

APRENDER A LEER TEXTOS DEL SURREALISMO Y LAS VANGUARDIAS

Héctor Martínez Ferrer

Curso escolar 2006-2007

A Miren
A Alejandro
A mis alumnos

Agradecimientos

A Carlos Alcalá, Isabel Orensanz, Fernando Mediavilla, Quima Romagosa, Juana Mele-ro, Miquel Codina, Eduardo Aznar, Sara Freijido y Rosa María Martín Casamitjana, que me ayudaron a coordinar los encuentros con profesores de lengua castellana en sus ins-titutos.

A todos los profesores que cumplieron la encuesta que les pasé y me hicieron co-mentarios.

A Teresa Morató, Jordi Pons, Damià Sabaté y Albert Piñero, que me facilitaron una co-pia de sus proyectos de investigación.

A Teresa Morató, además, por su constante y generoso aliento.

A Neus Sanmartí, por sus atenciones.

A Rosa María Martín Casamitjana, además, y a Joaquín Sánchez Vallés, por su excelen-te disposición a comentar conmigo aspectos de esta investigación y por sus valiosos comentarios.

A Juli Palou Sangrà, supervisor de la investigación, por su concorde acompañamiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
EL CONCEPTO DE LEER	6
EL OBJETO DE LA LECTURA	6
ANTECEDENTES DEL TEMA	6
LOS OBJETIVOS DEL TRABAJO	7
METODOLOGÍA	7
LA SELECCIÓN DE TEXTOS	8
LA REFLEXIÓN TEÓRICA	9
LOS TEMAS Y MOTIVOS DE LA VANGUARDIA	10
LA ESTRUCTURA O LA (DES)ESTRUCTURA TEXTUAL	14
LA DISPOSICIÓN TEXTUAL. LOS TEXTOS FIGURATIVOS.....	20
LO VISUAL Y LO DISCURSIVO: UN DIÁLOGO DIFÍCIL	20
UN REPASO HISTÓRICO	21
ANTOLOGÍA DE TEXTOS FIGURATIVOS.....	24
LA IMAGEN NOVEDOSA DEL ULTRAÍSMO, LA IMAGENEN MÚLTIPLE DEL CREACIONISMO Y LA IMAGEN IRRACIONAL DEL SURREALISMO.....	82
LA IMAGEN ULTRAÍSTA	83
LA IMAGEN CREACIONISTA	87
LA IMAGEN SURREALISTA.....	91
FORMAS DE TRASGRESIÓN SEMÁNTICA Y SINTÁCTICA EN LA ESCRITURA VANGUARDISTA	99
RETÓRICA DE LAS VANGUARDIAS.....	113
SOBRE LA DIFICULTAD DE COMPRENDER LOS TEXTOS HERMÉTICOS DE LA VANGUARDIA.....	128
LA DIFICULTAD EXEGÉTICA	128
LA DIFICULTAD DIDÁCTICA.....	131
LA DIFICULTAD COMO FACTOR DE MOTIVACIÓN Y DESMOTIVACIÓN	133
VANGUARDIAS Y CANON LITERARIO	136
REFEXIONES Y PAUTAS PARA LA LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS VANGUARDISTAS.....	140
FUNDAMENTOS DIDÁCTICOS	140
LOS MODELOS DE CT MÁS CONOCIDOS.....	142
LA ESPECIFICIDAD DE LOS TEXTOS VANGUARDISTAS.....	144
VANGUARDIAS LITERARIAS: EL DIAGNÓSTICO Y LAS CONCLUSIONES.....	148
EL DIAGNÓSTICO.....	148
LAS CONCLUSIONES	157
UNA PROPUESTA DE TRABAJO EN EL AULA: TEXTOS COMENTADOS CON CUESTIONARIO DIDÁCTICO	159
CORAZÓN NEGRO (VICENTE ALEIXANDRE)	159
PLATKO (RAFAEL ALBERTI)	168
RAZÓN DE LAS LÁGRIMAS (LUIS CERNUDA)	182
OTROS TEXTOS COMENTADOS.....	192
AVIONES (RAFAEL LASSO DE LA VEGA).....	192
CRUZA UN AEROPLANO (ELIODORO PUCHE)	198
LUNA LLENA (ISAAC DEL VANDO VILLAR).....	202
NIEBLA Y NISTAGMA (CÉSAR Á. COMET)	210
NATURALEZA EXTÁTICA (GUILLERMO DE TORRE)	218
NATURALEZA MUERTA (ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO)	226

PROCESIÓN (ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO)	232
EN EL INFIERNO DE UNA NOCHE (ISAAC DEL VANDO VILLAR)	249
ODA AL BIDET (ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO)	256
POEMA MANUFACTURADO (GUILLERMO DE TORRE)	271
NACIMIENTO DE CRISTO (FEDERICO GARCÍA LORCA)	283
LAS ÁGUILAS (VICENTE ALEIXANDRE).....	296
TRISTEZA O PÁJARO (VICENTE ALEIXANDRE).....	309
BIBLIOGRAFÍA	318

INTRODUCCIÓN

El concepto de leer

Se emplea en el título de esta investigación el término “leer” en sentido amplio y actual, entendiéndolo como una actividad que pretende aprehender el complejo mundo que un escrito supone y propone. Leer implica asumir una tarea (su razón de ser, su finalidad), preparar la mente y orientarla hacia ella. Comporta, por tanto, en la medida necesaria, descodificar lo escrito sin desatender los elementos implícitos, aportar conocimientos previos o procurárselos, gestionar en el acto de la lectura el asentimiento o la disconformidad preelaborando juicios que se irán confirmando o rechazando, procurar y encauzar inferencias que servirán de apoyo para avanzar... Todo aquello que puede albergar el proceso de comprender, que es un proceso cognitivo complejo.

El objeto de la lectura

El objeto de nuestra lectura son textos del surrealismo y las vanguardias, un tipo de escritura que condiciona, a su vez, nuestra tarea lectora, por su opacidad o hermetismo expresivos. Se da la circunstancia concreta en la lectura de textos herméticos de que todo ese proceso cognitivo aparentemente sólo nos deja a las puertas mismas de los textos. En realidad, sólo es así en parte. Se trata de una cuestión de grado. Ante un texto en prosa transparente, esos procesos, con un poco de práctica lectora, se dan casi de forma espontánea. Ante un texto opaco, simplemente hay que extremar el método, acentuar la consciencia y desterrar las prisas.

Antecedentes del tema

Salvo mis propias investigaciones previas, no conozco ningún trabajo que se haya ocupado de este tema de forma directa. El resultado de esa labor mía previa se sustanció en la publicación de *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, un libro de análisis y comentario textual orientado a los profesores que pretendió mostrar y demostrar que el hermetismo textual no era un obstáculo insalvable.

Una aproximación al tema fue *Las vanguardias literarias y el ‘grupo del 27’*, libro de Montserrat Tarrés Picas, con propuestas de trabajo en el aula que hubieran sido más provechosas acompañadas de algunos análisis textuales exhaustivos que sirvieran de fundamento y pauta a profesores y alumnos.

Otro libro relacionado con nuestro tema fue el de Rosa María Martín Casamitjana *El humor en la poesía española de vanguardia*, de imprescindible consulta y completo disfrute en relación con el aspecto que el título enuncia. Es abarcador, sistemático y bien documentado. Pero no fue pensado con criterios de aplicación didáctica a los procesos de enseñanza-aprendizaje. Aun así, su utilidad está fuera de toda duda para quien quiera aproximarse a la escritura vanguardista.

Los objetivos del trabajo

1. Diagnosticar la relevancia de las vanguardias literarias en el currículum de la enseñanza secundaria y razonar la necesidad de una mayor presencia de las mismas.

2. Aportar un método de análisis de textos vanguardistas, o sea, proporcionar instrumentos técnicos a profesores y alumnos para acercarse con interés, confianza y solvencia a los textos de las vanguardias literarias, en especial a los irracionales.

3. Proporcionar instrumentos críticos objetivos que permitan valorar razonablemente la calidad literaria de los textos vanguardistas.

4. Proporcionar a profesores y alumnos materiales de la vanguardia (textos teóricos y creativos) atractivos y suficientes para el trabajo en las aulas.

Metodología

El trabajo con los textos ha tenido dos vertientes: en primer lugar, la puramente exe-gética sobre los textos, base inevitable para pisar terreno firme, y paso previo e ineludible a cualquier otra; en segundo lugar, la de presentación didáctica de ese material, de manera que convenza a los profesores (y a cualquier lector interesado) y, convencidos y seguros, puedan aplicarse a la tarea de llevar todo aquello a las aulas.

Pongamos un ejemplo: el poema “Nacimiento de Cristo”, perteneciente al poemario *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (véase más adelante el texto y el comentario completo). Antes de empezar conviene reavivar a fondo las imágenes visuales y sonoras de la Navidad y de los belenes populares, echar mano de nuestros recuerdos e impresiones... También convendrá recordar determinados pasajes bíblicos de la vida de Jesucristo y el sentido trascendente, para los cristianos, de su nacimiento y muerte. Con este bagaje inicial, ya es posible iniciar una lectura del poema sin sentirse ajenos del todo ante las imágenes incomprensibles del texto; iremos configurando el esqueleto del poema con los elementos reconocibles en él que la tradición y la cultura religiosa nos ha transmitido (pastor, nieve, Cristito de barro, mula, toro, niño, San José, heno, pañales, desierto, querubes, sacerdotes, Lutero). En realidad, lo que estamos haciendo es aplicar conocimientos previos o recabarlos para pisar con seguridad el terreno; interaccionando con el texto, en una palabra. El siguiente paso, ya en una relectura, consiste en ir aislando los elementos directamente comprensibles y dejar para más adelante los incomprensibles. La mente rechaza lo que no comprende y lo que no encuentra acomodo lógico. Esto es aplicable a expresiones o pasajes concretos del poema y a su ordenación constructiva. En la medida de lo posible, se impone, por tanto, la tarea de configurar un escenario general para el poema que albergue los elementos que nos son comprensibles, un modelo mental integrador. Nos daremos cuenta, entonces, de que las estrofas del poema son reordenables con un criterio de lógica discursiva, sobre todo si hemos buscado en la Biblia el pasaje en el que se nombra a los pastores de Belén. Allí se nos aclara su misión. También de que hay alusiones a un contexto meteorológico adverso (nieve, frío, relámpagos, truenos...), cuyo desvelamiento concreto dejaremos para más adelante. La nueva ordenación nos aclarará el panorama: en medio del frío y de la tormenta, al amanecer, los pastores se dirigen a ver al recién nacido; lo encuentran en el heno llo-rando, rodeado de un toro y una mula y observado por San José. La estrofa final no pertenece obviamente a la escena del portal sino a la ciudad de Manhattan. Ya tenemos un esquema en el que ir ubicando nuevas aportaciones de construcción del significado. Re-

leyendo de nuevo el texto, nos percataremos enseguida de que la escena de nuestro belén no es convencional: el niño llorando con la frente tatuada, la tormenta, la mención al demonio, la sangre, las tres espinas de bronce, las voces degolladas... Con un salto mental desde el trampolín de nuestra cultura religiosa y bíblica llegaremos a la conclusión de que los elementos de este portal de belén remiten al destino del recién nacido como crucificado. Es un momento crucial, porque este descubrimiento nos permite establecer una hipótesis global explicativa de todo el texto, no arbitraria, además, si nos atenemos a los indicios que el texto proporciona. En todo este proceso hemos ido estableciendo relaciones, inferencias, dando pasos atrás y adelante, calibrando las posibilidades... Ahora el desvelamiento de las imágenes concretas depende en gran medida de varios factores: de las aportaciones de otros críticos que se han acercado al texto, de la apelación constante a nuestra imaginación, de nuestro aprecio por la coherencia conceptual, de nuestro nivel de autoexigencia y de nuestra paciencia. Una labor sistemática, lenta, reiterativa..., apasionante.

El análisis de los textos que se abordan participa de esta metodología a grandes trazos. En todos ellos hay análisis pormenorizado de estrofas, párrafos, versos, expresiones, vocablos..., en la medida en que resultaba necesario, que es mucha, y en la seguridad de que tal pauta metodológica es obligada porque no hay manera de interpretar un texto si no hay comprensión semántica previa de sus sintagmas y oraciones. El contenido semántico es el reto más serio que presentan los textos vanguardistas. Una interpretación semántica plausible y coherente es lo que aporta convicción y confianza al docente. Es la única invitación efectiva para la frecuentación textual vanguardista. Se convierte, por tanto, en el primer requisito para una posterior transmisión del docente al discente. El material propuesto en esta investigación y tratado así es esencialmente manejable, y no sólo por el profesorado de lengua y literatura sino también por cualquier alumno universitario o aventajado de bachillerato.

En relación directa con esto, la redacción de los comentarios ha tratado de respetar la secuencia de las fases e implicaciones del proceso lector comprensivo. En sí mismos los comentarios se postulan como ejemplos de aplicación metodológica, tratando de respetar los criterios de progresividad y exhaustividad analíticas, orden expositivo y coherencia argumentativa, todo ello precedido de una contextualización inicial y de un despliegue de materiales de apoyo de diversa índole.

La selección de textos

Se ha primado en la selección de textos los poéticos en verso, que son a su vez los más difíciles, porque representan mejor las vanguardias. Se analizan también dos textos en prosa, uno breve y otro extenso. De entre los poéticos hay muestras de surrealismo y ultraísmo. Entre los ultraístas hay algunos inevitablemente mediocres, escogidos adrede para mostrar la verdadera faz del movimiento, aunque lo suficientemente interesantes como para justificar el trabajo de analizarlos. Entre los surrealistas, se incluyen textos de Aleixandre, Cernuda y García Lorca, suficientemente representativos de esa vanguardia. En la mayoría de los casos, el comentario se acompaña al final de material complementario, textos e imágenes, en relación directa con los textos, para aclarar el significado de los mismos, para practicar el cotejo intertextual, etc., que pueden dar bastante de sí didácticamente si se decide aprovecharlos; en cualquier caso, se brindan como posibilidad de expansión exegética.

A tres de los textos comentados acompaña también una batería de cuestiones formuladas con criterios pedagógicos para que puedan servir de guía didáctica a los profesores

en las tareas de enseñanza-aprendizaje. Son una propuesta de trabajo en el aula, directamente utilizable sobre todo tras haberse leído previamente el comentario al texto. Todo este trabajo directo con los textos –descodificarlos y presentar la descodificación de manera didácticamente aprovechable en la redacción de los comentarios, en los materiales de apoyo y en los cuestionarios didácticos- configura una parte esencial de la investigación.

La reflexión teórica

La otra gran parte del trabajo ha consistido en reflexionar sobre algunos aspectos concretos y troncales de la escritura vanguardista en relación con la imagen poética en las vanguardias, la (des)estructura textual, la disposición textual y figurativa, las formas de trasgresión semántica y sintáctica, los temas y motivos, la retórica vanguardista, el canon, y el comentario de textos vanguardistas. También se despliega un diagnóstico sobre la presencia, incidencia, frecuentación, etc., de las vanguardias entre el profesorado y los planes de estudio actuales. En la redacción de todos estos capítulos se ha tenido siempre presente la relación directa de su contenido con los poemas comentados que engrosan la segunda parte de la investigación. Son pórtico y complemento suyo, desde las vertientes exegética y didáctica. El que esta parte sea más teórica no quiere decir que se aparte del nítido horizonte didáctico definido como objetivo de la investigación. Son aspectos complementarios, a veces previos y necesarios a la directa explicación textual; pueden considerarse como una base formal, metodológica y de contenidos directamente relacionados con las vanguardias y la tarea de acercarse a sus textos como lectores conscientes.

Hasta aquí el alcance de la investigación. Sus límites son todos aquellos que el lector quiera encontrar, además de los que asumo de entrada: la extensión del corpus de textos analizados, la exclusión e inclusión de algunos de ellos, las inevitables deficiencias exegéticas en textos complejos, la ausencia de algunos otros apartados teóricos pertinentes... Soy consciente de ello. El programa podría haber sido infinito. Pero sus dimensiones han tenido que ser circunscritas al tiempo acotado de la licencia y a mis limitadas destrezas.

LOS TEMAS Y MOTIVOS DE LA VANGUARDIA

Juan Cano Ballesta (1991:24-33) ha establecido de manera convincente la incidencia que el desarrollo tecnológico, tan identificable en el primer tercio del siglo XX, tiene sobre la producción vanguardista, un factor sin el cual sería imposible entender y explicar gran parte de los temas y motivos de que se nutre la vanguardia histórica. Antes de 1917, el desarrollo tecnológico ya estaba presente en la vida social pero apenas tenía traducción poética. A partir de esa fecha y hasta 1928 en que la idea hace crisis, dando paso a una consideración problemática del mismo y a otras poéticas, se plasma abundantemente en la producción literaria:

Los años 1917-1928 son los de máxima floración del culto a la técnica en el campo de la poesía lírica y la novela. Amplios sectores de las letras se convierten en fervoroso cántico a la revolución industrial. Se entonan himnos a la velocidad y a los grandes inventos: aviones, transatlánticos, cine teléfono, radio. Las varias vanguardias, a partir del futurismo, exigen un arte a la altura de los tiempos, sensible a sus transformaciones, aliado de sus grandes empresas. Fascinados por el nuevo ritmo de vida, artistas y escritores tienden a solidarizarse con su mundo. Un tono eufórico y optimista los domina [...].

La insistencia en conceptos como exactitud, precisión, control, efectividad, sobriedad, pureza y eliminación de todo lo superfluo, no hace sino recordar modos muy característicos de la investigación y experimentación científica o de la producción industrial. Los vanguardistas cultivan un auténtico fetichismo de los métodos técnicos que intervienen en la creación. Este argot es de por sí índice de la atmósfera en que se cultivan las letras y ayuda a entender los fervores maquinísticos de que abundantes escritores hacen gala a principios de los años veinte [...]. Los artistas tratan de evitar toda reproducción de la naturaleza o alusión directa a ella. En un mundo manipulado y artificioso naufraga la espontaneidad y se rehuye la embriaguez emocional, tratando de escapar hacia mundos, frutos del cálculo y la abstracción, como tajante rechazo del arte tradicional y como sintonización con el talante de una época hondamente tecnológica en su pensar y sentir. El cine es un ingrediente imprescindible en la creación de esos gustos [...].

A partir de 1928 podemos decir que los signos de un profundo trauma comienzan a aflorar de modo bien visible en diversas ramas del arte. La película alemana *Metrópolis* (1926) había sido unos años antes un fuerte revulsivo para la conciencia de la época al plantear abrumadores problemas de la civilización moderna dándoles gran difusión en las pantallas: poder amenazador de las masas, manipulaciones del capital, difusión de la conciencia de clase y, sobre todo, el fantasma del poder esclavizador y destructor de la máquina [...] El planteamiento queda nítidamente formulado: el hombre o la máquina. [...] Grandes poetas, algunos de los cuales habían entonado beatíficos himnos a la máquina, sucumben a la desilusión y el desencanto ante las consecuencias de la industrialización y las convulsiones históricas de su tiempo. Es un momento de reflexión y crisis tras los primeros fervores maquinísticos. La máquina y la ciencia salvadoras se están trocando para la conciencia artística en el monstruosos ídolo que amenaza y exige insaciable sus víctimas diarias [...].

En España, el ultraísmo es el movimiento que recoge el interés por la técnica y el maquinismo dándoles acomodo temático. El creacionismo, sólo tangencialmente, ya que se nutre de temas tradicionales, tratados con un óptica nueva. Proliferan los motivos derivados de ese interés por lo tecnológico, en el bien entendido de que esta temática tiñe o caracteriza, sin ser excluyente, la producción de esos poetas. Se incorporan gran cantidad de términos nuevos al tejido poético, que ya eran de circulación habitual en la realidad cotidiana de las ciudades. Algunos de ellos se convierten en títulos de poemas enteros; otros aparecen diseminados en los poemas: la ciudad, los medios de transporte y telecomunicaciones (metro, avión, aeroplano, tranvía, ascensor, tren expreso, hidroa-

vi6n, radiograma, telegrafía...), los inventos (electricidad, reflector, radiograma, rayos X, pararrayos...), el maquinismo (h6lice, m6quina, f6brica, dinamo, rotativas), el cine, la fotografía, la medicina, la farmacología, la anatomía, el deporte, la pirotecnia, la química... Todo ese vocabulario supone una celebraci6n de las nuevas realidades, una incorporaci6n gozosa y entusiasta, una manera de afirmarse con 6l y entre 6l.

A partir de 1928 entra en escena la desconfianza en el progreso y la t6cnica. Suenan desacordes en la sensibilidad de muchos creadores. Se instala en ellos un sentimiento de insatisfacci6n profunda de raíces sociol6gicas, existenciales y artísticas. Crisis personales a las que dar una salida vital y artística. La concurrencia de las posibilidades que les brinda el surrealismo es simbi6tica y determinante: desbridamiento expresivo, nueva concepci6n de la realidad, radical visi6n liberadora, rehabilitaci6n neorromántica de lo subjetivo (profundizaci6n en el autoanálisis, reinveni6n del amor, la libertad, la naturaleza, reivindicaci6n del componente irracional de la personalidad y sus estratos ocultos...), prestigio recuperado de la imaginaci6n y lo instintivo, apertura a nuevas experiencias, valoraci6n de los estados de ánimo fronterizos... Rechazo, protesta, deseo, insatisfacci6n, denuncia, trasgresi6n, ansia, rebeldía, condena..., son vocablos que describen su posicionamiento ante la realidad. Son actitudes constatables en los principales poemarios filosurrealistas de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Lorca..., con el consiguiente abanico de im6genes, referencias, sintagmas y adjetivaciones llenos de tintes pesadillescos, estados emocionales hiperestésicos y tono amplificatorio y delirante. El léxico se enriqueci6 con la incorporaci6n de campos semánticos nuevos sin tradici6n poética (acciones, estados de ánimo, objetos, fauna...) y, sobre todo, con el nuevo valor instrumental expresivo con que se los emple6. Son frecuentes las im6genes de violencia, amputaci6n, crueldad... La presencia en los textos de todos o algunos de estos ingredientes y su combinaci6n desusada es lo que los tiñe de profunda irrealidad inquietante y lo que produce extrañamiento lingüístico:

“Venían por las calles más alejadas. Cada perro llevaba un piececito en la boca. El pianista loco recogía uñas rosadas para construir un piano sin emoci6n y los rebaños balaban con los cuellos partidos”,

dice Lorca en el poema en prosa “Degollaci6n de los inocentes”¹, a las puertas del surrealismo.

Si hacemos un recuento de los temas que aparecen, por ejemplo, en *Un río, un amor*, de Cernuda, en los títulos o en el interior de los poemas, nos encontraremos la siguiente nómina: el remordimiento, la tristeza, la soledad, la sombra, la pena, el destierro, la oscuridad, el cansancio, el asesinato, la desdicha, el desengaño amoroso, la melancolía, el gemido, las lágrimas, el derribo, la puerta cerrada, la añoranza, el olvido, el grito. Todo un campo semántico bien nutrido del sufrimiento interior y el desengaño existencial.

Vayamos a *Poeta en Nueva York*, de Lorca, guiándonos por la superficie de los títulos de los poemas: la soledad, la infancia perdida, los negros desarraigados, la ausencia del hijo, los espectáculos macabros, el v6mito y la micci6n multitudinarios, el asesinato, la Navidad prostituida, la ciudad insomne o ciega, la aurora nefasta, la vaca herida, la niña ahogada, el hueco, los cementerios, la ruina, los insectos, la crucifixi6n de Cristo, la invectiva antipapal, la homosexualidad... Una sinfonía estridente de disconformidades.

Podríamos hacer parecido ejercicio con los poemarios surrealistas de Aleixandre o Alberti, con resultados semejantes. El surrealismo fue un revulsivo, una plataforma para el protagonismo del inconsciente, del malestar anímico, de la desconfianza de fondo en

¹ OO.CC., I: 502

el progreso, de las obsesiones, de las realidades fronterizas. El vuelco que supuso todo ello en los temas y en su tratamiento retórico fue espectacular y se convirtió en patrimonio y espejo poéticos para las futuras generaciones, además del valor instrumental concreto que adquirió en todos y cada uno de sus practicantes.

Para los temas y motivos del surrealismo, en concreto, son útiles los libros *El surrealismo y España 1920-1936* (MORRIS, C. B.: 2000) y el *Diccionario temático del surrealismo* (PARIENTE, Ángel: 1996)

Pero la organización de temas y motivos de la vanguardia española más completa y útil que conozco la aporta Pedro Aullón de Haro en su libro *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)* (1989). Se reproducen a continuación los cuadros sinópticos que brinda el autor en su libro:

ÓRGANO GENERAL RETÓRICO DE COMPONENTES DE MODERNIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA

I	II
<p> subjetivismo antimimético ↓ confusión sujeto-arte-mundo ↓ psicologismo ↓ originalidad anticlásica ↓ musicalidad ↓ el arte no tiene finalidad extraartística ↓ destrucción de la Retórica poética clásica ↓ integración de opuestos o contrarios ↓ COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN ROMÁNTICO-SIMBOLISTA </p>	<p> antisubjetivismo objetualista ↓ distinción sujeto-arte-mundo ↓ vitalismo ↓ novedad anticlásica y antirromántico- simbolista ↓ plasticidad ↓ el arte no tiene finalidad extraartística ↓ destrucción de la Retórica poética clásica y romántico-simbolista ↓ superación material de la integración de contrarios ↓ COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN VANGUARDISTA </p>

Figura 1 (adaptado de AULLÓN DE HARO: 1989)

COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN ROMÁNTICO-SIMBOLISTA

<p>A) Materiales de Pensamiento: Ironía:</p> <p>a.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mundo del sujeto metafísico 2. Trascendentalismo misticista-hermetista 3. Juego 4. Primitivismo 5. Exotismo 6.- Grotresco 7. Humorismo 8. Popularismo temático 9. Temática histórico-legendaria 10. Temática tétrico-nocturna y pasional 11. Temática fantástico-imaginaria <p>b.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. Mundo urbano 13. Prosaísmo temático 14. Temática político-revolucionaria 	<p>B) Materiales de Expresión: Transgresión</p> <p>c.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Macroestructuras genéricas 2. Fragmentarismo 3. Poema en prosa 4.- Jaiku 5. Popularismo formal 6. Prosaísmo formal 7. Polimetría-ametría-versolibrismo <p>d.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 8. Figuración de lenguaje y simbolismo 9. Desconvencionalización gráfico-espacial 10. Caligramatismo 11. Supresión de la puntuación ortográfica
--	--

Figura 2 (adaptado de AULLÓN DE HARO: 1989)

COMPONENTES PARTICULARES DE ORIGEN VANGUARDISTA

<p>A) Materiales de Pensamiento: Intrascendencia</p> <p>e.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 15. Personaje vanguardista 16. Maquinismo 17. Deporte 18. Cine 19. Jazz <p>f.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 20. Alogicismo de imagen y metaforismo 21. Descontextualización de objetos 22. Ludismo infantilista 23. Negrismo-artes salvajes 24. Trascendentalismo místico del Creacionismo 	<p>B) Materiales de Expresión: Sorpresividad</p> <p>g.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. Barroquismo 13. Léxico descriptivo de concepto lineal-geométrico 14. Ruptura sintáctica 15. Rima lúdica 16. Greguería <p>h.-</p> <ol style="list-style-type: none"> 17. Objetualización del texto (culminación efectiva del proceso de autonomización del arte) 18. Desintegración textual/formaciones plástico-textuales 19. Diversificación tipográfica y de códigos sígnicos 20. Grafismo
---	--

Figura 3 (adaptado de AULLÓN DE HARO: 1989)

LA ESTRUCTURA O LA (DES)ESTRUCTURA TEXTUAL

Aunque en el marco de un debate vivo, lo cierto es que la noción de estructura se utiliza habitualmente como herramienta intelectual en las tareas de análisis. Se trata de un término ya antiguo, de origen anatómico o gramático, que se aplica a ámbitos tan variados como la sociología, la psicología, las matemáticas, la arquitectura, la biología... También al análisis de textos, literarios o no.

La estructura incluye lo más permanente de una realidad compleja, lo no coyuntural. Es entendida como un todo que es más que la simple suma de sus componentes, analizables por su función en el seno de la totalidad y por las relaciones que los ligan entre sí. Esas relaciones recíprocas entre sus componentes (núcleos y subnúcleos) son las que fundamentan la unificación interior del todo, que es la estructura. Aunque en sí mismos los elementos integrantes son independientes, las relaciones que establecen entre ellos son dinámicas, dialécticas y, por tanto, interdependientes; así que cuando hay modificación de relaciones también la hay de la estructura. La estructura puede ser aparente o latente, externa o interna. Es un hecho, además, que algunas formas literarias modernas toman una apariencia caótica o, cuando menos, inorgánica. Para descubrir o determinar la estructura se precisa la observación de diversos indicadores de la misma -sintácticos, temáticos, lógicos, retóricos, rítmicos, conceptuales...- además, naturalmente, de entender básicamente lo que dice el texto.

La estructura es una exigencia de la conformación de nuestra inteligencia, que tiende siempre a neutralizar la entropía o incertidumbre. Este es el fundamento de los arduos trabajos que en cualquier faceta de la vida llevamos a cabo los humanos: tratamos de comprender el comportamiento errático de algunas personas; buscamos explicación por todos los medios a aquello que no nos es comprensible en primera instancia, ubicamos o reubicamos la realidad observada con algún criterio rector, buscamos un nexo de unión entre lo diverso, etc.

El mecanismo más inmediato para lograr todo ello es tratar de integrarlo en lo que llamamos estructura. Es una manera de aprehender y comprender el mundo. El caos es incompatible con el funcionamiento sano de nuestro cerebro y nuestra sensibilidad. Por eso se lo pone como ejemplo de perturbación máxima y tiene tantas resonancias negativas en nuestras consideraciones y juicios. La estructuración es herramienta imprescindible para el conocimiento del mundo. El caos es el reverso de las posibilidades de explicación que atesora nuestra mente. Salvo cuando no es irreductible, el caos debe entenderse como el resultado de nuestras incapacidades momentáneas de comprender, una manera de posponer, si se quiere, la explicación.

Nuestro funcionamiento emocional no es tan caótico como se suele suponer. Es verdad que las emociones nos sobrevienen y tenemos escaso control sobre su generación o desaparición. Pero estudiando un proceso emocional de manera sistemática es posible encontrar una estructura latente en el mismo o, dicho de otra manera, una causa que lo explique, con lo cual la noción de caos pierde propiedad. Lo saben bien los psicólogos, que dedican grandes esfuerzos a encontrar las razones de nuestras floraciones emocionales a destiempo, en la convicción de que eso es posible, con logros indiscutibles.

A título de ejemplo, la corriente de conciencia en literatura, en la narrativa o en la lírica, que en sí misma parecería demostración de afluencia caótica de los materiales de la conciencia humana, puede también reducirse a esquemas de flujo entendibles y explicables. En sí misma, la denominación de "corriente de conciencia" ya nos aclara bastante el funcionamiento de tal realidad, tranquilizando nuestra mente, y nos abre las puertas

a explicaciones más precisas. Quien inventó el término seguro que intuyó o estuvo convencido de que había dado un gran paso en el camino de entender esas manifestaciones literarias que, en principio, comprometían el canon de lo literario en la historia de las formas artísticas.

En el campo del análisis textual, se toma como referencia desde hace tiempo una tipología útil y de recomendado recordatorio (Díez Borque, 1977: 49-51). Según esa tipología, los modelos de estructura más frecuentes son: analizante, sintetizante, analizante-sintetizante, paralela, atributiva, de interrogación-respuesta, de núcleos independientes, de repetición, dependiente del punto de vista y dependiente del enfoque. En la escritura vanguardista muchos de estos modelos se ponen en entredicho. El clásico concepto de decoro literario (virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo) se ignora, se desprecia o se combate. Muchas veces, simplemente se desnaturaliza o se hace laxo. La organización ceñida del texto, el criterio de orden, no se percibe como un valor, sino como un encorsetamiento. Los conectores supraoracionales, los que relacionan fragmentos de texto (estrofas, párrafos, et.), se desnaturalizan o se ignoran; en cualquier caso hay tendencia al uso libérrimo de los mismos. Como consecuencia, el nivel enunciativo del texto se resiente inevitablemente. Se prefieren presentaciones textuales que respondan en principio más a la yuxtaposición fenomenológica de la realidad, a veces al rendimiento simbólico de la distribución tipográfica, al remedo del flujo libre de la conciencia mezclando varios planos o voces, a la indeterminación del sujeto lírico, etc. En casos extremos la desestructuración se convierte en intención programática que tanto puede producir tensión poética como desembocar en la irrelevancia. No debe olvidarse, no obstante, que orden y desorden son conceptos relativos. La desestructuración de un texto debe medirse por referencia a los patrones de estructuración conocidos y aceptados, sin olvidar la posible intencionalidad programática de la misma. Los criterios de orden que supone la tipología arriba referida junto con la frecuentación que hayamos hecho de ella y los indicadores de coherencia mencionados nos dará la medida del desorden observado en determinados textos, primer requisito para sacar posteriores conclusiones sobre su relevancia estética. Por eso es útil recordar esa tipología.

La quiebra de la linealidad, en tanto que rompe o desestabiliza las relaciones lógicas del discurso, supone algún grado de incoherencia y, por tanto, de desestructuración. Contribuyen a la ruptura de la linealidad la yuxtaposición de elementos en el texto, sean imágenes sueltas o estrofas. La yuxtaposición busca la simultaneidad y la percepción unitaria de lo múltiple y dispar, algo imposible en un discurso que es, por su misma naturaleza, continuo y temporal. Por eso obliga al lector a establecer nexos conceptuales y a reformular el texto bajo una perspectiva que aglutine el sentido. En esa operación obligada intervienen la necesidad de lógica, la intuición, la imaginación, la empatía, la cultura y la capacidad asociativa del receptor, que se convierte, así, en creador subsidiario o principal del sentido del texto. El caso más extremo de yuxtaposición es la técnica surrealista del *collage*, a base, por ejemplo, de recortes de periódico, tratando de integrar contenidos lingüísticos y conceptuales provenientes de universos distintos.

Como ejemplo de un cierto desorden estructural de las estrofas y, por tanto, del desarrollo lógico del poema, puede citarse “Corazón negro” (*La destrucción o el amor*), de Aleixandre (ver texto y comentario más adelante). El poema tiene cinco estrofas señaladas formalmente con blancos separadores. Pero según la lógica discursiva, la cuarta debería iniciar el texto. El orden estrófico quedaría así: 4-1-2-3-5. Más explícitamente:

- 4: Ubicación del sujeto perceptivo y reflexivo
- 1: Corazón negro
- 2: Sangre negra
- 3: Cuerpo solitario

5: Epifonema y recapitulación de 1-2-3 anteriores.

En otro ejemplo de Aleixandre, “El vals” (*Espadas como labios*), según Jorge Urrutia² la primera estrofa, de acuerdo con un orden discursivo lineal, debería haber ido entre la séptima y la octava. “Pero al desplazar de su situación lógica la que, de ese modo, es estrofa primera, Aleixandre obliga a leer todo el poema a partir de la oposición *difunta/viva*, que es hartamente significativa”.

El poema “Cementerio judío” (*Poeta en Nueva York*), de Lorca, se organiza alternando secuencias mediante las que un narrador formal presenta y describe tres situaciones, con las que intercala elementos de descripción paisajística, que podemos identificar como:

- 1: cortejo fúnebre;
- 2: contraste entre los mundos de ultratumba de cristianos y judíos;
- 3: intervención quirúrgica; y
- 4: elementos paisajísticos.

El desarrollo de esta alternancia es libre y no responde a una andadura lineal. Lorca practica una suerte de distorsión estructural, entrecruzando los distintos planos, que le lleva a situar la intervención quirúrgica en el interior del poema cuando, según una diégesis lineal, debería haber ido al comienzo. Aún así, el diseño narrativo del poema es una trayectoria que arranca desde la entrada del muerto al cementerio y culmina cuando, una vez depositado en el nicho, se queda sólo y se mutila.

Como se habrá ido viendo en estos ejemplos, el resultado de todo ello son presentaciones nuevas que comprometen los referentes estructurales. En muchas ocasiones, los modelos estructurales conocidos no han desaparecido; simplemente están disimulados o alterados y requieren del analista una atención mayor. En otras muchas también, la desarticulación del texto, lejos de concitar o estimular el interés del lector o del crítico, convierte a estos en detractores al vedarles su significación o sentido o al inducirles la impresión de intento frustrado y frustrante. Así que la escritura desestructurada es una operación de alto riesgo que presenta, en principio, la carencia como virtud, la distorsión como mérito intrínseco, la entropía como forma artística, la dificultad como condición de la comunicación, contradicciones todas ellas que sólo suelen ser bien resueltas, con rendimiento estilístico, por los creadores más dotados.

Pero no debe olvidarse que la estructura, a falta de una explicación de los propios autores, es ante todo una dimensión que el lector o el crítico atribuyen a una realidad compleja, una dimensión con componentes subjetivos que trata de encontrar y aprovechar los elementos observables y objetivos que proporciona el texto, y que busca comportarse como un universo de sentido. Umberto Eco (1978: 68) aporta una definición de estructura que da cabida a una amplia fenomenología textual y que conviene operativamente, por tanto, a nuestros propósitos y necesidades al concederle un alto valor modelizador: “Una estructura es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista”. Ya veremos más adelante, con ejemplos, cómo el encontrar un punto de vista unificador resuelve problemas textuales que parecían irresolubles en principio.

Hay diversos indicadores de la estructura, como decíamos arriba. El título es uno de los más orientadores. Refiriéndose al ultraísmo, Borges decía que “La unidad del poema la da el tema común—intencional u objetivo—sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales” (*Nosotros*, Buenos Aires, 1921), y sabemos que en los poemas ultraístas el título suele recoger fielmente el tema común. No obstante, los surrealistas practicaron en ocasiones, como técnica irracionalista, la desconexión entre tí-

² *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 1979, p. 463-464

tulo y contenido (véase “Carne de mar” y “Decidme anoche” de Luis Cernuda en *Un río, un amor*); en otras ocasiones, da la impresión de que el título responde más a un trámite (la mayoría de los de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, de Cernuda, son el primer verso del poema o una parte de él) que a una condensación temática meditada, por no hablar de los textos sin título (sección de los textos oníricos de *La flor de California*, de José María Hinojosa). Pero otros muchos títulos de textos surrealistas sí responden a la intención de encapsular de manera convincente el subsiguiente contenido, que puede ser en muchas ocasiones sorprendente y críptico: “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Panorama ciego de Nueva York”, “Amantes asesinados por una perdiz”, “Nocturno del hueco”, “Luna y panorama de los insectos. Poema de amor”... (Lorca); “Cobra”, “Escarabajo”, “Cuerpo de piedra”, “Playa ignorante”, “Tristeza o pájaro” “Donde ni una gota de tristeza es pecado”, etc. (Aleixandre). En otras ocasiones, los títulos son una guía ordenada de la expansión temática del poemario entero, como en *Sobre los ángeles*, de R. Alberti, o entrañan componentes lúdicos y humorísticos, como los del poemario vanguardista del mismo Alberti *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (“Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”, “En el día de su muerte a mano armada”, Harry Langdon hace la primera vez el amor a una niña”, “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 ó 76 automóviles...”...). En los textos ultraístas y creacionistas, el título es siempre un valor seguro de las intenciones del poeta, tenga formulación original o convencional. Así lo corrobora el propio Gerardo Diego al referirse a sus poemarios *Imagen* y *Manual de espumas*, o se comprueba fácilmente en *Hélices*, de Guillermo de Torre, por poner un par de ejemplos.

Un caso particular que compromete la estructura son los fragmentos o estrofas de poemas que carecen de verbo en forma personal. Se utilizan mucho para manifestar o describir estados emocionales confusos, como indagación del yo lírico sobre los mismos o como expansiones de un tema. En algunos casos, esta técnica ocupa todo o casi todo el texto. Lo vemos, por ejemplo, en los poemas de V. Aleixandre “Muñecas” (*Espadas como labios*) y “El frío” (*La destrucción o el amor*). En otros, en menor medida. Sin el soporte discursivo que suponen los verbos en forma personal, al quedar eliminada la explicitación de acciones, se resiente la vertebración del texto. En esos casos, para su interpretación semántica, hay que tomar como referente el título y, si los hay, los pasajes con verbo personal en los que poder integrar semánticamente las frases nominales.

Sin embargo, como se puede suponer, el título no lo es todo. El tema propuesto en él suele albergar en el poema subtemas con desarrollo inesperado y débil engarce entre ellos que dificultan la intelección. Pero al menos sirven para establecer una referencia inicial que confirmar o desmentir a lo largo del análisis. En casos extremos de escritura irracionalista como en *Pasión de la tierra*, de V. Aleixandre, el título ayuda poco porque no puede establecerse una relación con el contenido, altamente hermético; hay que centrarse, entonces, en el análisis de isotopías léxicas y recurrencias varias, en los valores simbólicos e indagar en la intertextualidad, con resultados siempre revisables.

Uno de tantos casos problemáticos pero finalmente reductible a una hipótesis explicativa es el poema que abre el poemario lorquiano *Poeta en Nueva York*, con título de inequívoca referencialidad (“Vuelta de paseo”) que, sin embargo, dista mucho de anticipar el contenido del poema y su fundamentación emocional. La estructura del poema, la aparente, es sencilla. El contenido puede considerarse como un autorretrato de Lorca con trazos tan marcados como incompletos. Pero el título no anticipa la densidad emocional y el tono existencial del texto, aunque nos proporciona un escenario en el que situarnos. A pesar de la brevedad del poema, la crítica todavía no ha encontrado un punto de de vista unánime –la aproximación más valiosa es la de Ricardo Senabre–, esto es, la

idea central explicativa, la estructura que dé sentido unitario a lo que se dice a lo largo de los versos, aunque la conformación interna del poema enseguida nos induzca a buscarla en la seguridad de que existe:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!

Bastantes críticos han merodeado por el poema, pero pocos se han atrevido a dar una interpretación precisa. Dos de ellos han sido Juan Larrea (*Trece de nieve*, 1-2, Madrid, 1976, p.117 ss.) y Ricardo Senabre (1999: 269 y ss.). El primero aporta una lectura historicista del poema, interesante pero devorada ya por el tiempo: el poeta se encontraría, según este poema, atenazado entre las dos mitades de España, una diabólica (significado simbólico de “sierpe”) y otra divina (significado simbólico de “cristal”=luz). El segundo enfoca la interpretación desde la dualidad de códigos literarios que Lorca empleaba en esa época, el gongorino y el simbólico freudiano, llegando a conclusiones más convincentes. Según Senabre, los v. 2 y 3 son claves para desentrañar el sentido del texto entero y vendrían a significar la dualidad humana, hombres y mujeres, entre los que se encuentra el poeta en soledad absoluta, como en territorio ajeno, por su no identificación con la heterosexualidad. “Sierpe”, freudianamente, aludiría al principal atributo de la masculinidad, y “cristal”, gongorinamente, se referiría a la mujer. El resto del poema es una serie de motivos de identificación del sujeto lírico con realidades que aluden a lo frustrado, incompleto, amputado o funcionalmente fracasado. Y es coherente con la percepción hiperbólica, violenta y aparentemente contradictoria de sentirse “asesinado por el cielo”.

A falta de una ordenación discursiva lógica con marcas patentes, en poemas ultraístas y creacionistas, la estructura textual viene diseñada o apoyada por la disposición tipográfica de intención simbólica, además de por el título. Es intencionada la combinación de blancos y texto, el juego posicional de los versos, los tipos de letras, la introducción de algunos elementos icónicos, etc. El caso más mostrativo es el de algunos caligramas miméticos, en los que la disposición tipográfica del texto trata de dibujar la realidad que se propone como tema: *Girándula* y otros varios poemas de *Hélices* (Guillermo de Torre). En toda la producción creacionista de V. Huidobro, Juan Larrea y G. Diego hay exploración y aprovechamiento constante de los recursos tipográficos.

No obstante, en el creacionismo el orden de los elementos viene determinado por el propio proceso creativo, lleno de solicitaciones, asociaciones de ideas más o menos espontáneas, variaciones sobre el tema básico, solapamientos, contrastes, etc. En relación con esto, resulta imprescindible tener en cuenta la influencia de los modos compositivos del cubismo pictórico, analítico y sintético, directamente relacionados con la fusión de diversos elementos referenciales en las imágenes y la tendencia a la yuxtaposición y el

solapamiento entre ellas, en el seno del poema, de mucha de la producción creacionista. Un hilo conductor, sin embargo, es rastreable en muchos de esos poemas, aparte la función sinóptica del título. “Novela” y “Espectáculo” (*Manual de espumas*), de G. Diego, pueden tomarse como ejemplo. El primero es un verdadero relato de intriga policial, lleno de elipsis, con veladas pero suficientes indicaciones temporales y con resolución del caso, sin personajes humanos. El segundo es una selección de elementos paisajísticos integrada en espectáculo audiovisual y teatral por el ojo y el oído que perciben. Ambos títulos nos orientan lo suficiente como para tomar una dirección exegética pero la confirmación de la hipótesis temática que albergan depende de una dura tarea de descodificación dificultada por el juego de imágenes múltiples y de elipsis nexuales y conceptuales.

Otros aspectos contribuyen también a la determinación de la estructura. En muchas ocasiones resulta útil establecer las redes de isotopías semánticas, denotativas o connotativas, del texto o del poemario entero, porque siguen funcionando como elementos estructuradores en presencia de la yuxtaposición o el desorden lógico de elementos. La anáfora puede llegar a ser un recurso estructural básico, aunque en la mayoría de las ocasiones es más una forma de distribuir el material. El análisis del contenido del inicio y del final de los poemas es otro aspecto clarificador. Inicio y final son posiciones privilegiadas según las leyes de la atención humana y los autores suelen amoldarse consciente o inconscientemente al principio de apertura y cierre, sobre todo a este último, por más que no falten ejemplos de comienzos y finales bruscos. El posicionamiento emocional de la voz lírica es otro aspecto muy relevante, porque genera el tono de la composición y este actúa como elemento unificador: enunciación, distanciamiento, indagación introspectiva, desconcierto, ironía, dramatización, sarcasmo, reflexión, hipérbole o amplificación emocional, hiperestesia... El estudio de los mecanismos de la elipsis, que funciona hurtándonos hechos, indicadores espacio-temporales, sintácticos, nexuales, conceptuales, etc., y el consiguiente rellenado mental de esas ausencias por parte del lector atento es asimismo imprescindible, por no hablar del sistema de subyacencias de cualquier tipo que todo texto conlleva. En ocasiones, el texto entero responde a alguno de los mecanismos analógicos: es entendible como metáfora, como sinécdoque o metonimia, como alegoría, como personificación...

LA DISPOSICIÓN TEXTUAL. LOS TEXTOS FIGURATIVOS

Lo visual y lo discursivo: un diálogo difícil

Desde el mismo momento en que la poesía deja de ser puramente oral para convertirse en escrita resulta pertinente plantearse las relaciones entre sonido e imagen en los textos poéticos porque participan de un doble código expresivo. Se establece una convivencia de ambos con mayor o menor prevalencia de uno de ellos. Si se imponen los elementos visuales hasta configurar una suerte de “poética del espacio”, estaremos ante lo que se llama poesía visual. No sería el caso, por ejemplo, de una composición como el soneto, a pesar de que la recepción oral de un soneto no es la misma que la lectura silenciosa o en voz alta de ese mismo soneto escrito: su disposición tipográfica, su plasmación material en la página prepara ya específicamente al receptor, antes de la elocución, para asumir cierta consideración incorporada de estrofa clásica, medida, equilibrada en sus partes y en su desarrollo conceptual, incluso deudora de ciertos temas habituales... En el texto escrito, aun sin darnos cuenta, son características relevantes aspectos visuales tan habituales como la disposición de las estrofas, la longitud de los versos, el espaciado, la puntuación o su ausencia, la tipografía, los sangrados, los blancos, el tamaño de la caja, la distribución de los poemas en el libro, etc., todo aquello que el lector traduzca en sensaciones de equilibrio o desequilibrio, armonía, disgregación, densidad o ligereza, proporcionalidad, desplazamiento, caos... La costumbre secular de leer poesía más que de escucharla nos hace olvidar estas implicaciones obvias. La escritura poética sobre un soporte material, principalmente el papel, encauzó de manera natural las posibilidades de representación visual de lo escrito y estimuló su exploración y práctica. Algunas culturas, la hebrea o la árabe, por ejemplo, concedieron, por razones religiosas, un respeto esencial al trazo caligráfico. Otras, como la cristiana, combinaron ese respeto con el tratamiento artístico de algunas partes del texto y del soporte entero, como se ve, por ejemplo, en los libros medievales iluminados.

Puesto que los caligramas participan de dos códigos, el visual y el auditivo, es legítimo plantearse el rendimiento estético de la convivencia entre ambos. Paradójicamente, en los caligramas tautológicos, se produce una colisión entre lo lingüístico y lo visual, al menos si consideramos que la forma más rica de percepción es la simultaneidad de códigos y que eso es lo que persigue el caligrama. El componente visual del caligrama atrae tanto la atención que detiene el proceso perceptivo: ya se sabe que el sentido corporal dominante es la vista. El aspecto suspende la lectura. Y, sin embargo, cuando retomamos el poema y nos hacemos cargo, mediante la lectura, del mensaje lingüístico, normalmente su contenido visual se nos antoja elemental o irrelevante. O sea, que la verdadera fruición del caligrama tautológico proviene de una síntesis estética alimentada de la aprehensión discontinua de las virtudes del texto, lingüística y visual. Lo visual, por otra parte, puede y suele comportarse como un corsé para lo discursivo, impidiendo su crecimiento en profundidad, por más que el artista haya intentado neutralizar este inconveniente. La sumisión que el dibujo impone a la expresión de ideas conlleva que estas acaben por ser irrelevantes al no haber tenido cauce suficiente de desarrollo. Echemos, para comprobarlo, un vistazo a cualquiera de las tecnopecnias griegas o caligramas de Apollinaire. Sin embargo, en los caligramas no tautológicos, en los que domina lo

discursivo, este aspecto se ve potenciado y enriquecido por lo visual-tipográfico al ser integrado con relativa facilidad en la percepción sin violentar demasiado las leyes de la atención humana. Por otra parte, la imagen en el caligrama es muchas veces un simple perfil, algo que queda muy lejos de las posibilidades expresivas de la pintura, lo cual nos sitúa a las puertas de una pequeña decepción. Así que el rendimiento visual del caligrama también es limitado. A pesar de todo, el lector siempre acaba esbozando una sonrisa de complacencia ante los caligramas, señal de que acepta como constitutivos de su naturaleza los componentes lúdico e ingenioso, y, de antemano, las limitaciones que conlleva. Isaac del Vando Villar es el autor de uno de los caligramas ultraístas más aparatosos que tenemos, “En el infierno de una noche” (véase el comentario que hacemos en el capítulo correspondiente), publicado en la revista *Grecia*, en 1919. Una versión no caligramática del mismo poema la incluyó en su libro *La sombrilla japonesa*, de 1924. Pues bien: tras haber leído y visto la versión caligramática, la otra resulta, en comparación, pobre y decepcionante, lo que demuestra que la fusión de discurso e imagen es poéticamente eficaz en cierto grado, sobre todo si el contenido lingüístico tiene ya carencias de salida.

Un repaso histórico

El rendimiento visual del texto poético, aliado con las más diversas manifestaciones del ingenio, ha sido objetivo y práctica sistemáticos. En nuestra cultura occidental las primeras manifestaciones se remontan a la época helenística y se prolongan durante la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo; desde finales del siglo XIX y, sobre todo, en el primer tercio del XX, se revitalizan extraordinariamente con Mallarmé, el futurismo y Apollinaire; y continúan durante el siglo XX, a partir de los años 50 y 60, con la llamada poesía concreta, la poesía semiótica y la poesía cibernética.

Rafael de Cózar, estudioso del manierismo formal poético, propone una clasificación en la que se mencionan las variadas muestras de artificio literario, de las que forman parte los caligramas y otras formas poéticas visuales³:

Una mínima clasificación nos permite ordenar el amplio corpus de las citadas fórmulas que recogen los tratados de poética desde la antigüedad. Podemos distinguir tres grandes grupos:

- A. Juegos adivinatorios, enigmas conceptuales y formales, como el enigma, jeroglífico, poema cabalístico, anagrama, monograma, talismán, retrógrado, poemas numéricos, etc.
- B. Poemas basados en estructura fundamentalmente visual y que exigen este tipo de percepción.
 1. Formas figuradas y geométricas, objetos, textos en los que se incluyen dibujos: emblemas, empresas, jeroglíficos, laberintos, caligramas, etc.
 2. Formas letristas que, aunque no constituyen objetos visuales, exigen una lectura visual: poemas alfabéticos, lipogramas, tautogramas o letreados, acrósticos y pentacrósticos, laberintos, anagramas, etc.
 3. Juegos aritméticos: poemas numéricos, cabalísticos, cronológicos, etc.

C. Poemas basados en funciones acústicas, las cuales suelen desarrollarse a partir de la repetición de elementos: poemas sonoros, tautogramas, poemas en eco, aliteraciones y demás posibilidades que se engloban en la jitanjáfora.

³ *Vanguardia o tradición*, Mergablum, Sevilla, 2005, p. 30

Según los especialistas⁴, en el origen de la poesía visual están los poetas alejandrinos del siglo III a. C. Teócrito de Siracusa y Simias de Rodas, entre otros. Sus textos forman parte de la extensísima *Antología palatina*, llamada también *Antología griega*, descubierta en 1607 por Claudio Salmasio en un códice del siglo XI en una biblioteca del Heildelberg. El libro XV, de los dieciséis de que consta la *Antología*, contiene, además de otros varios, seis poemas de índole figurativa conocidos con el nombre de *tecno-paegnía*, una suerte de “poemas de figuras” (*carmina figurata*, en latín): “El hacha”, “Alas de amor” y “El huevo”, de Simias de Rodas; “La siringa”, atribuido a Teócrito de Siracusa; y dos poemas titulados “Altar”, uno de Besantino y otro de Dosíadas. La superficie tipográfica de estos poemas reproduce miméticamente la forma de los objetos denotados en el título (véanse algunos ejemplos más adelante) y sus versos deben leerse según un orden preestablecido, no lineal. Estos caligramas y demás fórmulas de este periodo han sido referente permanente para los cultivadores de la poesía visual y de lo que Curtius (1981: 397) ha llamado “manierismos formales”⁵.

Publio Optaciano Porfirio, hacia el año 325 dedicó un volumen de poemas laudatorios al emperador Constantino en el que se pueden encontrar *carmina figurata* (altar, zampoña, órgano) y poemas geométricos (figuras geométricas formadas con el contorno del poema o en el interior del mismo). Siguen esta trayectoria, también en el siglo IV, Ausonio, con gran dominio del centón –que puede ser considerado como antecedente de la técnica vanguardista del collage-, y Venancio Fortunato.

El alemán Rabano Mauro, obispo de Maguncia, elabora el tratado *De laudibus sanctae crucis*, fechado en 815, un conjunto de veintiocho tetrágonos con la cruz cristiana como motivo visual común, símbolo que será predominante en las formas caligramáticas del occidente cristiano hasta el siglo XIX. En España sigue la tradición de Porfirio y Rabano Mauro el monje riojano Vigilán, del siglo X, que dejó seis estimables *carmina figurata* en su *Codex Vigilano*. En esta línea cabe inscribir y mencionar, ya en la Italia del Barroco, a Guido Cassoni, con *La passione di Christo*, y a Fortunio Licati, estudioso de las tecnopecnias griegas. En *La passione di Christo* se representan caligramáticamente elementos alusivos a la pasión de Cristo como la cruz, los látigos, la columna de la flagelación, etc.

En la España medieval, las culturas árabe y hebrea, que asignaban una naturaleza trascendente a la escritura, coinciden en conceder gran protagonismo a la caligrafía y a la ilustración de los libros. La idea medieval, extendida entre la patrística, desde Orígenes hasta san Agustín, de que el hebreo había sido la lengua primordial de la humanidad, concedió prevalencia al hebreo. Pero en España, el legado árabe tiene importancia específica. La prohibición religiosa de representar seres vivos en las mezquitas potenció la dimensión decorativa de la escritura, magníficas muestras de la cual encontramos en la poesía epigráfica de la Alambra y del Generalife. En cuanto al legado judío, son reseñables las micrografías y los discos de Abraham ben Samuel Abulafia. Las *micrografías* son formas figurativas elaboradas por un artista posterior a partir de un texto previo. Los discos, por su parte, responden a la especulación cabalística a partir de la dislocación lingüística como medio para alcanzar la sabiduría y liberar el alma humana.

⁴ Quien se interese por las formas poéticas visuales y otras formas raras, entre otros posibles, debe consultar el libro de Rafael de Cózar *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El carro de la nieve, 1991, también accesible en http://boek861.com/lib_cozar/indice.htm

Una historia de los caligramas con amplia antología es el libro de Miguel D’Ors *El caligrama, de Simias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Eunsa, Pamplona, 1977

⁵ “El manierista no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural; lo que se propone es sorprender, causar asombro, deslumbrar”.

Pero con el Renacimiento y la secularización aparecen también temáticas profanas: la naturaleza, objetos familiares, símbolos caros al poder... Junto a una recuperación e imitación de las tecnopecnias griegas aparecen otras formas: laberintos (de letras y de versos), acrósticos, jeroglíficos y el emblema, invento de Alciato, especialmente interesante por su integración de poema y dibujo, etc. Interesa destacar los ocho caligramas (“patern poems”) que Richard Willis incluye en su *Poematum Liber*, a mediados del siglo XVI y los de Jacques Cellier –según R. de Cózar, uno de los mejores caligramistas, superior incluso a Apollinaire– en sus *Recherches de plusieurs singularités*, de finales del siglo XVI. Por su parte, los *Emblemes* y los *Hieroglyphikes of the Life of Man*, publicados en un solo libro, de Francis Quarles, otro emblemista reputado, se convirtieron en las colecciones de poesía inglesa más transitadas en el siglo XVII.

En España, la época manierista y barroca acoge de manera natural los formalismos poéticos en el contexto de la fiesta barroca, aglutinante de las más variadas disciplinas artísticas: pintura, literatura, música, etc. Sobresalen especialmente los acrósticos esféricos de la época porque son los que más potencian la vertiente visual. El conceptismo, por otro lado, como paradigma de estilo defendido por Gracián, con orígenes en la literatura medieval, se despliega en la práctica en abundantes muestras de juego verbal. La poética de Díaz Rengifo, de 1592, y las posteriores (López Pinciano, Cascales, Jáuregui, Gonzalo Correas) recogen información sobre el artificio literario, en especial la de Juan Caramuel, titulada *Primus Calamus Metametricam*, “el más extenso, completo y complejo tratado escrito sobre estos temas en toda la historia europea, obra curiosamente nunca reeditada desde el siglo XVII”, según R. de Cózar (2005:34).

A pesar del descrédito en que a finales del XVIII caen los artificios extravagantes, criticados por los tratadistas clásicos, con Luzán a la cabeza, en el siglo XIX hay autores, españoles y extranjeros, interesados en el estudio de los mismos: Etienne Gabriel Peignot, el historiador César Cantú, Ludovique Lalanne –en especial–, Bartolomé Comellas y León María Carbonero y Sol. En España, la revista *El pistón*, en los años sesenta, se centra especialmente en los pentacrósticos y laberintos; y componen caligramas José Rodríguez (1857), A. Rivero (1886), Braulio A. Ramírez y otros muchos en esta época anterior a las vanguardias.

En cuanto al caligrama (“escrito bello”), el DRAE lo define como “Escrito, por lo general poético, en que la disposición tipográfica procura representar el contenido del poema”. Se trata, por tanto, de un texto, generalmente en verso, que trata de impostar al contenido verbal, mediante el diseño tipográfico, el mismo contenido figurativo, sin renunciar, frecuentemente, a elementos tradicionales de la poesía como los temas recurrentes, la rima o la lógica del discurso.

El caligrama moderno tiene sus raíces, como apuntábamos más arriba, en las tecnopecnias griegas y en los *carmina figurata* latinos, tradición no desconocida para Apollinaire, ya que en la revista *L'esprit Nouveau* aparecen reproducidos caligramas clásicos. No tendría mucho sentido, por tanto, hablar de la invención del caligrama en la época moderna. Aunque los primeros caligramas de Vicente Huidobro datan de 1912, anteriores, por tanto a los de Apollinaire (1918), este autor es, sin duda, un hito en la revitalización del caligrama (su libro *Calligrammes* tuvo gran éxito), género poético que tiene una trayectoria en la poesía moderna de gran libertad experimental con poca referencia a los modelos clásicos. Supone la experimentación tipográfica y caligramática una relevancia de la noción de espacio de la poesía en detrimento de la dimensión temporal de la misma. Las operaciones de leer y ver se fusionan en tanto que la plasmación gráfica del poema se constituye también en icono.

Antes de la irrupción de los caligramas de Apollinaire, el inicio moderno de experimentación tipográfica tiene manifestación ineludible en el texto de S. Mallarmé “Un

coup de dés” (1897). La exagerada impresión que la lectura y visión del poema produjo en Paul Valery testimonia lo novedoso e interesante de la propuesta mallarmeana. En carta al director de *Marges*, febrero de 1920, dice:

Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran *cosas visibles*. Mi vista entraba en contacto con los silencios que se habían materializado. Contemplaba a mi gusto instantes inapreciables; la fracción de un segundo, en la que alumbra, brilla, se extingue una idea; un átomo del tiempo, germen de siglos psicológicos y de consecuencias infinitas, aparecían, finalmente, como seres enteramente rodeados de su nada hecha sensible...⁶

Desde nuestra perspectiva, las palabras de Valery deben entenderse como una invitación al lector para que prepare su sensibilidad a favor de las propuestas visuales que el juego tipográfico ofrece. Parece claro que estos productos hay que enfocarlos desde la recepción más que desde la producción si queremos indagar en sus virtudes poéticas.

Suele distinguirse entre caligramas tautológicos (tema y figura tipográfica se solapan solidariamente) y el resto. De los primeros serían ejemplo las tecnopecnias griegas y los de Apollinaire. En cuanto a los otros, las formas que presentan son variadísimas, así como la relación jerárquica establecida entre texto e imagen; pero todos comparten la vocación caligramática⁷.

En España, el desarrollo vanguardista de formas caligramáticas no fue fecundo. Aun así, el ultraísmo y el creacionismo exploraron a conciencia las posibilidades visuales y simbólicas de la tipografía. De manera general, muchos autores de la época de las vanguardias y de su entorno temporal tuvieron contacto directo con la imprenta, a través de la creación y edición de libros y revistas, además de la aguda sensibilidad de bastantes de ellos hacia las artes visuales (Guillermo de Torre, V. Huidobro, Giménez Caballero, Vando Villar, Moreno Villa, Pedro Garfias, Lorca, Hinojosa, Alberti, Emilio Prados, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Adriano del Valle, Antonio Espina...). El interés por el juego tipográfico y las formas visuales y caligramáticas, en mayor o menor grado, ha quedado plasmado en algunos libros de mención obligada: *Hélices* (Guillermo de Torre), *Signario* (Antonio Espina), *Imagen, Limbo* y *Manual de espumas* (Gerardo Diego), los *Carteles* (Giménez Caballero)... En el impulso a la práctica caligramática debe mencionarse a Vicente Huidobro que reparte tempranamente en España sus libros *Horizon carré, Tour Eiffel, Halalí, Poemas árticos* y *Ecuatorial*, todos ellos con abundancia de propuestas visuales de estirpe caligramática (los primeros caligramas de Huidobro se documentan ya en 1912). Pero la producción caligramática está, sobre todo, dispersa en las revistas de la época: *Grecia, Cervantes, Ultra, Reflector, Cosmópolis*, etc.

Antología de textos figurativos

⁶ *Estudios literarios*, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, 1995, p. 195 y ss.

⁷ Para una consideración ceñida sobre las relaciones entre palabra e imagen, con taxonomía incluida, puede consultarse KIBÉDI VARGA, Áron: *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen*, p.109-135, en MONEGAL, Antonio (introd., compil. y bib.): *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, 2000

Fragmento de UN COUP DE DÉS (S. Mallarmé)

C'ÉTAIT

issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination épars d'agnoie

COMMANÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

PAYSAGE (Vicente Huidobro, Salle XIV)



NIPONA (V. Huidobro)
(*Canciones en la noche*, 1913)

Nipona

Ven

Flor rara

De aquel edén

Que llaman Yoshiwara.

Ven, muñequita japonesa

Que vagaremos juntos nuestro anhelo

Cabe el maravilloso estanque de turquesa

Bajo un cielo que extienda el palio de ónix de su velo.

Deja que bese

Tu rostro oblicuo

Que se estremece

Por un inicuo

Brutal deseo.

¡Oh! Déjame así

Mientras te veo

Como un biscuit.

Son tus ojos dos gotas ovaladas y enervantes

Es tu rostro amarillo y algo marfileño

Y tienes los encantos lancinantes

De un ficticio y raro ensueño

Mira albas y olorosas

Sobre el plaqué

Las rosas

Té.

LA CAPILLA ALDEANA (V. Huidobro)
(*Canciones en la noche*, 1913)

La capilla aldeana

A v e
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde

la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.

Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos huraños.
Y en el cuadrado lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.

Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

TREN (Gerardo Diego)
(Imagen –Imagen múltiple (1919-1921)-)

TREN

V E N I D conmigo

Cada estación es un poco de nido

El alma llora porque se ha perdido

Yo ella

como dos

golondrinas paralelas

Y arriba una bandada de estrellas mensajeras

El olvido

**deposita sus hojas
en todos los caminos**

Sangre Sangre de aurora

Pero no es más que agua

Agitando los árboles

llueven

llueven silencios

ahorcados en las ramas

ANGELUS (Gerardo Diego)
(Imagen –Imagen múltiple (1919-1921)-)

ANGELUS

A Antonio Machado

**Sentado en el columpio
el ángelus dormita**

Enmudecen los astros y los frutos

**Y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos**

**Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas**

La vida es un único verso interminable

Nadie llegó a su fin

Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido

El ángelus ha fallecido

**Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba**

CRONOS (Gerardo Diego)
(*Limbo*, 1919-1921)

CRONOS

**EN el cubo sin fondo
van cayendo una a una
las gotas del péndulo.**

**El péndulo es el pulso de la noche
Y los rosarios ruedan
extrayendo sus norias
corazones de madres y de novias**

He buscado mis llantos

Villanos Me han robado

**Como en una bandeja petitoria
deposité mi frente**

**La luna colegiala
en camión de dormir
apagó de un soplo los relojes**

Y de mi corazón

una

a

una

van

cayendo

todas

las

hojas

AJEDREZ (G. Diego)
(Limbo, 1919-1921)

AJEDREZ

A Luis Zubillaga

HOY lo he visto claro
Todos mis poemas
son sólo epitafios

Debajo de cada cuartilla
siempre hay un poco de mis huesos

Y aquí en mi corazón
se ha cariado el piano

No sé quién habrá sido
pero del reloj
en vez del péndulo vivo
colgaba un ancla anclada

Y sin embargo
todavía del paracídas
llueven los cánticos

Alguna vez ha de ser

La muerte
me
jugando

y la vida
están
al ajedrez

TERTULIA (Francisco Vighi)
(Grecia, nº XXXI, 1920)

Este café tiene algo de talanquera
y de wagón de tercera.

No hay mucho tabaco y se hace mucho humo
yo—el noveno poeta español—presumo
delante de Alcaide de Zafra que enluta sus canas
(once piastras de tinta todas las semanas).

Ventilador. Portugueses

Acento de Sevilla ¡dorada ciudad!

y de mi Bilbao fogonero

¡Camarero!

Café con leche, mitad y mitad

Grita Llovet. Calla Bacarisse

Solana consagra.

Si habla Peñalver parece que se abre una bisagra.

León Felipe, ¡duelo!

No tiene

ni

patria

ni

silla

ni abuelo:

¡Duelo! ¡Duelo! ¡Duelo!

yo le doy un consuelo

un

pañuelo

y

otro

pañuelo.

Llega

Monsieur Lasso de la Vega.

Il vient de dîner à L'Hotel Ritz.

Il sait bien son rôle.

El il porte sa fleur.

¡Parole

d'honneur!

En los rincones algunas parejas
de seguridad y de señoras amarillas

Miran a Torre y se estremecen

los guardias y las viejas

él las cita a banderillas

con las orejas.

Discusión sin fin

sobre si es ultraísta Valle-Inclán

que si patatín

que si patatán.

En el mostrador suena un timbre trin...

trin... trin... triiinn...

unos pocos pagan y todos se van.

... Silencio, sombra, cucarachas bajo el diván.

LOS POEMAS MUSCULARES (Eugenio Montes)
(Cervantes, junio, 1919)

MATCH.

A Ciriquiain Gaiztarro.

**Las canas dobladas en el brazo del árbitro.
Y el collar de cuerdas ahogando el ring.
Los boxeadores remando con los brazos
La balsa no quiere navegar**

**5 F
L
O
R
E
10 C
E**

**N rosas morenas en los puños
Que se injertan en las mejillas.
El tren invisible no lanza humo.
15 EN EL ROUND ALGUIEN QUEDO DORMIDO
Y de las manos de los concurrentes
Se escapan cohetes sin luz.**

**FOOT BALL
RIENDAS DE OXIGENO**

**20 La rosa duerme en la cuna circular.
Se inició el ballet.
Los planetas vuelan a ras de tierra
Trompos aviadores.
Se borraron los tendones de nieve.
25 En la ventana sin alas, está un hombre.
En las nubes una mano
mueve al hilo de que pende
el loco cantar.**

FUEGOS ARTIFICIALES (Francisco Vighi)
(Reflector, 1920)

FUEGOS ARTIFICIALES

Fchsss..... ¡¡Pon!!

Serpentina de magnesio y latín
a cargo de San Agustín.

Empezó la función
El señor de las alturas
hace diabluras
con luceros y cometas.
Los angelitos disparan sus escopetas.

Traca española
por el valenciano Vicente Ferrer
y el guipuzcoano Ignacio I.oyoia.

L E S

Cuatro petardos a compás
¡tras! ¡tras! ¡tras! ¡tras!

I I

T I A

El Señor, riega
el cielo de estrellas *alfa* y *omega*
y estrellas de letanía,
San Pedro murmura en la portería.

Santa Bárbara, maestra en el oficio
y su antípoda compañero
Pedro Botero
quemar la torre de artificio.

— W S

Relámpagos teatrales.
Luego
San Marcos suelta un toro de fuego;
se asustan
las oncemil vírgenes (todas me gustan)
y los santos padres barbudos.

F
I
C
I

F U E

H L E S

¡Cataplúni! ¡Cataplóni!
dió dos estornudos
San Cristobalón.

Un trueno profundo.
Terrible explosión.
Se acabó el mundo.
¡¡¡Poon!!!

G O S

(Reflector, 1920)

POEMÁTICAS ESQUEMATIZACIONES FANTASISTAS...
(Eugenio Montes, *Grecia*, nº XVI, mayo de 1919)

ULTRA

POEMÁTICAS ESQUEMATIZACIONES FANTASISTAS.
ATARDECER EN NEW-YORK

A. Vicente Risco

El crepúsculo barnizado de whisky —es ahogado por olas blancas. —Los rascacielos, arrodillados, elevan —plegarias a las nubes. —El sol está detenido en un vaso —en la mesa de la terraza de un bar. —Las nubes arrojaron del dedo los anillos. —Ventiladores nómadas. —La multitud es una llama que el viento riza, —presa en el túnel de la avenida. —Los automóviles nadan a impulsos cortos. —Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadear. —Treinta gamas de grises cayeron de una paleta, —quemaron las alas y regaron los objetos. —Enmudecieron las cigarras que solfea en los trolley. —Cajas musicales. —Las trompas equivocadas dicen —DO RE FA. —Se nota la ausencia de la batuta del director de orquesta. —Un pintor va dando pinceladas amarillas en los gasómetros. —D¿Dónde está la concha del apuntador? —DO RE FA —Tocan sólo los instrumentos de metal. —Los violines esperan tres compases. —Ante la indiferencia de los espectadores, las trompas epiépticas insisten: —DO RE FA.

GIRÁNDULA (de Guillermo Torre: *Hélices*, 1923)

Un sol de repetición arroja 10.000 proyectiles por minuto.

Una constelación pluricolor
El ventilador pirotécnico multi-
Los cohetes braman sirenas sobre la
y efímera tapiza el cielo estival.
plica sus aspas deshilachadas.
ciudad y el mar copulados.

SINOPSIS (Guillermo de Torre)
(Hélices, 1923)

S I N O P S I S

Estratos subcutáneos de las praderas celestes
Franjas sidéreas de las entrañas telúricas

Albatros Velfvolos
en las jarcias del horizonte

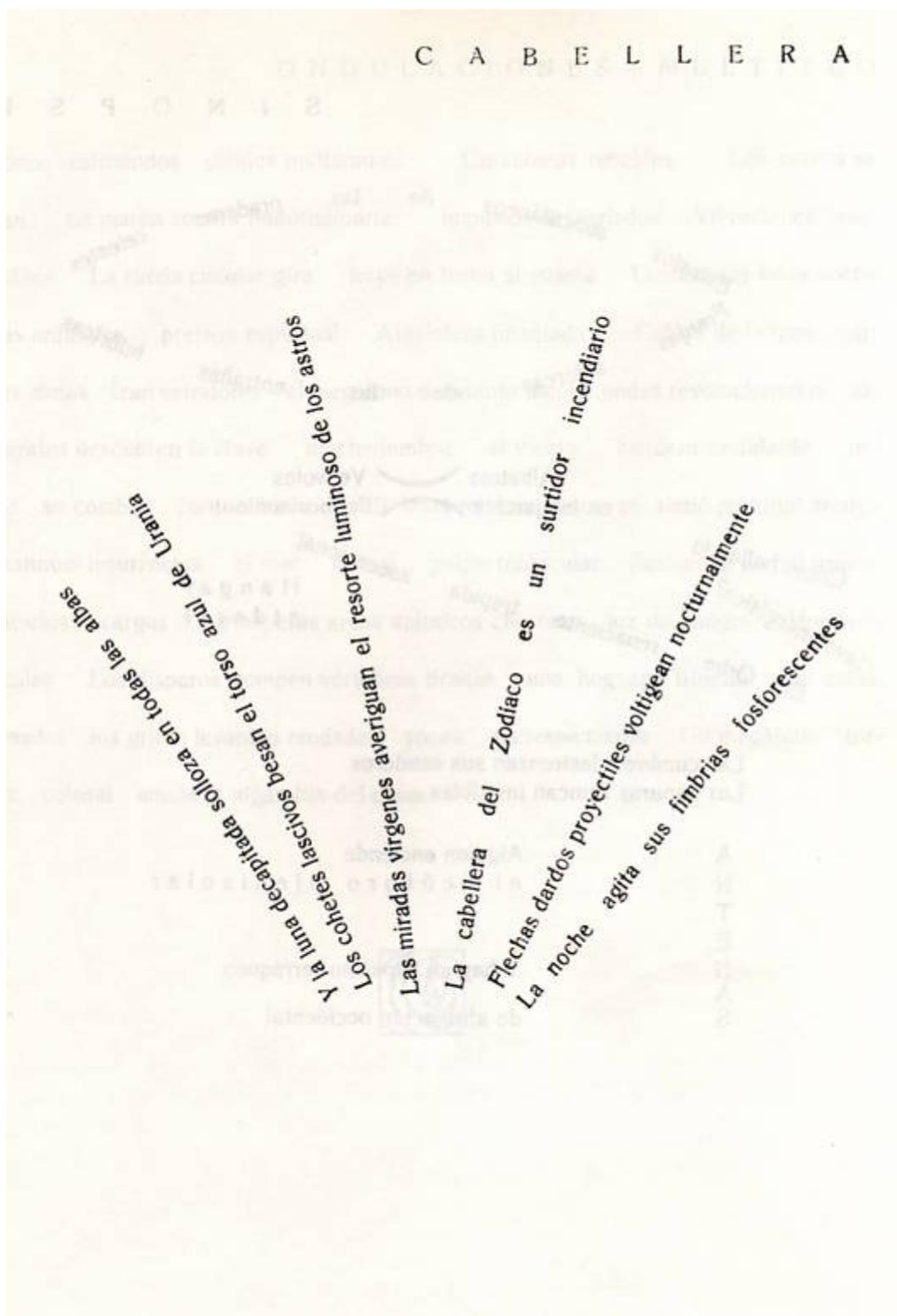
Cómo hallar la
clave energética?

El Orbe renaciente trepida ascensional
Hangar sideral

Las cumbres destrenzan sus senderos
Las llanuras brincan invisibles

A Alguien enciende
N el reóforo plenisolar
T
E
N Y hay un espasmo terráqueo
A de afirmación occidental
S

CABELLERA (Guillermo de Torre)
(Hélices, 1923)



SIGNO CELESTE (Adriano del Valle)
(Grecia, nº XXXVI, 1919)

SIGNO CELESTE

¡Mía era la estrella!

¡Mía...!

Por
 las
 escalas
 áureas
 dejan
 huellas
 de
 luz
 los
 pies
 rosados

de las estrellas blancas
 que llegan peregrinas desde un poniente bár-
 baro.

El hacha de la Luna
 tiene sangre de un Sol decapitado
 que hundió su cabellera
 en los mares del trópico
 para apresar a los bajeles náufragos,
 Las manos del Silencio

DEVANAN EN LA
RUELA DEL
ZODIACO

las trenzas de las vírgenes
 y el lino immaculado de los ángelus...

FIVE O’CLOCK TEA
(Eugenio Montes, *Grecia*, nº XXVII, 1919)

FIVE O’CLOCK TEA

*A Joaquín de la Escosura, a quien
desde mi cordillera invito a una ultraica
excursión*

Las acacias peinadas

A media melena.

En las ramas las hojas

Abanicán la copa.

Orquesta.

Los marineros disfrazados

Clavan el arpa en las cuerdas.

Perspectivas.

En la playa

Las cunas vacías

Olas estiradas despezándose

Comenzó a arder el cielo

Pero no se oye el chisporroteo

D

A

N

Z

A

S

Orfeón de espumas

El tabaco

Sepultado en las copas

Tornóse verde.

EL HUMO SE OCULTA

En las pipas

SIN
BOCA

ESTÁ PARADO EL MOTOR
DE LOS CUELLOS POSTIZOS

¿LE DIERON

YA AL SOL

PERMISO PARA DORMIR?

SOBRE

Las mesillas

Frutas desnudas

PAISAJE VERSIESPACIAL
(Eugenio Montes, *Grecia*, nº XXVI, 1919)

PAISAJE VERSIESPACIAL

Cansado de nadar a flor de agua
El sol se sumergió.
Duermen colchones de sombras
Sobre el horizonte.

En el mar
Bajo alas De pájaros Arcos De violines

Se agota la tinta

PEINANDO EL AGUA

De la montaña que escribe en el cielo

E
L
V
I
E

N
T
O

TOCA LA INFINITA PIANOLA

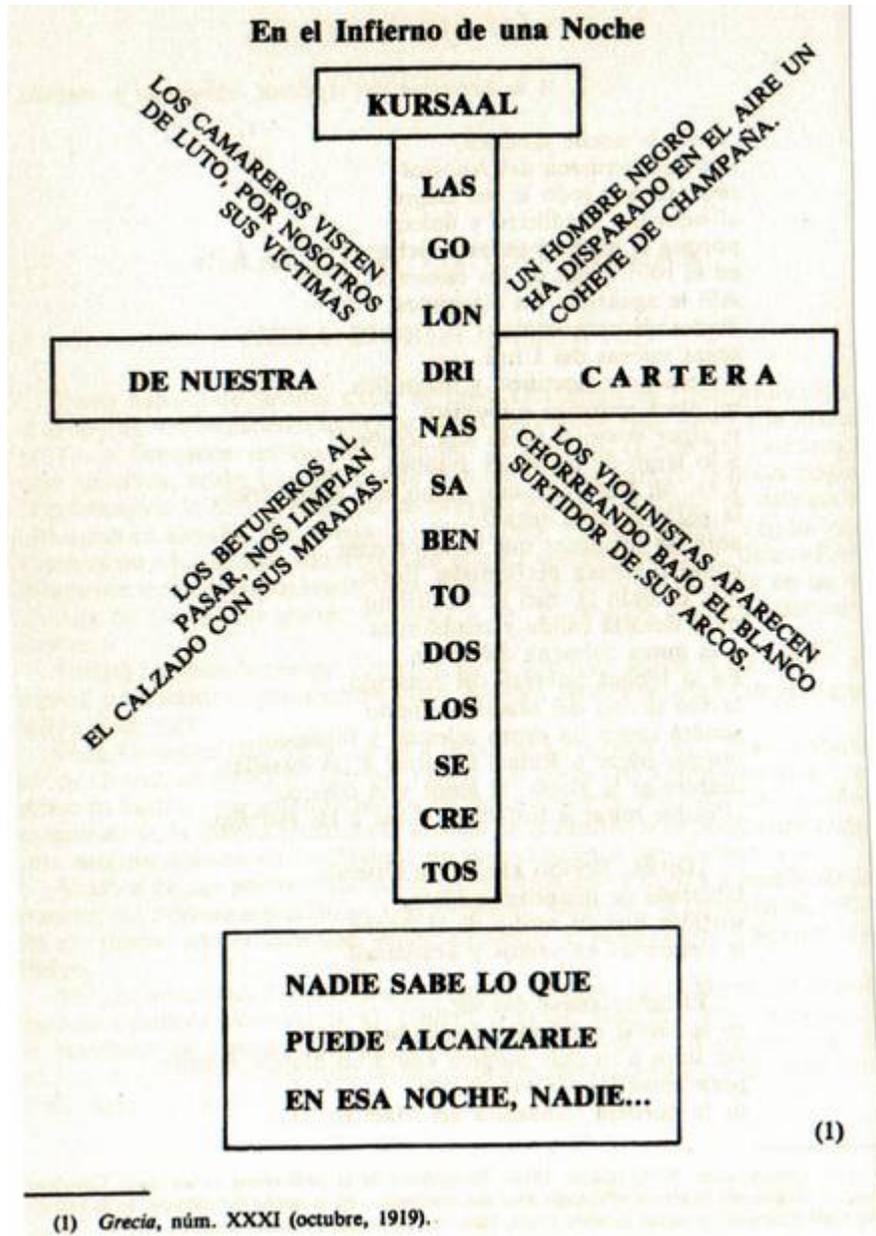
Está oculto el pico de las nubes
Que emergen al ignoto palomar

Danzas cósmicas

En el cielo hay un certamen de sonrisas.

En la tierra se diluyen las canciones. (1)

EN EL INFIERNO DE UNA NOCHE, 1919 (Isaac del Vando Villar)



SED
(Juan Larrea, *Grecia*, nº XXIV, 1919)

SED

Un grito después
Tus niñas precoces
El paisaje
vaciado
En las copas de los árboles ajeno

degollará el crepúsculo
En el instante cúbico
que hacen llorar a los pájaros

Como yo
Con
una paja
Sorbo esta estrella herida

E s en vano
s en vano
s en vano

E
L
L
A
N
O
H
A
L
L
O
R
A
D
O

BODEGOM (Joan Salvat-Papassetit)
(Poemes en ondes hertzianes, 1919)

A Xavier Nogués

Damunt la taula
 l'Arthur Gordon Pym
 obert
Poe **al sostre**
 m'esguarda
Só tremolós **de veure'l**

El gresol penjat
 n'és l'agonia

Ara tancaré el llibre

El vas és tombat

A terra
 xipolls
 Whisky house of lords

Ara Poe ha caigut **borratxo**

[BODEGÓN

Sobre la mesa
 el Arthur Gordon Pym
 abierto

Poe en el techo
 me contempla
Siento escalofríos al verlo

El candil colgado
 es su agonía

Ahora cerraré el libro

El vaso está tumbado

En el suelo
 charcos
 Whisky house of lords

Ahora Poe ha caído borracho]

(Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Poemes en ondes hertzianes*, Barcelona: Ramón Clapera, editor/
Publicacions Mar Vella, 1919). Traducción de Victoria Pineda.

EL CAL·LIGRAMA – 1 (Joan Salvat-Papasseit)

EL POEMA DE LA ROSA ALS LLAVIS
(1923)

EL CAL·LIGRAMA - 1

O
H

T
O
T
A

P
U
L
C
R
A

ET DURÉ SEMPRE
AL PIT

ET SOMNIARÉ
A LA NIT

l'estampeta és d'or

JACULATÒRIA

ROSA LA ROSA ET SÓC PREGANT
PÈTAL QUE ES MORÍ TREMOLANT
EL BES DONANT SEMPRE CREMANT
—I UN ALTRE PÈTAL ESPERANT

G
O
T
E
S

D
E

S
A
N
G

ESPINES DE
LLIGA-AMANT
FERIU MA CARN

PLÀNOL (Joan Salvat-Papasseit)
(Poemas en ondes hertzianes, 1919)

PLÀNOL

A. J. M. de Sucre

MONT AVENTÍ

D
E
C
A
D
È
N
C
I
A

ESGLÉSIES

XALETS

ARISTOCRÀCIA VICI

IRONIA EN EL CRIM

S
U
B
U
R
B
I
S

HOSPITAL

RAMERES POBRES

LA GALERA

HONRADESA FAM

El sol ho encén tot

—Però no ho consum

ANTIGUO DOCUMENTO HINDÚ



(El Huevo: Traducción de Daniela Antúnez)

1 De gorjeadora
3 he aquí este nuevo tejido
5 benévolo de corazón recibelo: pues pura
7 y el heraldo de los dioses Hermes el de voz sonora lo condujo
9 y ordenó que mucho más y más acrecentase desde el metro de un pie
11 y rápido en lo alto con inclinación ligera y oblicua de los pies dispersos proclamó,
13 cambiando los miembros con las veloces cervatillas, ágiles hijas de las ciervas de pies ligeros:
15 todas, con pies apresurados, precipitadas sobre las elevadas colinas, sobre la huella de la nodriza amigable:
17 hasta que, de pronto, una bestia de fiero corazón, recibiendo el grito resonante en el más oculto repliegue de la guarida,
19 persiguiendo entonces el son del rumor, se precipita de prisa a través del frondoso valle de las montañas cubiertas de nieve;
20 y de inmediato, como impulsando los pies rápidos de aquellas, el dios renombrado emite las intrincadas medidas del canto.
18 saliendo prestamente del rocoso lecho del cubil, se lanzaba deseosa de capturar una cría errabunda de la madre moteada,
16 con vagidos iban por la pastura montañosa de las nutridas ovejas hacia la cueva de las ninfas de finos tobillos;
14 y aquéllas por el inmortal deseo de la querida madre corrian al punto tras el pecho apetecible,
12 cuando andaba el camino, el clamor de las Plérides, abigarrado y de sonido uniforme,
10 su número al del extremo diez, manteniendo el orden de los pasos rítmicos,
8 a las tribus de mortales, tomándolo de las queridas alas de la madre:
6 aguda lo trabajó con fuerza, materno fruto:
4 de un ruiseñor dorio
2 madre

DÜBNER, F. (ed.), *Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum*, París: Ambrose F. Didot, 1872. Forma gráfica modificada por Robert Falcó.

EL HACHA (Simias de Rodas)

Comentario de Daniela Antúnez (Revista electrónica *Saltana*: www.saltana.org)

«El hacha» está formado por seis pares de versos, cada par con una medida métrica más corta que el anterior. Se presenta como una dedicatoria de Epeo, el constructor del caballo de madera de Troya, quien ofrece su instrumento a Atenea, inspiradora de la idea a Odiseo. Este poema es también de difícil lectura: a partir de un eje central, el hacha se configura en dos semicírculos. El extremo izquierdo está formado por los versos pares y el derecho por los impares, de modo que la lectura se realiza desde el filo derecho hacia el izquierdo, y así sucesivamente.

ἄλλ' ἄπο κρατῆν ἰθαράν νᾶμα κόμιζε δυσκλήης·
Δαρτανιδᾶν χροσβαφῆς ἰ' ἐστιφάλλε', ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
ὅπως ἔπειθ' ἔρεος πέλεκυν, τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος,
σάν χάρην, ἀν' ἠ' πολύβουλε Παλλᾶς·
ἄλλος ἠμφιδερχθῆϊς·
αἰὲ πνεῖ.

Ἄνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὶς κρατερῆς Μηδοσύνης ἦρα τίτων· Ἀθάνη
τάμος ἐπαῖ τᾶν ἱερᾶν κηρὶ πυρλίπνῳ πόλιν ἠθάλασεν
οὐκ ἐνάριθμος μεγαῶς ἐν προμήχοις· Ἀχαιῶν,
νῦν δ' ἔς· Οἰήσειον ἔβα κέλευθον
τρὶς μάκαρ, ὄν σὺ θυμῷ
ὄδ' ὄλβος

(El Hacha: Traducción de Miguel Ángel Navarrete)

de la Fócide; arrasé con ella el bastión amurallado por los dioses erigido,
no combatía en humo trocá, y a los reyes de oro engalanados su tierra
dardanida en palas, gracias a ti, augusta y sabia
ahora, palas, gracias a ti, augusta y sabia
aquel que con tu ánimo
gozo eterno.

A la diosa viril, Atenea, por su ingenio supremo esta hacha ofrenda Epeo
hizo abandonar: él, que en la vanguardia aquea
acarrea. La senda de Homero recorre
consejera. Tres veces dichoso
propicio envuelves:

DÜBNER, F. (ed.), *Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum*, París: Ambrose F. Didot, 1872. Forma gráfica modificada por Miguel Ángel Navarrete y Robert Falcó.

ALAS DE AMOR (Simias de Rodas)

(Traducción de Daniela Antúnez)

Comentario de Daniela Antúnez (Revista electrónica *Saltana*: www.saltana.org):

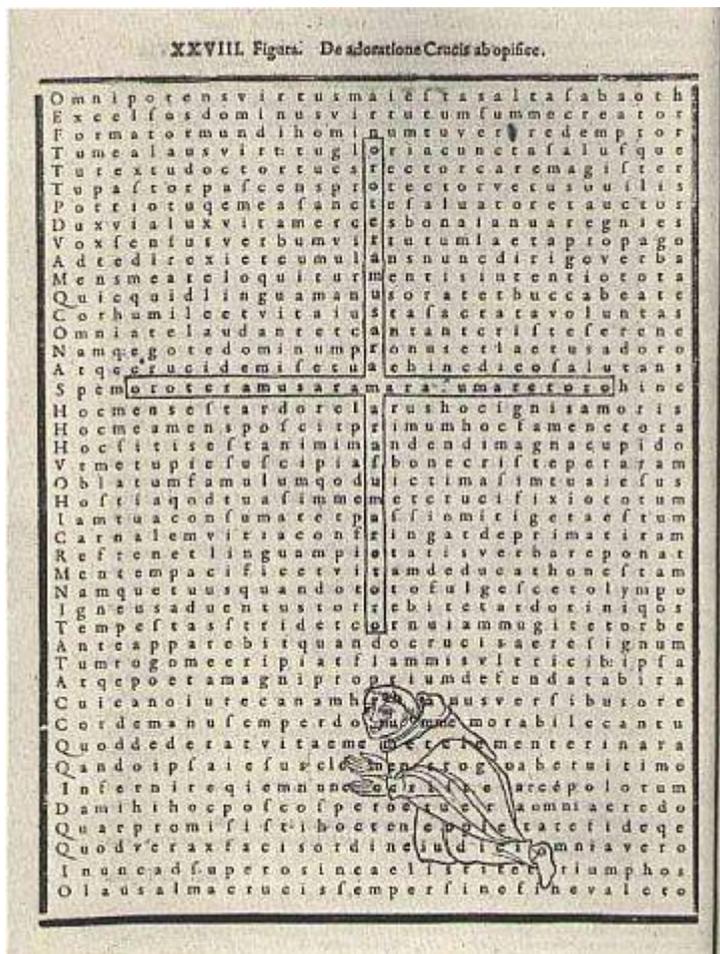
«Alas de amor» está configurado en una serie de seis versos de longitud decreciente seguidos por otros seis de longitud creciente. El poema no parece ser una descripción de las alas de Eros, sino una representación del dios alado que se muestra a sí mismo como un adolescente barbudo, hijo del Caos y no de Cipris, vencedor del Cielo pero, a la vez, persuasivo con su dulce voz. Dado que, en este caso, a diferencia de los otros dos poemas de Simias, lo nombrado no es el objeto de la descripción, se ha conjeturado que pudo haber sido grabado sobre las alas de una estatua de Eros. En realidad, esta posibilidad reenvía a la naturaleza primera del epigrama como inscripción, en verso o en prosa, comúnmente dedicatoria o fúnebre, que luego evolucionaría hasta la aparición del epigrama literario. Aun cuando recientemente se ha propuesto que los tres *technopaegnia* de Simias no son realmente poemas figurativos, sino inscripciones, esta hipótesis parece poco probable en relación a «El huevo» y «El hacha» y, por otro lado, no logra debilitar la fuerza de la innovación helenística respecto a la transformación del propio poema en imagen, sustentada en la comprensión de la equivalencia existente entre la palabra y lo visual que ya estaba presente en la tradición de la lírica griega arcaica.

1 Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἀνακτ' Ἄκμονίδαν τ' ἀλλυδίς ἐδράσαντα·
3 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
5 τᾶμος ἐγὼ γάρ γενόμαν, ἀνικ' ἐκραιν' Ἀνάγκα,
7 πάντα δὲ Γᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγροῖς
9 ἔρπετά, πάνθ', ὅσ' ἔρπει
11 δι' αἴθρας.
12 Χάους δέ,
10 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
8 ὠκυπέτας οὐδ' Ἄρεος καλεῦμαι·
6 οὔτι γάρ ἐκρανα βία, πραιῦνόω δὲ πειθοῖ·
4 εἴκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανὸς τε·
2 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

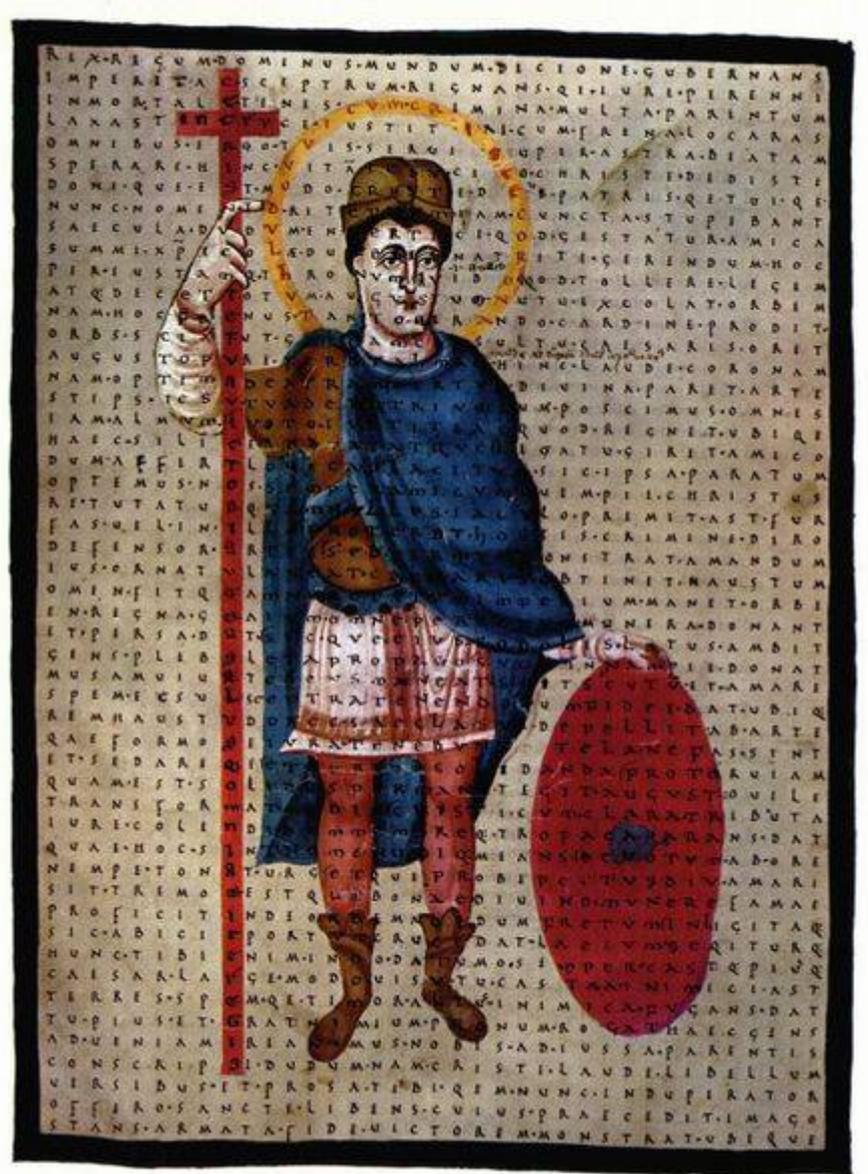
1 Mírame, señor de la tierra de hondo seno, que puso al Acmonida por doquier,
3 y no temas si, aun luciendo así, tupidas por el bozo, pesan mis mejillas.
5 Pues yo fui dado a luz cuando la Necesidad reinaba,
7 y a los funestos designios de la tierra se somete
9 todo lo que se arrastra, cuanto se mueve
11 por el cielo.
12 Y de Caos,
10 el hijo, no de Cipris
8 ni de Ares, el de vuelo rápido soy llamado.
6 No reiné por la fuerza, sino por la persuasión de dulce voz:
4 ante mí cedió la tierra, y las honduras del mar, y el cielo bronceo;
2 yo sustraje de ellos el muy antiguo cetro, y así otorgué leyes a los dioses.

DÜBNER, F. (ed.), *Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum*, París: Ambrose F. Didot, 1872. Forma gráfica modificada por Robert Falcó

Rabano Mauro
 (Revista *Saltana*: www.saltana.org)



LIBER DE LAUDIBUS SANCTAE CRUCIS (Rabano Mauro)

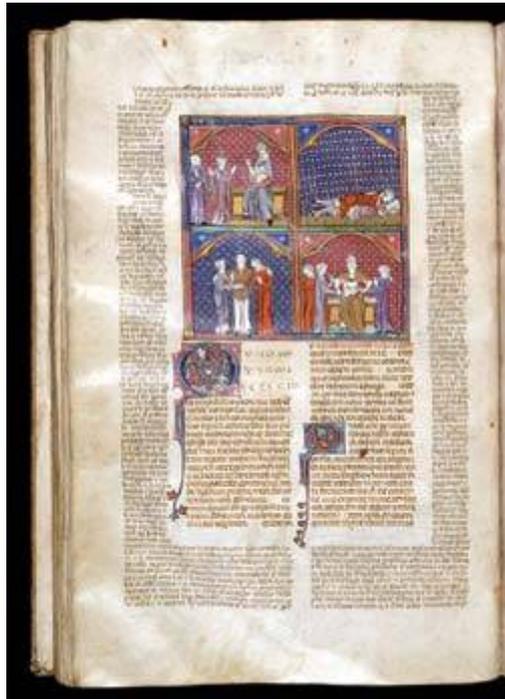


(Or.) The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH

ROMAN DE LA ROSE, C. 1398
(The Fitzwilliam Museum, ms. 169)



DECRETUM, c. 1300-1330
(The Fitzwilliam Museum, ms. 262)



LA DIVE BOUTEILLE (Rabelais)
(Revista *Saltana* www.saltana.org)

O Bouteille Pleine toute De mystères, D'une oreille Je t'écoute : Ne diffère,	5
Et le mot profère Après quoi soupire mon cœur. Dans la si divine liqueur, Bacchus qui fut d'Inde vainqueur, A toute vérité retenue. Vin si divin, loin de toi sont tenus Tout mensonge et toute tromperie. Qu'en joie soit l'ère de Noé conclue, Lui que ta composition nous apprit. Chante le beau mot, je t'en prie, Qui me doit sauver de misère. Qu'ainsi ne se perde une goutte De toi, ou blanche, ou bien vermeille.	10
O Bouteille Pleine toute De mystères, D'une oreille Je t'écoute : Ne diffère.	20
	25

LA DIVINA BOTELLA

(Traducción de Alberto Rivas Yanes, Revista *Saltana* www.saltana.org)

¡Oh, Botella, toda llena de misterios! Con este oído te escucho: no te tardes	5
y pronuncia la palabra de la que mi corazón pende. En licor tan divino que en tus entrañas se encierra, guarda presa Baco, de los indios vencedor, la verdad entera. Vino tan divino, lejos de ti moran la mentira y el engaño.	10
En alegría concluya la era de Noé, que tu ciencia nos enseñó. Canta ya la bella palabra, te lo suplico, que de infelicidad me libraré.	15
No se pierda una gota de ti, blanca o bermeja. ¡Oh, Botella, toda llena de misterios! Con este oído te escucho: no te tardes.	20

François RABELAIS, *Œuvres complètes*, París: Éditions du Seuil, 1997.

(Tr) François RABELAIS, *La Divina Botella*, traducción de Alberto Rivas Yanes, en *Musca Samosatensis & Rabelaisiana Lagoena*, Luxemburgo: La Moderna, 1998.

LABYRINTHE, 1569 (Clement Perret)



*Labyrinthe. Clément Perret, Calligraphe bruxellois.
Edition consultée : Excercitatio Alphabethica Nova 1569.*

CALIGRAMA PERSA, siglo XIX. BISMALA



EL PISTÓN (S. XIX)

18

Corazon acróstico laberíntico.

Coro ba de las musas del parnaso,
 Ojiba del parnaso de las musas,
 Solecismo sin alas del pegaso
 Enmendador ingenioso de tus fusas;
 Cárgaras de las linfas arretusas
 Odalíricamente y no de payaso,
 Zinivo sol que sale en el cáusaso
 Nairagia adivino de hipotemusas.
 V ti bibrante esdrújulo embeleso
 Luz de fé laberíntico galante,
 Estando Homero en progreso
 Nurcidor de estro elegante
 Esta va á tu salud confite
 Sandungero feliz poeta
 Triunfante en convite
 Misueño en glorieta
 V tento y con chiste
 De buen apetito
 V la don Pepito
 Historiado,
 Olímpico
 Noble eco
 Ordenado
 Recto.



Pitágoras.

19

Lo que en España se encierra
 admirando á **LAS** naciones;
 que á las **MUSAS** oraciones
 dedica **ESTRADA** en la tierra,
 es un **PURO POETA** que sierra,
 un **SER INMORTAL** profundo
 del **PENTACRÓSTICO** rumbo
 con **LABERINTICO** afán
 por **LeY LUMBRERA** le dirán
 la mas **FLORIDA** del mundo.
 Al que no **ADORA**, las musas
 con un **AMANTE** fulgor
 castigar la **leY** con gran rigor
 su **REVERENCIA** difuso
 debiera, **ADORANDO** la gran musa
 ciencia lo **COMOTIVA** fugaz
 que se **ADORA** en la córte
 lo mismo aquí y **Al** que en Pontevedra
MIGUEL CERVANTES SAAVEDRA
ÚNICO AUTOR DEL QUIJOTE.

A. López Avala.

20

Un capricho.

A
 Viando en tí, me engañaró
 Ilusiones un día
 Las venci y aplacaró
 Oh! la pena mía
 Mirando está
 Eso que detestó
 No ya tendrá
 Algun pretestó
 y no mas
 que estos.

No por el mundo, tanto siempre errante
 Pando, y no dejo nunca de llorar
 No quiero verte de hoy en adelante
 Oír tampoco que á otra parte vayas

Ay!
 Pero
 Oh! mira
 Sin embargo
 que me mira
 no hace daño
 que no ofende
 y a ti en de
 la suave luz
 que despierte esta cruz
 como un opaco fanal
 enseñando rumbo á cada cual.

Valeije.

Esto puse el día ocho | del año de Cristo mil
 del florido mes de Abril | escrito en un jardín.

JOSE GONZALEZ ALVAREZ.



LENÇOS DE NAMORADOS (Portugal)

(Or. [http://jamillan.com/librosybitios/blog/2007/02/especial-san-valentn-
lenos-de-namorados.htm](http://jamillan.com/librosybitios/blog/2007/02/especial-san-valentn-lenos-de-namorados.htm))



Textos traducidos

(En el centro):

En este pañuelo pongo
tristes lágrimas que lloro
por no poder suspirar
en brazos de quien adoro

(En los bordes)

Un padre no puede prohibir
a su hija querer bien
si las leyes de los padres son sagradas
las del amor tiene más fuerza

FURY SAID TO A MOUSE... (Lewis Carroll)
(Revista *Saltana*: www.saltana.org)

Fury said to
a mouse, That
he met
in the
house,
'Let us
both go
to law:
*I will
prosecute
you.—
Come, I'll
take no
denial;*
We must
have a
trial:
For
really
this
morning
I've
nothing
to do.'
Said the
mouse to
the cur,
'Such a
trial,
dear Sir,
With no
jury or
judge,
would be
wasting
our breath.'
'I'll be
judge,
I'll be
jury.'
Said
cunning
old Fury:
'I'll try
the whole
cause,
and
condemn
you
to
death.'

FURIA DIJO A UN RATÓN...

(Traducción de Francisco Torres Oliver, Revista *Saltana*: www.saltana.org)

Furia dijo a
un ratón, al que
encontró en
la casa:
«Vayamos
los dos
ante la ley:
tengo que
denunciarte.
Vamos, no
admito
negativas;
debemos
tener un
juicio:
pues en
verdad
esta
mañana
no tengo
nada
que hacer.
Y dijo el
ratón
al perro:
«Ese pleito,
señor,
sin jurado
ni juez
será una
pérdida
de tiempo.
"Yo seré
el juez
y el jurado".
Dijo
astuto
Furia:
"Yo juzgaré
toda la
causa
y te condenaré
a
muerte.»

(Lewis CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Alianza Editorial, 1976. Versión revisada por el traductor para su publicación en *Saltana*)

LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU (G.
Apollinaire)

(Revista *Saltana*: www.saltana.org)

Douces figures poi^{gnardées} Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naguère ? Où sont Raynal Billy Dalize
 Ô mes amis partis en guerre ? Où sont les noms se mélancolisent
 Jaillissent vers le firmament Dont les noms se mélancolisent
 Et vos regards en l'eau dormant Comme des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement Comme des pas dans une église
 Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où est Creminitz qui s'engagea
 Derain aux yeux gris comme l'aube De souvenirs sont-ils morts déjà
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe Ô sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR

(Traducción de César Montoliu: Revista *Saltana*: www.saltana.org)

Tiernas figuras apuñaladas
MÍA Amados labios en flor MAREYE
YETTE y tú LORIE
ANNIE ¿dónde estáis MARIE
ahora oh
mucho chas
PERO
junto a un
surtidor que
llora e implora
se extasia esta paloma

¿?
Todos esos jóvenes recuerdos Dónde estarán Raynal Billy Dalize
Queridos amigos que os fuisteis a la guerra Dónde estarán Raynal Billy Dalize
Brotan derechos hacia el firmamento Sus nombres lloran melancólicos
Y vuestras miradas que dormitan en el agua Como ecos de pasos en una iglesia
Se van muriendo melancólicamente Adónde mandarían a Cremnitz
Dónde estarán Braque y Max Jacob Quién sabe acaso estén muertos ya
Y Derain de ojos grises como la aurora Llena de recuerdos tengo el alma
Y el surtidor llora de pena por mí

LOS QUE SE FUERON A LA GUERRA COMBATEN AHORA EN EL NORTE
Cae la noche OH mar sangriento
Jardines donde sangra abundantemente la adelfa, flor guerrera

Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre*,
París: Gallimard, 1925, 2è edition.

COEUR, COURONNE, MIROIR (G. Apollinaire)
 (Revista Saltana: www.saltana.org)

RENVERSEE MON
 CŒUR
 MALFENUE
 A L'ÉPÉE

Q
 L R U M R
 ES OIS I EU ENT
 TOUR A TOUR
 RENAISSENT AU CŒUR DES POETES

DANS
 FLETS CE
 RE MI
 LES ROIR
 SONT JE
 ME SUIS
 COM EN
 NON Guillaume
 ET Apollinaire CLOS
 GES VI
 AN VANT
 LES ET
 NE VRAI
 GI COM
 MA ON
 I

CORAZÓN, CORONA, ESPEJO

(Traducción de César Montoliu, Revista Saltana: www.saltana.org)

DEL RE VÉ S MI C
A T L E U V A M A L L A N U S E N O Z A R
L OS R E Y E S U M R
U N O T R A S O T R O
R E C O B R A N V I D A E N E L C O R A Z Ó N D E L P O E T A

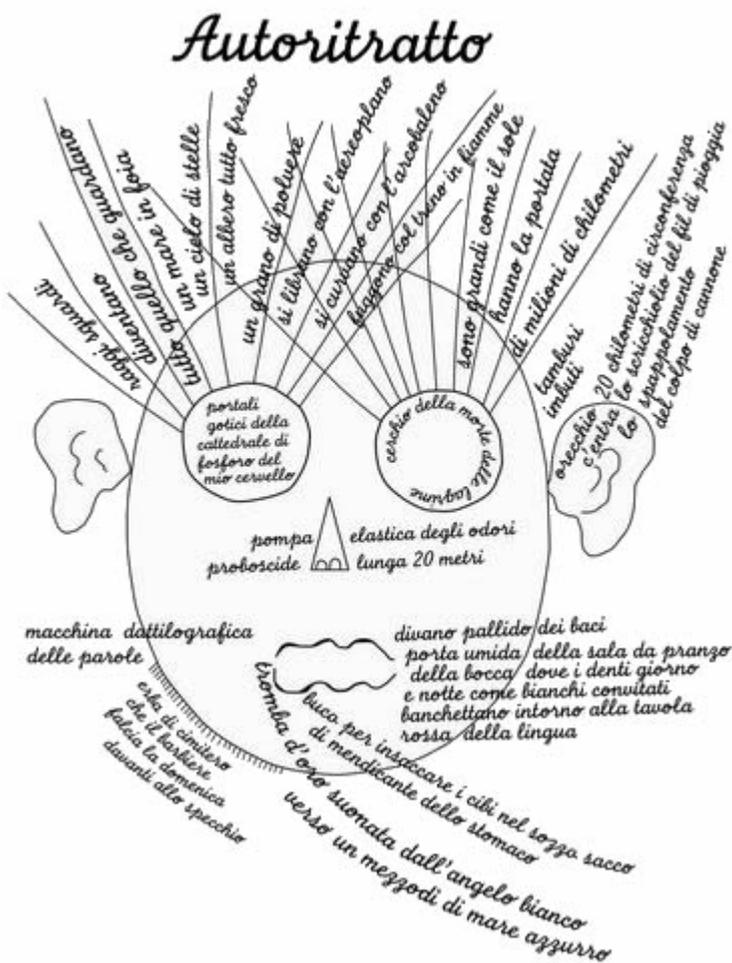
RE
JO CLUI
FLE DO
RE VI
PLE VO
SIM EN
NO ES
Y TE
LES ES
GE PE
ÁN JO
LOS SOY
CUAL

Guillaume
Apollinaire

Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre*,
París: Gallimard, 1925, 2è edition.

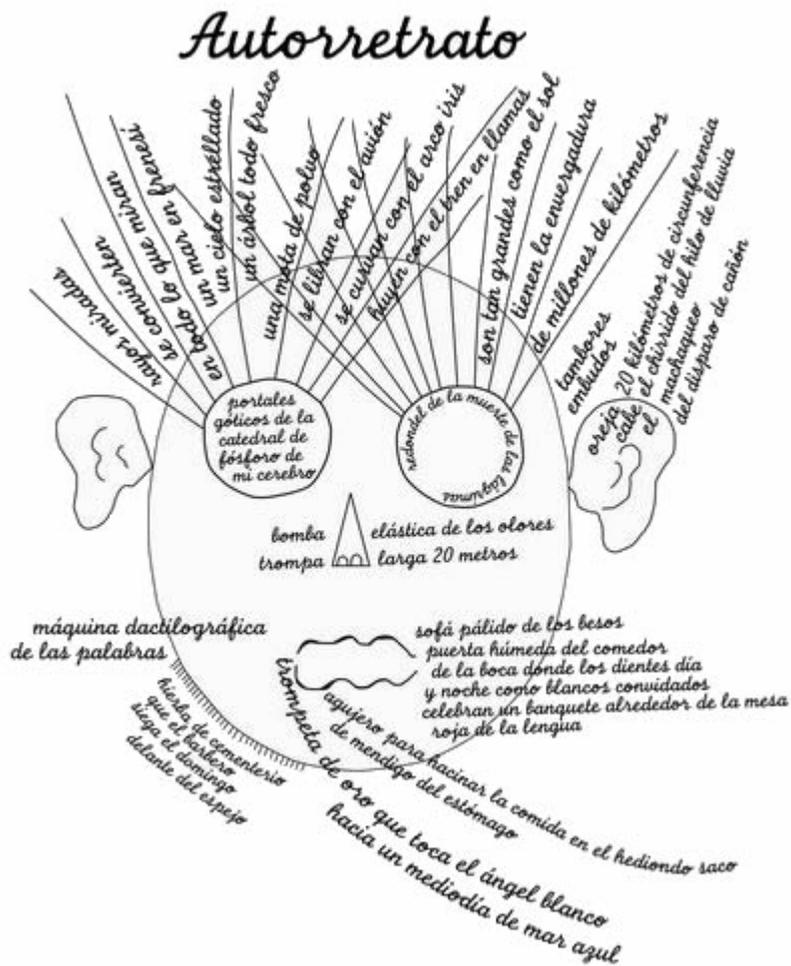
AUTORITRATTO (Corrado Govoni)

(Revista Saltana: www.saltana.org)



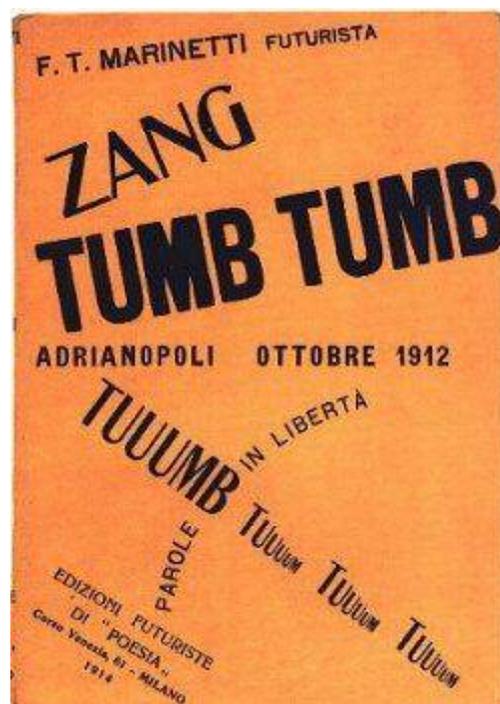
AUTORRETRATO

(Traducción de Patricia Campana, Revista Saltana: www.saltana.org)



(Or) Corrado GOVONI, *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia", 1915.

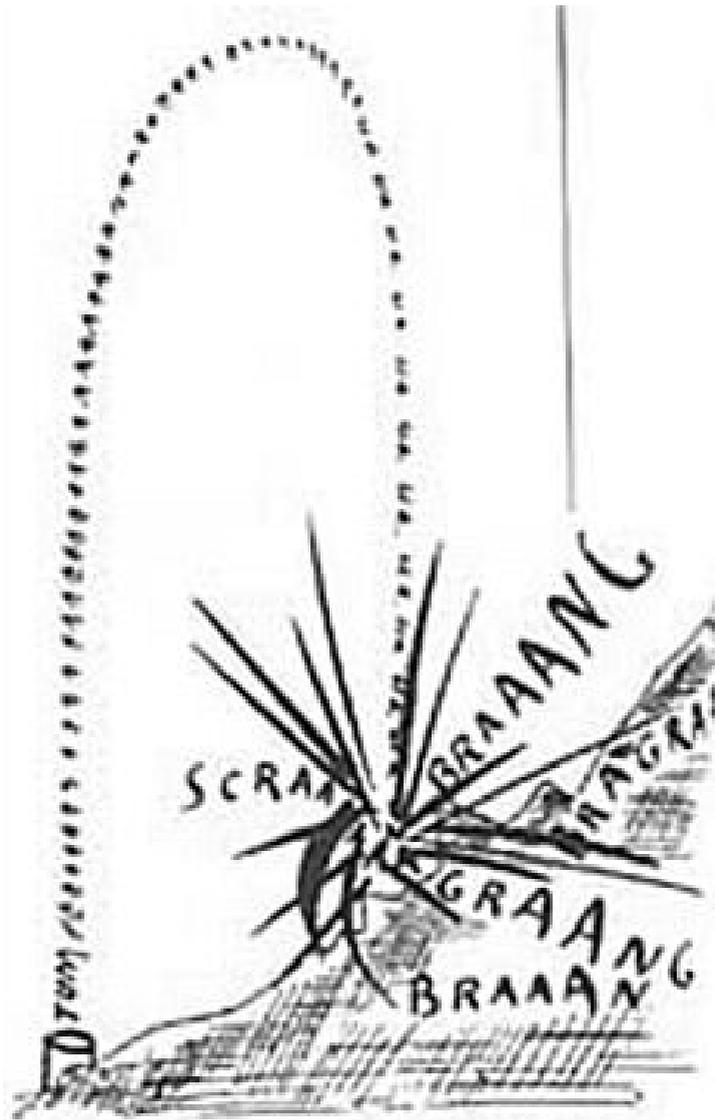
PORTADA DE ZANG TUMB TUMB (F. T. Marinetti)



DESPUÉS DE LA BATALLA DEL MARNE, EL GENERAL JOFFRE INSPECCIONA EL FRENTE (F. T. Marinetti)



8 ALMAS EN UNA BOMBA (F. T. Marinetti)



LA GARE DE SAINT -LAZARE, 1929 (Jacques Carelman)



"La gare Saint-Lazare" Exercices typographiques de Jacques Carelman (1929) pour les exercices de style de Raymond Queneau (Gallimard 1963)

El PUÑAL (José Juan Tablada)

Tu primera
mirada
tu primera
mirada de pasión
Aún la siento clavada
como un puñal dentro del corazón ...

TEXTO QUE SE ENCOGE (Guillermo Cabrera Infante)

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
o meñique, el genio de la botella al revés y
se fue haciendo más y más chico,
pequeño, pequeñito, chirriquitico
hasta que desapareció por
un agujero de ratones al
fondo-fondo-fondo,
un hoyo que
empezaba
con
o

BEBA COCA-COLA (Décio Pignatari, 1957)



O PULSAR, 1975 (Augusto de Campos)

·ND★ QU★R QU★ V·C★ ★ST★JA
★M MART★ ·U ★LD·RAD·
ABRA A JAN★LA ★ V★JA
· PULSAR QUAS★ MUD·
ABRAÇ· D★ AN·S LUZ
QU· N·NNUM SOL AQU·C·
· ○ OCO ·SCURO ·SQU·C·

HITCHOCK, 1982 (Joan Brossa)



Hitchcock

LA IMAGEN NOVEDOSA DEL ULTRAÍSMO, LA IMAGEN MÚLTIPLE DEL CREACIONISMO Y LA IMAGEN IRRACIONAL DEL SURREALISMO

La práctica de la metáfora y la imagen en el lenguaje poético fue el aspecto transversal más conspicuo de todas las vanguardias. Ultraísmo, creacionismo y surrealismo se ocuparon de intentar extraer del mecanismo de la analogía toda su potencialidad. Cifraron en este aspecto una buena parte de su poética. Fueron conscientes de su poder conformador y transformador. Así que un estudio de la imagen desde los presupuestos de las poéticas de los tres movimientos se hace imprescindible para valorar las aportaciones de cada uno de esos movimientos al nuevo panorama de las vanguardias, sin quitar relevancia a otros aspectos conformadores de las mismas, como los nuevos temas y motivos poéticos, la estructuración de los textos o las cosmovisiones, entre otros, que se examinarán en otros capítulos.

La metáfora fue mecanismo poético ubicuo en las vanguardias. En 1925, Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* ya diagnosticó que “la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”. Las greguerías, tan influyentes en los autores de nuestro periodo, fueron definidas por su creador, Ramón Gómez de la Serna, como una combinación de humorismo y metáfora. Guillermo de Torre establecía que “La mayor parte de los poetas actuales [...] manipulan básicamente en sus laboratorios con elementos eternos: las imágenes y las metáforas”⁸. F. García Lorca, en su conferencia de 1927 sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora”, habla del poeta como “cazador” de imágenes, y de que “la metáfora une dos mundos antagónicos por medio del salto ecuestre que da la imaginación”. El frenesí metafórico llegó a tal punto, fue tan febril y cotidiano, que Juan José Domenchina⁹ pudo escribir, con tono desafecto, lo siguiente:

“Aquello de la imagen a ultranza fue epidemia catastrófica. Ortega y Gasset, creador o descubridor de algunas muy felices, hizo culminar este pacienzudo deporte. La búsqueda de la metáfora degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética. Supeditando lo cualitativo a lo cuantitativo, se solía preguntar: “¿Cuántas metáforas?” Y al bisono escritor que no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo solía motejarse de escribidor insulso o de metafórico ruin. ¡Un delirio de sombras! No hubo, a la postre, nada más digno ni halagüeño que los chaparrones de imágenes. La sensibilidad moza se anegaba en imágenes. Adivino el repudio de las ideas. El ineludible “tabú”. ¿Un soneto? Catorce metáforas. ¿Una novela? Tres mil doscientas veintitrés metáforas. Y nadie se preocupó de emulsionar estos hallazgos con la sintaxis ni con la sindéresis. ¿Para qué? Nada tan bello como la rebeldía de las imágenes a granel”.

Todo lo dicho indica que durante el decenio 1920-1930 la metáfora se erige en elemento primordial de la lírica.

Ultraísmo y creacionismo fueron en España manifestación de la primera vanguardia. El primero de ellos, con dispersa fundamentación teórica, sirvió para establecerla con nombre propio. El segundo, aun segregándose de él, robusteció a la postre al primero, y con las reflexiones de Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea configuró un

⁸ *La imagen y la metáfora en la novísima lírica* (Alfar, III, núm. 45, diciembre de 1924, p. 297), citado por Martín Casamitjana, R. (1996: 267)

⁹ *Crónicas de Gerardo Rivera*, M. Aguilar, Madrid, 1935, p. 107 (citado por SENABRE, Ricardo: 1999:215-216)

corpus doctrinal coherente de identidad propia que se plasmó en una praxis poética de alto valor.

La imagen ultraísta

Los ultraístas, desde su valoración absoluta de lo novedoso como categoría literaria, se lanzaron a la plasmación metafórica de la realidad. Dicho de otra manera: el mundo visto como posibilidad de practicar formas sorprendentes del viejo mecanismo de la analogía. Germán Gullón (1981), Francisco Fuentes Florido (1989) y Fco. Javier Díez de Revenga (1995) han publicado sendas antologías de la poesía española de vanguardia¹⁰.

El manifiesto fundacional del ultraísmo, con el título de *Ultra*, apareció en otoño de 1918 en la prensa madrileña, y fue redactado al parecer por Rafael Cansinos-Assens. La proclama, breve y de escasa tensión, básicamente reivindica la juventud de los firmantes como garantía de afirmación futura y la necesidad de suplir el novecentismo y superar a los precursores; propugna el inicio de una renovación en lo literario como estaba ocurriendo con lo científico y lo político; acoge cualquier tendencia nueva, que deberá más adelante definirse; anuncia la creación de una revista que se llamará *Ultra*; hace un llamamiento a la colaboración de los jóvenes literatos; y recaba el apoyo de la prensa y las revistas de arte. En definitiva, proclama la necesidad de un “ultraísmo”.

Otros textos aparecieron reafirmando el contenido del primero y explicitando algún aspecto¹¹. Rafael Cansinos-Assens se refiere en uno de ellos, *Instrucciones para leer a los poetas ultraístas* (*Grecia*, 1920), a las imágenes de los poetas modernos explicando con sagacidad su mecanismo compositivo:

Los modernos poetas, cuya lírica evoluciona paralelamente al cubismo pictórico, pretenden extremar la posibilidad de sugestión haciéndola múltiple. Obtienen la imagen doble o triple, como flores polipétaleas, mediante una más alta presión en sus invernaderos. Dan así imágenes desdoblables que desorientan a primera vista; pero soez trata de una fórmula de ecuación más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías, pero obtenible siempre por diálisis separadas. Cuando Huidobro dice, por ejemplo: “Los pájaros beben el agua de los espejos”, no hace sino resumir en una dos ecuaciones: “El cristal de los espejos es como un agua”-“Los pájaros sedientos picotean el cristal de los espejos, semejantes a un agua”. De igual modo podrían explicarse otras imágenes modernas obtenidas mediante síntesis abreviativas que nos hablan de una gran pericia en el artista o de una gran perfección en su instrumento.

[...] Trátase de una poesía rápida, comprimida, que responde a la multiplicidad y rapidez de la vida moderna...

Pero fue J. L. Borges quien trató de dotar de contenido teórico orgánico, dos años y pico más tarde, a los propósitos del ultraísmo, mediante un texto aparecido en diciembre de 1921 en la revista *Nosotros* de Buenos Aires. Tras explicar que el ultraísmo es esen-

¹⁰ G. Gullón: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Taurus, Madrid, 1981; Fco. Fuentes Florido: *Poesías y poética del ultraísmo*, Editorial Mitre, Barcelona, 1989; Fco. J. Díez de Revenga: *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Castalia, Madrid, 1995

¹¹ *Manifiesto ultraísta* (Isaac del Vando Villar), *Grecia*, nº 20, 1919. Recogido en Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales...*, Cátedra, Madrid, 1982, p.103

Instrucciones para leer los poemas ultraístas (R. Cansinos-Assens), *Grecia*, nº 40, febrero 1920
Manifiesto del ultra (Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar, Jorge Luis Borges), *Baleares*, 1921. Recogido en Corbalán, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p.322-323

Ultra -manifiestos (Guillermo de Torre), *Cosmópolis*, 1921. Recogido en Corbalán, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p.312-321

cialmente una reacción en contra del modernismo rubeniano, caduco ya, resume la estética ultraísta en unos pocos principios rectores. Transcribo lo más sustancial:

“El ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos-Assens, y en sus albores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento.

Así lo definió el mismo Cansinos:

“El ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo’. Estas palabras fueron escritas en el otoño de 1918. Hoy, tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas en las revistas españolas Cervantes y Grecia -capitaneada esta última por Isaac del Vando-Villar- podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro. Esquemática, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

1º.- Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2º.- Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3º.- Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4º.- Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscaba la fuerza emocional! “Más obran quintaesencias que fárragos”, dijo el autor del *Criticón* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema la da el tema común --intencional u objetivo-- sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales”.

El contenido del texto coincide con ciertas formulaciones con que Huidobro y Gerardo Diego –sobre todo, este último- iban dando fundamentación teórica al creacionismo. Borges obvió este último movimiento en favor de ultraísmo. El mismo Gerardo Diego no está tan alejado, en el fondo, de un planteamiento semejante, al admitir que el ultraísmo es término más abarcador que creacionismo:

“Por última vez, ultraísmo es género. Creacionismo, especie. Ultraísmo es voluntad. Creacionismo, afirmación estética. Para ser ultraísta de derecho, basta con querer serlo. Para serlo de hecho, basta con acertar a serlo. Para los primeros, mi simpatía. Para los otros, mi admiración. Todo creacionista español es ya ultraísta desde el momento en que ha ido más allá. Pero se puede ser ultraísta de muchas otras maneras”. (G. Diego: *Intencionario*, rev. Grecia, nº XLVI, 15 de julio de 1920, p. 6 y 7).

Pero, dicho esto, el texto de Borges no puede ser más claro: la lírica se sustancia en la metáfora y en la economía expresiva, y el poema ultraico consta de una serie de metáforas concentradas que son variaciones de gran poder sugestivo de un tema común. Este programa poético es el que debe servir al crítico para establecer con criterios fiables el valor poético de las composiciones ultraístas, porque tiene en cuenta el momento histórico y sus circunstancias, más allá de los gustos personales. En realidad el mismo criterio se utiliza, por poner un par de ejemplos, para valorar el gongorismo o la poesía de Espronceda. Hay abundantes textos ultraístas que ni siquiera se acercan a esas propuestas o son simplemente conatos frustrantes; pero hay bastantes también que, más allá de su sumisión al criterio de novedad, las ejemplifican en alto grado. El esquematismo y descarnadura de muchos poemas ultraístas, más que una carencia criticable sería una manifestación de coherencia y fidelidad a esa poética, que buscaba la concentración expresiva y la eliminación de los elementos medianeros. Más valor conlleva para el juicio

crítico el examen de imágenes: su cantidad relativa en el poema, su variación, su complejidad y su originalidad. Buenos ejemplos, entre otros muchos, para poner en práctica estos criterios de valoración poética podrían ser las composiciones “Los poemas musculares”, “Five O’clock Tea” (Eugenio Montes), “En el infierno de una noche” (Isaac del Vando Villar), “Girándula” (Guillermo de Torre) “Fuegos artificiales” (Francisco Vighi), “Fuego” (José Rivas Panedas), “Oda al bidet” (Ernesto Giménez Caballero), etc., algunos de ellos con vocación caligramática. Véase, como comprobación, el poema “Fuego”¹² de José Rivas Panedas

FUEGO

La casa abre sus brazos
para entregarse a los voraces monstruos rojos.

Una larga bandera
roja, y azul, y negra,
5 ha sido izada por una mano invisible
y avisa del peligro ondeando sobre la ciudad.
Su cabellera en hilos va a besar las estrellas
*

Hay olas negras
que se estrellan contra los guardias de orden público
*

10 Una campana larguísima
se introduce en la calle
mucho antes que el automóvil salvador.
Las olas negras se parten sin espuma
para dejarle paso.
*

15 Todas las miradas
se anudan en un mismo punto
*

El único ojo que observará en su retina
el suceso para perpetuarlo,
se abre sobre su cara negra tras la valla
*

20 Las tierra escupe al cielo.
La bandera pierde el rojo.
Noche en el campo de Carabanchel.
*

No le cuesta ningún trabajo al lector interesado seguir la secuencia de momentos del suceso desde que se declara el fuego hasta que queda sofocado. El poema discurre así¹³:

1.- Se declara el incendio (v. 1-2): *La casa abre sus brazos / para entregarse a los voraces monstruos rojos.*

2.- Las llamas arrecian y se engrosan (v. 3-6): *Una larga bandera / roja, y azul, y negra / ha sido izada por una mano invisible / y avisa del peligro ondeando sobre la ciudad.*

3.- Las llamas se agigantan (v.7): *Su cabellera en hilos va a besar las estrellas.*

4.- La muchedumbre se agolpa curiosa (v. 8-9): *Hay olas negras / que se estrellan contra los guardias de orden público.*

¹² *Grecia*, nº XXVI (30 de agosto de 1919), p. 7

¹³ Un análisis completo de este poema puede verse en MARTÍNEZ FERRER, Héctor: *Ultraísmo, creaciónismo, surrealismo. Análisis textual*, Analecta Malacitana, XXVI, Universidad de Málaga, 1999

5.- A lo lejos se oye la campana de los vehículos de los bomberos (v. 10-12): *Una campana larguísima / se introduce en la calle / mucho antes que el automóvil salvador.*

6.- La muchedumbre curiosa abre paso a los bomberos (v. 13-14): *Las olas negras se parten sin espuma / para dejarle paso.*

7.- Momento máximo de expectación (v. 15-16): *Todas las miradas /se anudan en un mismo punto.*

8.- Un fotógrafo, con su cámara de cortinilla, tras la valla de protección, se dispone a perpetuar el momento (v. 17-19): *El único ojo que conservará en su retina / el suceso para perpetuarlo / se abre sobre su cara negra tras la valla.*

9.- Los bomberos lanzan agua con sus mangueras desde sus posiciones (v.20): *La tierra escupe al cielo.*

10.- El incendio está controlado (v. 21): *La bandera pierde el rojo.*

11.- Todo el mundo se ha retirado y reina de nuevo la tranquilidad de la noche (v.22): *Noche en el campo de Carabanchel.*

Los blancos separadores y los asteriscos contribuyen a marcar la intención de autonomía imaginística del poema, que discurre linealmente yuxtaponiendo percepciones visuales y auditivas de un observador atento y distante.

Véase también este fragmento, representativo de la composición entera, de *Oda al bidet*¹⁴ de Ernesto Giménez Caballero:

EL BIDET: NÍQUEL Y PORCELANA

- El bidet** tiene curvas de guitarra.
El bidet tiene ondulación de serpiente.
El bidet tiene caderas de mujer.
El bidet tiene grupas de potro.
5 **El bidet** tiene andar de bicicleta.
El bidet tiene dentadura dura de negro.
El bidet tiene blancura de glaciador.
El bidet tiene desliz de skating.
El bidet tiene rumor de arroyo.
10 **El bidet** tiene mirar de lago.
El bidet tiene tazón de fuente niña.
El bidet tiene reflejo de perla.
El bidet tiene fauna abisal.
El bidet tiene estrellas en su fondo.
15 **El bidet** tiene brillo de bola de billar.
El bidet tiene ojo de obstétrico.
El bidet tiene misión de confesor.
El bidet tiene absolución de Papa.
El bidet tiene castidad perpetua.
20 **El bidet** tiene pureza de ángel.
El bidet tiene linfas de Jordán.
[...]

Al poeta no le ha importado repetir en ristra el mismo esquema. El tema común es el bidet. Los versos son esticomíticos; en cada uno de ellos, una imagen. Es de suponer que confía en neutralizar la monotonía anafórica con la variedad y originalidad de las imágenes. Aunque algunas de ellas son casi obvias para nosotros por nuestra vecindad con el bidet, es verdad que otras intrigan y acaban sorprendiendo por su rebuscamiento atrevido, su irreverencia y su pizca de morbosidad (v.5, 8, 13, 16, 17, 19, entre otros po-

¹⁴ *Julepe de menta*, Cuadernos literarios, Madrid, 1929, p.113-117

sibles). No es mérito menor la indagación sistemática con vocación de exhaustividad con que ha operado el poeta partiendo de la realidad objetual del bidet. Las posibilidades de la analogía han sido exploradas al máximo.

Otros muchos textos ultraístas, sin embargo, no resisten la prueba del análisis. Son conatos, proto poemas, productos que aparecieron impresos al amparo de lo novedoso y experimental, sin más exigencias, y que todavía –con selección más ceñida– siguen apareciendo en antologías de la vanguardia. Cualquiera puede encontrar muestras conspicuas de ellos¹⁵.

La imagen creacionista

Fiel a su propia visión del ultraísmo, Gerardo Diego exploró con teoría y praxis las posibilidades expresivas del movimiento. Conocedor de las propuestas teóricas de Vicente Huidobro, en constante contacto epistolar con él y con Juan Larrea y con visita al París efervescente de la década de los 20, fue escribiendo diversos poemarios¹⁶ que posteriormente bautizó genéricamente como poesía de creación, una vertiente de labor poética que no abandonaría en toda su larga trayectoria y que no frecuentó más, según confesión propia, por las dificultades de la tarea. La crítica actual, que diferencia ultraísmo de creacionismo, sitúa el paso de G. Diego a este último a partir de la sección segunda de *Imagen*, titulada “Imagen múltiple”. Y comparte con G. Diego la opinión de que el poemario más representativo de su creacionismo es *Manual de espumas*.

En un texto publicado en *Cervantes*, 1919, y titulado *Posibilidades creacionistas* Gerardo Diego explica los niveles de complejidad imaginística con que puede operar un poeta. El creacionista es el que practica sistemáticamente las imágenes dobles, triples, etc., y aspira a practicar la imagen múltiple. Véase:

1ª *Imagen*, esto es, la palabra. La palabra en su estado primitivo ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico de juicio, de pensamiento. Así, la palabra tierra, ordinariamente, tiene un valor estético insignificante, pero en los labios absortos del vigía descubridor de América fue el más emotivo de los poemas, la más encendida de las imágenes. Pero es ya difícil desnudar a las palabras ya tan resabidas. Sólo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran ocasionalmente el milagro.

2ª *Imagen refleja o simple*, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas. La imagen evoca el objeto aludido con una fuerza y una gracia renacidas. También está ya muy restringido el campo de acción, el terreno está ya explorado y agotado. El poeta moderno, para una imagen simple y nueva, tiene que usar cien viejas y renovar las que han perdido ya toda su eficacia.

3ª *Imagen doble*. La imagen representa a la vez dos objetos, contiene en sí una doble virtud. Disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo. Se hallan aisladas en los clásicos; los creacionistas las prodigan constantemente.

4ª y 5ª, etc. *Imagen triple, cuádruple*, etc. Advertid cómo nos vamos alejando de la literatura tradicional. Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad en sí misma. Sin embargo, desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La

¹⁵ Repárese, por ejemplo, *Poesías y poética del ultraísmo* (Francisco Fuentes Florido, Editorial Mitre, Barcelona, 1989)

¹⁶ *Imagen*, 1918-1919; *Limbo*, 1919-1921; *Manual de espumas*, 1922; *Fábula de Equis y Zeda*, 1926-1929; *Poemas adrede*, 1926-1943; *Biografía incompleta*, 1925-1960; *Biografía continuada*, 1971-1972

imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

Imagen múltiple. No explica nada: es intraducible a la prosa. En la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué). Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples.

Más adelante, en 1970, en la introducción a sus *Versos escogidos*¹⁷, añade el autor una explicación sobre las técnicas compositivas que empleó en *Manual de espumas*, aprovechando su formación musical. Se trata de un texto muy orientador y aprovechable para enfrentarse exegéticamente a la estructura de los textos creacionistas, pero que da, a la vez, la medida de la dificultad de hacerlo, pues exige en el lector, entre otras capacidades y destrezas, una formación y dominio del lenguaje musical parejos al del autor.

“*Manual de espumas* es mi libro clásico dentro de la poética creacionista. Largas conversaciones con Vicente Huidobro y Juan Gris, y además con María Blanchard, Léger y otros artistas, críticos y poetas en el París de aquel año hicieron posible que yo aprendiese cuanto necesitaba. Escuchándoles, no obstante, yo pensaba siempre en mi música y en mis músicos, y traducía mentalmente los términos plásticos a vocabulario temporal y sucesivo que por serlo era más idóneo para “componer” poesía. Los “rapports”, las gradaciones desde un tema u objeto de la naturaleza hasta las transfiguración en unidad, y calidades autónomas plásticas y cromáticas, ya en sentido abstracto, ya por el contrario concretador si se partía de lo geométrico, me abrían cada día inéditas perspectivas que luego en la paz feliz de la playa cantábrica encontraron armoniosa poetización”.

No es del todo difícil enfrentarse a las imágenes dobles o triples del creacionismo, que no consisten sino en un adensamiento metafórico a partir de la fusión de dos o tres elementos de procedencia distinta. Pero sí a las imágenes múltiples, que acaban por desdibujar, con su entrecruzamiento espeso, el marco general de referencia, sobre todo si el marco mismo es abstracto. La dificultad con estas radica en el proceso extremo de desrealización que conllevan, hasta pretender configurar una nueva realidad autónoma y autorreferencial, al menos en teoría, a base de la fusión o solapamiento de elementos particulares, técnica concomitante con la del cubismo pictórico. Del tejido gramatical y semántico de la imagen pueden extraerse los hilos que sustentan la trama, pero no está garantizado que la percepción del resultado estético que logra el lector sea la que tuvo o pretendió el autor. En muchos casos, de entrada, lejos de alcanzarse siquiera una mínima fruición estética, lo que se cosecha es frustración irritante, lo cual plantea un problema nada trivial en relación con el modo de recepción de las imágenes y lo poético. G. Diego, estableciendo un paralelismo entre contenido musical y contenido de las imágenes múltiples, habla de que no sabemos despojarnos del “hombre lógico” que albergamos dentro y que por eso las imágenes múltiples no tienen acomodo racional, como tampoco lo tiene la música: no quieren decir nada. Tiene razón en lo primero pero no alcanzo vérsela en lo segundo. Somos racionales, sí. Hasta tal punto lo somos que es imposible cualquier descodificación sin los fundamentos de la racionalidad. Y de ella echa mano cualquier lector o crítico cuando se enfrenta a un texto. Las palabras, a diferencia de las notas y frases musicales, dicen algo que reclama la racionalidad y que pide ser ubicado en las estructuras del pensamiento que, a su vez, discurre con palabras. La sintaxis desconectada de los poemas, la yuxtaposición de elementos, la ruptura de la lógica discursiva y la incongruencia semántica de los componentes de las frases que son, en el mejor de los casos, producto del empeño por expresar contenidos de conciencia y

¹⁷ Gredos, Madrid, 1970, p. 37

percepciones inéditas de la realidad, suponen también, antes que nada, un reto descodificador y reorganizador. A la composición poética pueden serle aplicadas las técnicas compositivas de la musical, pero una sinfonía, como producto estético, tiene poco que ver con un poema. Hay diferencias insalvables de composición y percepción entre una y otra. Sus unidades materiales, por más que sean las dos de naturaleza sonora y discursiva y compartan el mismo canal auditivo, son realidades fundamentalmente distintas porque exigen y desencadenan mecanismos perceptivos muy diferentes: un estado de alerta (o incluso, alarma) mental, una disposición a neutralizar la parte que la mente perciba como caos o una tormenta de ideas, etc., en el caso de la composición poética. Y lo más importante: las unidades discretas del lenguaje verbal, salvo los fonemas, (monemas, palabras, sintagmas, oraciones, párrafos...) tienen significado concreto y valor denotativo. No así las notas o las frases musicales, de naturaleza abstracta. Este es el principal obstáculo que presenta el programa estético de G. Diego. Puede aceptarse que la música no quiera decir nada y se extinga tras cada ejecución, pero eso es inaceptable para el lenguaje verbal poético. Porque si un poema no dice nada al final, tras un prolongado asedio descodificador, acaba en la irrelevancia. Entre música y poema puede haber concomitancias en el proceso de producción, pero pocas, o de escasa relevancia, en el de recepción. Eso, además de que el creador es a la vez receptor primero de su propia creación, lo cual le obliga a un asentimiento básico hacia su propia creación desde la convicción de que lo que ha creado tiene algún sentido, el que sea, lo encuentre y comparta o no posteriormente el receptor concreto o universal.

No estará demás desentrañar, a título de ejemplo, algunas imágenes consideradas típicamente creacionistas.

Vicente Huidobro comienza así su poema “Guitare” (*Horizon Carré*, 1917):

Sur ses genoux
Il y avait quelques notes

Une femme petite dormait
Et six cordes chantent
dans son ventre

[Sobre sus rodillas / Había algunas notas / Una mujer pequeñita dormía / Y seis cuerdas cantan / en su vientre]

Como en tantos poemas, la clave para interpretar el pasaje y el poema entero nos la proporciona el título del mismo: “Guitarra”. El lector configura, desde el comienzo del poema, con la mención a “rodillas”, la escena: alguien tocando una guitarra española, imagen familiar a los lectores latinos. Ya no es necesario nombrar la guitarra sino sus efectos sonoros: las notas (*quelques notes*). El tamaño y morfología de la guitarra, con sus curvas, la manera de sostenerla el guitarrista, como abrazándola suavemente, y la pulsación acariciante de las cuerdas, determinan la antropomorfización de guitarra en mujer. La inmovilidad de la guitarra suscita, a su vez, la idea de mujer dormida. Y el centro de la guitarra es su vientre donde resuenan las cuerdas. La escena cotidiana se nos ha convertido en otra realidad, esta vez mediante el entrecruzamiento de elementos de dos realidades distintas: la ejecución musical y la figura humana femenina. Pero la nueva realidad no halla acomodo perfecto en nuestra mente. Hay algún disentimiento conceptual e imaginístico, a saber: la inhabitual pequeñez de la mujer –tributo forzado a las dimensiones de la guitarra-, la contradicción entre silencio del sueño femenino y sonido de la guitarra y las resonancias (*chantent*) del vientre de la mujer. Las metaforizaciones alegóricas son técnica expresiva de muy alta exigencia, difíciles de ajustar.

Juan Larrea, en su poema “Nocturnos” (*Grecia*, septiembre, 1919)¹⁸, metaforiza la lluvia en pájaros y los charcos en campos de trigo:

Los pájaros de la lluvia
picotean los trigos de los charcos.

Estamos ante una imagen triple (o cuádruple), a caballo entre las propugnadas por Borges en su texto sobre el ultraísmo y las imágenes múltiples a cuya práctica invita Gerardo Diego en el suyo. Dos de sus elementos constitutivos son sendas metáforas impuras de las llamadas de genitivo (*pájaros de la lluvia* y *los trigos de los charcos*). El tercero (*picotean*) es una metáfora pura exigida por la analogía establecida previamente entre lluvia y pájaros. La percepción real a que se hace referencia es la visión y el sonido de la lluvia sobre los charcos de la calle. Las salpicaduras semejan picoteos. No vemos a los pájaros pero sí el efecto de su presencia activa: esos picoteos sobre una superficie. ¿Qué superficie? La de los charcos vistos como campos de trigo adonde van los pájaros a buscar alimento. Cada gota que cae en el charco es un picotazo de pájaro. Las gotas son muchas; consecuentemente, los pájaros también. Sin embargo, lo que hace que la imagen se remonte estéticamente es un cuarto elemento preconsciente que no se nombra pero se intuye: la equivalencia cromática del plumaje oscuro o gris de los gorrones y el del cielo encapotado y nocturno. Esto es lo que hace que de la imagen interesen más sus primeras palabras y que éstas fecunden estéticamente al resto, por una parte, y que la escritura poética de Larrea, por otra, llegara a emparentarse con el surrealismo en tanto que irracionalismo. Similares ejemplos y mecanismos encontramos en las imágenes del resto del poema:

Los árboles duermen
sobre una pata
...
Destartala un coche
su estrépito infernal de endecasílabos
Un hombre cruza
como un mal pensamiento
Los mosquitos de agua
colmenean las luces
...

En el poema “Novela”¹⁹, de *Manual de espumas* (G. Diego), asistimos a una ficción argumental novelesca: un rapto. Los versos 6-10 dicen:

He aquí los tres policías
a investigar el rapto
buscando huellas de la huida
por las teclas del piano

La idea matriz del pasaje es el rapto. En función de ella, se articula de manera natural la mención a policías, huellas y huida. Cuatro elementos para una imagen cuádruple (¿múltiple?). Pero la mención a “piano” del final nos desorienta. La dificultad consiste en determinar el valor metafórico de esos cuatro elementos, que no pueden ser entendidos literalmente porque ningún policía investigador busca huellas de una huida por las teclas del piano. Todo se aclara si nos imaginamos a un músico tocando el piano al atar-

¹⁸ Incluido en *Versión celeste*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 335

¹⁹ Un análisis completo de este poema se encuentra en MARTÍNEZ FERRER, Héctor, op. cit.

decer, que sirve de referente para todo lo demás. Los *tres policías* son los tres dedos de la mano con que se logran los acordes al presionar a la vez en las teclas. El hecho de que el pianista esté tocando una pieza del género musical de la fuga ilumina el sentido de la mención a *la huida* y convierte el vocablo *raptó* en bisémico (secuestro y momento de inspiración musical). La búsqueda de *huellas* tiene relación directa con el hecho de tocar el piano con los dedos y deambular con ellos por el teclado, volviendo y deteniéndose una y otra vez sobre sus pasos. El poeta ha convertido un hecho trivial, la ejecución de una pieza musical en un atardecer, en una realidad insólita pero congruente con el contexto del poema, mediante el concurso de varias metaforizaciones en serie. La clave exegética es el convencimiento de que resulta incongruente, como hemos dicho, buscar huellas por las teclas del piano; esa incongruencia avisa al lector atento de que todo lo anterior no es literal sino metafórico y de que el piano es el elemento que verdaderamente nos liga con la realidad. Desvelado este aspecto, se desencadena el desvelamiento de los demás. El autor siempre proporciona un espacio mínimo para que la razón se desenvuelva y recupere la lógica. En todo el resto del poema, muestrario y prodigio de facultades técnicas, opera Gerardo Diego con métodos e instrumental parecidos.

La imagen surrealista

En los dominios del surrealismo, la metáfora debe entenderse como uno de los modos de manifestación del fenómeno conceptual y perceptivo de la analogía, el más creativo. La analogía fue para los surrealistas franceses un modo de investigación y recreación del mundo, un mecanismo para devolver a las realidades concretas su estatus de miembros pertenecientes a un todo desmembrado por el funcionamiento disgregador de una racionalidad que ha convertido el mundo en series de antinomias (pensamiento-sentimientos, sueño-vigilia, materia-espíritu, consciencia-inconsciencia, percepción-representación, cotidiano-maravilloso, deseo-inhibición, etc.)²⁰. Puesto que la metáfora es siempre básicamente una transferencia semántica, serán tanto más creativas e interesantes cuanto más alejados se encuentren los términos sobre los que se opera esa transferencia y más arbitraria sea la nueva relación establecida, porque las relaciones obvias no aportan nada. La metáfora, en este sentido, debe aspirar a la sorpresa máxima por lo insólito e inesperado de la analogía, al impacto desorientador; debe poner en cuestión las leyes asumidas de la percepción hasta lograr una reinención del mundo. O sea, tomarse en serio y asumir como programa la hipótesis que Horacio²¹ formulaba a los Pisonos en su famosa epístola:

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podríaís, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisonos, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única.

²⁰ “Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable e incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto” (Breton, A.: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Punto Omega, Barcelona, 1969, p. 162-163)

²¹ *Epístola a los Pisonos*, 1-9, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987, p. 129

La cita es como un diagnóstico, impensado y sorprendente, de lo que será el surrealismo, el cual problematiza al máximo el concepto de mimesis. Pone en evidencia la distinta consideración que la monstruosidad alcanza, según época y mentalidades. Para el surrealismo, es bienvenida. Para el clásico Horacio, es simplemente risible. También nos permite deducir que la fuerza del surrealismo radica a la par en el disenso de las convenciones estéticas heredadas acerca de la representación de la realidad y en la disconformidad con la realidad empírica en sí misma. Recordemos a este propósito lo que Lorca decía en “Nadadora sumergida”: “Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor. Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio”²².

Lautreamont, tan admirado y citado por los surrealistas, ya asumió esa propuesta al describir al adolescente Mervyn, personaje de sus *Cantos de Maldoror*: “bello... sobre todo, como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de disección”²³. También la asumió el cubista Pierre Reverdy²⁴, de cuyas teorías sobre la imagen son deudores los surrealistas. Sin olvidar la definición de Louis Aragon: “El vicio denominado *surrealismo* es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*”²⁵. Y las conocidas palabras de Breton, desde luego: “la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”²⁶. Es el triunfo de la imaginación, por encima de cualquier otro atributo de la mente humana, y del desvío lingüístico. Entendida así, la metáfora creadora se constituye también como un excelente mecanismo de dinamización mental y de reto semasiológico para el lector.

En la práctica, desde la ortodoxia surrealista, este recurso dio frutos de escaso valor por su fácil tendencia al uso mecánico. Donde más logros perdurables alcanzó fue en su uso heterodoxo, tanto entre los surrealistas franceses como entre los filosurrealistas españoles, es decir, manteniendo la mente abierta a todo tipo de sugerencias pero encauzando el fluir de pensamientos y emociones, sometiéndolo a una idea rectora y restringiendo lo necesario el automatismo psíquico para evitar el pastiche trivial. De hecho, el mismo Breton, ya en el *Primer manifiesto*²⁷, asignaba un papel al control ejercido por la razón: “Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas, ante todo, para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente”. Veamos como ejemplo de posibilidades y límites de la analogía la distribución de analogías que propone Lorca²⁸, indicativa de su taller poético, en relación con los ojos de Santa Lucía sobre una bandeja:

Pude componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía.
[...]

Se pueden relacionar con el desierto, con las grandes superficies intactas, con un pie de mármol, con un termómetro, con un buey.

²² OO.CC.: 495

²³ *Los cantos de Maldoror*, canto VI, I, p. 295, Cátedra, Letras universales, Madrid, 1988

²⁴ “La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más distantes y justas sean las relaciones entre las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética” (*Nord-Sud*, marzo de 1918, citado por Breton: *Manifiestos...*, p. 38)

²⁵ BRETON, A. y ELUARD, P: *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 96, Siruela, Madrid, 2003

²⁶ *Manifiestos...*, p. 59

²⁷ *Manifiestos...*, p. 26

²⁸ “Santa Lucía y San Lázaro” (*Poemas en prosa*), OO.CC. I:491, (ed. de Miguel García-Posada), Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores, Barcelona, 1996

No se pueden unir con la montaña, ni con la rueca, ni con el sapo, ni con las materias algodonas. Ojos de Santa Lucía.

Lejos de todo latido y lejos de toda pesadumbre. Permanentes. Inactivos. Sin oscilación ninguna. Viendo cómo huyen todas las cosas envueltos en su difícil temperatura eterna. Merecedores de la bandeja que les da realidad, y levantados como los pechos de Venus, frente al monóculo lleno de ironía que usa el enemigo malo.

Compárese ahora con la propuesta analógica de André Breton contenida en su poema, de título metapoético, “Unión libre” (1931). El poema completo tiene 60 versos y, con estructura de prosopografía, es un inventario de imágenes libres sobre los rasgos de un cuerpo femenino: cabellera, talle, boca, dientes, lengua, pestañas, cejas, sienes, hombros... El final se refiere a las nalgas, el sexo y los ojos:

[...]
mi mujer con nalgas de greda y amianto
mi mujer con nalgas de lomo de cisne
mi mujer con nalgas de primavera
con sexo de gladiolo
mi mujer con sexo de yacimiento aurífero y de ornitorrinco
mi mujer con sexo de alga y de viejos bombones
mi mujer con sexo de espejo
mi mujer con ojos llenos de lágrimas
con ojos de panoplia violeta y de agua imantada
mi mujer con ojos de pradera
mi mujer con ojos de agua para beber en prisión
mi mujer con ojos de bosque eternamente bajo el hacha
mi mujer con ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego²⁹.

Por sorprendente que parezca, el resultado de la comparación no admite réplica. El texto de Lorca manifiesta una ideación llena de complejidades analógicas, profunda. El de Breton, sin embargo, es una lista esforzada, con vocación de exhaustividad, pero sin depurar, que apenas araña la superficie analógica.

En la imagen irracional, llamada también visionaria³⁰, entran en juego componentes emocionales. La relación de semejanza parcial entre realidades distintas que da lugar a la identificación metafórica de esas realidades, se basa tanto en rasgos perceptibles por los sentidos como, sobre todo, en rasgos emocionales comunes. Basta con que dos realidades distintas susciten en la conciencia la misma emoción para que puedan ser convertidas en idénticas mediante la metáfora, aunque tenga poco o nulo parecido objetivo. Esta práctica amplía el campo de la analogía hasta límites insospechados y reduce las posibilidades de asignar a las metáforas un sentido unívoco porque el mecanismo de proyección emocional sobre la realidad depende en origen de la subjetividad del autor (de acceso y conocimiento dificultosos) y de su idiolecto simbólico (tantas veces inestable, contradictorio o asistemático). La descodificación de esas imágenes se abre camino con el examen de connotaciones de las que puedan ser partícipes tanto el autor como el lector, con la libre asociación de ideas como fórmula heurística, con el rastreo intuitivo de asociaciones emocionales, con la recreación de escenarios sentimentales y paisajes interiores y con el esfuerzo del lector por simular en su sensibilidad los contenidos de conciencia del autor, sin olvidarse del rastreo de elementos referenciales, tareas todas ellas estimulantes pero de resultado final incierto. En cierto modo, el lector se hace así

²⁹ Traducción de Aldo Pellegrini, p. 89 de *Antología de la poesía surrealista*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2006

³⁰ Carlos Bousoño ha dedicado libros enteros al complejo fenómeno del irracionalismo poético. Él ha sido quien ha dado nombre y explicado con pormenor la imagen visionaria (1977; 1979; 1997)

coautor (forzado) del texto, según la estética de la recepción. La plausibilidad de la interpretación estará en relación directa con el nivel de coherencia contextual logrado con el poema entero y con su acomodo a la hipótesis explicativa global del mismo que hayamos adoptado. Aun así, los resultados serán siempre provisionales y perfectibles, nunca cerrados.

En muchas ocasiones, la adopción de mecanismos expresivos surrealistas coincidió en nuestros poetas con momentos de crisis personales agudas. Esos mecanismos les sirvieron tanto para dar salida poética a sus conflictos como para no desvelarlos del todo. Así fue en los casos de Cernuda, Alberti, Aleixandre, Lorca y otros, hasta el punto de que esa práctica ha quedado fijada como etapa de referencia en sus respectivas trayectorias personales y poéticas. Podríamos aducir testimonios de casi todos ellos, pero basta con el del penetrante Cernuda³¹ hablando de Aleixandre, con quien compartía orientación sexual:

Demasiadas cosas pesaban sobre la vida y la conciencia del poeta [Aleixandre]: el medio social, la familia, su propio instinto de las conveniencias, bastante fuertes en él; de ahí que el superrealismo le atrajese de una parte, como técnica para expresar todo aquello que yacía en la subconsciencia, y de otra parte, porque su misteriosa manera de decir le permitía al mismo tiempo eludir la comprensión ajena de las verdades íntimas.

A modo de ejemplos orientadores y canónicos, examinemos la explicación que da Carlos Bousoño del funcionamiento de una par de imágenes visionarias. El primer texto es el comienzo de un soneto, “La lluvia”, de J. L. Borges (*El otro, el mismo*):

Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.

Según Bousoño³², en los dos últimos versos se identifican dos realidades, la “lluvia” y “una cosa que sin duda sucede en el pasado”. Las razones para tan sorprendente identificación no provienen de su parecido racional, sino de la emoción melancólica que deparan ambos términos. Tanto la lluvia (con connotaciones de oscuridad, mojadura, frialdad) como el pasado (con connotaciones de lo inalcanzable ya, lo perdido, etc.), al compartir su simbolismo de “tengo menos vida” inducen la emoción de tristeza. No hay parecido real entre “lluvia” y “pasado”, pero sí desencadenan ambos términos la misma emoción; la asociación es de naturaleza irracional.

Así mismo³³, cuando en el poema “Las águilas” de *La destrucción o el amor*, Vicente Aleixandre escribe:

Águilas como abismos,
como montes altísimos,

crea dos imágenes visionarias, porque la relación “águilas-abismos” y “águilas-montes altísimos” es una asociación no consciente basada en la común emoción de fuerza que “águilas”, “abismos” y “montes altísimos” suscitan en la conciencia, a partir de de la idea de grandeza que todos ellos comparten.

Los ejemplos de imagen visionaria podrían multiplicarse en los poemarios filosu-

³¹ *Prosa completa*, Barral Editores, 1975, p. 458

³² *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977, p. 63-65

³³ BOUSOÑO, C.: 1977, p. 175

rrealistas de Vicente Aleixandre, estudiados por Bousoño. Pero aportemos de nuestra cosecha algunos ejemplos, algo más complejos, de imagen irracionalista de otros poetas.

El poema “Estoy cansado”³⁴ de Cernuda (*Un río, un amor*) comienza así:

Estar cansado tiene plumas.
Tiene plumas graciosas como un loro,
Plumas que desde luego nunca vuelan,
Mas balbucean igual que un loro.

Reproduzcamos imaginariamente la escena de la que presuntamente ha partido el poeta: el sujeto lírico está cansado; se abandona largo rato a la sensación de cansancio; mira indolentemente a su alrededor; la atmósfera, la habitación, todo invita a la relajación...; en una percha o en una jaula, sin posibilidad de escaparse, un loro balbucea algunas frases de vez en cuando; de vez en cuando también desentumece sus alas batiéndolas, ahueca sus plumas entre torpe y gracioso, se picotea entre ellas...; el sujeto lírico se ha quedado con la vista fija en él, observándolo...; pasa el tiempo... Todas ellas son acciones que impropiamente asocia el sujeto lírico a la sensación de cansancio. Porque el loro se manifiesta así pero no precisamente porque esté cansado. El que está cansado es el sujeto lírico. Pero proyecta su cansancio hacia el entorno inmediato. La presencia del loro en el mismo escenario del cansancio del propio sujeto lírico y la inactividad de ambos - involuntaria en los dos, aunque por distinta causa- es lo que posibilita ese movimiento de proyección anímica del sujeto. Añadamos a ello la posibilidad de que el sujeto lírico esté escribiendo en la cama, recostado indolentemente en almohadas rellenas de plumas y tendremos un elemento añadido a la asociación entre cansancio y plumas. La relación establecida entre ambos términos es emocional, sugerida por el estado de ánimo del sujeto lírico en un entorno concreto, nunca por razones de semejanza objetiva.

Por su parte, “Razón de las lágrimas”³⁵ (*Un río, un amor*) comienza con este verso:

La noche por ser triste carece de fronteras.

Un aserto sorprendente elaborado con materiales convencionales. ¿Cómo ha sido posible? En primer lugar porque logra presentar de manera inopinada la habitual asociación de noche y tristeza. En segundo lugar, porque ensancha la tristeza con una hipérbole indirecta al identificarla con la vastedad invasiva de la noche. En tercer lugar, porque invierte sagazmente la lógica del pensamiento expresado al no convertir en sujeto a la tristeza sino a la noche, con lo que nos prepara para el singular protagonismo que adquiere ésta al final del poema. Ha logrado activar poéticamente una frase que en formulación convencional podría haber sido más o menos así: “La tristeza es vasta/honda como la noche y por eso carece de fronteras”. El componente irracional del verso se ha logrado mediante la insólita atribución de cualidades a la noche, la ecuación implícita entre vastedad de la tristeza y vastedad de la noche y el sentimiento de tristeza que envuelve al sujeto lírico, proyectado sobre el escenario nocturno. Sólo escudriñando se llegan a percibir las costuras del tejido poético. Cernuda manifestó especial capacidad para adherir a sus formulaciones poéticas resonancias de sentencia filosófica. Estamos ante una frase redonda, un comienzo contundente que despierta la atención del lector hacia el resto del poema.

³⁴ Un comentario completo de este poema puede consultarse en MARTÍNEZ FERRER, H.: 1999, p. 209-218

³⁵ Véase el comentario completo más adelante, en el apartado correspondiente

En la extensa “Oda a Walt Whitman” (*Poeta en Nueva York*) diagnostica y describe Lorca el funcionamiento de su mundo coetáneo con impresionantes imágenes apocalípticas, adaptación a su mundo de algunas de las desgracias (muerte, guerra, amor mercenario) que acarrearán o encarnan los jinetes del Apocalipsis (v. 81-87):

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Los dos primeros versos establecen a las claras, mediante juicio explícito, la proyección emocional del sujeto lírico, con técnica expresionista. El mundo es agonía, fermento y sueño: una combinación de pesadilla, un pórtico de entrada al panorama de imágenes concretas que vienen luego, de estirpe visionaria, onírica e irracional, con elementos referenciales escamoteados pero reconocibles. El procedimiento retórico de Lorca se basa en la distorsión perceptiva de una realidad que por sí misma le atrae y le repugna a la vez. La distorsión es de tal grado que da como resultado final un panorama casi irreconocible que se erige como configuración autónoma. Descomposición, guerra y riqueza obscena, respectivamente, son los ejes semánticos, con resonancias del Apocalipsis, que conforman las tres imágenes que vamos a examinar. Vayamos por partes.

Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,

El ritmo agitado de las masas urbanas de Nueva York, las prisas marcadas por la dictadura del tiempo, es asociado por Lorca al *reloj de las ciudades*. Esa misma agitación, vista desde un piso alto neoyorquino o, mejor aún, desde el gran ojo de los relojes de las torres de las iglesias o de los edificios civiles neoyorquinos, configura la imagen degradante de gusanera en ebullición de la descomposición cadavérica del cuerpo ciudadano. Nueva York y las grandes metrópolis, como espacios babilónicos. Sigamos:

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,

La guerra se antropomorfiza. De ahí que pueda llorar. Le sigue una tropa innumerable de víctimas. Esa es la escena. Un desfile macabro abanderado por la guerra. El poeta transfiere al sujeto de la escena, la guerra, el llanto de madres y soldados inmaduros, de cualquier persona sensible ante la barbarie humana. La asociación de las ratas con la miseria, la peste y los escenarios bélicos es lo que permite entender las ratas como ejército de soldados en la guerra. Entre *ratas grises* y soldados uniformados hay suficiente base común semántica como para que puedan ser intercambiables: los soldados tratados como si fueran ratas. La guerra como plaga y como peste. La imagen evoca, pero a modo de contrafactura, aquella otra del flautista de Hamelín, en el cuento de los hermanos Grimm, al que seguían ratas y niños, o a la abanderada Mariana Pineda del teatro del propio Lorca.

los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados

¿Se está refiriendo Lorca a los abortos de las queridas de los ricos propiciados por estos y consentidos por aquellas? No es descartable, porque la imagen nos encauza

hacia esa idea y podrían intentarse argumentaciones en su favor. ¿A qué se refiere, entonces, más plausiblemente? A las joyas³⁶, a los brillantes con que las obsequian para tenerlas contentas y dispuestas. La clave de la interpretación nos la da, sobre todo, el adjetivo *iluminados*, alusivo a los destellos de los brillantes. *Pequeños* es referencia obvia a los mismos. *Moribundos* lo son porque semejan a los enfermos terminales y febriles, de ojos brillantes, entre los hierros de las camas de hospital, semejantes al metal en que están engarzadas las joyas. Y, sin embargo, antes de la descodificación, la imagen transmite connotaciones de comercio abyecto con mercadería humana entre ricos y queridas. La idea del aborto provocado también pulula en la imagen. Probemos: *iluminados* conviene al alumbramiento del parto bajo los focos de la sala; *pequeños moribundos* puede ser referencia a los fetos.

Las tres imágenes examinadas comparten rasgos comunes: son distorsiones extremas de elementos referenciales conocidos, hasta desdibujarlos; son visiones de alto contenido irracional propiciado por su diseño hiperbólico y por las transferencias semánticas que albergan; son cauce abierto por el sujeto lírico a la medida de su conflicto emocional; se nutren de asociaciones mentales y emocionales libres pero no descontroladas; el juego de bisemias que establecen en su seno permite la doble lectura referencial y metafórica con predominio emocional y figurativo de esta última.

Las tres imágenes llegan a la sensibilidad del lector con contundencia difusa instalándolo en el escenario diseñado por el autor. Pero una vez conseguido ese asentimiento emocional, el poeta, no obstante, deja al lector el mínimo de pistas referenciales para que, si es rastreador concienzudo, pueda acceder a su taller retórico y compartir con él algunos secretos.

Yolanda Novo Villaverde³⁷ establece una serie de características comunes a los poetas españoles [Aleixandre, Alberti, Cernuda, Lorca, José María Hinojosa, Emilio Prados...] en su etapa surrealista que me parece provechoso transcribir como remate a las anteriores reflexiones sobre la imagen surrealista:

Si hubiese que sintetizar aquellas características lingüísticas presentes en todos los poetas españoles más arriba mencionados en su quehacer surreal, señalaríamos los siguientes como más significativos:

- lo maravilloso subyace en lo sensible.
- el material onírico sufre una selección orientada a la conformación lógico-interna del poema. Conciencia del acto creador.
- la metáfora posee una estructura irracional y es reflejo de una visión a-normal del mundo de objetos en la que se establecen relaciones inusitadas entre palabras y cosas.
- ausente está la preocupación por la "belleza"; entran a formar parte del poema, junto con lo bello tradicional, lo grotesco, lo feo, lo distorsionador.
- el mundo real se metamorfosea mediante la dislocación de emociones, fenómenos y sentidos; se objetiva lo subjetivo y viceversa, las leyes físicas se violan y lo habitual se desplaza a un plano distinto.
- la relación con técnicas apropiadas de las artes visuales (pintura, cine), sobre todo en lo concerniente a la metáfora.
- el humor, la ironía y absurdo como "distanciamiento" de lo cotidiano desde una perspectiva de crítica cáustica.
- el poeta desea llegar al lector "iluminando" lo real desde la voz interior de su inspiración, pero no se considera a sí mismo como un vate superior a los demás hombres, sino como *mediador* entre lo real y lo poético; él es el vinculador entre hombres y cosas, el que da cuneta de esta relación (...).
- autodestrucción simbólica de la diaria destrucción sufrida en un mundo no elemental, alejado de lo natural: consecuente insistencia en imágenes de violencia física.

³⁶ La misma idea aparece en "Nadadora sumergida" (*Poemas en prosa*), OO.CC., I: 495: "Madame Bartou hacía irresistible la noche con sus enfermos diamantes del Cairo".

³⁷ *Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980, p. 54-55

- absolutismo emocional del poema a nivel semántico y pragmático.
- evasión de lo cotidiano lograda por la fantasía onírica: de aquí provienen recuerdos, deseos inconscientes, sueños, símbolos oníricos, pesadillas sexuales, anhelos de atisbar las zonas más abismales y subterráneas del acto creador.
- desquiciamiento del orden del lenguaje; incongruencias sintácticas, ambivalencias, adjetivación y metáforas irracionales, ya plenamente surrealistas.
- temas caóticos que remiten a un estado elemental de la naturaleza y del hombre: nostalgia de un mundo primigenio opuesta a la obiedad del mundo urbano. Por eso el tema de la “huida” es constante, así como el del lenguaje “insuficiente”. Amor, naturaleza, vida y muerte son temas medulares y globales de esta poesía y se corresponden con un discurso fragmentado.

Todos estos ingredientes obedecen a la aspiración surrealista a plasmar los contenidos más oscuros de la conciencia, aquellos que no están gobernados por la razón. Tienen que ver con la apelación de los surrealistas al amor y a la libertad como valores absolutos de gran potencia transformadora; con el funcionamiento libre de la mente al que aspiraban y del que veían manifestaciones en niños, locos y en los productos de semivigilia o sueño de todas las personas; con el prestigio que otorgaron a todo lo que ampliara el campo de la creatividad: el azar, la imaginación, la intuición y, en especial, el humor, cuyos mecanismos oblicuos se escapan tan fácilmente a la vigilancia de la razón y que es captado, aceptado y disfrutado, sin embargo, de manera tan espontánea y natural por el género humano. O sea, se confía en el potencial poético de lo incontrolado, susceptible de convertirse en emoción inédita.

En este empeño se valieron de muchos recursos entre los que destacan algunos. Uno, el recurso a la analogía que, practicada extremosamente en cantidad e intensidad, contribuye a configurar de otra manera el mundo convencional heredado y a mantener en dinámica constante las facultades mentales. Breton aseguraba que la calidad de una imagen está en relación directa con el alejamiento entre sí de los términos real y metafórico constitutivos de la misma, aunque, en verdad, en muchas de las suyas no fue demasiado lejos. Otro, la práctica del automatismo en la creación, una especie de cauce nuevo para el viejo concepto de inspiración, que tan rechazado fue sistemáticamente por los surrealistas españoles, a quienes no les faltaba razón a la vista de los más que dudosos resultados obtenidos con ese método entre los surrealistas ortodoxos. De hecho, los surrealistas franceses fueron paulatinamente matizando y rebajando las posibilidades efectivas del automatismo. Como han demostrado los españoles, un mínimo de conciencia y control es necesario para discriminar, entre los materiales de la conciencia, los relevantes de los banales; también es necesario para otorgar al texto la tensión lingüística necesaria que haga indisolubles emoción y concepto; así mismo, para hacer identificable, como producto personal e irrepetible, la propuesta poética de cada autor. Esto explicaría que los textos producidos con ese mínimo de control creativo sigan concitando mucho mayor interés exegético que los automáticos puros, que parecen flotar sin consistencia en el vacío.

El examen de los resultados prácticos del programa ortodoxo surrealista, aun valorando positivamente su radicalismo, originalidad y coherencia, provoca decepción por sus limitaciones reconocibles. No así los textos del surrealismo heterodoxo practicado por los españoles del 27 y bastantes de los franceses. El surrealismo tuvo para los españoles una función liberadora en el contexto de sus crisis emocionales, aunque pocos de ellos admitieran esto a las claras. También les proporcionó un potente instrumento expresivo para implicarnos, por transferencia poética, en ese personal drama interior de todos ellos.

FORMAS DE TRASGRESIÓN SEMÁNTICA Y SINTÁCTICA EN LA ESCRITURA VANGUARDISTA

La interpretación semántica de un texto se apoya en algunos pilares: en el mayor o menor grado de conocimiento del mundo del escritor que tenga el lector, en el manejo de los fundamentos de la retórica y en la reflexión sobre las leyes de la lógica que la lengua empleada incorpora, en la frecuentación lectora, en la amplitud y profundidad de su texto interior... La consistencia del primer pilar tiene relación directa con la mayor o menor frecuentación de textos del autor y el conocimiento de su personalidad y de la época en que vivió. El segundo responde a leyes internas de la lengua, a normas estructurales que rigen la producción de textos inteligibles. Pero se da el caso de que el lenguaje literario se nutre de constantes desviaciones de la norma lingüística. El de las vanguardias busca sistemáticamente el extrañamiento con todo tipo de recursos y formulaciones de violencia gramatical. Se da en el plano de la disposición textual, en el de lo fonético (poco), en el léxico-semántico, en el sintagmático y en el sintáctico. O sea, en el seno de un pasaje, una estrofa o en el texto entero podemos encontrarnos un nutrido repertorio de desviaciones de la norma.

En un sentido general, la retórica de las vanguardias se basa justamente en la negación de la tradición retórica heredada y en la incorporación de nuevos temas y motivos con el consiguiente esfuerzo de adaptación expresiva a ellos. Esto afecta de manera determinante a la expresión lingüística en todas sus unidades de análisis: léxico novedoso, adjetivaciones inéditas, contrastes conceptuales, analogías extremas (comparaciones, metáforas, imágenes, alegorías...), sintaxis y estructuración comprometidas, etc. El resultado de estas operaciones desemboca en el ilogicismo textual en muchos casos y en la dificultad interpretativa en casi todos. A las esforzadas analogías que se establecen se une la voluntad de los autores de cuestionar o violar los mecanismos de cohesión interna del texto, hurtando los elementos medianeros y nexuales, y los requisitos clásicos de orden en el discurso y en la exposición del pensamiento, así como la introducción y manejo de planos distintos. Ello requiere del lector esfuerzo y destrezas para dotar a los textos de una asumible coherencia final y rehacer el discurso según los patrones de la lógica como camino obligado para hacer balance de las perturbaciones lingüísticas y valorar su rendimiento estilístico. Estas técnicas de manipulación lingüística no responden en la escritura vanguardista, en la mayoría de los casos, a una carencia, sino a una estrategia definida, aunque a veces atrevimiento e impericia se solapen. Conscientes de ello, conceptos como incongruencia, incoherencia, incompatibilidad, etc., aplicados a un texto literario, parece aconsejable no entenderlos, en principio, como fallos pragmáticos del autor sino como resultado de conatos expresivos o como rasgo definitorio de los mismos. Usados con profusión y entrecruzados, esos mecanismos lingüísticos contribuyen a caracterizar estilísticamente los textos vanguardistas y a hacerlos difíciles o crípticos.

Es conocido el valor que tienen los conectores en la sintaxis supraoracional, los que actúan en la macroestructura del texto y establecen relación entre estrofas, párrafos, o sea, los organizadores del texto. Indicadores temporales (de simultaneidad, anterioridad, posterioridad) y ordenadores del discurso (inicio, continuación, final), o indicadores de relaciones como adición, oposición, causa, consecuencia, condición, etc., resultan altamente eficaces para conferir coherencia al discurso. Pues bien: en la escritura vanguardista, se prescinde de ellos o se les da un uso libérrimo. Son frecuentes las adiciones acumulativas, las oposiciones violentas, las relaciones incongruentes entre causa-

consecuencia-condición. El discurso, en esas condiciones, obliga al receptor a asumir un nuevo universo de referencias de digestión difícil, si es que no se resigna a abandonarlo.

Por otro lado, en aras del principio de autonomía de la obra de arte, se cuestionan o transgreden el principio de identidad (una cosa es una cosa y no otra) y su principio subsidiario de contradicción (una cosa es distinta de otra cosa). Eso ya lo conlleva, en germen, la mecánica interna de los tropos. Pero en casos como el creacionismo o el surrealismo, tales principios en ocasiones se ignoran simplemente en su afán por edificar o convocar una realidad distinta. En el seno de los sintagmas intervienen diversas operaciones lingüísticas que violan las leyes de la combinación semántica: los sujetos realizan acciones impropias, los verbos y los sustantivos se complementan inadecuadamente... En el ámbito de los párrafos, se subvierten las relaciones lógicas que fundamentan la parataxis y la hipotaxis, se hurtan los conectores discursivos entre ellos, se abusa de la subordinación que, en serie, produce una semántica en espiral difícil de seguir, se hacen compatibles términos muy alejados cuando no excluyentes, se enfilan enumeraciones aparentemente arbitrarias...

Buen ejemplo de trasgresión de las leyes de combinación semántica son los títulos de poemas que consulta Buñuel, en carta, a su amigo Pepín Bello³⁸:

Medita estos títulos de poema que hallamos Dalí y yo últimamente. Te escribo algunos. Los relativos a la hostia:

MULAS HUYENDO DE UNA HOSTIA CONSAGRADA
COMBATE DE HOSTIAS CONSAGRADAS Y DE HORMIGAS
HOSTIA CONSAGRADA CON BIGOTE Y POLLA
HOSTIA CONSAGRADA SALIENDO POR EL CULO
[DE UN RUISEÑOR Y SALUDANDO
ETC. ETC. ETC.

A la arbitrariedad combinatoria se une la intención provocadora en forma de blasfemia.

Ejemplo de incoherencia gramatical podría ser el comienzo de “Nadadora sumergida”³⁹ (*Poemas en prosa*), de Lorca:

Yo he amado a dos mujeres que no me querían, y sin embargo no quise degollar a mi perro favorito. ¿No os parece, condesa, mi actitud una de las más puras que se me pueden adoptar?
Ahora sé lo que es despedirse para siempre. El abrazo diario tiene brisa de molusco.
Este último abrazo de mi amor fue tan perfecto, que la gente cerró los balcones con sigilo. No me haga usted hablar, condesa. Yo estoy enamorado de una mujer que tiene medio cuerpo en la nieve del norte. Una mujer amiga de los perros y fundamentalmente enemiga mía.
Nunca pude besarla a gusto. Se apagaba la luz, o ella se disolvía en el frasco de whisky. Yo entonces no era aficionado a la ginebra inglesa. Imagine usted, amiga mía, la calidad de mi dolor.
[...]

Aquí concurren varios usos desviados que afectan a la inteligibilidad y a la lógica del discurso:

1. La sintaxis incoherente. Tanto la coordinación adversativa del primer párrafo, como la relación causal que parece establecerse por yuxtaposición en el segundo, como la noción de consecuencia del comienzo del tercero carecen de apoyatura lógica. Sólo mediante una laboriosa reposición de elementos conceptuales intermediarios que nos ha

³⁸ Cit. por Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 190.

³⁹ OO.CC., I: 494.

escamoteado el autor podríamos asignarles aceptabilidad lógica y coherencia. Lo mismo podríamos decir del último párrafo.

2. El posible significado simbólico de algunas palabras o situaciones.
3. La tendencia a las formulaciones conceptuales antitéticas, implícitas o explícitas.
4. El extraño e híbrido tono de confianza descarada.

Pero hagamos algunas calas más detenidamente en estos mecanismos trasgresores:

1. La complementación del sustantivo. La busca de un efecto vivificador, la incorporación al sustantivo de cualidades inusuales es el denominador común de la complementación del nombre.

1.1. La adjetivación. La adjetivación vanguardista humaniza o anima lo inerte, reifica lo vivo, hace concreto lo abstracto... Rafael Cansinos-Assens habla de “noche eléctrica”, “nubes acribilladas”, “fuentes desceñidas”, “extintores genitales”, “locomotoras viudas”, “relojes elásticos”, “cascarones eléctricos”, “auroras voltaicas”, “autos sinfónicos”, “manos cortadas”, “paraguas constelado”, “noche suicida”... En *Poeta en Nueva York*, de Lorca, se tropieza uno con estas adjetivaciones: “cansancio sordomudo”, “ruiseñor enajenado”, “pañuelo exacto (de la despedida)”, “gramíneo rubor (de la sonrisa)”, “milenaria saliva”, “lluvias bailarinas”, “frenesí manchado”, “sangre furiosa (por debajo de las pieles)”, “rosa química”, “tatuado sol”, “pájaros agonizantes”... En *Espadas como labios*, de Aleixandre, encontramos “sonrisa arrollada”, “tacto derramado”, “cabellos núbiles”, “sordas esteras”, “hombros llorosos”, “palabras limadas”, “labios obscenos”, “acoplamiento sangriento”, “fruta bestial”, “bramido rodante”...

Bastantes de esos adjetivos encapsulan una auténtica metáfora.

1.2. El sintagma preposicional. Todavía aporta más rendimiento y variedad el sintagma preposicional como complemento de los sustantivos, por su facilidad para desplegar las posibles relaciones paradigmáticas sin atenerse a las leyes de la combinatoria sintagmática. El recuento de cualquier poemario, por su abundancia, sería interminable. A título de ejemplo: “zumo de sueño”, “luna de nácares o fuego”, “peces de acero sólido”, “flor de metal”, “flor de carbón”, “mariposa de lengua” (*Espadas como labios*, V. Aleixandre); “violadores de rosas”, fumadores tenaces de espumas y de días”, “los jockeys de la moda”, árboles sin sangre”, “poema en flor”, “leñador de las estrellas” (*Manuel de espumas*, Gerardo Diego); “lecho de arena y azar abolido” “formas color de olvido”, “espacio ciego de rígidas espinas”, “flores de hierro”, “sombras de sombras”, “paisajes de ceniza absorta”, “matorrales de deseo”, gloria envidiosa con rabo y cuernos de ceniza” (*Un río, un amor y Los placeres prohibidos*, Luis Cernuda).

1.3. El oxímoron. El oxímoron es un caso especial de complementación del sustantivo. La antítesis conceptual tan brusca que manifiesta obliga a reformular el mundo de referencias. En el poemario neoyorquino lo usa Lorca como mecanismo para expresar campos de fuerzas opuestas, según Predmore (1981: 37-38): “panorama ciego”, “la tierna intimidad (de los volcanes)”, “una pequeña quemadura infinita”, “fiebres pequeñas heladas”, “flores de terror”, “las tres ninfas del cáncer”, “las alegres fiebres”, “dolores ilesos”, diluvio empaquetado (de la savia)”, “mansas cobras”, “loco unisión (de la luz)”, “degolladas voces”, “tierna protesta (de los astros)”, “asombro definitivo”, “diminuto griterío (de las yerbas)”... Lo mismo podría decirse respecto a Aleixandre, que echa mano con frecuencia del oxímoron pleno o aproximado; en *Espadas como labios*: “muerte recién nacida”, “labios obscenos”, “rumor ahogado”, “palabra yerta”, “ciega

suavidad”, “perfume implacable”, “abrazo viscoso”, “aguijones dulces”, “fruta bestial”... Según Hugo Friedrich, el uso abundante del oxímoron comienza en la poesía moderna con Baudelaire, pero, como sabemos, se remonta a nuestra mística, que también se encontraba atrapada entre la necesidad de expresar y la inefabilidad.

1.4. *La subordinación adjetiva y la sustantiva de complemento del nombre.* Aunque ya pertenecen a la sintaxis compuesta, pueden considerarse como fórmulas amplificatorias de complementación, usadas cuando la complejidad del contenido caracterizador que se quiere expresar pide cauce más ancho y largo. Crea maraña semántica, en particular cuando la subordinación se derrama en series cuyos elementos, a su vez, albergan tensión semántica interna o valores simbólicos. Véanse algunos ejemplos (resalto los nexos subordinantes):

Ahora el Sol [...]
No es tampoco la respuesta **que** se escucha con las rodillas
o esa dificultad **de** tocar las fronteras con lo más blanco de los ojos⁴⁰

El tigre, el león cazador, el elefante **que** en sus colmillos
[lleva algún suave collar,
la cobra **que** se parece al amor más ardiente,
el águila **que** acaricia a la roca como los sesos duros,
el pequeño escorpión *que* con sus pinzas sólo aspira a oprimir
[un instante la vida,
la menguada presencia de un cuerpo de hombre **que** jamás podrá ser
[confundido con una selva,
ese piso feliz por el **que** viborillas perspicaces hacen su nido
[en la axila del musgo...⁴¹

El pez espada, **cuyo** cansancio se atribuye ante todo a la imposibilidad
[**de** horadar a la sombra,
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los mares
[**donde** el negror no ama,
donde faltan aquellas frescas algas amarillas
que el sol dora en las primeras aguas.⁴²

Por eso no levanto mi voz, viejo, Walt Whitman
contra el niño **que** escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho **que** se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y quemán sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.⁴³

⁴⁰ V. Aleixandre: “Con todo respeto” (*Espadas como labios*)

⁴¹ V. Aleixandre: “La selva y el mar” (*La destrucción o el amor*)

⁴² V. Aleixandre: “Sin luz” (*La destrucción o el amor*)

⁴³ F. García Lorca: “Oda a Walt Whitman” (*Poeta en Nueva York*)

Yo vi dos dolorosas espigas de cera
que enterraban un paisaje de volcanes
y vi dos niños locos
que empujaban llorando las pupilas de un asesino.⁴⁴

2. *Sintaxis compuesta*. Pero donde más y mejor acomodo y desarrollo encuentra la transgresión lingüística y, por tanto, el conflicto semántico y el posible hermetismo es en la sintaxis compuesta. El uso vanguardista de esta sintaxis se alimenta de la ausencia ocasional de puntuación, de la tendencia a la tensión conceptual, del desbordamiento o abolición de la lógica en varios aspectos, de la ausencia de nexos discursivos... Y se manifiesta tanto en la parataxis como en la hipotaxis. Como indicábamos arriba, las nociones de adición, disyunción, adversión, causa, consecuencia, comparación, finalidad, obstáculo, condición, etc., son consustanciales a la lógica. Hacen posible que la mente humana asuma de algún modo el funcionamiento de la realidad y establezca motivaciones y pautas éticas. Lo mismo las nociones de lugar y tiempo, coordinadas que facilitan la decisión de a dónde mirar o dirigirnos. Así que cualquier formulación que transgreda, comprometa o niegue la naturaleza de esas formas de conceptualización de la realidad, obliga a replantearse o reedificarla, salvo que nos lleve a las puertas del absurdo, cosa perfectamente posible porque lógica y verdad no son sinónimos. Precisamente por esto resulta pertinente o interesante analizar las propuestas que se persiguen u obtienen con la trasgresión.

El creacionismo y el surrealismo pretendieron y en muchos casos lograron reconfigurar la realidad practicando el desbordamiento de la lógica; ambas corrientes teorizaron sobre la necesidad y la manera de hacerlo, lo que da idea del interés que tenían en el empeño. El segundo, además, en algunas prácticas extremas, desembocó en el absurdo. Son estas las prácticas más desacreditadas hoy, desde la perspectiva que nos da el tiempo, la frecuentación y cortejo de los textos y la sanción que se va instituyendo tras el análisis del balance entre programa y resultados observables. Pero volvamos a la sintaxis y a su funcionamiento básico.

Para darnos una idea de lo que significa la abolición de la lógica, recordemos primero lo que la lógica sintáctica supone. La sintaxis tiene implicaciones y rendimiento epistemológicos, aunque dentro de lo que podríamos denominar lógica difusa. Recordemos. La noción de causa nos ancla en la reflexión, nos hace filósofos y nos retrotrae a un mundo virtual; su examen fundamenta una explicación sobre la fenomenología, y a la vez que nos ayuda a conjurar la repetición de errores nos abre inmensas posibilidades de revisar nuestra explicación del mundo. La noción de consecuencia nos anticipa a los hechos y nos ayuda a reformular nuestras motivaciones... La comparación nos recuerda la limitación de nuestras capacidades a la vez que alimenta nuestro instinto explorador... La noción de condición nos proyecta a otros mundos paralelos, sombríos o luminosos, mientras pensamos desde el que mentalmente habitamos; también puede petrificar las acciones y hacernos indecisos y pusilánimes... La formulación de obstáculos nos hace precavidos, fiables y quizá también humildes; nos da riendas de control para que retengamos o soltemos... La finalidad nos habla de la condición teleológica de seres, pensamientos y acciones; también puede desencadenar la ambición o la avaricia enfermiza... La adición es factor de crecimiento, nos invita a la acumulación y nos hace pagar las consecuencias de los empachos... La adversión nos recuerda las dificultades y nos ofrece la duda y la reticencia como garantía de supervivencia. Y así sucesivamente.

⁴⁴ F. García Lorca: "Pequeño poema infinito" (De "Tierra y luna")

La trasgresión de estos fundamentos desencadenará una subversión de nuestra formulación y apreciación del funcionamiento del mundo, casi una reinención de la realidad, tanto más radical cuanto más extrema sea la transgresión. Se podrían aducir innumerables ejemplos de trasgresión semántica y sintáctica. Examinaremos sólo algunos, con la advertencia de que es aconsejable leer el texto entero de que forman parte y de que explicación que se da no es definitiva ni exhaustiva, sólo propedéutica:

2.1 Coordinación copulativa

La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por las calles pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz por las circulaciones subterráneas
(Lorca: "Paisaje de la multitud que vomita", *Poeta en Nueva York*)

Se trata de una suma de acciones que un sujeto, la mujer gorda, lleva a cabo. Sin conocer el funcionamiento simbólico de esa mujer en el poema, es imposible entender cada acción, una por una, y el nexo conceptual que une al conjunto de todas ellas. En el complejo poema lorquiano, la mujer se comporta como símbolo polisémico: es, a la vez, la noche tormentosa, la multitud humana y el vómito mismo⁴⁵. Sabido esto, la aparente suma caótica de acciones de nuestro pasaje adquiere sentido. Transcribo la explicación que yo mismo di de este pasaje:

En clave de tormenta, las acciones de la *mujer gorda* (el propio anochecer tormentoso) se corresponden con la fenomenología típica: 1) el cielo está encapotado y oculta la luna (*enemiga de la luna*). 2) Los efectos de la tormenta son patentes: las rachas de viento y lluvia azotan las calles y los edificios; el agua corre; los truenos y relámpagos resuenan en las calles y los pisos vacíos y los iluminan fugazmente (*corría por las calles y los pisos deshabitados*). 3) El viento arremolina por los rincones detritus de la feria: servilletas de papel estrujadas, palomitas de maíz... (*y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma*). 4) Los tres versos últimos del pasaje (*y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos / y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido / y filtraba un ansia de luz por las circulaciones subterráneas*) aluden al efecto de truenos rodantes, relámpagos, y al agua que se tragan las alcantarillas⁴⁶. Los truenos se identifican con el ruido multiplicado en voces y eructos de los comensales de una acumulación de banquetes, con el efecto de alboroto y confusión del "pandemonio" (*demonio del pan*)⁴⁷ y con los movimientos de nubes (vientres del cielo) arrastradas por el viento; los relámpagos que se orientan hacia la tierra y son absorbidos por ella, lo mismo que el agua de la lluvia, parecen ser aludidos en el último verso (*y filtraba un ansia de luz por las circulaciones subterráneas*).

Más arriba mencionábamos el solapamiento de significados en una misma imagen. Veamos ahora otro desarrollo de este mismo pasaje. Las alusiones al vómito y a la multitud vomitadora empapan todo el fragmento. Lorca habla en su *Conferencia-recital* de multitud borracha y la describe bebiendo, gritando, comiendo, revolcándose, dejando las calles abarrotadas de latas, cigarrillos apagados, mordiscos, zapatos sin tacón, y vomitando en grupos de cien personas, etc. Un espectá-

⁴⁵ Véase el comentario del poema entero en MARTÍNEZ FERRER, H. : (1999: 129-163)

⁴⁶ Muy ilustrativa es una imagen de similar significado (relámpagos y truenos) y parecida conformación encontramos en *Nacimiento de Cristo (PNY)*:

"Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carne de molusco".

⁴⁷ *Demonio del pan* es juego lingüístico que deslexicaliza el vocablo pandemonio. Demoniza el consumo exagerado de alimentos y convierte "pan" en vocablo bisémico. Alude a la vez al alimento "pan", en consonancia con el verso anterior, y al dios mitológico "Pan", relacionado, como se sabe, con el terror y las tormentas. Ambos significados son pertinentes. Recuérdese la alusión al "pandemonio" del banquete de cumpleaños de Braulio en el célebre artículo de Larra *El castellano viejo*.

culo intenso. En consonancia con este espectáculo, la *mujer gorda que corría por las calles* es la multitud desplazándose, y los detritus de los rincones (*pequeñas calaveras de paloma*) pueden ser también sus vomitonas con su contenido de alimentos semidigeridos; la acción “*levantaba las furias de los banquetes*”, imagen ponderativa del ansia devoradora que manifiesta la multitud, junto a las siguientes “*llamaba al demonio del pan*” y “*filtraba un ansia de luz por las circulaciones subterráneas*” son interpretables como las primeras arcadas del vómito, la necesidad de vomitar.

La complejidad del pasaje no deja lugar a dudas. Alberga en su seno, más que una metáfora complicada, una serie de ellas. Si definimos la alegoría como una serie de metáforas encadenadas, tanto en la primera interpretación como en la segunda podríamos hablar de desarrollo alegórico del pasaje. Alegoría peculiar, en varios planos a la vez.

2.2 Coordinación adversativa

Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

(Lorca: “Iglesia abandonada”, *Poeta en Nueva York*)

El poema habla de la añoranza por el hijo muerto. En el pasaje, el sujeto lírico ha subido al campanario de la iglesia abandonada. Se fija en las campanas, ensimismado, y en el paisaje de trigales raquíuticos que se divisa desde el campanario. Esa podría ser la escena real.

La incongruencia semántica se produce por varias razones. En primer lugar, porque frutas y cerillas son, en principio, términos semánticamente ajenos entre sí y a las campanas. En segundo lugar porque no sabemos qué pintan aquí ni encontramos razón para su comportamiento. En tercer lugar, porque el “pero” adversativo encubre una elipsis conceptual que lo mutila funcionalmente.

Pero la necesidad de hacer congruentes los elementos del pasaje nos obliga a releer, tratando de asignarle un sentido. Lo primero que hallamos es una serie de analogías mórficas posibles: entre campanas y frutas; entre badajos de las campanas y cerillas apagadas; y entre badajos y gusanos. Lo segundo, que una elipsis argumental hace extraña la adversión; si hiciéramos aflorar lo escamoteado, el pasaje comenzaría así: [Subí a tocar las campanas pero no lo hice porque las frutas tenían gusanos y las cerillas...]. Lo tercero, que el último verso parece el más incomprensible: las cerillas no comen y, mucho menos, si están apagadas.

¿Cómo seguir? Uniendo las piezas reconocidas y apoyándonos luego en ello. Al sujeto las viejas y deterioradas campanas le parecen, por analogía, frutas agusanadas (peras, por ejemplo) y sus badajos cerillas apagadas. Estas campanas, estas frutas y estas cerillas comparten un rasgo: su funcionalidad negada o acabada. He aquí una razón para que el sujeto decida no hacerlas sonar; su sonido, en estas condiciones, sólo podría ser funeral. Para completar este escenario geográfico y mental del recinto del campanario, el poeta rescata del exterior, por atracción conceptual y emocional, un elemento periférico al campanario: la visión del cereal raquíutico, la cosecha malograda ya en primavera como si hubiera sido pastado (comido).

Otros ejemplos:

Cuando se vuelven locas las madres querrían construir una fábrica de sombreros de púrpura, pero no podrán nunca con esta crueldad atenuar la ternura de sus pechos derramados.

(Lorca: “Degollación de los inocentes”)

Después de la terrible ceremonia, se subieron todos a la última hoja del espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado
(Lorca: "Suicidio en Alejandría")

Diana es dura
pero a veces tiene los pechos nublados
(Lorca: "Fábula y rueda de los tres amigos", *Poeta en Nueva York*)

He descubierto en la simetría
la raíz de mucha iniquidad.

Pero están sordos los serenos
y a las dos de la noche es honda la grieta del mundo.
(José Moreno Villa: "Caramba 85", *Carambas*)

2.3 *Coordinación disyuntiva*

Serán los sacos en el muelle
o las tumefacciones del globo?
(José Moreno Villa: "Caramba 870", *Carambas*)

Con esta formulación disyuntiva, Moreno Villa relaciona dos realidades que en apariencia pertenecen a ámbitos de realidad tan distintos que la exclusión parece ilógica. Si nos detenemos, no obstante, lo que encontramos es una analogía atrevida: los bultos de los sacos acumulados en el muelle semejan hinchazones de la superficie terrestre. Nos ha obligado a reconsiderar la doble propuesta y a descubrir el ámbito común de convivencia.

2.4 *Subordinación temporal*

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad
(Lorca: "Suicidio en Alejandría", de *Poemas en prosa*)

Lorca hace coincidir en el tiempo dos hechos sin relación aparente, porque es casi imposible que se den simultáneamente en la realidad. Pero el esfuerzo imaginativo del lector puede reconstruir el diseño del autor. Mediante la apelación a la catástrofe urbana de la ruptura de todos los cristales (ventanas, botellas, etc.) se pondera indirectamente la catástrofe (in)humana que supone una degollación y la mostranza impúdica, como trofeo, de la cabeza cortada sobre una bandeja.

2.5 *Subordinación condicional*

Si me acariciáis yo creeré que está descargando una tormenta
y preguntaré si los rayos son de siete colores.
(Aleixandre: "Con todo respeto", de *Espadas como labios*)

El sujeto lírico trata de exponer las sensaciones que le desatan la caricia. Mediante la formulación condicional vehicula lo insólito y lo entroniza: la asociación de la suavidad con la aspereza y la violencia de la tormenta y los rayos. Si el sujeto es hiperestésico, no es imposible que piense en la caricia como el detonante de una multiplicación sensitiva. Ya se sabe: hay caricias casi dolorosas y dolores dulces, todas ellas llenas de matices placenteros como los colores del arco iris.

Otros ejemplos:

Mi corazón tendría la forma de un zapato
si cada aldea tuviera una sirena.
Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos
y hay barcos que buscan ser mirados para poder hundirse tranquilos

Si el aire sopla blandamente
mi corazón tiene la forma de una niña.
Si el aire se niega a salir de los cañaverales
mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro.
(Lorca: "Luna y panorama de los insectos", *Poeta en Nueva York*)

Si me lamento
si lloro como un traje blando
si me abandono al vaivén de un viento de dos metros
es que indudablemente desconozco mi altura
el vuelo de las aves
y esa piel desprendida que no puede ya besarse más que en pluma
(Aleixandre: "Formas sobre el mar", *Espadas como labios*)

2.6 Subordinación causal

Me duelen las palmas de las manos a fuerza de sostener patitas de gorriones
(Lorca: "Degollación del Bautista", de *Poemas en prosa*)

Aquí el desbordamiento de la lógica consiste en desmentir la experiencia humana y la ley de la gravedad. El dolor de las manos se origina experimentalmente por la presión o el peso excesivos, pero ese no es el caso aquí. La aceptabilidad de la formulación hay que buscarla en la proyección emocional del horror que conlleva imaginar un montón de patitas de gorrión sobre la palma de la mano. No es un dolor físico sino moral.

La noche por ser triste carece de fronteras
(L. Cernuda: "Razón de las lágrimas", de *Un río, un amor*)

Se trata del comienzo del poema. El sujeto lírico, inmensamente triste, proyecta su tristeza en la noche, que también lo envuelve todo. El mecanismo ha sido posible a partir de la doble asignación del rasgo de vastedad a noche y tristeza. Enlazados emocional y geoméricamente los dos términos, ya puede manejar a su antojo la noción de causalidad, rebasando su funcionamiento lógico. El resultado es que ha convertido en formulación interesante lo que en origen no era sino un pensamiento casi trivial, algo como esto: "La tristeza es vasta/honda como la noche".

2.7 Subordinación consecutiva

Ya en mi alma pesaban de tal modo los muertos futuros que no podía andar ni un solo paso sin que las piedras revelaran sus entrañas
(R. Alberti: "Espantapájaros", de *Sermones y moradas*)

Se trata de una consecutiva intensiva. La relación de causa-consecuencia se establece a partir de una operación metal previa: la doble analogía peso-piedras y alma-entrañas. O sea, los muertos futuros pesan en mi alma como las piedras; las piedras tienen entrañas dentro como yo tengo alma. Todo esto desemboca en una ideación como esta: ni mi alma ni las piedras pueden soportar el peso de lo que llevan en sus entrañas. A partir de estos implícitos, el poeta puede presentar en una relación causa-consecuencia realidades completamente ajenas entre sí.

En ocasiones, las consecutivas intensivas no son sino un disfraz para formular aparatosamente una analogía, como en el siguiente pasaje de Lorca en el que se intenta dar trascendencia a la ecuación metafórica trajes=nubes:

Un traje abandonado pesa tanto en los hombros
que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas;
(“Panorama ciego de Nueva York”, de *Poeta en Nueva York*)

Otros ejemplos de subordinación consecutiva:

¿A quién acudir?
En este pueblo no hay murciélagos
ni bebedores de limonada.

Por eso los palacios siguen incólumes
y en lo alto de la columna
se abanica la desvergüenza.
(José Moreno Villa: Caramba 85, de *Carambas*)

2.8 Subordinación concesiva

Se querían. Se amaban. A pesar de la ley de la gravedad.
(Lorca: "Amantes asesinados por una perdiz", *Poemas en prosa*)

Quizá está operando aquí el viejo sistema de valores que relaciona amor espiritual con verdad y desinterés, y amor físico e interesado con carnalidad y peso. El autor plantea la superación efectiva de esa dicotomía mediante la neutralización del obstáculo: el amor físico también puede ser verdadero.

2.9 Subordinación final

Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
(Lorca: "Ciudad sin sueño", de *Poeta en Nueva York*)

El autor parte de una experiencia no insólita: la caída de alguien por unas escaleras y su aterrizaje con la cara por delante. El hecho de probar el barro, consecuencia natural de la caída, es presentado como voluntario y sujeto a finalidad, intentando dar trascen-

dencia a un hecho trivial. La idea se refuerza con la sustitución en el texto de probar por comer.

Otros ejemplos:

Era preciso algún beso al niño muerto de la cárcel para poder masticar aquella flor abandonada.
Salomé tenía más de siete dentaduras postizas y una redoma de veneno. ¡A él, a él! Ya llegaban a la mazmorra.

(Lorca: “Degollación del Bautista”, *Poemas en prosa*)

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
[...]
para que los cocodrilos duerman en largas filas
bajo el amianto de la luna

(Lorca: “El rey de Harlem”, *Poeta en Nueva York*)

2.10 Subordinación comparativa

Eras hermosa como la dificultad de respirar en cuarto cerrado.
Transparente como la repugnancia a un sol libérrimo,
tibia como ese suelo donde nadie ha pisado,
lenta como el cansancio que rinde al aire quieto.

(V. Aleixandre: “La ventana”, de *La destrucción o el amor*)

Los segundos términos de las comparaciones en serie niegan radicalmente lo formulado en los primeros. Nunca es hermosa la dificultad de respirar, ni transparente la repugnancia, ni tibio un suelo nunca pisado ni lento ese tipo de cansancio. El pasaje admite más trasiego exegético, pero su sentido general no puede ser otro que una desacreditación cínica de las cualidades positivas que normalmente son atribuibles a una ventana, posible trasunto de alguien humano.

Es mejor ser medusa y flotar que ser niño

(Lorca: “Degollación de los inocentes”, *Poemas en prosa*)

Bien. Según se habrá ido viendo, la exégesis de textos con ingredientes ilógicos supone como mínimo dos procesos, de los que sólo hemos abordado el primero: rehacer una lógica discursiva a partir de los datos fragmentarios que el texto nos proporciona comprobando si las propuestas son integrables en el sistema lógico y valorar si la operación retórica ha valido la pena en función de los resultados obtenidos según un sistema preestablecido de criterios sobre lo poético. (Esto último sólo puede valorarse tras el análisis completo de un texto, en el balance final). El absurdo es el límite último de la trasgresión semántica porque, salvo en el humor, crea vacío, un vacío más inerte y aver-sivo que el que la mente definitivamente enajenada de un semejante crea en los cuerdos. Pero hasta desembocar en al absurdo hay grados de distorsión semántica. Por eso algunas formulaciones trasgresoras son recuperables desandando el camino mental del autor y otras no tanto.

Interacción de la lógica y la imaginación. ¿De dónde parten los procesos de trasgresión semántica? La lógica y la imaginación son las dos capacidades que más nos reputan como seres inteligentes. Y tienen dos parientes geniales y díscolas: la intuición y la fantasía. Las emociones, por su parte, se constituyen, a su vez, en el impulso y los nutrientes de esos movimientos transgresores. Pero sólo desde los fundamentos lógicos de nuestra mente, un humano puede y sabe ensayar un desbordamiento de los mismos y

otro humano puede reubicarlos a posteriori, aparte el mecanismo de la empatía, que nos faculta para asumir y hacer nuestras las emociones de los demás. No hay medición posible de ese desbordamiento sin la herramienta, a su vez, de la lógica. Por su parte, la imaginación permite establecer un horizonte de gran amplitud y profundidad hacia el exterior y hacia el interior del sujeto, diseñar el recorrido y el escenario de tales operaciones mentales y conformar su contenido además de posibilitar un disfrute con ellas. Con el concurso de intuición y fantasía, la lógica y la imaginación posibilitan la creatividad humana. Las dos intervienen en la sintaxis compuesta. En ella se manifiestan y operan. Las complejidades de la representación de la experiencia tienen su reflejo directo en las complejidades sintácticas. La sintaxis es residencia y resultado lingüístico de la razón y la imaginación. Ambas facultades interaccionan constantemente: se vigilan, se apoyan, se censuran, se intercambian favores, se conmisceran, se exaltan, se complementan, se distancian, se alían, pactan, se traicionan, se persuaden, se disuaden, se desacreditan, se pavonean... La interacción de estas dos potentes facultades humanas es lo que, operativamente, permite la violencia semántica en los textos. La imaginación propone, arroja, y la lógica se deja seducir. O a veces la lógica se enajena y recurre a la imaginación para reconocerse en ese estado. Cuando se desborda el marco de referencia habitual que fundamenta nuestra intelección del mundo y su funcionamiento, el resultado es conceptualmente nuevo y se presenta, por tanto, como realidad nueva, irreconocible. Se cumple la ilusión y el programa de creación de nuevas realidades. ¿Pero son realmente nuevas? ¿Son asumibles? Es dudoso. Reconocer algo como nuevo implica siempre tener noción clara de lo viejo. Elaborar la noción de ilógico implica partir siempre de la noción de lo lógico, que se convierte, así, en referencia ineludible. Al final es la lógica la que concede el nuevo estatus.

Hagamos una prueba. En el poema “El mirlo, la gaviota” de *Los placeres prohibidos* (L. Cernuda) dice el sujeto lírico:

“Tiernos niñitos, yo os amo;
Os amo tanto, que vuestra madre
Creería que intentaba haceros daño”.

La alarma mental suena por dos razones: 1 cuando llegamos a la consecutiva intensiva, que pondera tanto el amor del sujeto hacia los niños que se activa el instinto maternal de protección convirtiendo en un peligro el intenso y benévolo sentimiento amoroso del sujeto lírico; 2 cuando se incardina el sentimiento amoroso fuera de los límites sancionados por la moral imperante, que no acepta tanta intensidad amorosa dirigida por un adulto hacia un niño del mismo sexo, no siendo su padre o hermano. Toda la inquietud generada en el lector ha sido desencadenada por la elevada tensión entre causa y consecuencia expresada por medios sintácticos que han puesto en entredicho un determinado sistema de valores. Sería este un ejemplo de reacomodo y domesticación de una trasgresión de la lógica. Los elementos irracionales siguen estando ahí pero la mente ya no los ve como un cuerpo extraño. La injerencia es asumida de buen grado. En otros casos la operación es mucho más complicada. Víctor García de la Concha⁴⁸ reconcilia con el sentido el siguiente pasaje ilógico de García Lorca (“Muerte”, de *Poeta en Nueva York*):

¡Qué esfuerzo!....
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!

⁴⁸ *Antología comentada de la poesía de la G. del 27*, Espasa, Barcelona, 2002, p. 75-76

¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

Es evidente que cada una de las imágenes –todas ellas metarreales- resulta crítica si no la ensartamos en el conjunto: el caballo se esfuerza en ser cuadrúpedo de menor envergadura, un perro, y éste quisiera ser aún menor y volar, convertirse en golondrina; pero ésta, en proceso interior simétrico al del caballo, quisiera ser también un volátil más pequeño, una abeja, mientras que ésta, cerrando el círculo, con lo que sueña es con ser caballo. [...] ante la conciencia de la amenaza ineludible de la muerte, los seres intentan evadirse, acogiéndose, como último reducto, al deseo de transmutación: vano intento, porque, en definitiva, el aro se estrecha asfixiante”.

En este caso la sintaxis oracional tiene formulación sencilla. Pero su contenido y el encadenamiento conceptual de las imágenes en hilera conlleva de base la abolición del principio de identidad proponiendo, a partir de la vieja idea mitológica de la metamorfosis, un rediseño de la fenomenología. La razón y la emoción han puesto en marcha el proceso. La imaginación lo ha desarrollado. El reto era encontrar sentido a la propuesta transformativa del pasaje. Y se ha logrado razonablemente. José Moreno Villa en “Voz madura” (*Colección*, 1924) nos brinda una muestra más sencilla, pero con parecidas implicaciones transformatorias:

Déjame tu caña verde.
Toma mi vara de ganado.

¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado:
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?

Déjame tu caña verde.
Toma mi vara de granado.

En definitiva, la sintaxis compuesta, en sí misma, abre un mundo inabarcable de posibilidades. Pero estas posibilidades se potencian cuando forzamos o desbordamos su textura lógica, llevados por el ansia de reformular la fenomenología y re-crear el mundo. Un fin y unos medios, o viceversa. (Este debe de ser el impulso que alienta a todos los escritores, de manera específica a los de la vanguardia, aparte de las dosis necesarias de protagonismo arrogante o inconsciente).

Sintaxis y representación del mundo. Además de su rendimiento y función puramente gramatical, la base lógica que sustenta la sintaxis afecta a las cosmovisiones, la psicología, la ética y la ideología de los autores. La recurrencia de unas u otras operaciones lógicas en la obra de un autor permite trazar los rasgos más acusados de su manera de pensar, sentir y asumir la realidad. El autor, partiendo de un referente objetivo, puede emprender – y de hecho emprende- un auténtico proceso de transformaciones según dé más o menos relevancia (en extensión o en intensidad o en las dos cosas) a la finalidad, la condición, el obstáculo, la comparación, la reticencia, la adición... (Por eso resulta muy dificultoso y poco fiable sacar conclusiones sobre el fondo biográfico de los textos. Entre la experiencia sentimental y su formulación poética definitiva en forma de texto – y más acusadamente en los vanguardistas- hay un proceso tan complejo de mediaciones y manipulaciones que la escritura se acerca a un juego cuyas reglas se basan en la trampa).

Sintaxis y extrañamiento lingüístico. El extrañamiento lingüístico llega al límite cuando el autor compara insólitamente realidades alejadas o divergentes, cuando formula condiciones que ignoran el marco de posibilidades habitual, cuando establece relaciones de causa-consecuencia que rebasan o niegan los patrones conocidos, cuando su-

ma elementos heterogéneos, etc. Se establece en la mente del lector un cortocircuito semántico que le obliga a pararse, retroceder, revisar, ensayar otro sentido. Es el momento de re-construir. En esa tarea la imaginación acude en ayuda de la lógica maltrecha. Ambas tienen asumido sus desencuentros en el ámbito de lo onírico, lo lúdico y lo sentimental; pero también que están condenadas a entenderse y colaborar. El edificio del sentido debe ser rehecho. Si no es ahora, más adelante. En la práctica exegética, sólo con el análisis sistemático y las aportaciones parciales del colectivo de críticos se llega a dilucidar el significado y el sentido de muchos textos. Generalmente es cuestión de frecuentación, tiempo y paciencia. Hay que presumir que al menos los autores canónicos y prestigiados que han escogido para expresarse la retorsión lingüística extrema y el desbordamiento de la lógica lo han hecho motivadamente, con un designio que hay que desvelar y apreciar. Debemos concederles el privilegio de nuestra confianza inicial y aplicar condicionadamente el principio lógico de razón suficiente. Dicho esto, ante una formulación ilógica, por ejemplo en un poema, hay que recurrir, como ayuda, al contexto inmediato, a la totalidad del texto o a otros ámbitos mayores; hay que examinar pasajes paralelos; hay que inventariar el léxico recurrente y sacar conclusiones provisionales; hay que relacionar el tema del poema con otros temas afines del autor o de la época; hay que echar mano del sistema simbólico del autor y de sus constantes lingüísticas o literarias; hay que formular una hipótesis explicativa del poema en la que integrar el pasaje conflictivo...; en fin, con estas y otras herramientas hay que encontrar razón y acomodo a la formulación e intentar integrarla en un sistema que busque la coherencia. Todo ello, desde una posición de apertura y vigilancia mental. Recordando siempre que asistimos a una ruptura de lo establecido por la lógica, la psicología, el arte, la ética y la moral, los usos sociales, la experiencia, etc. Pasión, paciencia y perspicacia: he ahí el combustible para la excursión.

RETÓRICA DE LAS VANGUARDIAS

De entre el repertorio de figuras retóricas que aparecen en los textos vanguardistas, la de más peso, con gran diferencia sobre las demás, es la imagen y, ampliando el concepto, los tropos. Una constante en las poéticas de la vanguardia histórica es las disquisiciones sobre la imagen y sus modalidades y características, su funcionamiento interno y su rendimiento poéticos. Ultraístas, creacionistas y surrealistas hicieron de esta figura el centro de sus propuestas retóricas. En el capítulo correspondiente de este trabajo nos ocupamos ampliamente de ello.

Desde el punto de vista de la didáctica de los textos de la vanguardia, se hace imprescindible prestar una atención sostenida a este procedimiento. En el uso de la imagen se cifra gran parte de la novedad, la profundidad y la caracterización expresiva de las vanguardias. Atención sostenida significa, antes de nada, centrarse en los procedimientos generales del mecanismo de la analogía. Como paso previo al análisis de la imagen vanguardista conviene recordar y revisar la clasificación general de la metáfora, explicar y entender sus mecanismo internos y sus formulaciones gramaticales, frecuentar reflexivamente los inacabables ejemplos que nos brinda la literatura anterior, en particular la imagen racional barroca, las imágenes del simbolismo, sin menoscabo de las del lenguaje cotidiano. Son tres fuentes inagotables de tropos. Combinando ejemplos de los tres ámbitos se afianza la percepción de que las formulaciones analógicas envuelven el lenguaje cotidiano y los dominios de la literatura, o sea, que no son exclusivas de esta última, con lo cual se mantiene la idea de que constantemente nos expresamos con tropos, de que estos no sólo caracterizan el lenguaje literario sino también el cotidiano, de que el mecanismo de la analogía está en la base del acercamiento a la realidad y de que interviene constantemente en los procesos cognitivos y descriptivos de la realidad que habitamos.

En el muestrario expresivo de las vanguardias están presentes la mayoría de las fórmulas que se encuentran en cualquier otro texto literario anterior. La variación, si acaso, reside en la voluntad de extremar sus posibilidades expresivas, en presentarlas de manera más extrañadora y original, sobre todo aplicadas a realidades inusuales en la escritura anterior. Así que cuanto más se hayan frecuentado previamente en general, más posibilidades habrá de descubrir su presencia y juzgar su virtualidad. Hipérboles, amplificaciones de todo tipo, prosopopeyas, contrastes, elipsis, etc., aparte de los tropos, son lo que nos encontraremos en la literatura de vanguardia. Muchas de estas figuras se encuentran implícitas o explícitas en el seno de las imágenes. Estas, a su vez, adquieren tal protagonismo que determinan la razón de ser del texto literario en el que, además, se desprecian o ignoran el criterio de ordenación lógica y los mecanismos gramaticales que dan coherencia al discurso, con lo que el sentido no alcanza definición suficiente o es polisémico.

El listado de mecanismos retóricos que aquí se presenta pretende ser específico y, por tanto, breve. Familiarizarse con términos y ejemplos que responden a la práctica literaria de las vanguardias será también una herramienta modesta en la tarea de acercarse a la textualidad vanguardista con más garantías de comprensión y asimilación.

APROSDÓQUETON

Es lo que Carlos Bousoño llama rotura del sistema. Se nutre de todo tipo de elementos sorprendentes semánticos y gramaticales. Muy abundante en la escritura surrealista. He aquí algunos ejemplos:

“Nardo jazmín o lúcidos rencores
Luna mordiente o tálamo escupido...”
(V. Aleixandre: “Por último”, *Espadas como labios*)

“¡Oh cuello mío recién degollado!”
(F. G. Lorca: “Navidad en el Hudson”, *Poeta en Nueva York*)

“Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía”
(César Vallejo: “XXXVIII”, *Trilce*)

“Unos cuerpos son como flores,
Otros como puñales,
Otros como cintas de agua;
Pero todos, temprano o tarde,
Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre”
(L. Cernuda: “Unos cuerpos son como flores”, *Los placeres prohibidos*)

“He venido para ver semblantes
Amables como viejas escobas,
He venido para ver las sombras
Que desde lejos me sonríen”
(L. Cernuda: “He venido para ver”, *Los placeres prohibidos*)

AUTOMATISMO

Técnica poética emparentada con el procedimiento de asociación libre usado por Freud en el psicoanálisis, recomendada y empleada por los surrealistas ortodoxos franceses con el fin de extraer materiales anímicos depositados en el inconsciente de las personas que serían los constitutivos de la realidad humana verdadera y profunda. La espontaneidad que se le supone al automatismo psíquico permitiría la afloración de contenidos de conciencia normalmente reprimidos por el control de la razón. La emergencia de esos materiales supondría una especie de “revelación”, de “iluminación”, condición para la grandeza y la trascendencia de lo poético. La técnica del automatismo fue usada por primera vez por A. Breton y F. Soupault para componer textos en colaboración que acabaron formando parte del libro *Los campos magnéticos*, publicado en 1919. Uno de sus textos, el titulado “Guantes blancos” (en traducción de Aldo Pellegrini) comienza así:

Los corredores de los grandes hoteles están desiertos y el humo de los cigarrillos se esconde. Un hombre desciende los peldaños del sueño y advierte que llueve: los vidrios son blancos. Se sabe que un perro descansa a su lado. Todos los obstáculos están presentes. Hay una taza rosa; a una orden dada de los servidores dan vuelta sin prisa. Se descorren las grandes cortinas del cielo. Un zumbido denuncia esa partida apresurada. ¿Quién puede correr con tanta suavidad? Los pobres pierden sus rostros. La calle es sólo una ruta desierta [...].

Otro ejemplo de automatismo es el comienzo del poema "La unión libre" (A. Breton), también en traducción de Aldo Pellegrini:

Mi mujer con cabellera de llamaradas de leño
con pensamiento de centellas de calor
con talle de reloj de arena
mi mujer con talle de nutria entre los dientes de un tigre
mi mujer con boca de escarapela y de ramillete de estrellas de última magnitud
con dientes de huella de ratón blanco sobre la tierra blanca
con lengua de ámbar y vidrio frotados
mi mujer con lengua de hostia apuñalada
con lengua de muñeca que abre y cierra los ojos
con lengua de piedra increíble (...)

Con el tiempo, la técnica del automatismo iría siendo revisada por el propio Breton y otros surrealistas. Llegaron a la conclusión de que el automatismo no producía por sí mismo materiales siempre interesantes y de que estos necesitaban una adaptación a los fines poéticos.

Entre los surrealistas españoles, la técnica del automatismo produjo rechazo general, al menos teóricamente. Siempre defendieron un mínimo de control lógico en la producción textual. No obstante, lo más cercano a esta técnica entre los españoles, son *Pasión de la tierra* (V. Aleixandre) y la sección de textos oníricos de *La flor de California* (José María Hinojosa).

Debe recordarse que automatismo no es sinónimo de surrealismo. Sólo fue una técnica de escritura, eso sí, la más propugnada por los teóricos franceses del surrealismo.

“BEAU COMME...”

La fórmula *Beau comme...* proviene de un pasaje del canto VI de *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont: “bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”. El nexos “como” había prácticamente desaparecido en la poesía pura. Pero toma nuevo auge con el surrealismo como técnica que favorece el establecimiento de analogías. En España la empleó con cierta frecuencia Vicente Aleixandre en sus libros *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*:

Eres hermosa como la piedra
 (“El vals”)

Eres hermosa como la dificultad de respirar en cuarto cerrado.
Transparente como la repugnancia a un sol libérrimo,
tibia como ese suelo donde nadie ha pisado,
lenta como el cansancio que rinde al aire quieto.
 (“La ventana”)

Otros ejemplos en: “Río”, v. 12-13; “El frío”, v. 9; “Suicidio”, v. 2; “Libertad”, v. 10; “La selva y el mar”, v. 4-5, 7-10, 21-23, 30

CADÁVER EXQUISITO

(Fuente: Wikipedia)

Cadáver exquisito es una técnica por medio de la cual se ensamblan colectivamente un conjunto de palabras o imágenes; el resultado es conocido como un cadáver exquisito o *cadavre exquis* en francés. Es una técnica usada por los surrealistas en 1925, y se basa en un viejo juego de mesa llamado "consecuencias" en el cual los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración.

El cadáver exquisito se juega entre un grupo de personas que escriben o dibujan una composición en secuencia. Cada persona sólo puede ver el final de lo que escribió el jugador anterior. El nombre se deriva de una frase que surgió cuando fue jugado por primera vez en francés: *Le cadavre exquis boira du nouveau vin* (*El cadáver exquisito beberá el nuevo vino*). En resumidas cuentas se combinan cosas de una idea agregando elementos que pueden o no pertenecer a la realidad. Los teóricos y asiduos al juego (en un principio, Robert Desnos, Paul Eluard, André Bretón y Tristán Tzara) sostenían que la creación, en especial la poética, debe ser anónima y grupal, intuitiva, espontánea, lúdica y en lo posible automática. De hecho, muchos de estos ejercicios se llevaron a cabo bajo la influencia de sustancias que inducían estados de semiinconsciencia o durante experiencias hipnóticas.

Neruda y Lorca los llamaron "poemas al alimón"; Nicanor Parra y Huidobro, "quebrantahuesos".

Nicolas Calas –vanguardista suizo- sostenía que un cadáver exquisito tiene la facultad de revelar la realidad inconsciente del grupo que lo ha creado, en concreto los aspectos no verbalizados de la angustia y el deseo de sus miembros, en relación con las dinámicas de posicionamiento afectivo dentro del mismo. Ernst observó que el juego funciona como un 'barómetro' de los contagios intelectuales dentro de un círculo de creadores.

Decía Rulfo que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte: para captar su desarrollo normal, hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles, sin repetir lo que han dicho otros. En tanto metabolismo continuado de anteriores lecturas, podría decirse que la literatura es en sí misma un gran cadáver exquisito a partir de temas y preocupaciones bastante simples.

La técnica del cadáver exquisito fue adaptada al dibujo y al collage quizás inspirados en ilustraciones infantiles en las que las páginas eran divididas en tres partes (el tercio superior mostraba la cabeza de una persona o animal, la parte media el torso y la inferior las piernas). Los niños tenían la habilidad de mezclar y emparejar volteando las páginas. También se suele practicar mandando por correo un dibujo o collage a los jugadores -por etapas progresivas-; se conoce como "cadáver exquisito por correo" (aparentemente sin importar si el juego realmente viaja postalmente o no).

Algunos han jugado el juego de dibujo con un acuerdo más o menos vago en cuanto a cuál será el resultado de la ilustración, pero esto contradice la naturaleza surrealista del juego.

El juego ha sido adaptado también para hacerse utilizando gráficas por computadora, para construir objetos surrealistas, y hasta se ha propuesto una adaptación a la arquitectura. Incluso se han hecho películas mediante esta técnica en la Universidad de Nueva York, por ejemplo.

"Tótems sin tabúes", organizado por el Grupo Surrealista de Chicago en el Café Heartland (Chicago, Illinois), fue la primera exhibición de cadáveres exquisitos usando un teatro lleno de gente con máquinas de escribir.

Esta técnica es utilizada frecuentemente dentro del marco de la educación popular, donde si bien se utiliza el sistema básico del juego, la consigna lejos de ser librada al azar es puesta dentro del juego.

COLLAGE

Palabra francesa traducible al español como “pegadura”. El *collage* es una técnica de composición plástica que usa materiales diversos (fotografías, madera, piel, periódicos, revistas, objetos de uso cotidiano...) inventada, parece ser, por Picasso, en 1912 con su pintura *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Muchos artistas plásticos han usado y usan esta técnica.

De los dominios de la pintura pasó a los de la literatura. El principio básico del *collage* es la yuxtaposición de elementos más o menos heterogéneos como partes de un todo original integrador del sentido. Los dadaístas propugnaron su uso y hasta dieron fórmulas para llevarlo a cabo. Y el mismo A. Breton, en sus *Manifestos*, presenta un poema construido con la técnica del *collage*, aceptando sus posibilidades expresivas.

Según Derek Harris, Luis Cernuda empleó la técnica del *collage*, a su manera, en algunos de los poemas de *Un río, un amor*. En Cataluña su introductor fue J. M. Junoy.

Utilizado bajo el control de una idea rectora que unifique los componentes puede dar resultados meritorios, como se comprueba en algunos textos futuristas, creacionistas o surrealistas.

“COLOR DE...”

Se trata de otra fórmula expresiva que pusieron en circulación los surrealistas franceses. Entre los españoles encontramos su uso en Cernuda sobre todo.

“En el fondo de la sombrilla veo a las prostitutas maravillosas / su vestido un poco marchito del lado del reverbero color de bosques”

(A. Breton: “Un hombre y una mujer absolutamente blancos”, p. 108, Antología de Julio Ulloa).

“Hecha de lazos y jambajes / color de cangrejo en el oleaje”

(A. Breton: “La casa de Yves”, *Poèmes*)

“A lo lejos

Una hoguera transforma en ceniza recuerdos,

Noches como una sola estrella,

Sangre extraviada por las venas un día,

Furia color de amor,

Amor color de olvido,

Aptos solamente para triste buhardilla”

(L. Cernuda: “La canción del oeste”, *Un río, un amor*)

“Una verdad es color de ceniza,

Otra verdad es color de planeta;

Mas todas las verdades, desde el suelo hasta el suelo,

No valen la verdad sin color de verdades,

La verdad ignorante de cómo el hombre suele encarnarse en la nieve”

(L. Cernuda: “Dejadme solo”, *Un río, un amor*)

Otros ejemplos de L. Cernuda en “El caso del pájaro asesinado”, “Cuerpo en pena”... (*Un río, un amor*)

CORRELATIVO OBJETIVO

El término procede de un ensayo literario de T. S. Eliot (*Hamlet*, 1919): “correlative objective”. Dice Eliot: “La única manera de expresar una emoción en la forma de arte es hallar un ‘correlativo objetivo’; o sea, una serie de objetos, una situación, una cadena de sucesos, que serán la fórmula de aquella situación *particular*; tal que cuando se dan los hechos externos, que deben terminar en la experiencia sensorial, la emoción se evoca inmediatamente”. O sea, esas circunstancias, objetos, etc., aprovechando el valor connotativo que les supone o adjudica el autor de un texto, se constituyen en proyecciones de su estado emocional, en trasuntos de algún estado de ánimo. Poemas de *Sobre los ángeles*, de Alberti, son analizables como “correlativos objetivos”.

También pueden estudiarse bajo esa perspectiva los mitos clásicos en la poesía de F. G. Lorca. Luis Cernuda se refirió en *Historial de un libro* (1958), con el nombre de “equivalente correlativo”, a esa técnica enunciada por Eliot al comentar la forma en que intentó plasmar situaciones emocionales en poemas de su etapa surrealista.

CORRESPONDENCIAS

“Las correspondencias, en un primer sentido, son, en todo caso, expresiones que, valiendo semánticamente por sí mismas, nos dicen irracionalmente algo de otra realidad que se halla claramente enunciada en el poema y con la que entonces, de esa manera, tales expresiones vienen, en efecto, a corresponderse, aunque sin enlace consciente con ellas que no sea puramente emocional” (Bousoño, 1977b: 140 ss.).

Bousoño confiesa tomar el nombre del famoso poema de Baudelaire y explica su abundante uso en la poesía contemporánea por el gran componente subjetivo que caracteriza a este periodo y que lleva a identificar el mundo con el yo del poeta. Y aporta un texto iluminador de J.R.J.:

No sois vosotras, ricas aguas
de oro las que corréis
por el helecho, es mi alma.
No sois vosotras, frescas alas
libres las que os abríis
al iris verde, es mi alma.
No sois vosotras, dulces ramas
rojas las que os mecéis
al viento lento, es mi alma.
No sois vosotras, claras, altas
voces las que os pasáis
del sol, es mi alma.

(de *La estación total*)

ENUMERACIÓN CAÓTICA

El término procede de Leo Spitzer (*La enumeración caótica en la poesía moderna*, Universidad de Buenos Aires, 1945). Se la llama caótica porque los elementos que entran en la serie proceden de ámbitos de realidad distintos y no son enumerables al no pertenecer a un orden de homogeneidades semánticas. La incompatibilidad semántica

fuerza una conformación conceptual nueva del mundo de referencias y eso se entiende como mecanismo de expresividad literaria.

El ejemplo más puro de enumeración caótica nos lo brinda Jorge Luis Borges en un texto de *Otras inquisiciones*:

Los animales se clasifican en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

Ejemplos de enumeración caótica pueden espigarse en textos o pasajes que emulen el llamado “flujo de conciencia”. Entre los poetas de habla hispana encontramos ejemplos en Neruda, Vallejo, Aleixandre, Lorca... Se trata de ejemplos, no obstante, en que puede llegar a establecerse, en mayor o menor grado, una conexión conceptual entre los elementos de la serie aunque aparentemente no la tengan:

Yo tengo un primo hermano,
un abrazo extremoso,
un reloj hecho de primavera,
una carita de enanan que guardo como recuerdo de
/ una excursión al África ecuatorial,
cuatro vasos hechos de telas de araña recogidas
/ de labios mudos por tres meses.
(V. Aleixandre: “Cada cosa, cada cosa”, *Espadas como labios*)

Una mano de acero sobre el césped
Un corazón, un juguete olvidado
Un resorte, una lima, un beso, un vidrio.
(V. Aleixandre: “En el fondo del pozo”, *Espadas como labios*)

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, leche, pluma, cristal
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se quería, sabedlo.
(V. Aleixandre: “Se querían”, *La destrucción o el amor*)

Yo escribí cinco versos:
uno verde,
otro era un pan redondo,
el tercero una casa levantándose,
el cuarto era un anillo,
el quinto verso era
corto como un relámpago
y al escribirlo
me dejó en la razón su quemadura.
(P. Neruda: “Oda a la crítica”, *Odas elementales*)

Un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos
y una pila de Volta con avispa ahogadas.
(F. G. Lorca: “Norma y paraíso de los negros” *Poeta en Nueva York*)

EXTRATEXTUALIDAD

(Fuente: A. Marchese y J. Forradillas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*)

En un acercamiento primario, puede considerarse extratexto todo lo que materialmente es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc. [...]

Se constituyen, así, varios niveles extratextuales: desde la serie histórico-cultural o los códigos artísticos hasta el extratexto más directo, que es la producción específica de un autor al relacionarla con la obra que se estudia. Por ejemplo, la reciente edición de las *Suites* lorquianas ha iluminado algunos aspectos oscuros de *Poeta en Nueva York* o de *Diwán del Tamarit*. [...]

En la perspectiva semiológica [...], en cuanto que es texto comunicativo, el texto se ubica en el sistema de la literatura como individualidad (o valor) interrelacionada, i. e. en correspondencia con otros textos: la intertextualidad es un factor primordial tanto en la génesis como en la manifestación y disfrute de la obra. La remisión del escritor a una tradición, a unas fuentes, a ciertos topoi, a géneros o modelos, etc., implica una transcodificación que está siempre históricamente determinada [...]; de este modo, el extratexto histórico-cultural actúa como acicate innovador o, al menos, modificador en la operación literaria; por lo tanto debe ser considerado en función de la especificidad del texto y no a la inversa.

FRUICIÓN

(Fuente: A. Marchese y J. Forradillas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*)

La fruición es el modo de decodificar y de “usar” la obra literaria por parte del lector destinatario. Subrayamos el concepto de uso del texto porque en determinadas direcciones sociológicas o en la óptica de la “obra abierta” la fruición consiste en completar el significado artístico: “la obra literaria es el resultado de la acción del autor y del lector, es la coronación de un esfuerzo, para no hablar de un esfuerzo común... El contenido de la comunicación cambia con el receptor. La obra literaria, el libro, el impreso son lo que hace de ellos el lector. Leer es construir” (Robin, *Le littéraire et le social*). Semejante concepción del texto literario debe, creemos, no ser rechazada, aun cuando sea indudable que la decodificación está siempre condicionada por el *status* social del lector, por su cultura, por sus gustos, por delicados procesos de interferencias y de superposición del lector en el texto escrito. [...]

Es preciso indicar ahora que la fruición de la obra literaria es hoy bastante distinta de lo que era en el pasado, cuando la lectura suponía la dicción, la recitación, la audición... [...] La lectura actual, sin renunciar a aquellos valores, plantea otros elementos de la organización textual como escritura: factores visuales, mnemotécnicos, gráficos, que inciden tanto sobre el sistema literario como sobre la fruición de la obra. [...]

HIPÉRBOLE

La exageración es una forma de enfocar la presentación de la realidad. Literariamente es una figura casi ubicua y de gran trascendencia, pues tiene mucho poder de configuración textual. Podría decirse sin gran riesgo de error que no hay poema en donde no se encuentre en mayor o menor grado. Condiciona el tono y la ideación de poemas y libros enteros en el intento de captar la atención y el interés del receptor presentando ideas y conflictos emocionales particulares como admirables y dignos de recordación. Es también un aliado de la imaginación y, por tanto, de la creatividad de los autores. En el ámbito de las vanguardias, sobre todo en el Surrealismo, muchos de los poemarios no pueden afrontarse con garantías interpretativas sin tener en cuenta la carga hiperbólica que

contienen. *Pasión de la tierra, Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles, La destrucción o el amor*, etc., serían ejemplos conspicuos.

IMAGEN SURREALISTA

Aquella que practicaron los surrealistas ortodoxos y heterodoxos y que, genéricamente, surge del juego analógico extremo. Cuanto más alejada, inusual, impremeditada o incluso fortuita, sea la relación establecida entre el elemento real y el metafórico más rendimiento poético se supone que contendrá la imagen. André Breton establece que “El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce... La razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso” (*Manifiestos*, 2002: 43), y aporta algunos ejemplos de imágenes surrealísticamente correctas: “Los rubíes del champaña” (Lautréamont); “Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata” (A. Breton); etc. Pero el verdadero precedente de la imagen surrealista es la famosa descripción que del joven Mervyn hace Lautréamont en el canto VI de sus *Los cantos de Maldoror* (1988: 295), faro vigilante constante para Breton y otros surrealistas:

“Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tendida de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”.

IMAGEN ULTRAÍSTA-CREACIONISTA

En un texto publicado en *Cervantes*, 1919, y titulado *Posibilidades creacionistas* Gerardo Diego explica los niveles de complejidad imaginística con que puede operar un poeta. El creacionista es el que practica sistemáticamente las imágenes dobles, triples, etc., y aspira a practicar la imagen múltiple. Puesto que G. Diego opinaba que el creacionismo es una variedad del ultraísmo, sus reflexiones son aplicables también al concepto de imagen ultraísta. Véase:

1ª *Imagen*, esto es, la palabra. La palabra en su estado primitivo ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico de juicio, de pensamiento. Así, la palabra tierra, ordinariamente, tiene un valor estético insignificante, pero en los labios absortos del vigía descubridor de América fue el más emotivo de los poemas, la más encendida de las imágenes. Pero es ya difícil desnudar a las palabras ya tan resabidas. Sólo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran ocasionalmente el milagro.

2ª *Imagen refleja o simple*, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas. La imagen evoca el objeto aludido con una fuerza y una gracia renacidas. También está ya muy restringido el campo de acción, el terreno está ya explorado y agotado. El poeta moderno, para una imagen simple y nueva, tiene que usar cien viejas y renovar las que han perdido ya toda su eficacia.

3ª *Imagen doble*. La imagen representa a la vez dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad. Disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo. Se hallan aisladas en los clásicos; los creacionistas las prodigan constantemente.

4ª y 5ª, etc. *Imagen triple, cuádruple*, etc. Advertid cómo nos vamos alejando de la literatura tradicional. Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad en sí misma. Sin embargo, desde el momento en que puedan

ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

Imagen múltiple. No explica nada: es intraducible a la prosa. El la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué). Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples.

IMAGEN VISIONARIA

El término fue acuñado por Carlos Bousoño. Se trata de una imagen en la que la relación entre los términos real y metafórico no se basa en parecidos racionales y objetivos sino en elementos emocionales compartidos, producto de relaciones asociativas.

Carlos Busoño (1979 y 1977b) explica: “En las imágenes visionarias [...] nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni aún, en principio, semejanza alguna de los objetos como tales que se equiparan, el A y el E: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos”. En el ejemplo que sigue, “Aleixandre denomina “serpiente” (E) a la protagonista (A) de su poema, no porque ambos seres se parezcan racionalmente en la “maldad”, sino porque ambos le inspiran un sentimiento C de repudio”:

[...]Te estreché la cintura, fría culebra gruesa que en mis dedos resbala.
Contra mi pecho cálido sentí tu paso lento.
Viscosamente fuiste sólo un instante mía,
y pasaste, pasaste, inexorable y larga.
[...]

(V. Aleixandre: “Como serpiente”, de *Sombra del paraíso*)

Y respecto a este texto de Borges
Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.
(Borges: “La lluvia”, de *El otro, el mismo*)

“En este ejemplo se ha identificado “lluvia” (A) con “cosa que sin duda sucede en el pasado” (E). [...] La justificación yace, sin duda, en la emoción melancólica común que ambos términos nos deparan, al juntarse en una fórmula sintáctica igualitaria”.

Los ingredientes emocionales que permiten tales identificaciones en la imagen visionaria son aflorados y puestos de relieve en la conciencia por el crítico, a través de un análisis extraestético.

IMÁGENES EN HILERA

El concepto fue desarrollado por Michael Rifaterre (“imagen hilvanada”).

Es un mecanismo expresivo particularmente frecuentado por Lorca y Aleixandre. En realidad se trata de un encadenamiento de metáforas que surgen como elementos diversos de una misma matriz y que tienen entre ellos, por tanto, un hilo conductor. Pueden

ocupar estrofas o párrafos enteros. Confieren al texto densidad y opacidad por cuanto al lector se resulta imposible asimilar su contenido sin detenerse constantemente en una labor descodificadora. Por eso mismo son cauce para las sensaciones y emociones complejas o difíciles de encapsular.

Véanse algunos ejemplos:

Un coro de muñecas
cantando con los codos
midiendo dulcemente los extremos
sentado sobre un niño
boca humedad lasciva casi pólvora
carne rota en pedazos como herrumbre
(V. Aleixandre: “Muñecas”, *Espadas como labios*)

En la casa donde hay un cáncer
se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía
y por los establos más pequeños y en las cruces de los bosques
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura.
Mi dolor sangraba por las tardes
cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba.
[...]
(F. G. Lorca: “El niño Stanton”, *Poeta en Nueva York*)

[...]
Unidos por una misma tendencia
Cuando el alba paga las nubes con su vida
Unidos por el bajo relieve de una voz venida a menos
Los miembros de un hombre no dejan allí nada que desear
Como eclipses parciales
Como solos de arpa
Como tiros al aire
Como cerillas
(Juan Larrea: “Diente por diente”, *Oscuro dominio*)

INVERSIÓN

No nos referimos aquí al conocido orden inverso puramente gramatical, sino al fenómeno de la inversión producido en ámbitos conceptuales o ideacionales.

En V. Aleixandre se dan algunos tipos de inversión que conviene tener en cuenta en el análisis de sus textos.

Inversión posicional de conceptos: *Espadas como labios* en vez de *labios como espadas*; también en *cuando las fieras muestran sus espadas o dientes* (de “La selva o el mar, DA, v. 13). Ver explicación completa y matizada de **la expresión “Espadas como labios”** en Darío Puccini: *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Arel, Barcelona, 1979, p. 57-59: aporta otra interpretación suya, además de explicar la de Bousño, procedente del libro de éste *La poesía de Vicente Aleixandre*

Tratamiento inverso de la percepción. Lo mismo ocurre con unidades más extensas, imágenes enteras, cuya configuración obedece al mismo mecanismo de inversión. En

Se baten con la hiena amarilla que toma la forma del poniente insaciable
(“La selva y el mar”, *La destrucción o el amor*)

en realidad se está refiriendo al poniente, con sus luces amarillas. El poniente, antes de la inversión, sería como una hiena. *Insaciable* porque invade el paisaje, arrastra lo vivo (fieras nombradas previamente). La base de la escena es, precisamente, la aversión de tigres y leones hacia las hienas, cobardes y carroñeras (frente a los leones y tigres: valientes, fieros, audaces). En

Cuando las fieras muestran sus espadas o dientes
como latidos de un corazón que casi todo lo ignora
menos el amor
(“La selva y el mar”, *La destrucción o el amor*)

lo habitual sería organizar la metáfora partiendo de los latidos de un corazón enamorado y audaz como las fieras cuando enseñan sus dientes como espadas en señal de amenaza o agresión inminente. En

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos
(“Unidad en ella”, *La destrucción o el amor*)

el cuerpo no fluye, es estático; son las manos las que lo recorren con caricia. El verso

Como las nubes que a nada se oponen
(“Las águilas”, *La destrucción o el amor*)

con sintaxis lógica debería haber dicho [Como las nubes a las que nada se les opone]

NOVEDAD

El concepto de lo novedoso en la literatura puede rastrearse desde Aristóteles, Quintiliano y Horacio, pasando por Kant, hasta el futurismo, Apollinaire, Huidobro y Tzara. Se incardina en la percepción y el juicio sobre la evolución de las formas artísticas. En la época de las vanguardias tuvo un protagonismo inusitado y, desde algunas de ellas fue considerado elemento artístico ineludible, programático y valioso en sí mismo. Así se comprueba en el texto que viene a continuación de R. Gómez de la Serna, precedido de otro de T. Adorno en el que se reflexiona sobre su estatus como categoría en tensión dialéctica con lo antiguo.

“Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que está impuesto por la cosa misma que no puede retornar a sí, libre de heteronimia, más que por ese camino. La fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia lo nuevo porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo. La praxis artística y sus manifestaciones, cuando se creen inmediatas, se hacen sospechosas si se apoyan en esta consideración. La razón es que lo antiguo, que este arte conserva, anula la diferencia específica de lo nuevo, mientras que la reflexión, que ya no es inmediata, no es indiferente ante el ensamblaje de lo antiguo con lo nuevo. En la cumbre de la ola de lo nuevo es donde se refugia lo antiguo, pero en su ruptura, no en su continuidad [...]. No es la menos importante de las categorías estéticas la que exige que el proceso de producción artística se realice por una violenta modificación de los procesos anteriores que le son perjudiciales. La crítica y el rechazo de ellos son momentos objetivos del arte moderno. Aun sus partidarios, contra los que todos se unen, tienen más vigor que los aparentemente audaces que ensalzan lo establecido. Pero cuando lo nuevo se convierte en fetiche a imitación de su fetichista modelo, a imitación de la mercancía, entonces la crítica debe recaer sobre la cosa misma, no tocándola desde fuera, sino denunciando el hecho de su fetichización. Chocamos aquí con la disonancia entre nuevos medios y viejos objetivos. Cuando se ha agotado la posibilidad de innovaciones y sólo se sigue buscando mecánicamente la posibilidad de la repetición, entonces hay que cambiar la dirección innovadora para hacerla llegar a una dimen-

sión nueva. Se puede estancar lo nuevo, ya que es abstracto; se puede cambiar en lo siempre igual. La fetichización nos expresa la paradoja de todo arte, paradoja que no es obvia: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del nuevo arte. Lo nuevo es, de necesidad, algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido. La veleidad es lo que lo encadena a lo siempre igual; de ahí el paso que existe entre lo moderno y el mito. Su intención es la no identidad, y esa identificación es la que lo convierte en idéntico. El arte moderno, como el barón de Münchhausen, intenta ensayar la identificación de lo idéntico”.

(Theodor W. Adorno: Teoría estética, Ediciones Orbis, S. A, Barcelona, 1983: 37-38)

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

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

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

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

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

Hay que haber devorado lo nuevo para tener derecho a la publicidad. Hay que haberlo devorado, porque así no volverá a reaparecer como nuevo, sino que dará lugar a otras calorías de novedad. Y en seguida a devorar lo nuevo sin piedad ninguna, y a otra novedad.

Lo nuevo no es más que lo nuevo. Lo nuevo tiene que sorprender hasta al renovador.

Ya que se contrae el mundo gracias a la telecomunicación, lo tenemos que ensanchar por la invención. El papel de la invención es cada día más importante.

Debemos tener al oído los auriculares que nos ligan con todo el presente para no repetir ninguna de sus notas cotidianas. El oído puede estar unido al presente mientras las notas que se toman van al porvenir para formar un tiempo más profundo.

Lo viejo ha podido quedar, pero no se debe hacer nada nuevo con hipo viejo. Contra eso es contra lo que reaccionamos.

Cada día debe dedicarse al uso y consignación de su novedad. No se debe perder un día con su matiz especial. Se suprimen horizontes en la vida si ala amplitud que da el pasado reciente adosado al pasado antiguo no amplifica el infinito de cada existencia cuyo más profundo término está en el pasado, pero añadiéndole el porvenir nuevo de cada día que pasa.

La invención debe ser incesante. Se adeudará a los demás esa invención que no se realizó. Perder el tiempo es perder invención. Es un robo que se hace a los que necesitan moverse en tiempos cada vez más amplios. Repetir un concepto, una manera, una composición de arte es redundar en la redundancia que acorta la vida, que la suprime la diversidad de espectáculos que es su única eternidad.

El vicio de empequeñecimiento lo da el no entregarse de lleno a la renovación, a labrar cada año con caracteres de siglo.[...]

Los que ofendieron a lo nuevo serán eternamente encarnecidos y todo el porvenir cuidará de desagrar a lo nuevo tanto como de agraviarles a ellos.

Si lo nuevo se vuelve contra lo antiguo es porque lo antiguo repudia lo nuevo, pues de otro modo lo nuevo es tan comprensivo que admitiría lo antiguo en su tiempo y más si lo antiguo supuso renovación en su época, cualidades que es lo que únicamente lo legitima en el pasado.

El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador. Lo nuevo no es sólo lo diferente a lo anterior, sino lo que se asienta de modo especial sobre la tierra fértil y asume la verdad despejada de la vida, teniendo condiciones asimilables en los pulmones nuevos.

Pero para remachar esta idea nada como repetir *lo nuevo* tantas veces como los Bancos repiten su nombre en los cupones.

[...] (Ramón Gómez de la Serna: Prólogo a *Ismos*)

“O” IDENTIFICATIVA

Se trata de un recurso exclusivo de la retórica de V. Aleixandre, que caracteriza e identifica su estilo. Lo más trascendente de este uso es que la conjunción “o” actúa, en realidad, como una nueva formulación gramatical de la metáfora, ya que se identifican dos términos sin más mediaciones. Lo vemos en el título de uno de sus libros más importantes de su época surrealista: *La destrucción o el amor*. Puede tomarse como precedente *La libertad o el amor* (1927) de Robert Desnos, poeta esencialmente amoroso y colaborador en las revistas *Litterature* y *La Révolution Surréaliste*. “El amor –explica Alfo Pellegrini glosando el título de Desnos- no se opone a la libertad; ambos son términos intercambiables; ambos se condicionan mutuamente; no hay amor sin libertad, no hay libertad sin amor” (*Antología de la poesía surrealista*, Fabril Editora, Buenos Aires, pg. 19).

Carlos Bousoño, en *La poesía de Vicente Aleixandre* (Gredos, Madrid, 1977, p. 368-375) dedica un apartado específico a este mecanismo expresivo en el que establece una tipología: imaginativa, sinecdóquica, adjetivante, nexos entre adjetivos y verbos...

Los ejemplos de este tipo de construcción son abundantes. En *La destrucción o el amor*:

luces o aceros aún no usados
 (“La selva y el mar”)

cuando las fieras muestran sus espadas o dientes
 (“La selva y el mar”)

ese mundo reducido o sangre mínima
 (“No busques, no”)

El mar o una serpiente
 el mar o ese ladrón que roba los pechos
 (“Después de la muerte”)

Flor, risco o duda, o sed o sol o látigo:
 el mundo todo es uno, la ribera y el párpado
 (“Quiero saber”)

OXÍMORON

Mediante el encuentro contradictorio o incompatible de dos conceptos en el seno de un sintagma nominal, el oxímoron pretende armonizar realidades opuestas, formando así un tercer concepto cuya interpretación es un reto al lector. Su uso ha sido muy frecuente en la poesía amorosa, mundana o mística, pues se considera que el amor es una experiencia tan envolvente y rica que puede albergar y neutralizar todas las antinomias. En el Renacimiento y en el Barroco pueden espigarse muchos ejemplos. Según Hugo Friedrich (*Estructura de la lírica moderna*), el uso abundante del oxímoron comienza en la época moderna con Baudelaire. En la poesía surrealista española no es infrecuente encontrarlo. La violencia semántica que alberga está en línea con sus contenidos y sus intenciones expresivas.

En *Poeta en Nueva York*, de Lorca, encontramos: “panorama ciego”, “la tierna intimidad (de los volcanes)”, “una pequeña quemadura infinita”, “fiebres pequeñas heladas”, “flores de terror”, “las tres ninfas del cáncer”, “las alegres fiebres”, “dolores ile-

sos”, diluvio empaquetado (de la savia)”, “mansas cobras”, “loco unisón (de la luz)”, “degolladas voces”, “tierna protesta (de los astros)”, “asombro definitivo”, “diminuto griterío “de las yerbas)”....

En *Espadas como labios*, de V. Aleixandre: “muerte recién nacida”, “labios obscenos”, “rumor ahogado”, “palabra yerta”, “ciega suavidad”, “perfume implacable”, “abrazo viscoso”, “aguijones dulces”, “fruta bestial”...

SURREALISMO ESPAÑOL. CARACTERÍSTICAS

(Fuente: Yolanda Novo Villaverde: *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980, p. 52 ss.)

Yolanda Novo establece como comunes a los surrealistas españoles las siguientes características:

- lo maravilloso subyace en lo sensible.
- el material onírico sufre una selección orientada a la conformación lógico-interna del poema
 - la metáfora posee una estructura irracional y es reflejo de una visión a-normal del mundo de objetos en la que se establecen relaciones inusitadas entre palabras y cosas
 - ausente está la preocupación por la “belleza”: entran a formar parte del poema, junto con lo bello tradicional, lo grotesco, lo feo, lo distorsionador
 - el mundo real se metamorfosea mediante la dislocación de emociones, fenómenos y sentidos: se objetiva lo subjetivo y viceversa, la leyes físicas se violan y lo habitual se desplaza a un plano distinto
 - relación con técnicas propias de las artes visuales (pintura, cine), sobre todo en lo concerniente a la metáfora
 - humor, ironía y absurdo como “distanciamiento” de lo cotidiano desde una perspectiva de crítica cáustica
 - el poeta no se considera a sí mismo como un vate superior a los demás, sino como un mediador entre lo real y lo poético
 - autodestrucción simbólica de la diaria destrucción sufrida en un mundo no elemental, alejado de lo natural: consecuente insistencia en imágenes de violencia física
 - absolutismo emocional del poema a nivel semántico y pragmático
 - evasión de lo cotidiano lograda por la fantasía onírica: de aquí provienen recuerdos, deseos inconscientes, sueños, símbolos oníricos, pesadillas sexuales, anhelos de atisbar las zonas más abismales y subterráneas del acto creador
 - desquiciamiento del orden del lenguaje: incongruencias sintácticas, ambivalencias, adjetivación y metáfora irracionales, ya plenamente surrealistas
 - temas caóticos que remiten a un estado elemental de la naturaleza y del hombre: nostalgia de un mundo primigenio opuesta a la obvedad del mundo urbano. Por eso el tema de la huida es constante, así como el del lenguaje insuficiente. Amor, naturaleza, vida y muerte son temas modulares y globales de esta poesía y se corresponden con un discurso fragmentado.

SOBRE LA DIFICULTAD DE COMPRENDER LOS TEXTOS HERMÉTICOS DE LA VANGUARDIA

La dificultad exegética

El hermetismo de muchos de los textos de la vanguardia es el primer factor de desafección o cautela de los profesores ante el análisis textual –y, por ende, el de los alumnos– porque esconde o niega el valor referencial de los mismos y se resiente gravemente su función comunicativa. En el mejor de los casos, vencer el hermetismo es altamente gratificante. En el peor, resulta frustrante, tras horas de trabajo y asedio, no tener una idea clara de lo que un texto comunica como idea central o tener que rendirse ante un par de pasajes especialmente oscuros que cuantitativamente no significan más allá del 20 por ciento de la totalidad del texto pero que impiden tenerlo dispuesto como material de enseñanza-aprendizaje y elaborar una aplicación didáctica del mismo.

En la práctica el hermetismo –y sus consecuencias– nos ponen ante una cuestión nada banal que asalta enseguida a cualquier exegeta, profesor o lector interesado, una vez que, tras duro trabajo de descodificación textual, logra entender el significado de un poema hermético: la simetría o asimetría entre esfuerzo y resultados. No se me escapa que es una tentación evaluadora que se presenta a veces y que crea una duda razonable sobre el precio de tanto desgaste mental. Pero no debe olvidarse el hecho de que el mismo proceso descodificador es un ejercicio en sí mismo de alto valor educativo para el crecimiento intelectual, la capacidad de concentración, los hábitos de trabajo y, por qué no, el fortalecimiento de la voluntad, valores indiscutibles en cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje. Descodificar textos herméticos supone interesarse por el mundo ajeno, por la alteridad radical, e intentar una reconstrucción coherente del mismo, lo cual supone entenderlo y, en alguna medida, hacerlo suyo por muy ajeno que se presente en principio. Más que en ninguna otra labor exegética, aclarar el hermetismo textual potencia y enriquece el texto interior del lector, su imaginación y su agilidad mental, su capacidad de trascender su territorio individual.

La dificultad específica, en mayor o menor grado, del registro literario del lenguaje es casi una característica intrínseca del mismo. Los textos poéticos saturan especialmente la llamada memoria de trabajo de nuestro cerebro. No es una novedad. Tampoco lo es el hermetismo textual, ante el que la memoria de trabajo sufre atascos constantes. Pero el hermetismo tiene una historia pareja a la de la literatura misma. Recordemos, sin ir más lejos, el Apocalipsis y otros textos bíblicos, la literatura de Ramon Llull, la lírica conceptuosa y alegórica del s. XV, el sistema simbólico de san Juan de la Cruz, el conceptismo y el culteranismo del s. XVII y, en general, las variadas manifestaciones de la extravagancia literaria como acrósticos, enigmas, jeroglíficos, laberintos, etc., por no hablar de la ambigüedad y densidad general del signo literario. Un recorrido exploratorio por esos dominios será un buen complemento para reconciliarse con este aspecto tan presente como orillado, de la creación poética; también será útil para hacerse una idea cabal de que bastantes de las novedades experimentales que introduce la Vanguardia no son tales sino más bien actualizaciones y modulaciones nuevas de una larga tra-

dición que se remonta a los textos griegos del siglo IV antes de Cristo⁴⁹. Al fin y al cabo, nada, salvo las serendipias, surge por casualidad. Cuanto más conocimiento tenga el profesor de la historia de las formas literarias, menos difícil le resultará abordar un texto vanguardista. Un frecuentador de Juan de Mena, de los comentarios en prosa de Juan de la Cruz a sus poemas y del culteranismo y conceptismo barrocos tiene ya la mitad del camino recorrido. El examen y desglose de los elementos que en un texto crean hermetismo es el primer paso para remover las dificultades. Hay que establecer la naturaleza de la dificultad, aislarla y adoptar una estrategia concreta para hacerle frente. La dificultad puede provenir de diversos factores: léxico, ausencia de puntuación, incompatibilidad semántica en el seno de los sintagmas, polisemias, sintaxis compleja, hipotaxis fugitiva, ausencia de conectores o conectores buscadamente ilógicos, desorden discursivo, alternancia o solapamiento de planos, temas y motivos alternantes y/o mezclados en un mismo texto, estados psicológicos fronterizos, etc. Conviene enfrentarse a los textos con estrategias metacognitivas también.

Por otro lado, los autores, a lo largo de su trayectoria literaria, van configurando su propio sistema simbólico y su particular cosmovisión. Dentro de ese ámbito, muchas de las imágenes herméticas de los poetas tienen su propio recorrido biográfico: nacieron, crecieron, se desarrollaron, maduraron y nos las encontramos en alguno de esos estadios de su desarrollo, sobre todo en los finales, cuando el poeta más complejamente ha codificado su sistema expresivo. La indagación de los estadios de ese proceso permite develar el significado de muchas imágenes, porque subyace en todas ellas un denominador común. Se trata de las llamadas metáforas obsesivas (Bobes, C., 2004: 201-202). Pero detectar esto sólo es posible a partir de una alta frecuentación de la obra de los poetas y del análisis técnico de los mecanismos de la analogía y del irracionalismo poético; también del conocimiento de las fuentes librescas de los autores, que se reflejan, sobre todo, en su obra primeriza. Vicente Aleixandre confesó que cada poemario suyo se enraizaba en el anterior y era prefiguración del posterior, cosa en que también ha insistido la crítica especializada. Es una constatación de que su obra se articula como una red de referencias internas. O sea, se trata de entrar de hoz y coza en los vastos dominios de la intertextualidad. Esta es labor del profesor y supone una preparación sostenida y una dedicación a prueba de desánimo o, en su defecto, acogerse a los resultados cocinados, mastigados y casi digeridos que otros investigadores proporcionen. En muchos casos, basta con acudir a la bibliografía pertinente, que con frecuencia es poco accesible. Pongamos un ejemplo sencillo de intertextualidad. En “Martirio de Santa Olalla” (*Romancero gitano*), Lorca anota una impresión sonora al rayar el alba:

De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta roja

Se refiere a los cantos de los gallos, que suenan como altisonantes blasfemias. Al fondo de la imagen está la alusión bíblica a las tres negaciones blasfemas de San Pedro, antes de que cantara el gallo. Pero alguien que conozca las abundantes alusiones bíblicas en la obra de Lorca y configuraciones metafóricas vecinas como “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora” y “Gallos de vidrio cantaban / por Jerez de la Frontera”, identificará enseguida los componentes compartidos y los novedosos de la imagen de que hablamos.

Tener una conciencia clara de las causas del hermetismo es paso previo a su resolución. Aparte las mencionadas de carácter léxico-semántico, sintáctico y retórico, en ge-

⁴⁹ Véase *Poesía e Imagen (Formas difíciles del ingenio literario)*, de Rafael de Cózar, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991

neral, también influyen sobremanera los factores contextuales y de época, la educación y la psicología de los autores, etc. Pero también conviene, como actitud propedéutica, entender y aceptar la tarea exegética como reto, y tener en cuenta determinados factores conectados con las diversas poéticas en que se sustentaron. De esta práctica se extrae un rendimiento doble: tensión mental para indagar y discernir, y criterios de valoración poética.

Los textos ultraístas, al menos los mejores, obedecen generalmente a la concentración expresiva y se configuran como muestrario de imágenes. (Reléase, a este respecto, en el capítulo correspondiente, el texto programático de J. L. Borges). Las imágenes se suceden muchas veces sin elementos medianeros, en yuxtaposición, o con un débil hilo discursivo. Tener esto presente resuelve dificultades de sintaxis poética y ayuda a situar el valor literario de los textos abordados en coordenadas orientadoras. Borges alega, además, que esto no le resta al poema emoción lírica. Quizá. Pero puede discutirse si tal descarnadura no es un plato que quita el apetito al lector. En cualquier caso, debe comprobarse, tras un análisis pormenorizado de las imágenes, si existen coherencia compositiva básica y logros del esfuerzo imaginativo del escritor. Ejemplo positivo de esto último puede ser “Los poemas musculares” de E. Montes, texto que se incorpora al final del análisis de “Platko”, de Rafael Alberti. Ejemplo negativo puede ser, a su vez, “Cruza un aeroplano”, de Heliodoro Puche, cuyo análisis completo puede consultarse más adelante. En ambos casos, las imágenes invitan a la participación mental del lector, que se va constituyendo en cómplice o en detractor del autor. No es poco, si se ahonda exegéticamente en el texto, el disfrute que se sigue de la tarea de desciframiento. Las imágenes invitan a la recreación del escenario, al brujuleo mental, a la paráfrasis aclaratoria, etc., en un diálogo con el autor del texto. Hay placer intelectual en el hecho de aportar encarnadura, con los materiales que van resultando de la labor descodificadora, a la propuesta esquelética del autor y comprobar luego si el resultado es una nueva efigie con pies y cabeza o un fantoche.

En los textos ultraístas sus títulos son una guía exegética fiable. Pero se hace imprescindible tenerlos en cuenta en los creacionistas, donde las imágenes múltiples proliferan, la maraña conceptual que las sustenta ofusca la visión del sentido global del texto y la conexión entre las imágenes es libérrima, débil, nula u oculta. El caso de G. Diego es paradigmático. No hay mejor guía para adentrarse en el sentido de los poemas de *Manual de espumas*, su libro creacionista más canónico, que los títulos de los mismos, ayudados en nuestra indagación, además, por sus explicaciones sobre algunos procedimientos compositivos que empleó en ellos: sus poemas son unas veces como variaciones musicales sobre un tema que da unidad (el título), y otras como remedo de los cuadros cubistas, que solapaban planos de realidad. Al igual que en estos, en el poema se conjugan varios desarrollos imaginísticos (dos, tres, o más), dando lugar a lo que Diego llamaba imagen múltiple. En la mayoría de los poemas de *Manual de espumas* puede comprobarse este extremo. También es comprobable el hilo conductor general del poema. Diego está siempre atento a que no se pierda la coherencia básica y el título es una pista que brinda al lector. El procedimiento descodificador debe asumir que el lector es un doble del autor y, aprovechando los indicios que el propio poema proporciona, instalarse en su mente, en su tiempo y en su espacio, en todas sus circunstancias, a ser posible. A pesar de todo ello, el éxito exegético no está asegurado.

En los textos surrealistas, el componente subjetivo en la generación de imágenes es mucho mayor. Hay, por tanto, menos apoyatura inicial. Sin embargo, la extensión de los poemas, la red de isotopías que transparentan ayudan a encontrar el sentido de muchos pasajes o de poemas enteros, aunque haya otros que se resistan. En muchos casos, el problema del hermetismo (caso del surrealismo de los del 27) tiene relación directa con

el enmascaramiento que los poetas llevan a cabo de los contenidos de su conciencia y con la dificultad intrínseca de expresar esos contenidos. Antonio Monegal⁵⁰ nos advierte de que “El lenguaje de las llamadas obras surrealistas españolas no es oscuro por surrealista, sino porque aquello de lo que hablan se resiste a ser dicho con claridad [...] A la poética de la metáfora se suma en estos poemarios una exigencia de exploración de la subjetividad”. Son textos que se nutren de carga subjetiva difícilmente objetivable y que inducen, por tanto, una exégesis de tintes subjetivos también. Pero la mente humana tiene una aversión natural al caos y detecta la incongruencia de forma inmediata. Es también autocrítica e inconformista. Eso garantiza en parte la plausibilidad de los resultados del análisis. Ante cualquier texto ilógico, estructural o semánticamente, el lector pone en alerta todas sus destrezas semasiológicas; la mente tiende a reorganizarlo, a encauzarlo en los parámetros de la lógica. Lo revisa, lo reordena, lo interpreta y reinterpreta hasta hacerlo conceptualmente aceptable. En este sentido, quien más preparado esté para llevar a cabo esas operaciones mentales será también más permeable al disfrute intelectual y emocional del texto. Y eso tiene consecuencias directas. A partir de ahí puede establecer una valoración estética de lo leído.

La dificultad didáctica

Empecemos por refrescar una obviedad: no puede explicarse algo que no se entiende previamente. No puede guiar a los demás alguien que esté perdido. Así que el docente debe asegurarse un conocimiento suficiente de lo que va a explicar. Esto es del todo imprescindible cuando se trata de textos difíciles o herméticos. Sin este requisito previo no puede diseñarse ninguna estrategia aceptable de enseñanza-aprendizaje. Las dudas mal resueltas o abundantes, por muchas destrezas comunicativas que el docente haya adquirido con la experiencia, transmiten al alumnado la incomodidad intelectual y emocional de este. Menoscabada la confianza en él, se establece un obstáculo añadido para el aprendizaje. La duda es un viejo método de acceso al conocimiento crítico y puede ser usada estratégicamente como incitación y disconformidad, como método generador de expectativas, pero como manifestación de carencias o signo de desorientación destruye la labor didáctica. Más vale reconocer directamente la insolvencia ante una tarea, explicando las razones de tal situación inhabitual, que meterse en camisa de once varas obligándose a practicar el disimulo, aunque lo más aconsejable es prepararse lo suficiente para no dar lugar a semejante situación.

Ante un texto difícil, entre otras estrategias posibles y válidas, hay una que me parece obligada: hay que dejar clara la dificultad de la tarea. No puede plantearse como fácil lo que no lo es. El alumnado agradece que el profesor asuma las verdades naturales y contrastables. Asentado esto, profesor y alumnos van desgranando y aislando las dificultades concretas hasta confeccionar un listado de las mismas. Se arbitran los mecanismos para vencerlas o neutralizarlas, una por una: léxico, sintaxis, figuras retóricas, tema o temas..., con las particularidades y minucias concretas que cada aspecto pueda contener. Conviene que el profesor sitúe bien el texto en sus coordenadas históricas, literarias, biográficas, temáticas, de género, etc., y que explique y desvele, de entrada, algún pasaje especialmente comprometido. Con ello se establece un marco de referencia orientador y se transfiere al alumnado la certeza de que hay soluciones para el resto. En

⁵⁰ En “La poesía nueva de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”, *Anales de la literatura contemporánea española*, 16, 1991, p. 162

el proceso se aceptan o se descartan soluciones, se reorientan o se profundiza en ellas, se crean nuevas expectativas, se establecen inferencias, se va visualizando la complejidad interna del texto... Siempre de manera progresiva, aprovechando la resolución de unos aspectos para edificar la de los restantes. La perplejidad desaparece. Con los pequeños progresos va desapareciendo también la sensación de sentirse inerme y la de que el texto es un constructo misterioso y ajeno, sólo inteligible para los iniciados. Y todo ello tiene efecto multiplicador: en la intelección del texto y en la confianza en las propias capacidades exegéticas. Se trata, como se ve, de hacer un uso adecuado de las metas, haciendo que se vayan traduciendo en progresos que, a su vez, evitarán el estancamiento y la desafección hacia la tarea. Con este mecanismo de abordaje textual, a la vez que se van encontrando soluciones progresivamente, se practica un método de investigación de validez universal y se establece una pauta útil para cualquier otro aprendizaje.

Identificación de dificultades y asedio ordenado y progresivo a las mismas dan resultados nada desdeñables. Cualquier profesor de literatura española habrá tenido una experiencia parecida al explicar, por ejemplo, el inicio del *Polifemo* de Góngora (“Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo...”). Aislado e identificando las dificultades de la octava (cultismos léxicos, alusiones mitológicas, hipérbaton e imágenes) y dándoles solución progresiva con el concurso de los alumnos, habrá visto cómo estos cambian la perplejidad inicial ante el hermetismo por la perplejidad final ante el desvelamiento del significado del texto, tarea de la que se sienten coprotagonistas. Lo mismo puede hacerse –con adaptaciones– con bastantes textos irracionalistas, no con todos.

La especificidad del lenguaje literario, con sus desviaciones de la norma, hace recomendable la explicación, partiendo de ejemplos, de algunas importantes operaciones mentales que subyacen al lenguaje literario (y no sólo a él): la hipérbole, la personificación, la analogía y sus variedades imaginísticas (comparación, metáfora, metonimia, alegoría...), los modos de organización estructural, los campos semánticos, las palabras clave, las operaciones lógicas que albergan la parataxis y la hipotaxis gramaticales... La familiaridad con este puñado de conceptos y mecanismos ayuda extraordinariamente a enfrentarse luego con textos difíciles. Así que dedicar algunas sesiones monográficas a este aspecto en la programación de literatura es más que recomendable. Porque extenderse en explicaciones sobre estos mecanismos en medio de un comentario textual saturado conceptualmente la tarea programada, menoscaba la atención, compromete el ritmo y la estrategia expositivo-argumentativa y acaba por crear desafección en el alumnado hacia lo que se está haciendo.

Como se habrá ido deduciendo de todo lo dicho cualquier estrategia de enseñanza-aprendizaje que el docente ponga en marcha debe empezar por crear un clima favorable a la participación y al trabajo intelectual apropiado y por adecuarse a las distintas fases del proceso lector (Mendoza Fillola, 1998: 179-180; 184-186). Arbitrar estrategias que tengan en cuenta las fases del proceso lector (precomprensión, formulación de expectativas e inferencias, comprensión e interpretación) y sus variadas formas concretas de abordaje, en función del texto y de las circunstancias, es garantía metodológica para un acercamiento al mismo progresivo, sistemático y abarcador.

Sin que sean obligatorias ni excluyentes de otras, conviene seguir una pauta ordenada de actividades que tengan que ver con este recorrido: primera impresión genérica sobre el contenido y peculiaridades del texto, descodificación gramatical y semántica, interacción lectora, formulación de previsiones, expectativas e inferencias sobre el texto por parte del lector, explicitación o confirmación de las mismas, comprensión (establecimiento de un significado coherente), interpretación y arquitectura (interpretación compartida por los miembros de un grupo).

Plantear el acercamiento al texto como una verdadera investigación detectivesca da buenos resultados: incorpora la dosis suficiente de ludismo, favorece la aportación espontánea sin excesiva carga de responsabilidad, despierta el ingenio y se convierte en tarea de equipo sin diluir el protagonismo individual.

Complementariamente, los clásicos ejercicios transformatorios, algo abandonados en la actualidad, son más que recomendables: prosificación del texto, si es poético, paráfrasis oral o escrita del mismo para apurar la explicitación, refacción textual adoptando un punto de vista nuevo, original y creativo, ampliación conceptual de algún aspecto concreto, incluso la inversión paródica... Con ellos, el lector puede dar cuenta del grado de asimilación del contenido del texto y de la manera en que ha interactuado con él. En definitiva, todos aquellos ejercicios que favorezcan poner en práctica las posibilidades de juego intertextual que a un texto se le suponen.

La dificultad como factor de motivación y desmotivación

Parecería, a priori, que la dificultad de las tareas es un factor desmotivador y, por ende, también la dificultad textual. Sin embargo, mi criterio es que la dificultad no es un factor intrínsecamente desmotivador; que si actúa como tal, puede y debe desactivarse y reconvertirse positivamente. Recuérdese el atractivo que han tenido siempre para todo tipo de personas, al margen de su bagaje cultural o preparación intelectual, los juegos lingüísticos de ingenio, las adivinanzas, las construcciones de doble sentido, los acertijos, etc., formas, todas ellas, de la dificultad combinada con ingredientes lúdicos. O la capacidad de análisis y combinatoria que exigen muchos juegos de mesa, tan frecuentados y disfrutados por gente de toda edad y nivel cultural. Estos ejemplos demuestran que la dificultad no sólo no es impedimento sino que puede ser reconvertida en atractivo, y, en este sentido, puede aprovecharse como factor de motivación, ya que parece ser un nutriente de la inteligencia y de la capacidad lingüística de los humanos.

Cuando el profesor, que es capaz de detectar enseguida la curiosidad y la avidez intelectuales del alumnado –y su reverso–, plantea la dificultad como un reto personal y un cauce para la fruición intelectual, es inevitable que transfiera el componente emocional de esa actitud a los que le escuchan las explicaciones. Es un estado de ánimo docente de gran rendimiento. Por supuesto, tiene que ver con la convicción, la profesionalidad y las habilidades teatrales y comunicativas. Pero a ello se une la gran ventaja de la disposición –explícita o escondida– del alumnado adolescente a la emulación de modelos de comportamiento. El profesorado, inevitablemente, con gusto o a su pesar, siempre es un espejo donde se miran y se remiran los alumnos, una referencia de contraste o imitación. La calidad del vínculo que un profesor establece con aquello que está explicando tiene relación directa con la que el alumno establecerá con lo explicado.

Desde el punto de vista de los valores, la estrategia sostenida de dedicación, interés, concentración, etc., ante un texto difícil, contribuye a reconciliar al alumno con la idea de que sin esfuerzo no hay progreso. Es tarea urgente prestigiar y promover el esfuerzo en los procesos de enseñanza-aprendizaje, como valor educacional, hasta convertirlo en un eje pedagógico. Sabemos que el esfuerzo se asume y se aprende, sobre todo, cuando el alumno encuentra sentido a la tarea que se le encomienda y tiene en el profesor un modelo de comportamiento. La responsabilidad de este último es de gran calado. Un profesor motivado y preparado, seguro del terreno que pisa, es la mejor garantía para transmitir al alumno el interés y pertinencia de lo que está explicando. El logro conseguido con esfuerzo tiene un alto valor remunerativo para el profesor y, sobre todo, para

el alumno. A ello se refiere A. González Fernández (2004: 114) cuando expone que “la motivación de logro tiene en cuenta el papel asociado a la satisfacción que se siente cuando uno intenta superarse a sí mismo, o lograr o crear algo; está relacionado con términos como reto o competencia personales”. Desde esa constatación pedagógica, el mismo autor (2004: 115) recomienda potenciar la motivación intrínseca hacia el aprendizaje con ciertas conductas del profesor orientadas a “fomentar en los alumnos su preferencia por las tareas difíciles y no sólo por los trabajos más fáciles, proponiéndoles actividades con niveles de dificultad diversos; desarrollar en ellos la curiosidad y el interés...; asegurarse de que los estudiantes no están aburridos con tareas demasiado fáciles, y de que no rechazan otras que consideran demasiado difíciles”.

Yendo más lejos, es posible establecer una relación entre dificultad y fruición. Está claro que una parte del disfrute que un texto proporciona proviene directamente de las posibilidades del propio texto; pero otra parte proviene del proceso de desciframiento del mismo, que proporciona satisfacción intrínsecamente. El hecho mismo de descifrar, de poder admirar con ello la inteligencia creadora del autor es fuente de disfrute. El placer estético no proviene solamente de la primera impresión recibida por el receptor sino del proceso minucioso que conlleva recorrer a la inversa el proceso creador del artista. No es fácil combatir la idea, tan extendida, de que el disfrute estético de una obra nos sobreviene sin más y de que cualquier ejercicio racionalizador de la experiencia estética es ajeno a esa experiencia. Pero no cabe duda de que una sensibilidad bien alimentada con reflexiones, contrastes, asunción previa de perplejidades, etc., es parte irrenunciable del juicio y el disfrute estéticos. Como mínimo, esas tareas preparan la sensibilidad para recibir con más resonancia posteriores conmociones estéticas. Del encuentro con las creaciones estéticas nadie regresa sin alguna ganancia cognoscitiva, aparte del goce estético. Rompen nuestra rutina perceptiva. Los textos poéticos se leen y se releen. Si viene al caso, se comentan con otros lectores y se cotejan otras opiniones. Se comunica lo descubierto, lo novedoso, lo curioso. Eso es lo que suele hacer un lector maduro, de forma espontánea, además. Cada relectura nos aporta fruición por lo logrado y nuevo conocimiento del taller del poeta para lograrlo. En los textos herméticos, el disfrute pleno exige una previa labor, a veces ingrata y a contrapelo, de desciframiento. Si esa operación ha sido protagonizada por el lector, el disfrute es más intenso porque empieza a sentir el texto como propio y consonante con él. A la admiración se une la apropiación. Esto trae como consecuencia un cierto grado de subjetividad en la apreciación y valoración de la obra artística que, en el escenario de las aulas, debe ser contrapesada con el resto de opiniones de los compañeros y, sobre todo, con la del profesor, de mayor fundamento técnico.

En el trabajo con textos, no hay otra manera posible de acercarse a ellos que combinando la disposición de apertura mental con una actitud de concentración, sistematicidad y paciencia, sean textos anteriores a la Vanguardia o textos de la misma, y aplicando las variadas estrategias de comprensión lectora que la investigación didáctica pone a nuestro alcance. Recordemos lo esencial. La labor docente presenta una doble vertiente: 1) elaborar una técnica de dosificación y progresividad en el proceso puramente intelectual a la vez que poner al alcance de los alumnos conocimientos previos, los que se crean convenientes, para contextualizar y fundamentar las operaciones mentales concretas que se requieran; 2) implicarse emocionalmente en la tarea de manera que pueda contagiar a los alumnos el interés y la pertinencia de lo que explica.

En relación con la primera vertiente conviene respetar algunas exigencias (Mendoza Fillola, 1998: 173) como, entre otras, tener en cuenta los intereses, capacidad, condicionantes, etc., del alumno-lector al enfrentarse a las características lingüísticas del texto y considerar sus expectativas y su sentir respecto al mismo; conocer las limitaciones e in-

tereses del alumno para que no sean obstáculo formativo; hacer de la lectura una fuente de información y enriquecimiento personal y presentarla como proceso de asimilación y valoración de los factores textuales técnicos y de los componentes culturales que acarrea.

En relación con la segunda vertiente, en mi trabajo en las aulas con textos herméticos de Góngora (el *Polifemo*, *Las Soledades*) y algunos textos surrealistas, me han sorprendido la capacidad y el interés añadido que los alumnos manifiestan, una disponibilidad lectora sorprendente. Intuyo que tiene que ver con una planificación del análisis que delimite las dificultades concretas y su abordaje, la especificidad de la tarea propuesta, la progresividad y dosificación de la misma y con el reto emocional y conceptual que supone el hecho de que un texto del que conoces todos y cada uno de los significados de sus palabras no sea comprensible. Por otro lado, muchos textos irracionales, reflejo de estados de ánimo complejos y hasta contradictorios, conectan existencialmente con la emocionalidad de los adolescentes, llena también de contradicciones, incertidumbres, búsqueda y desorientación...: una buena posibilidad de conexión entre lírica y público lector de las aulas de secundaria.

Así que aquí hay un campo de experimentación y propuestas metodológicas de lo más estimulante para el profesorado. Parece factible, en resumen, explorar y aprovechar la dificultad de los textos literarios como factor de motivación y crecimiento personal o, al menos, neutralizarla como factor desmotivador.

VANGUARDIAS Y CANON LITERARIO

Etimológicamente, canon significa “tallo”, “varita” (de medir), “regla”, norma”. Primero se aplicó a los textos bíblicos del Antiguo Testamento y a los de la patrística, con criterio discriminador. Luego, en la Edad Media, con el nacimiento y desarrollo de las universidades, fue preciso establecer también criterios de referencia para los textos de tradición pagana, dando origen al nacimiento del canon laico, que incluyó textos italianos y latinos, y que se consolidó en el siglo XVIII. El concepto de canon pasó a denotar también lo clásico, lo perdurable, lo digno de imitación. Pero en el siglo XX se empieza a cuestionar el concepto de canon y sus connotaciones de perfección, clasicismo y tradición. A ello contribuyó el cuestionamiento del concepto que divulgaron algunos críticos relevantes, como R. Welleck y otros, y la consideración de la literatura como hecho antropológico, con lo que cualquier manifestación oral o escrita podía y debía ser inventariable y estudiable. Se daba la venia al concepto de multiculturalismo. Consecuentemente, entró en escena la idea de que el canon representa tanto lo universal como lo regional. Ambas posiciones conviven hoy. En la actualidad, el debate sigue vivo, aunque más parece una cuestión puramente teórica, porque en la realidad lo que se practica es la opción multiculturalista. El último posicionamiento de resonancia amplia a favor de la idea de canon como modelo ejemplar perdurable ha sido el del norteamericano Harold Bloom con la publicación de su libro *El canon occidental* (1994). En el primer capítulo, “Elegía al canon”, establece la originalidad como factor de supervivencia de una obra literaria, frente a otras, a través del tiempo en tanto que reconocen esa originalidad, extrañadas, generaciones enteras y sucesivas de lectores; fundamenta el valor canónico de una obra en su valor estético como categoría autónoma, no en el moral, social, político, ideológico, histórico o cualquier otro; y establece como la utilidad más importante del canon el convertirse en depositario e índice de lo memorable y selecto, dado que la vida de los humanos es breve, hay poco tiempo para leer y su destino es la muerte.

Hoy se habla de textos canónicos frente a textos no canónicos. Es, en realidad, una manera ingeniosa de ampliar el canon –que tiende siempre hacia la expansión- sin renunciar a su valor de referencia. Sin embargo, la circulación y el examen de obras no canónicas es de tal magnitud que se corre el peligro de diluir definitivamente la idea de canon. No se olvide que el cotejo de lo no canónico a la luz de lo canónico recibe por inercia una cierta irradiación de los valores canónicos, situación de la que participan, por cierto, los cada vez más extendidos “anticanon”.

En los dominios de la vanguardia histórica, el problema resulta más peliagudo, si cabe. De los momentos de efervescencia creativa en los años veinte del pasado siglo, se pasó después de la Guerra civil al olvido y casi al menosprecio, con la salvedad de algunos libros filosurrealistas de miembros de la Generación del 27. Pero en las últimas décadas ha sido constante la labor de recuperación de abundantes escritores vanguardistas no canónico y se ha reivindicado el derecho de los mismos a una ubicación concreta en la historia de la literatura española. El proceso parece imparable, aunque aún falta poner sobre el tapete las contribuciones vanguardistas de más de una docena de autores. En muchas ocasiones, con apoyo de instituciones diversas, se han reeditado libros casi olvidados y perdidos, a veces las obras completas, antologías abarcadoras, ediciones facsimilares de las revistas de la época, un diccionario monumental de las vanguardias; se han escrito y se siguen escribiendo tesis sobre movimientos y autores; se han montado exposiciones monográficas y organizado abundantes simposios universitarios sobre

diversas figuras y temas vanguardistas, etc. La producción de prosa y teatro está siendo también reeditada y reivindicada. Y se ha extendido el campo de atención a hispanoamérica. Dedicación especial y sustanciosa han concitado las grandes figuras de la Generación del 27, de las que no se ha dejado ningún rincón por escarbar (Lorca, Cernuda, Aleixandre, Alberti...), y algunas menores (Prados, Altolaguirre, Hinojosa...), asediando en especial en todas su producción vanguardista. Aparecen publicados cada día epistolarios y escritos menores de muchos autores... Un auténtico aluvión⁵¹. En paralelo, son muchas las voces que vienen poniendo en tela de juicio el marbete Generación del 27, que no sería sino un subgrupo o promoción dentro de una más amplia “generación de las vanguardias” que incluiría los autores cuya producción se despliega entre 1917 y 1931, aunque está claro que la escritura vanguardista se prolongó algunos años más. En la primera parte de ese periodo tendrían especial protagonismo Ramón Gómez de la Serna y el ultraísmo; en la última, el surrealismo.

En relación con el ultraísmo, la opinión de los poetas canónicos del 27 siempre fue ambigua, a veces desafecta, nunca entusiasta, por más que algunos de ellos se iniciaron en su órbita. Salvan a Gerardo Diego y poco más. Probablemente, la relegación del ultraísmo durante décadas se deba al peso de esas opiniones de poetas y críticos: Dámaso Alonso, Alberti, Guillén Salinas, Cernuda, el mismo G. Diego, Domenchina, De Onís, Valbuena Prat, Ángel del Río,..., y el impenitente Juan Ramón Jiménez. Para ellos fue un movimiento mecánico y superficial, mimético, sin estatura creadora, valorable sobre todo como precursor. Debe mencionarse también la influencia de la célebre *Antología* de G. Diego (1932 y 1934) que contribuyó a dar estatus canónico a unos autores y se lo hurtó a otros.

Sin embargo, la recuperación del ultraísmo y la escritura vanguardista en general a la que venimos asistiendo choca con esos juicios canónicos que se impusieron durante largo tiempo. Debemos preguntarnos a qué se debe. Una razón se impone sobre las demás: corregir la marginación que escritores y textos de la vanguardia habían sufrido durante décadas. Metodológicamente, no puede ser más beneficiosa. Mal se puede juzgar la calidad de las obras si ni siquiera se tiene acceso fácil a ellas. Otras razones tienen que ver con la dinámica investigadora universitaria, que tiende a agotar cualquier área de estudio que se entienda como filón, aun a riesgo de que la ganga sea mayor que la mena. Acompañando a esto, ciertas decisiones comerciales de las editoriales y la reivindicación indiscriminada de todo lo que apunte los sentimientos nacionales, regionales o locales. Lo más trascendente de todo esto es que el solo hecho de publicar y estudiar textos y autores, absorbiendo ocupación de especialistas, sitio en los catálogos de las editoriales y recursos institucionales, confiere indirectamente cierto estatus de canónicos a los mismos. Así que, salvo para los lectores avisados, los textos de la vanguardia reeditados o incluidos en antologías, pueden parecer interesantes en sí mismos sólo por ese hecho. Y eso es una apreciación más que revisable.

⁵¹ Una nómina abarcadora de poetas ultraístas podría ser esta: Xavier Bóveda, Rogelio Buendía, Rafael Cansinos-Assens (seudónimo Juan Las), José de Ciria y Escalante, Miguel Ángel Colomar, César A. Comet, Evaristo Correa Calderón, Joaquín de la Escosura, Carlos Fernández Cuenca, Pedro Garfias, Juan González Olmedilla, César González-Ruano, Ramón Goy de Silva, Juan Gutiérrez Gili, Rafael Lasso de la Vega, Ernesto López Parra, Tomás Luque, Eugenio Montes, Luis Mosquera, Emilio Mosteiro, Eduardo de Ontañón, Manuel de la Peña, Ramón Prieto y Romero, Heliodoro Puche, Pedro Raida, Francisco Rello, Guillermo Rivas Panedas, José Rivas Panedas, José María Romero Martínez (seudónimo Armando Luna), Miguel _Romero Martínez, Lucía Sánchez Saornil (seudónimo Luciano de San-Saor), Jacobo Sureda, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar y Francisco Vighi.

Por otro lado, una relación exhaustiva de los libros de la vanguardia española puede consultarse al final del libro de Andrew A. Anderson *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos, 2005

La gran pregunta general es incluso más pertinente referida a las vanguardias: ¿Cómo establecer un canon? ¿En qué medida es excéntrico o representativo el juicio de valor de quien selecciona un canon literario, sea éste institucional o personal?

Existe un difícil equilibrio entre valor estético de los textos vanguardistas como criterio de pertenencia al canon y la realidad concreta de esos textos en tanto que productos al alcance del lector interesado. Más claramente, la mera existencia de los textos por el mero hecho de ser rescatados en libro o antologías nada definitivo nos dice sobre su valor literario. Aquí radica el problema.

Lo segundo parece ya inamovible. Y bienvenido sea. Tener al alcance los textos es imprescindible para cualquier análisis posterior. Pero lo primero constituye un espinoso problema. Si no se soluciona razonablemente, las vanguardias quedarán flotando, en territorio indefinido, a falta de sanción fundada en criterios estéticos, más allá de su mera existencia. Para que esto no ocurra hace falta un abordaje concreto de los textos como producción tangible, como objetos discretos, analizables con pormenor sin perder de vista su pertenencia a poemarios, libros, etapas de trayectoria literaria... O sea, la prueba definitiva de su relevancia. Al público lector interesado, al alumno de secundaria o universitario, no debe proporcionársele sólo un inventario de opiniones generales sobre los variados aspectos del ultraísmo, del creacionismo o del surrealismo, sino modelos concretos de acercamiento a sus productos literarios, es decir, análisis textual, a través del cual pueda contrastarse el nivel de adecuación del texto a la programática teórica de la que surge, el grado de acomodación poética a ella y, como resultado final valorativo, el logro poético conseguido y su capacidad de interacción con el lector actual. O sea, un método que separe las buenas intenciones de los logros, verificables mediante un despliegue argumental.

El corpus de textos vanguardistas presenta algunas características: su escasa frecuentación por diversas razones en casi todos los ámbitos, la distancia que establece el lector común o el profesor ante ellos y, en ocasiones, su dificultad. Si el canon literario se entiende como un consenso básico acerca de la calidad literaria o pertinencia de los textos, nos encontramos ante un punto de partida incierto por la escasa frecuentación de los mismos. Además, muchos de ellos concitan prevención, desprecio o simple desinterés. Y no sólo en el lector normal sino en muchos profesores, críticos y poetas, con excepción de los especialistas, que suelen tender a sobrevalorar la calidad de lo que estudian. Así que desde un programa razonado de recuperación y ubicación estética de las vanguardias, conviene establecer criterios de enjuiciamiento argumentados, más allá del interés particular o los gustos personales que practique o sienta quien se acerque a ellos o los comente, y sin sancionar como interesante cualquier texto por el solo hecho de que se reedite o forme parte de una antología. Cualquier acercamiento crítico, para abrirse paso en este panorama de textos tan desiguales, debe consistir en aplicar con rigor las abundantes herramientas técnicas con que hoy día se cuenta, e ir decantando conclusiones que pueda hacer suyas la comunidad general de lectores.

Pero no sólo los autores están sometidos a revisión y valoración constantes. También zonas de su trayectoria literaria u obras en concreto. Pondré algunos ejemplos muy ilustrativos referidos a algunos miembros de la canonizada Generación del 27. Luis Cernuda sólo adquirió rango superior cuando su obra fue tomada como referencia y ejemplo por algunos poetas y críticos de la generación de los 50 (Francisco Brines, José Ángel Valente, Gil de Biedma...), sin que su estatura haya dejado de crecer hasta hoy. Se sabe que esa falta de reconocimiento previo le produjo honda amargura a Cernuda y que explica, en parte, su resentimiento hacia algunos compañeros de generación. La frecuentación mayor y el asedio sistemático de la crítica especializada a *Poeta en Nueva York*, de Lorca, promoviendo su conocimiento y resaltando su complejidad (asunto no

cerrado, ni mucho menos), reestructuró la trayectoria literaria del poeta hasta hacer de ese poemario eje vertebrador de la misma. Respecto a Alberti, parece no detenerse el lento envejecimiento de su obra, al menos la posterior a la guerra civil. Y así sucesivamente. Se deduce de todo esto que la única manera de asignar con garantías un estatus a obras y autores es la frecuentación de sus obras y el asedio crítico plural, tareas ambas que facilitan la diversidad de opiniones, el contraste entre ellas y el aquilatamiento subsiguiente.

En nuestros dominios, está claro que la gran Generación del 27 eclipsó a otros muchos coetáneos y que varios de sus integrantes y la crítica oficial –como decíamos más arriba– fueron remisos a reconocer el predicamento que poetas hoy casi nada frecuentados tuvieron entre los miembros de tal generación, aparte su consideración de dignos precedentes, de adelantados, de tanteadores de nuevos modos de expresión, de encauzadores, etc. Pero hay que acudir a ellos y al ambiente general de experimentación para explicar cabalmente ciertos libros primerizos de la Generación del 27 y de otros, maduros, que no fueron sino culminación de tendencias marcadas antes y producto de la labor de ruptura con el inmediato pasado literario. Bastantes de los *ismos* de la vanguardia tuvieron vida efímera, como no podía ser de otra manera, pues muchos de aquellos movimientos se quedaron en conato, en experimentación, en propuesta, y fueron rebasados y superados por sucesivas propuestas vanguardistas. Se quemaron etapas sin parar. De hecho, siempre se achaca a la vanguardia inflación programática y escasez o mediocridad creativa. Pero otros arraigaron definitivamente y su siembra floreció de mil maneras distintas. El cubismo, el expresionismo, el surrealismo aportaron maneras nuevas de percibir y representar la realidad, de seleccionar sus ingredientes, que ya no se han abandonado nunca en mayor o menor medida. Forman parte de las bases creativas del arte actual. Las propuestas programáticas del futurismo siguen, en algunos aspectos, siendo hoy todavía un auténtico reto para los creadores. Y hay un saqueo permanente de los materiales de la vanguardia histórica desde todas las manifestaciones artísticas. En cualquier caso, se sabe que mucho programa en manos de un creador limitado no da frutos en sazón. Y viceversa: un creador potente necesita poco apoyo teórico para crear arte reconocible como tal y perdurable. Es el caso de algunos autores de nuestra vanguardia. Gerardo Diego, por citar al autor del 27 más fiel a sus orígenes vanguardistas, hizo siempre malabarismos interesantes desde el ultraísmo y el creacionismo que han proporcionado fruición literaria a lectores atentos: era un autor dotado y tenaz, se hizo con voz propia. Guillermo de Torre, por el contrario, mucho más imbuido de teoría, agotó su coherencia en un único y esforzado libro, *Hélices*, que no se relee salvo por razones instrumentales o investigadoras, a pesar de ser el título más representativo del ultraísmo. Pero vayamos más allá. Incluso la obra surrealista de los grandes autores del 27 merece una revisión rigurosa que ponga de manifiesto el retoricismo excesivo y el hermetismo artificioso que alberga, las limitaciones de lo onírico y de la sistemática trasgresión semántica, y nos dé razones que expliquen la presencia de todo ello.

Espero que estas reflexiones hayan contestado en alguna medida a la pregunta expresada arriba. El criterio más seguro para ir estableciendo el canon de las vanguardias es el análisis textual, única forma fiable de distinguir el trigo de la paja. Los textos que se analizan en la segunda parte de este trabajo pretenden ser muestra representativa de lo que se hizo en la época de las vanguardias, de lo bueno y de lo malo. No se ha eludido la valoración sobre esos productos. De hecho, algunos de los textos comentados se han seleccionado precisamente como muestra de su escaso valor frente a otros.

REFLEXIONES Y PAUTAS PARA LA LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS VANGUARDISTAS

Fundamentos didácticos

Estrategias del proceso lector

La lectura es un proceso cognitivo. El comentario de textos (CT) es una herramienta específica en el ámbito de lo que hoy se entiende por lectura significativa. Los objetivos generales del CT no deben ser otros que el de formar lectores con criterio personal que puedan disfrutar de los textos y acceder a su significado. Sin la suficiente capacidad reflexiva y la deseable madurez estética, el lector difícilmente puede apreciar el hecho literario. Pero reflexión y madurez son resultado de un proceso y de unas estrategias, y también de la actitud cooperativa del lector, que debe fomentarse sistemáticamente. Así que al abordar la didáctica del CT es imprescindible tener en cuenta que comprender e interpretar es la fase final de un recorrido cognitivo que ha debido favorecer la práctica de verbos de conducta como observar, identificar, contrastar, asociar, relacionar, sintetizar, inferir, etc. Todo ello distribuido de manera que haya progresividad y dosificación. Las tareas de precomprensión del texto son especialmente indicadas: léxico, palabras clave, ideas básicas, intencionalidades, aportaciones personales, partes del texto, idea global, empatía, etc. Sitúan al lector en posición cooperativa y sientan las bases para posteriores procesos cognitivos más complejos: inferencias, hipótesis sobre el significado que se van formulando, corroborando o rectificando...

La intertextualidad y el texto del lector

No debe olvidarse tampoco que la lectura es también interacción entre texto y lector, un diálogo tanto más fructífero cuanto más preparación tenga el lector, que en nuestros dominios se corresponde poco con la noción de lector implícito (ideal). La noción de intertextualidad procede del crítico Mijaíl Bajtín y fue desarrollada por Julia Kristeva. Luego su uso se ha extendido extraordinariamente. Alude a la capacidad de los textos de incorporar explícita o implícitamente en su seno otros textos con los que establecen un diálogo interno. O sea, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Bien. Puesto que los textos literarios no pueden eludir la tradición literaria y cultural (la afirman, la robustecen, la niegan, la desprestigian, la transforman, la superan...), con razón se suele considerar señal de buen lector la capacidad de asociar contenidos del texto que lee con los contenidos de otros textos o con los del ámbito general de la cultura. Tal operación produce en el lector placer intelectual y estético y lo sitúa en cotas altas de lo que se entiende por comprensión e interpretación textual. A esa capacidad (saberes, estrategias, recursos lingüístico-culturales) se la conoce con el nombre de “texto del lector”, “texto interior”, “intertexto”, y es índice de la competencia literaria del lector.

Mendoza Fillola (1998:175) establece una serie de rasgos que definen lo que se entiende por lector competente:

El lector competente:

- busca correlaciones lógicas que le permitan articular distintos componentes textuales, con el fin de establecer normas de coherencia que le permitan hallar una (la) significación del texto;

- ordena su lectura hacia una reorganización del texto, para lo cual identifica claves, estímulos, orientaciones, etc., ofrecidas por el texto para reconstruir la situación enunciativa, adopta una actitud ajustada al tipo e intencionalidad del texto y activa sus conocimientos disponibles;
- reconoce macroestructuras y estructuras superpuestas;
- activa los contenidos de su intertexto, del repertorio y sus estrategias de lectura;
- posee una metacognición de la actividad lectora y la tiene presente durante todo el proceso; mediante ella, el lector organiza e identifica las distintas fases de su lectura para aplicar aquellas estrategias que el texto le sugiera (vid. estrategias de lectura).

Se deduce fácilmente que enriquecer el texto del lector es tarea de la enseñanza de la literatura en cualquier plan de estudios y de que la técnica del CT puede ser su herramienta más eficaz. En tanto que reflexión detenida y sistemática sobre un texto, posibilita el despliegue complejo de solicitaciones intertextuales al lector que ese texto alberga. El profesorado y los alumnos tienen cada vez más a su alcance materiales de apoyo que facilitan y promueven el conocimiento intertextual: los diccionarios de símbolos (generales y literarios), de temas y personajes literarios, de iconografía, de mitología, de tópicos, de la Biblia, de las vanguardias, ediciones culturales de algunas obras importantes, anotaciones abundantes en las ediciones de clásicos... Pero el verdadero texto del lector se adquiere con la frecuentación lectora y cultural, el intercambio de opiniones y la perspectiva interdisciplinar. Junto al hábito lector, una buena base de conocimientos greco-latinos, de historia de la filosofía y del arte, del legado judeo-cristiano, y una actitud de atención a las formas culturales y sociales del momento presente son la mejor garantía para el crecimiento del texto del lector.

Podría pensarse que es aceptable cualquier interpretación textual si de lo que se trata es de que el lector dé una respuesta al texto desde su texto interior. Nada más lejos de la realidad. El hecho de que un texto admita varias interpretaciones no exime de que las que se le den sean plausibles, es decir, que sean coherentes y pertinentes. El protagonismo que las teorías de la recepción conceden al lector-receptor no legitima cualquier interpretación por sí misma; de lo contrario, tendríamos que dar validez, en la práctica docente diaria, muchas veces, a lo arbitrario, abstruso e inapropiado, admitir también que cualquier texto del lector es base suficiente y que no merece ser enriquecido, y aceptar de hecho la semiosis ilimitada de cualquier texto. Se dice que el lector-receptor está condicionado, en la interacción con el texto al que se enfrenta, por factores lingüísticos, sociales, emocionales, existenciales, etc., y que desde esa situación construye su interpretación propia. Y es verdad. Pero parece olvidarse que precisamente algunos de esos condicionantes (bajo nivel cultural, nula o escasa frecuentación lectora, falta de motivación para el aprendizaje, crisis de crecimiento, hábitos y carácter, desinterés manifiesto hacia la letra escrita, saturación audiovisual, etc.) impiden en la práctica la activación del texto interior en la medida que lo tenga. Y este es, en realidad, el principal problema didáctico: la pedagogía lectora se ocupa sobre todo del lector implícito (ideal y abstracto) y mucho menos del lector explícito, el real y concreto que ocupa un asiento en una clase, ese que no ve inconveniente en reconocer que no ha leído un libro entero en su vida.

En relación con los textos vanguardistas, la perspectiva interdisciplinar les es consustancial. Muchos de sus postulados y prácticas eran válidos para varias formas artísticas y muchos artistas eran polifacéticos en sus creaciones y gustos. Cuando se habla de una obra surrealista pensamos tanto en un cuadro como en un poema. El cubismo pictórico y la composición musical influyeron en el particular creacionismo literario de Gerardo Diego. También la formación musical de Lorca determinó en parte su producción poética. Algunos movimientos, como el futurismo, tuvieron vocación universalista (escritura, pintura, arquitectura, danza, cocina, jardinería...).

Resulta imprescindible también cierta frecuentación de los textos vanguardistas previa al análisis de los mismos, guiada y bien seleccionada por el docente, con advertencias sobre lo que van a leer, poniendo al alcance del lector un repertorio selecto de conocimientos previos, explicitando algunas características de tal tipo de textos y postulando una actitud abierta y cooperativa ante ellos.

Los modelos de CT más conocidos

Todos los modelos frecuentados de CT en las últimas décadas han sido y son válidos didácticamente. Todos tienen, aparte matizaciones, el grado suficiente de sistematicidad y seriedad. Todos respetan una lógica de ordenación de tareas adecuada a sus fines, que no son otros que la comprensión e interpretación plausibles de los textos. Todos, en líneas generales, son aplicables a los distintos géneros literarios. (Si acaso, en los ejemplos de comentario que aportaban se echaba en falta un compromiso directo del comentarista en relación con la calidad literaria de los textos, ya que se estimaba necesaria esta fase. Eludir esa parte privaba a los aprendices de contrastar su valoración con la del comentarista y de distinguir en cuanto a calidad literaria, por ejemplo, un soneto del mejor Quevedo de un soso poema de Meléndez Valdés, tratados ambos con igual desarrollo y técnica). Por eso han alimentado la metodología y la didáctica de la literatura durante décadas con frutos notables. El hecho de que la técnica del CT se haya ido abandonando poco a poco obedece a razones de variada índole, todas ellas circunstanciales: su conversión en esquema rígido desarrollado en todas sus fases, su aplicación mecánica, su concepción como fin y contenido curricular y no como herramienta de acercamiento ordenado a la comprensión y a la literariedad del texto, la disminución de horas de la asignatura de literatura... En mi opinión, esta última es la razón principal. Una técnica se adquiere con el ensayo y la frecuentación. Y eso ha resultado ser imposible debido a la falta de tiempo. Así que, aunque en la actualidad todo profesor de secundaria sigue concibiendo el CT como una herramienta fundamental, cada uno ha tenido que adaptarlo a sus particulares circunstancias de disposición de tiempo y labor docente: tipo de alumnado, niveles, temporización de la materia, etc.; también se suelen obviar la formulación estricta del tema del texto y algunas fases del estudio de la forma. En la misma línea, los libros de texto no han dejado de proponer ejercicios y muestras de comentario, pero, en general, abandonando el esquema rígido y concentrándose en preguntas *ad hoc*.

Modelo de Lázaro y G. Correa (1967)

Las treinta y tres reimpressiones que ha tenido *El comentario de textos* desde su aparición certifican su relevancia. Durante varios lustros fue manual para profesores y también para estudiantes. Los apartados del modelo se estructuran así:

1. Lectura atenta del texto: comprensión del vocabulario; comprensión del texto en su conjunto y en cada una de sus partes, pero aún no interpretación.
2. Localización: ubicación del texto y su función en la obra: género literario; autor, obra, etapa literaria...
3. Determinación del tema: identificación del asunto/argumento; abstracción del asunto en el tema; enunciación del tema: claridad, exactitud y brevedad.
4. Determinación de la estructura: distribución en apartados del texto; observación de las relaciones entre los diversos apartados del texto.
5. Análisis de la forma partiendo del tema: observación de la relación del desarrollo temático y la forma; justificación de cada uno de los rasgos formales como exigencia del tema.
6. Conclusión: balance y síntesis de observaciones; impresión y opinión personal.

El comentario de textos 1, 2, 3, 4 (1973, 1974, 1979 y 1983, respectivamente, Ed. Castalia, Madrid)

Con una introducción de F. Lázaro Carreter apareció en 1973 un tomo titulado *El comentario de textos* que tuvo inmediata aceptación y repercusión. Hasta 1983 aparecieron otros tres más. Se trataba de una muestra abarcadora de textos comentados por profesores universitarios que reflejaban lo que supuestamente se estaba haciendo en las aulas universitarias. Con variedad de métodos y enfoques, unos identificables y otros no, los resultados fueron desiguales, y el tratamiento, superficial en más casos de los esperables. En cualquier caso, sobre todo los dos primeros tomos, fueron lectura de referencia para muchos profesores de Bachillerato y universitarios.

Modelo J. M. Díez Borque (1977)

Aparecido cuando el de Lázaro y Correa llevaba una larga andadura, respeta básicamente la estructura del de estos autores, pero con abundantes aditamentos y extensiones: amplía el horizonte del contexto, especifica el análisis de la forma en planos (fónico, morfosintáctico y semántico) y añade un apartado de gran interés: el texto como comunicación, que admite gran desarrollo (función dominante; el autor en la comunicación literaria; reacciones del lector ante el texto; valores comunicativos dominantes; relaciones lector-autor; relaciones obra-autor-sociedad; relaciones texto literario-público; estructura literaria-estructura social).

Pero hurta en todos los textos comentados la parte final, la de valoración literaria y opinión personal con el argumento, tras invitar a todos a ejercerlas, de que sería condicionante para el lector dar sus opiniones personales.

El comentario impresionista

Muy frecuentado en situaciones concretas, determinadas por la premura de tiempo y el tipo de texto. A cambio de su asistematicidad, aporta frescura, inmediatez, se adapta a cualquier situación, surge de la espontaneidad y la favorece... Tiene tanto más valor cuanto más preparado esté el sujeto que interviene en él o, como se dice ahora, cuanto más rico sea el texto interior del comentarista. Al mantenerse en la esfera de lo opinable, invita a la participación de cualquiera sin miedo a que sus opiniones se consideren infundadas. De hecho, podría cubrir lo que algunos modelos recomiendan al principio del comentario: comprobar qué horizonte de expectativas despierta en el lector. Por otro lado, téngase en cuenta que a veces lo que aporta de valioso un texto se resume en un par de opiniones; así que también puede ser más sintético de lo que podría parecer. Por eso puede convertirse también en una anticipación de la fase final de valoración de los esquemas al uso, lo cual tiene inconvenientes y ventajas. Por su propia naturaleza, evita el riesgo de sacrificar un texto en beneficio de un método, algo que debería tener en cuenta toda técnica de CT.

Guía para el comentario (Ed. Santillana, Recursos para el profesor, Indexnet)

En otros esquemas de comentario extendidos se respetan los aspectos básicos organizadores de la tarea y los apartados más técnicos se diluyen en formulaciones genéricas, como en este que aparece en las páginas de recursos para el profesorado de Indexnet, web de una editorial importante de libros de texto: Tema, Estructura (planteamiento, desarrollo, desenlace), Claves del texto, Relación del texto con su época y autor, Otras actividades.

Daniel Cassany

Recientemente está tomando cuerpo una nueva aportación a la orientación y la metodología del comentario de textos. Daniel Cassany ha publicado sendos libros con el título de *Tras las líneas* (2006) y *El taller de textos* (2007).

En el primero expone una fundamentación de la necesidad de descubrir y explicitar el componente ideológico que existe tras cada texto, desarrollando el concepto de “literacidad” (*literacy*), que concitaría las esencias de lo que se entiende por examen crítico. Propone una serie de recursos o técnicas para fomentar la comprensión crítica organizados en torno a tres ejes: el mundo del autor, el género discursivo y las interpretaciones. Esquemáticamente, son los siguientes:

El mundo del autor:

1. Identifica el propósito 2. Descubre las conexiones 3. Retrata al autor 4. Describe su idiolecto 5. Rastrea la subjetividad 6. Detecta posicionamiento 7. Descubre lo oculto: lagunas, silencios, presuposiciones, lo tácito, lo implícito, las elipsis (tablas p. 123 y 124) 8. Dibuja el “mapa socio-cultural”

El género discursivo:

9. Identifica el género y descríbelo 10. Enumera a los contrincantes 11. Haz un listado de voces (tablas p. 130 y 131) 12. Analiza las voces incorporadas 13. Lee los nombres propios 14. Verifica la solidez y la fuerza 15. Halla las palabras disfrazadas 16. Analiza la jerarquía informativa

Las interpretaciones:

17. Define tus propósitos 18. Analiza la sombra del lector 19. Acuerdos y desacuerdos 20. Imagina que eres 21. En resumen... 21. Medita tus reacciones

En el segundo libro hace una crítica del conocido método de comentario de textos de Lázaro y Correa y de sus secuelas. Al señalar sus limitaciones e inconvenientes, olvida quizá que ese método nació para enfrentarse a lo que tienen de específico los textos literarios. Como alternativa propone un comentario de textos desde enfoques comunicativos, ampliando su horizonte de aplicación, que tenga en cuenta, sobre todo, las necesidades comunicativas reales de los alumnos. Comentar textos, por tanto, debe ser una actividad que no debe circunscribirse a lo literario ni ser necesariamente individual, sino abarcar cualquier otro tipo de producción que se dé cotidianamente y en cualquier soporte.

La propuesta, interesante por muchas razones, destaca como propósito del comentario, más que el razonamiento que supone comentar, la elaboración cognitiva y social de significados. En el apartado 2.3 (“Propuesta de aula”) hace un recorrido clarificador y útil por aquellos aspectos metodológicos y cognitivos del comentario que inciden directamente en la práctica docente cotidiana.

La especificidad de los textos vanguardistas

A cualquier consideración sobre el valor operativo de los distintos esquemas de CT debe añadirse una reflexión sobre la especificidad de los textos vanguardistas. Se presentan muchas veces ocultando deliberadamente la organización interna, mezclando voces discursivas, siempre retardando su comprensión semántica mediante el uso extremo de las variadas formas de la analogía y de otros recursos retóricos...; en definitiva, comprometiendo seriamente el sentido. Suelen ser textos de abordaje difícil, muchas veces herméticos en algunos de sus aspectos. Por ello, en ellos se requiere, en general, una atención especial al contexto (obra, autor, época, movimiento...), a la organización interna, a los procesos metafóricos, a sus posibilidades intertextuales... En contraparti-

da, las originales propuestas temáticas, organizativas y expresivas pueden concitar interés añadido. Cada aspecto que se aborda se constituye en reto y en novedad.

Al enfrentarse a los textos vanguardistas, a modo de propuestas orientadoras de la didáctica, haría hincapié en los siguientes aspectos:

La actitud del profesorado

En la práctica docente, la especial dificultad de los textos de la vanguardia requiere un posicionamiento también especial del profesorado. En primer lugar, un examen previo de los textos cuidadoso hasta el detalle, si es posible. En segundo lugar, una actitud de mayor disposición activa hacia las dudas del alumnado y los aspectos comprometidos de los textos mismos. De hecho, debería practicarse de forma explícita y medida lo que se llama “lectura compartida” (Solé, I: 2004:102 ss.), término que aquí podríamos adaptar como “comentario compartido”. Es decir, un acompañamiento sistemático en función de las dificultades a lo largo del proceso de análisis. El docente puede empezar el comentario reproduciendo en voz alta su propio proceso de comprensión del primer fragmento: se hace preguntas y se las contesta, se plantea hipótesis explicativas, se resuelve dudas léxicas, deja para más adelante la solución de otro tipo de dudas, se imagina una situación que dé acomodo a lo que se dice en el poema, etc. Esta actividad ejemplifica una forma de metacognición del proceso de comprensión que puede ser tomada como referencia por el alumnado. Esta conciencia de las dificultades que surgen en cada momento ayuda mucho a resolverlas y es un mecanismo para sostener la atención y la concentración en lo que se está haciendo.

La exhaustividad vs parcialidad

En principio, todo comentario de texto aspira a dar cuenta exhaustivamente de lo que el texto contiene y de la manera de ser expresado. Ahora bien, cabe preguntarse si esa aspiración no choca en la práctica docente con la eficacia. De hecho, una de las servidumbres que enseguida mostró el esquema de Lázaro y Correa fue la lentitud expositiva por razón de la complejidad y la atención al detalle en cada fase del comentario: el alumnado acababa por desconectar de la explicación, fatigado por un ejercicio que avanzaba poco y parecía volver constantemente sobre lo ya andado. La experiencia ha demostrado que el esquema hay que adaptarlo operativamente a las características de cada texto en el sentido de atender más, menos o nada a determinados apartados. No todos los textos permiten agotar todos y cada uno de los apartados. Conviene centrarse en lo que reclaman de manera más evidente y sustancial: el contexto, la forma elocutiva, su organización, el tema o temas, la presencia de tropos, etc. Se logra así, sin perder nada importante, rapidez, agilidad y eficacia. Se gana también tiempo para acercarse a otros textos. No debe perderse de vista que la frecuentación textual, lectora y crítica, es imprescindible para que el discente vaya construyendo su propio sistema de saberes y destrezas que le permita establecer, desde su persona, un diálogo con lo que dicen los textos. En los textos vanguardistas, sin embargo, al menos al principio, es recomendable practicar la exhaustividad al menos en alguna ocasión. Y en algunos apartados, como el análisis del nivel semántico, es ineludible y concita buena parte de los esfuerzos. La descodificación es un proceso lento y requiere rigor, progresividad y tiempo. A cambio de eso, la experiencia muestra que el aprendiz se adapta al tipo de texto enseguida y asume los trabajos que conlleva de manera natural. Llegan un momento en que los desarrollos exhaustivos del comentario no serán necesarios metodológicamente. Muchos textos vanguardistas, por su parte, exigen focalizar el análisis.

El contraste

Es característico de la escritura vanguardista proponer una visión presuntamente inédita de temas y motivos recurrentes en la literatura. En algunas ocasiones, la novedad y originalidad de la propuesta reside en la técnica poética. Muchos poemas del ultraísmo y el creacionismo son experimentos transformatorios y pueden verse tratamientos distintos del mismo motivo en varios autores. Ver otros tratamientos del mismo tema y cotejarlos con el texto que se ha analizado es un ejercicio excelente para descubrir los secretos del taller literario de los autores, explorar la intertextualidad y asistir in situ a la plasmación de las poéticas de los distintos movimientos de vanguardia. Del cotejo se van extrayendo poco a poco criterios de valoración literaria que se pueden aplicar luego a otros textos.

En este trabajo, en la parte de textos comentados, se atiende a esta manera de proceder. Cuando se ha podido se han aportado textos paralelos para su cotejo. El profesorado, por su cuenta, también puede encontrar textos que posibiliten este ejercicio.

El contexto

La contextualización de los textos vanguardistas merece una atención especial. Aparte las consideraciones sobre obra, autor, etapa literaria, género, etc., interesa ampliar la noción de contexto aportando todo tipo de informaciones, características, vertiente interdisciplinar, etc., que faciliten el primer contacto con el texto y favorezcan la actitud cooperativa del alumno receptor.

Una técnica de gran rendimiento para la intelección del poema es establecer un contexto psicológico tratando de rehacer la situación desde la que se expresa el autor aprovechando las señales que el texto proporciona. Esto es metodológicamente obvio; fácil en los textos líricos no vanguardistas y en los líricos con ingredientes descriptivos. Pero en los textos surrealistas no lo es tanto. Si el profesorado da pistas e inicia el proceso, el alumnado suele sumarse sin dificultad. Es una llamada a la imaginación, siempre atenta en los jóvenes, y un ejercicio de empatía, tan fácil para ellos, e incluso de catarsis. Conseguida la concordancia psicológica, indagar en las imágenes que propone el escritor ya no es un obstáculo insalvable y, en cualquier caso, ayuda a que el lector-receptor perciba la tarea descodificadora como no impuesta.

La estructura

El análisis de la estructura –o su carencia aparente- de los textos es una de las operaciones imprescindibles para la comprensión de los mismos. Remito al capítulo correspondiente, donde se trata por extenso este aspecto.

Los niveles de análisis

Todos son importantes en función del tipo de texto y de las posibilidades que ofrezca. Pero suele ser imprescindible detenerse en el nivel de análisis semántico. Ya hemos sugerido lo inevitable que resulta en textos herméticos: sin comprensión básica del contenido no es posible avanzar cabalmente hacia otros aspectos a los que invita la riqueza de un texto. En la semántica está implicada la sintaxis y su lógica básica. El principal reto ante los textos vanguardistas es alcanzar una descripción suficiente de las formas de trasgresión semántica, primer paso para alcanzar una explicación estilística del fenómeno y su comprensión racional.

Uno de los capítulos de este trabajo se dedica en concreto a describir este aspecto y reflexionar sobre él. Remitimos a él.

Las figuras retóricas

Cualquier activación de conocimientos previos ante un texto vanguardista implica un repaso general de los mecanismos de la analogía o, al menos, de la metáfora (la gongorina y la irracional). Muchos de esos textos no son sino acumulación y ristra de imágenes. La observación de la analogía en los textos –literarios y no literarios- debería ser una constante didáctica en las clases de lengua. Tan importante es detectar metáforas en los textos literarios como en todos los demás, incluidas las abundantísimas del lenguaje cotidiano. El alumno tiene que tener claro que las metáforas cuajan todo nuestro lenguaje verbal y que son mucho más que figuras estilísticas. La frecuencia de identificarlas en todos los ámbitos hace que se reconozcan con más facilidad en el literario y que se vean como viejas conocidas.

Un repaso también a otras figuras retóricas como la hipérbole, la personificación, la sinécdoque, la alegoría, la antítesis, la anáfora (y los paralelismos constructivos que suele introducir) más los mecanismos y modalidades de la elipsis ayudarán eficazmente a situar conceptual y emocionalmente las propuestas de los textos vanguardistas, las semánticas y las organizativas. Poemas vanguardistas hay que no son sino una hipérbole ubicua. En otros, descubrir la alegoría fundamental que encierran se convierte en clave explicativa infalible. La sinécdoque como mecanismo de referirse a la realidad, aclara conceptualmente muchos pasajes. Otros textos responden a una mimesis esencialista o elíptica y exigen que el lector rellene mentalmente esas lagunas. Y así sucesivamente.

Con el conocimiento y manejo de este repertorio limitado de figuras puede abordarse con solvencia cualquier texto literario. Todas las demás, cuando aparezcan, pueden ser citadas por el docente sin detenerse en ellas. En los textos analizados de este trabajo se atiende especialmente al rendimiento poético y configurador de ese puñado de figuras.

VANGUARDIAS LITERARIAS: EL DIAGNÓSTICO Y LAS CONCLUSIONES

El diagnóstico

Se examinan en este apartado algunos aspectos relativos a las vanguardias literarias con la intención de configurar un diagnóstico sobre la situación de las mismas y justificar el interés de prestarles más atención y frecuentación.

Enumeremos varios hechos constatables: 1) el currículum de Lengua y literatura (castellana y catalana) en la enseñanza secundaria contempla el estudio del periodo de las vanguardias literarias históricas; 2) la época de las vanguardias artísticas y literarias tiene una relevancia indiscutible en la historia de la literatura y de las formas artísticas; 3) los libros de texto dedican escaso espacio a los contenidos de las mismas y a los textos que produjeron, los cuales, además, cuando se incorporan, carecen en general de apoyo explicativo; 4) los profesores que imparten la materia pasan como sobre ascuas por este periodo y desconocen o no se detienen a explicar los textos vanguardistas.

La presunta disimetría entre el interés de los textos literarios de las vanguardias y la insuficiente plasmación que tienen en el currículum de la enseñanza secundaria y, sobre todo, la escasa o nula presencia en la práctica docente, por razones que más abajo se explicitan, es la razón básica por la que se plantea este trabajo. Pero vayamos por partes; expongamos con mayor desarrollo los hechos mencionados:

1. El currículum. Las vanguardias históricas se diseminan en un periodo que abarca desde 1906 (inicios del cubismo) hasta 1939. En términos relativos, una trayectoria amplia, sobre todo si se tiene en cuenta la velocidad con que los movimientos literarios se suceden desde finales del siglo XIX. En España, la onda vanguardista coincide con un florecimiento literario de alta calidad acuñado por ello con el nombre de Edad de Plata en los dominios de la literatura castellana. En este lapso de tiempo conviven, se solapan y se desarrollan la Generación del 98, el Modernismo, el Novecentismo, la Generación del 27 y el significativo grupo de autores conspicuamente vanguardistas (castellanos y catalanes) que tan atentos estuvieron a las novedades del extranjero. De un modo u otro, las vanguardias determinaron la trayectoria de sus componentes, que en unos casos rechazaron sus postulados y propuestas estéticas y en otros los aceptaron con determinación y provecho literario. Los asedios sostenidos que los historiadores y los críticos literarios practican desde hace algunos decenios a este periodo complejo y, en particular, al peso e incidencia de las vanguardias a lo largo del mismo, sólo vienen a confirmar la pertinencia de contemplarlas necesariamente en cualquier programación de literatura y la necesidad de revisar al alza su interés y frecuentación.

2. La importancia de las vanguardias. Como disposición intelectual y anímica, como indagación conceptual y artística, como novedad y revolución de concepciones y propuestas, como fermento siempre eficaz, como logro tantas veces trascendente, el ciclo de las vanguardias históricas posiblemente no ha tenido parangón con ningún otro de la historia del arte y de la literatura. Junto con el Renacimiento, el Romanticismo y el Modernismo, constituye los verdaderos momentos de cambio y transformación en la historia del arte y de la literatura.

Los movimientos vanguardistas afectaron al pensamiento y a todas las artes en Europa y no tanto en Hispanoamérica, hasta introducir profundas transformaciones con vigencia en la actualidad. En este sentido, fueron doblemente trasversales. Los abundantes

postulados teóricos tuvieron, en general, vocación abarcadora, pero cada disciplina artística elaboró adaptaciones de los mismos o creó formulaciones específicas. Descendiendo a nuestro terreno concreto, el de la literatura, tuvieron desarrollo y profundidad, sobre todo, el Cubismo (el Creacionismo de Huidobro, Larrea y Gerardo Diego), el Futurismo (Junoy, Salvat-Papasseit, Folguera, en Cataluña), el Ultraísmo (a base de componentes futuristas, cubistas y dadaístas), la personalidad literaria irreplicable de Ramón Gómez de la Serna y el Surrealismo (Aleixandre, Lorca, Cernuda, Alberti, Hinojosa, la facción surrealista de Tenerife, J. V. Foix...). La presencia de los componentes vanguardistas en los diversos autores fue variada, con distinto peso y medida. Pero bastantes de sus libros han quedado como paradigmas de escritura vanguardista, y en la trayectoria literaria de sus autores la vertiente vanguardista se especifica como etapa caracterizadora.

En líneas generales, el primer acercamiento sistemático, desde la historia y la crítica, a las vanguardias, fue el temprano libro que Guillermo de Torre, desde una posición cómplice y a modo de censo, publicó en 1925: *Literaturas europeas de vanguardia*, síntoma claro del interés con que se vivía el fenómeno; y el punto de llegada, hasta la fecha, son sendos tomos, referidos a España y Cataluña, que la editorial Vervuert Verlag ha publicado con el mayor repertorio bibliográfico sobre las vanguardias⁵², demostración de los abundantes apoyos críticos con que cuenta ya este periodo de la literatura.

Con la guerra civil y la posguerra se entra en un periodo de vacío. Y hasta los años 70 del siglo XX no resurge el interés, que se acentúa al máximo con las conmemoraciones del nacimiento de los componentes de la Generación del 27 y aledaños: estudios monográficos, exposiciones y catálogos, diccionarios, ediciones facsímiles de revistas, etc. En la actualidad, el interés por las vanguardias persiste y se entiende su estudio desde ámbitos diversos como una obligación y una reparación histórica. Algunos departamentos universitarios y profesores, autonomías, municipios, instituciones culturales, museos, etc., se han volcado en esta tarea en los últimos veinte o treinta años. Recordemos, a vuela pluma, como ejemplo:

- Exposiciones y catálogos sobre las vanguardias en Cataluña⁵³, sobre el Ultraísmo⁵⁴ y sobre diversos miembros de la Generación del 27: Lorca⁵⁵, Luis Cernuda⁵⁶, Alberti...

- El rescate y divulgación de la obra de autores poco o mal conocidos: José María Hinojosa⁵⁷, Francisco Vighi⁵⁸, Salvador Dalí⁵⁹, Rafael Cansinos-Assens⁶⁰, Ernesto Jiménez Caballero⁶¹, Antonio Espina, Isaac del Vando Villar...

⁵² Wentzlaff-Eggebert, Harald: *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias literarias. España*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1999; Molas, Joaquim: *Bibliografía i Antologia de les Avantguardes literaries. Catalunya*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2005; hay otros tomos correspondientes a las vanguardias en los países de Hispanoamérica.

⁵³ *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*, La Pedrera, Paseo de Gracia, 92, Barcelona, del 16 de julio al 30 de septiembre de 1992

⁵⁴ *El Ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM Centre Julio González, 27 junio-8 septiembre, Valencia

⁵⁵ *Federico García Lorca (1898-1936)*, Comisión del Centenario de Federico García Lorca, Madrid, 1998

⁵⁶ *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales/Residencia de Estudiantes.

Cien años de Luis Cernuda, Actas del simposio internacional celebrado en 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004

⁵⁷ *Poesías completas, I y II*, (introducción de Julio Neira), Litoral, Granada, 1983

⁵⁸ *Nuevos versos viejos* (edición y prólogo de Andrés Trapiello), Editorial Comares, Granada, 1993

⁵⁹ *Obra literaria completa, (8 volúmenes)* Ediciones Destino, Barcelona, 2003-

⁶⁰ *La novela de un literato, I,II,III*, Alianza Tres, Madrid, 1982,1995, 1996; *El movimiento V. P.*, Viamonte, Madrid, 1998; *Obra crítica I y II*, Diputación de Sevilla, 1998

- Creación de fundaciones que centralizan y promueven estudios y exposiciones sobre la figura de autores: Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Dalí, Buñuel, etc., y comisiones oficiales para la celebración del centenario del nacimiento de los mismos...; la labor, en el mismo sentido, de la Residencia de Estudiantes...

- Estudios monográficos, colectivos o no, sobre la Vanguardia (Morelli, 1991), el Ultraísmo (Videla, 1963), el Creacionismo (Aullón, 1998, 2000; Costa, 1975) y el Surrealismo (Rev. Litoral, 1987; García de la Concha, 1982; Bonet, 1983; Morris, 2000; Pont, 2001).

- Antologías de la poesía y la prosa de vanguardia en general (Gullón, 1981; Buckley, 1973; Díez de Revenga, 1995; etc.); del Ultraísmo (Fuentes, 1989) y del Surrealismo (Corbalán, 1974; Pariente, 1984).

- Obras de referencia sobre el Surrealismo (Morris, 2000; García de la Concha, 1982, etc.) en España y las vanguardias en Cataluña (Molas, 1983 y 2005).

- Abundantes estudios sobre la relación Vanguardias-Generación del 27⁶².

- Los libros de C. Bousoño sobre la poesía de Vicente Aleixandre y el irracionalismo poético⁶³.

- Abundantes repertorios de textos teóricos de los artistas y escritores vanguardistas⁶⁴.

- Estudios sobre las revistas de la Vanguardia española⁶⁵ y alguna edición facsímil de revistas de la Vanguardia⁶⁶, campo en el que todavía queda mucho por hacer

- Un esperado e imprescindible diccionario de las vanguardias (Bonet, 1995), además de otro temático sobre el Surrealismo (Pariente, 1996).

- Un completísimo repertorio bibliográfico sobre las vanguardias literarias en España y Cataluña, citado más arriba.

Desde el punto de vista textual y literario, los movimientos de más enjundia, por el esfuerzo creativo que supusieron de codificación retórica y su consiguiente dificultad exegética, son el Creacionismo y el Surrealismo, sin olvidar, desde luego, parcelas del Futurismo y el Ultraísmo. Libros completos de diversos autores (Guillermo de Torre, Juan Larrea, Huidobro, J. V. Foix, Gerardo Diego, García Lorca, Cernuda, Alberti, Aleixandre, Hinojosa...), muchos de ellos trascendentales en su trayectoria poética, fueron escritos desde esos presupuestos vanguardistas. Algunos de esos autores, además (Guillermo de Torre, Salvat-Papasseit...), fueron difusores activos de las vanguardias a

⁶¹ Enrique Selva: *Ernesto Jiménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-textos, Valencia, 2000

⁶² Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988; John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-textos, Valencia, 2002;

Miguel Ángel García: *El 27 en vanguardia*, Pre-textos, Valencia, 2001;

Fco. J. Díez de Revenga: *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004

⁶³ *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1977; *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977; y *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979

⁶⁴ Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1982;

- *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982;

Carme Arenas y Núria Cabré: *Les avantguardes a Europa y a Catalunya*, Edicions de la Magrana, Barcelona, 1990;

Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991;

Ángel González García y otros: *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Istmo, Madrid, 2003

⁶⁵ Rafael Osuna: *Revistas de la vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla, 2005

⁶⁶ *Ultra. Madrid, 27 de enero de 1921-15 de marzo de 1922*, Visor, Madrid, 1993;

Reflector, Visor, Madrid, 1993;

Grecia. Revista de Literatura (1918-1920), Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998

través de revistas, manifiestos y escritos teóricos en general; otros, en cambio, trataron de minimizar el impacto de lo vanguardista en sus escritos (en general, los miembros de la G. del 27, en relación con el Surrealismo), lo cual ha abierto un campo muy sugestivo de investigación contrastiva, que ha dado hace tiempo frutos en sazón.

3. Los libros de texto. Para pisar sobre seguro, se impone un repaso sobre la presencia concreta del periodo de las vanguardias y su producción literaria en el material de referencia de las clases de lengua y literatura en la enseñanza secundaria: los libros de texto. He examinado ejemplares de literatura castellana y catalana editados en los últimos diez o quince años, que han circulado mucho. He aquí la muestra de los de literatura castellana, que puede ser bastante representativa:

LIBRO DE TEXTO	EXPOSICIÓN TEÓRICA (Vanguardias)	TEXTOS TEÓRICOS (de reflexión o programáticos)	TEXTOS LITERARIOS	ACTIVIDADES DE COMENTARIO DE TEXTOS
BOSQUE, I. y RICO, Fco.: <i>Lengua castellana y literatura, 2º Bachillerato</i> , Ed. Santillana, Madrid, 2003	3 páginas incompletas	1 de Ortega y Gasset: <i>La deshumanización del arte</i> 1 de P. Neruda: <i>Sobre una poesía sin pureza</i>	1 de Lorca: "Niña ahogada en el pozo", de PNY 1 de G. Diego: <i>Columpio</i> , de Imagen 1 de V. Aleixandre: "Canción a una muchacha muerta", de <i>La destrucción o el amor</i> 1 de Alberti: "Desahucio", de <i>Sobre los ángeles</i>	5 cuestiones sobre el texto de Ortega 6 cuestiones sobre el texto de Neruda 4 cuestiones sobre el texto de Lorca Ninguna sobre los otros tres textos literarios (G. Diego, Aleixandre, Alberti)
CABRERA NAVARRO, I. y otros: <i>Letras 2, 2º Bachillerato</i> , Vicens Vives, BCN, 2004	2 páginas incompletas	Ninguno	1 Ramón: <i>algunas greguerías</i> 1 fragmento de Salvat-Papasseit: "Tot l'enyor de demà" 1 de J. V. Foix: "Cuando duermo veo claro"	Ninguna Ninguna Ninguna
LÁZARO, F. y TUSÓN, V.: <i>Literatura española 2º Bachillerato</i> , Anaya, Madrid, 1995	3 páginas	Ninguno	1 poema de Apollinaire: "Llueve" 1 fragmento de Lorca: "Oficina y denuncia", de PNY 1 de G. Diego: "Cuadro", de <i>Manual de espumas</i> 1 de Alberti: "Los ángeles muertos", de <i>Sobre los ángeles</i> 1 de	Ninguna 8 cuestiones 3 cuestiones 5 cuestiones

			Aleixandre: “Se querían”, de <i>La destrucción o el amor</i> 1 de Cernuda: “No decía palabras”, de <i>Los placeres prohibidos</i>	5 cuestiones 5 cuestiones
GARCÍA LÓPEZ, José: <i>Literatura española, 2º BUP</i> , Teide, BCN, 1984	2 páginas incompletas	Ninguno	1 de Lorca: “La aurora”, de <i>PNY</i> 1 de Alberti: “El ángel del misterio”, de <i>Sobre los ángeles</i>	2 cuestiones 2 cuestiones
FDEZ. CAVIA, J. y RUIZ CASANOVA, J. F.: <i>Lengua castellana y literatura 2</i> , Castellnou, BCN, 1998	Menos de 1 página	Ninguno	Ninguno	Ninguna
MÁS SANCHO, José y otros: <i>Literatura española 2º BUP</i> , Santillana, Madrid, 1988	3 páginas	Ortega: fragmento de <i>La deshumanización del arte</i>	1 de Ramón: <i>Greguerías</i> 1 de Adriano del Valle: “Signo celeste” 1 de Salinas: “Underwood girls” 1 de G. Diego: “Columpio”, de <i>Imagen</i> 1 de Aleixandre: “Unidad en ella”, de <i>La destrucción o el amor</i>	Ninguna Ninguna Ninguna Ninguna 13 cuestiones bien organizadas en apartados
FERNÁNDEZ, David: <i>Literatura castellana</i> , Castellnou, BCN, 1999	3 páginas con cuatro ilustraciones “ad hoc”	Ninguno	1 de Aleixandre: “Unidad en ella”, de <i>La destrucción o el amor</i> 1 de Lorca: “La aurora”, de <i>PNY</i> 1 de Alberti: “Los ángeles muertos”, de <i>Sobre los ángeles</i>	Ninguna Ninguna Ninguna
FERNÁNDEZ, Victoria y otros: <i>Literatura española y universal</i> , McGraw-Hill, Madrid, 1999	4 páginas con cuatro ilustraciones “ad hoc”	1 de Giménez Caballero: <i>Los vanguardistas españoles</i> (fragmento) 1 de Neruda: <i>Sobre una poesía sin pureza</i> (frag-	1 de Ramón: <i>8 greguerías</i> 1 de A. Breton: “Poema” 1 de Lorca: “Paisaje de la multitud que vomita”, de <i>PNY</i>	3 cuestiones 4 cuestiones 7 cuestiones

		mento)		
CÁCERES, Guillermo y VILLAZÁN, Juana: <i>Lengua castellana II. Bachillerato</i> , Ed. Edebé, BCN, 1999	2 páginas	Ninguno	1 de G. Diego: 16 versos, de <i>Imagen</i> 1 de Juan Chabás: 10 versos, de <i>Especios</i> 1 de Alberti: 13 v. de <i>Yo era un tonto...</i> 1 Ramón: 6 <i>greguerías</i> 1 de G. Diego: 13 versos, de <i>Imagen</i> 1 de G. Diego: "Ajedrez", de <i>Limbo</i> 1 de Cernuda: 6 versos de "Diré cómo nacisteis", de <i>Los placeres prohibidos</i> 1 de Lorca: 5 versos de "Oda al rey de Harlem", de <i>PNY</i>	Fragmentos de poemas, sin ninguna actividad
MORALES, Víctor y otros: <i>Lengua castellana y literatura 2</i> , Text La galería, BCN, 2006	1 página	Ninguno	1 de R. Alberti: "Los ángeles colegiales", de <i>Sobre los ángeles</i> 1 de F. G. Lorca: "La aurora", de <i>Poeta en Nueva York</i> 1 de L. Cernuda: "Si el hombre pudiera decir", de <i>Los placeres prohibidos</i> 1 de V. Aleixandre: "Se querían", de <i>La destrucción o el amor</i>	Una cuestión 5 cuestiones 5 cuestiones 3 cuestiones

Del examen del cuadro anterior se extraen las siguientes conclusiones:

1. Introducciones teóricas insuficientes en diverso grado, por poco extensas o superficiales, salvo excepciones.
2. Escasísima presencia de textos teóricos, sobre todo si tenemos en cuenta que los manifiestos y proclamas de la vanguardia constituyen casi un género literario en sí mismos.
3. Presencia moderada de textos literarios. La mayoría son adscribibles al ultraísmo y al surrealismo; casi ninguno al Creacionismo. Se repiten las greguerías. Del ultraísmo y surrealismo se seleccionan los textos menos complicados.

4. Las cuestiones de apoyo a la comprensión textual son escasas y superficiales; insuficientes del todo; en bastantes libros, inexistentes. Hay dos excepciones dignas de mención: 1) el libro de Lázaro y Tusón (Anaya, 1995) incorpora bastantes textos literarios con apoyos al comentario bien orientados y eficaces como aproximación; 2) el libro de Cáceres y Villazán (Edebé, 1999) incorpora bastantes textos literarios, pero la mayoría de ellos fragmentarios (lo cual agrava más, absurdamente, si cabe, la incomprensibilidad de los mismos) y sin una sola actividad de apoyo.

Un examen de los libros de texto de lengua y literatura catalana arrojan resultados parecidos, un poco mejores quizá. Como no aporta novedades relevantes, no veo necesario incorporar los resultados aquí y ahora.

Como se ve, una oferta desguarnecida que actúa como factor disuasorio para el profesorado.

4.- Las bibliotecas de centro. La dotación de libros y otro material sobre las vanguardias es muy escasa: lo que se incluye en algunas historias generales de la literatura o el arte, algunos títulos de los principales escritores de la generación del 27 y casi nada más. Así he podido comprobarlo visualmente en unos pocos centros y así me lo han corroborado los testimonios verbales de profesores y lo que se desprende de la encuesta que sobre las vanguardias he puesto en circulación. Como mucho, suele haber alguna monografía en la reducida biblioteca del departamento de Lengua, no en la general del centro. No podía esperarse otra situación, dado que las dotaciones de los centros para nutrir las bibliotecas ha sido siempre escasa, las peticiones de libros sometidas a escrutinio, y fácil orillar en el currículum la pertinencia de esta época artística.

5. Los profesores. Los rasgos del perfil habitual del profesor de literatura de enseñanza secundaria ante las Vanguardias son, con excepciones, la cautela distante, la desafección o la ignorancia en diverso grado, confesadas o no. No tanto en relación con los aspectos puramente teóricos del tema cuanto de la producción literaria vanguardista. No son rasgos inherentes al profesorado sino adheridos, provenientes básicamente de la escasa formación recibida en ese aspecto a su paso por las aulas universitarias. También hay que resaltar, honestamente, la dificultad posterior de actualizar sus conocimientos y habilidades por propia iniciativa en un campo tan intrincado y espinoso, sólo superable, en parte, por el voluntarismo o las orientaciones y gustos personales. La media de edad del profesorado de bachillerato debe de rondar los 50 años. Eso significa que una mayoría de profesores de literatura no recibieron en su momento formación suficiente sobre las vanguardias. Se enseñaban poco y con dificultades añadidas que hoy se van solventando: ya hay abundante elaboración histórica y crítica y material accesible de textos y, sobre todo, más voluntad en algunos dominios universitarios de profundizar en ese periodo, aunque el comentario de textos vanguardistas es tarea orillada todavía. No sé de manera precisa cómo está la situación en la actualidad, pero mucho me temo que no haya variado mucho. Así lo deduzco de lo que me han ido diciendo algunos de los alumnos del CAP a quienes he ido preguntando en años recientes. El currículum universitario de literatura ha ido tendiendo cada vez más hacia lo generalista o muy específico, de manera que el estudio de las vanguardias ha corrido al albur de los gustos o especializaciones del profesorado universitario, español y foráneo, entre el que raramente encontramos individuos dedicados a las vanguardias con verdadero convencimiento.

Todo esto que acabo de decir resume la opinión de los colegas, que he pulsado aquí y allí, a salto de mata, y de manera más amplia y sistemática en los cursillos de formación que he impartido años atrás. El nivel de lecturas de textos vanguardistas es míni-

mo; como mucho, conocen los títulos de algunos libros representativos (recuérdese que en las bibliotecas de los departamentos de los institutos tampoco hay libros de la vanguardia ni sobre la vanguardia). En consecuencia, no se detienen mínimamente en ellos, con lo cual contribuyen a engrosar las generaciones de estudiantes de bachillerato que ignoran casi todo de ese periodo.

Lo dicho hasta aquí nos permite resaltar dos aspectos: 1) que los profesores, en cuanto docentes, no se sienten verdaderamente competentes ni implicados profesionalmente en este apartado del currículo de la historia de la literatura; y 2) que los profesores no son responsables de ello; sus carencias, al fin y al cabo, son herencia de su formación universitaria y síntoma de una enfermedad extendida. Pero el asunto sigue siendo grave: ¿qué diríamos de cualquier profesor, con oposición ganada o sin ella, que desconociera las transformaciones que supuso el Renacimiento y sólo conociera de Garcilaso de la Vega poco más que el soneto XXIII?; ¿o que desconociera la importancia de Ramon Llull?; ¿o que no hubiera leído y releído *La Celestina*?; ¿o que no supiera transmitir a sus alumnos la importancia del Romanticismo o del Modernismo?; ¿o que no hubiera leído casi nada de lo publicado en los últimos 20 años?

Tras el repaso a estos cuatro aspectos planteados al comienzo, la cuestión central puede resumirse así, parafraseando la certera reflexión del supervisor de este trabajo, el profesor Juli Palou: en algún momento, hasta los 18 años que tienen nuestros alumnos de Secundaria al final del ciclo, habrá que detenerse con tiempo, solvencia y convicción en el periodo de las Vanguardias y sus textos; alguien tendrá que enseñarles que las Vanguardias son algo más que los caligramas; alguien tendrá que acercarles a los textos del Surrealismo, por muy complejos y herméticos que se presenten, en la medida y al nivel necesarios.

¿Para qué vamos a ofrecer teoría sobre las Vanguardias si no podemos o no sabemos descender a sus textos? La vocación de este trabajo va en este sentido. Había que ponerse a la tarea de elaborar un corpus de textos analizados exhaustivamente⁶⁷ que sirvieran como punto de partida a los profesores. Y más importante aún, había que hacer un trabajo de adaptación didáctica de esos materiales para que encajen en los procesos de enseñanza-aprendizaje y den paso a lo que los modernos modelos didácticos en la enseñanza de la literatura se conoce como *formación literaria*. Vale la pena reproducir aquí una cita, relativa al modelo de educación literaria basado en el conocimiento de los textos, de la catedrática de Didáctica de la Lengua y la Literatura Josefina Prado Aragón:

Según este enfoque, derivado de la psicología cognitiva y de las aportaciones de las teorías literarias, la educación literaria no consistirá en una visión historicista de la literatura, limitada a la información literaria sobre épocas, autores y obras, y en la lectura fragmentada y pasiva de producciones escritas de autores generalmente clásicos, bastante alejados de los intereses y nivel de conocimiento del alumnado, sino en el desarrollo de la competencia literaria, concebida como una competencia lectora, con estrategias que permitan al lector la construcción del sentido y la comprensión e interpretación de textos, así como la expresión creativa mediante la manipulación y producción de textos⁶⁸.

Los textos de las vanguardias fueron en sí mismos un excelente taller literario, producto de un dinamismo incansable, y ofrecen amplias posibilidades de trabajo en la misma orientación. El hecho cierto es que sigue faltando clamorosamente material sobre las Vanguardias y sus textos elaborado con intención didáctica, adaptado a la realidad de las aulas, aprovechable e incorporable a la labor docente y discente, particularmente

⁶⁷ Véase mi libro *Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo. Análisis textual*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 1999

⁶⁸ *Didáctica de la lengua y la literatura para educar en el siglo XXI*, La Muralla, Madrid, 2004

en la enseñanza secundaria⁶⁹. En este sentido, cualquier propuesta didáctica que se elabore debe adoptar un enfoque que respete los siguientes elementos:

1. que procure un aprendizaje significativo, es decir, edificado paso a paso sobre conocimientos previos de los alumnos;
2. que respete la secuencia leer-comprender-interpretar-valorar-disfrutar los textos, haciendo hincapié en la inicial fase de precomprensión;
3. que tenga en cuenta el papel del lector como agente dinámico e interactivo en el proceso de acercamiento al texto y, en la medida de lo admisible, como constructor del sentido último del mismo.

6.- La encuesta

Durante los meses de octubre-abril del curso 2006-2007 se pasó una encuesta sobre las vanguardias literarias a treinta y nueve profesores de literatura española de nueve institutos públicos de secundaria (siete de Barcelona, uno de L'Hospitalet de Llobregat y otro de Gavà). La encuesta constaba de 61 cuestiones organizadas en cuatro apartados, sin contar el de datos personales y académicos: 1) Preparación académica (1-12), que preguntaba sobre lo estudiado y aprendido de las vanguardias en sus estudios universitarios y, por cuenta propia, tras dejar la universidad; 2) Interés académico y personal (13-46), con cuestiones sobre el interés académico intrínseco de las vanguardias y el interés personal que les suscitaban, proponiendo una lista amplia (27 títulos) de libros vanguardistas y preguntando sobre su conocimiento, frecuentación y fruición; también se introducían algunas cuestiones acerca de la presencia de los textos vanguardistas en los libros de texto al uso y de bibliografía sobre las mismas en las bibliotecas de los centros; 3) Práctica docente (47-57), con preguntas sobre la frecuentación de textos vanguardistas en las clases de ESO y Bachillerato, sobre la técnica del comentario de textos y sobre la conveniencia de que hubiera materiales elaborados sobre las vanguardias (en particular, textos comentados) al alcance del profesorado; 4) Propuestas (58-61), sobre coordinación de actividades en torno a las vanguardias, creación de una web monográfica, etc.

Los resultados de la encuesta confirmaron lo que ya se presumía al plantear la necesidad de llevar a cabo este trabajo, pero también arrojaba otros datos de gran interés:

1. La escasa frecuentación por parte del profesorado de los textos vanguardistas.

En general, son conocidos y apreciados los libros filosurrealistas de más circulación de los principales poetas de la Generación del 27, que son, a su vez, los poetas estudiaron en la carrera: de Lorca, *Poeta en Nueva York*; pero poco o nada *El público* y las prosas vanguardistas; de Cernuda, *Los placeres prohibidos*, pero poco o nada *Un río, un amor*; de Alberti, *Sobre los ángeles*, pero poco o nada *Sermones y moradas* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*; de Aleixandre, *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor*, pero poco o nada *Pasión de la tierra*; de G. Diego, algo conocido *Manual de espumas*, pero poco o nada *Imagen*; algo conocidos, en algún caso, *Hélices* (Guillermo de Torre) y *El poema de la rosa als llavis* (J. Salvat-Papasseit)

Son desconocidas casi por completo obras como *El movimiento V. P.* (Rafael Cansinos-Assens), *Cazador en el alba* (Francisco Ayala), *KRTU* (J. V. Foix), *Julepe de menta* (E. Giménez Caballero), *Jacinta la pelirroja* (José Moreno Villa), el poema *Cosmopolitano* (Juan Larrea), *La flor de California* (José María Hinojosa), *La sombrilla japonesa* (Isaac del Vando Villar), *Signario* (Antonio Espina), *Yo, inspector de alcantarillas* (E. Giménez Caballero).

⁶⁹ Sólo conozco un libro en esta línea: *Las vanguardias literarias y el grupo del 27*, de Montserrat Tarrés Picas, Akal, Madrid, 1990

2. La necesidad de disponer para las clases de más material aprovechable, en concreto, textos comentados.
La cuestión 56 se formulaba así: *¿Crees que hacen falta materiales didácticos para el profesor y los alumnos sobre las vanguardias?* Las respuestas fueron: Bastante: 56,4%; Mucho: 17,9%; Poco: 15,38%. O sea, un 74,3% sumando bastante y mucho.
La cuestión 57 se formulaba así: *¿Te gustaría tener a tu alcance un corpus de textos vanguardistas explicados y con orientaciones didácticas?* Las respuestas fueron: Bastante: 33,3%; Mucho: 48,7%. Sumando ambos, 82%.
3. La consideración del surrealismo como una de las vanguardias más interesantes frente a otras (ultraísmo, creacionismo, futurismo, dadaísmo, expresionismo...)
4. La falta general de tiempo para impartir el currículum de la materia de Lengua y literatura.
La cuestión 47 se formulaba así: *¿Crees que el actual número de horas a la semana te permite impartir con garantías el programa de la asignatura de Lengua y literatura castellanas?* El 82% contestó que no.
5. La práctica y vigencia actuales de la técnica del comentario de textos.
La cuestión 49 se formulaba así: *¿Crees que el comentario de textos sigue siendo una herramienta útil de enseñanza-aprendizaje?* Contestaron afirmativamente el 94,7% (Bastante: 43,5%; Mucho: 51,2%).
La cuestión 50 se formulaba así: *¿Crees que convendría reformular la didáctica del comentario de textos, o sea, elaborar nuevas pautas?* Contestaron afirmativamente el 56,4%; negativamente, el 28,2%.
La cuestión 51 se formulaba así: Si tuvieras más clases a la semana, ¿dedicarías más tiempo a la lectura y comentario de textos literarios? Respondió afirmativamente el 92,3%.

Las conclusiones

Retomando todo lo anterior, de manera sintética podrían formularse las siguientes conclusiones generales:

1.- Las vanguardias y sus textos es una época poco frecuentada por el profesorado y conocida sólo fragmentariamente, déficit que se arrastra ya desde los estudios universitarios, más en lo referido a los textos que a la teoría. Así se deduce de los testimonios que se recogen en la encuesta distribuida entre ellos. Se reputa como vanguardia más interesante el surrealismo.

2.- De esos testimonios se confirma también la vigencia de la técnica del comentario de textos y la escasez de tiempo para la asignatura de literatura en el currículum de la ESO y el Bachillerato, escorado hacia los temas lingüísticos. El número de horas semanales no permite impartirla con garantías y, mucho menos, dedicar el tiempo necesario a la frecuentación y el comentario textuales.

3.- Igualmente se confirma la necesidad de aportar materiales elaborados con criterios didácticos sobre las vanguardias. En concreto, textos comentados con pormenor que sirvan de base al profesorado para utilizarlos en clase, a su manera, en el diseño particular de los procesos de enseñanza-aprendizaje.

4.- Tanto la primera parte de este trabajo –indagatoria y reflexiva- como la segunda –textos comentados- se han orientado con ese criterio didáctico. No se elude en ninguna de las dos proponer y aplicar criterios de valoración literaria de las vanguardias.

Presumiblemente, el trabajo llevado a cabo durante este año de licencia retribuida ha venido a llenar un vacío detectado por la mayoría del profesorado de Lengua y literatura.

UNA PROPUESTA DE TRABAJO EN EL AULA: TEXTOS COMENTADOS CON CUESTIONARIO DIDÁCTICO

Corazón negro (Vicente Aleixandre)

CORAZÓN NEGRO (V. Aleixandre)
(La destrucción o el amor)

**Corazón negro.
enigma o sangre de otras vidas pasadas,
suprema interrogación que ante los ojos me habla,
signo que no comprendo a la luz de la luna.**

**5 Sangre negra, corazón dolorido que desde lejos la envías
a latidos inciertos, bocanadas calientes,
vaho pesado de estío, río en que no me hundo,
que sin luz pasa como silencio, sin perfume ni amor.**

**10 Triste historia de un cuerpo que existe como existe un planeta,
como existe la luna, la abandonada luna,
hueso que todavía tiene un claror de carne.**

**15 Aquí, aquí en la tierra echado entre unos juncos,
entre lo verde presente, entre lo siempre fresco,
veo esa pena o sombra, esa linfa o espectro,
esa sola sospecha de sangre que no pasa.**

**¡Corazón negro, origen del dolor o la luna,
corazón que algún día latiste entre unas manos,
beso que navegaste por unas venas rojas,
cuerpo que te ceñiste a una tapia vibrante!**

El poema pertenece a *La destrucción o el amor*, libro central en lo que se entiende por etapa surrealista en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre. La intelección del mismo reviste menos dificultades que otros del mismo poemario.

El contenido del mismo consiste en una reflexión sobre algún episodio del pasado sentimental del sujeto lírico que se proyecta sobre el presente. El sujeto lírico reflexiona desde la soledad asumida, pero no puede impedir que la amargura pasada contamine de temor y sospechas su situación actual. El poema enlaza, en sentido general, con la idea que encierra el título del poemario.

Mediante el recurso a la tópica del corazón como víscera sentimental y el cromatismo de lo negro –en corazón y sangre– configura un discurso emocional desde el autoanálisis dolorido y lúcido. El sujeto lírico no puede impedir que arribe a su presente, pa-

ra perturbarlo, la frustrada experiencia sentimental pasada. Retóricamente, el poema es la expresión amplificadora de un momento breve de experiencia: la sensación del sujeto en soledad acosado por el pasado mientras el corazón le golpea en el pecho. El corazón y la sangre negra presuponen la negación del corazón y la sangre roja, víscera y fluido vital, respectivamente, que dan cauce a la vida. El mecanismo biológico de la circulación de la sangre, imprescindible para la vida, le sirve de base para configurar el potente tropo que envuelve el poema: corazón negro y sangre negra, como resultado de una necrosis sentimental, se equiparan a experiencias vitales negativas. Aunque no necesariamente, la larga enfermedad renal padecida por Vicente Aleixandre y la relación del riñón con la sangre pueden relacionarse con el contenido del poema.

El hilo discursivo del poema no tiene ordenación lineal, en correspondencia con la generación de ideas y emociones en la conciencia, que surgen de manera más o menos incontrolada. Por eso no aparece la estrofa 4ª en primer lugar, abriendo el poema, como correspondería a una ordenación lógica. El orden de las estrofas debería ser: 4-1-2-3-5, según la siguiente lógica discursiva:

- 4.- Ubicación del sujeto perceptivo y reflexivo
- 1.- Corazón negro
- 2.- Sangre negra
- 3.- Cuerpo solitario
- 5.- Epifonema y recapitulación de 1-2-3

El poema confirma meridianamente una de las características de la poesía de la generación del 27: su compromiso entre tradición y originalidad, el uso natural de los materiales heredados para la construcción de nuevas propuestas poéticas que los hacen irrecognocibles a primera vista.

El texto que nos ocupa tiene ecos petrarquistas en el uso de la tónica del corazón como víscera de la sentimentalidad (“un corazón conmigo endurecido”, decía Garcilaso...) con su constelación de motivos subsecuentes, en los trazos del *locus amoenus* de la estrofa 4ª, en el tema del amor frustrado que desde el pasado se proyecta en el presente condicionándolo, en el autoanálisis, en las veladas referencias a la metáfora del cuerpo presentado como hiedra que se ciñe a la tapia de otro cuerpo y a las venas como cauce quevediano del sentimiento amoroso... El poeta logra activar de forma novedosa los viejos tópicos y los adapta a sus necesidades, hasta el punto de ocultarlos a las miradas distraídas. Otro tanto ocurre con las menciones a la luna y la nocturnidad, de raigambre romántica, y a la velada alusión a las negras aguas del mitológico Leteo.

Más concretamente, lo personal del tratamiento se cifra, primero, en la insistencia cromática en el negro que, aplicado al corazón y la sangre, acendra lo negativo del sentir dolorido del sujeto poético y despliega, a la vez, a lo largo del poema, un abanico de sugerencias de la misma índole. Segundo, el corazón negro se impone en el poema, más allá de su primaria condición de víscera sentimental, como depositario de incertidumbres existenciales (*enigma, interrogación, signo*, estrofa 1ª), como concreción palpitante en carne viva fuera de la caja torácica (*suprema interrogación que ante los ojos me habla*, v. 3; *corazón que algún día latiste entre unas manos*, v. 17) y como origen del dolor y la desazón existencial. Parte de la fuerza expresiva del poema proviene de la descarnada escena, de filiación surrealista, que sugiere el poema: el sujeto lírico con el negro corazón en la mano contemplándolo en su materialidad. Tercero, el autoanálisis del sujeto lírico se presenta en una disociación máxima –él y su corazón– que hace el proceso doblemente doloroso y hasta cruel.

Pero vayamos a los pormenores de estrofas y versos, por orden de aparición:

(v. 1-4)

Corazón negro.
enigma o sangre de otras vidas pasadas,
suprema interrogación que ante los ojos me habla,
signo que no comprendo a la luz de la luna.

La estrofa entera define el corazón negro como enigma, interrogación y signo incomprensibles para el sujeto poético. Funcionan estos tres vocablos como formulaciones diversas de la incertidumbre existencial de signo negativo. Gramaticalmente la estrofa se nutre de frases nominales, con subordinación especificativa en las dos últimas, que contribuyen a presentar el contenido como producto de la emoción del sujeto lírico.

El primer verso, *Corazón negro*, da título al poema y determina su contenido y andadura. El corazón, en la tónica occidental, en los registros poético y coloquial, es la víscera depositaria de los sentimientos humanos. El oscurecimiento del corazón hasta su condición cromática de negro significa un proceso de enfermamiento sentimental; los sentimientos negativos (tristeza, aborrecimiento, pesimismo...) se comportan como sangre ponzoñosa que lo envenena hasta hacerlo negro. Debemos suponer que el sujeto lírico ha tenido experiencias sentimentales pasadas negativas, que han dejado un poso amargo y negro. En adelante, en la andadura del poema, sangre y corazón, negros los dos, serán binomio solidario, vocablos semánticamente intercambiables como negación de lo rojo sano, vivo, vital, de la víscera y su sangre. El hecho de que el título sea metáfora bien instalada en el registro coloquial con abundantes muestras expresivas de parecida filiación (“hacerse mala sangre”, “me envenena la sangre”, “tener negras intenciones”, “negros presagios”, etc.) abre la intelección del poema a muchos tipos de lectores.

El v. 2, *enigma o sangre de otras vidas pasadas*, establece de entrada el funcionamiento identificativo de la conjunción “o”, específico de la retórica de Aleixandre. El corazón negro, por ello, es también sangre negra y enigma oscuro. Las *otras vidas pasadas* son las anteriores etapas sentimentales frustrantes del sujeto lírico, irredentas y acezantes todavía, que se remueven en su conciencia.

El v. 3, *suprema interrogación que ante los ojos me habla*, es formulación conceptualmente paralela a la anterior, y en interpretación extrema pero plausible, configura, como decíamos más arriba, una escena sin concesiones: el sujeto tiene ante sus ojos el negro corazón palpitante (*que ante los ojos me habla*) como un signo de interrogación materializado en carne opaca. Las palpitations del corazón, equivaldrían, según eso, al balbuceo lingüístico. O sea, corazón negro y mirada frente a frente en la hora *suprema* de la verdad. La experiencia amorosa anterior se ha decantado como una duda existencial, directa e insoslayable.

El siguiente verso, *signo que no comprendo a la luz de la luna*, redundante en el juego de señales de la incertidumbre existencial que ni siquiera la luz de la luna ayuda a despejar. La presencia lunar es, si la entendemos en sentido recto, la primera referencia temporal en que se instalan las meditaciones del sujeto lírico. Es de noche y brilla la luna: acompañamiento idóneo para esas negras meditaciones.

(v. 5-8)

5 Sangre negra, corazón dolorido que desde lejos la envías
a latidos inciertos, bocanadas calientes,
vaho pesado de estío, río en que no me hundo,
que sin luz pasa como silencio, sin perfume ni amor.

Al comienzo de la estrofa se equiparan sangre negra y corazón dolorido, por efecto de un anacoluto quizá premeditado. Los cuatro versos acumulan, distribuidos escalonadamente, mediante yuxtaposiciones u oraciones subordinadas, aspectos, relativos a la sangre y al corazón, configuradores de imágenes que remiten todas al funcionamiento enfermizo, terco y asfixiante de la víscera y a la voluntad de despego hacia ella del sujeto lírico.

Sangre negra, corazón dolorido que desde lejos la envías. Este verso 5 confirma el examen que opera el sujeto lírico sobre materiales sentimentales pretéritos que se empeñan en hacerse presentes (*que desde lejos la envías*), tal y como se nos decía en la primera estrofa (*sangre de otras vidas pasadas*, v.2).

El sintagma siguiente, *a latidos inciertos*, es una esperable circunstancia de modo que encauza los dos siguientes, *bocanadas calientes*, / *vaho pesado de estío*, altamente eficaces como imágenes de lo asfixiante y envolvente pues alberga el primero un significado que reproduce, en ligazón alterna, de nuevo básicamente el segundo: “*bocanadas-vaho pesado*” y “*calientes-de estío*”. Si rehiciéramos la sintaxis del pasaje, habría que formularla así: “el corazón dolorido, mediante latidos inciertos, envía desde lejos una sangre negra que produce la misma sensación que las bocanadas calientes o el vaho pesado de estío...”.

La sangre negra circulante por las venas es *río en que no me hundo*. Queda patente el rechazo del sujeto lírico a esa invasión de detritus sentimentales del pasado. No se deja anegar. Sus aguas –la sangre- pasan oscuras y mansas (*que sin luz pasa como silencio*), sin asomo ya de lo que pudieron albergar de positivo y vital, de invitación atractiva al goce y a la entrega (*sin perfume ni amor*): aguas muertas como las del mitológico Leteo. Conviene poner de relieve la imagen visionaria, acabada de citar, que equipara el río sin luz, sin perfume ni amor al silencio. El nexos entre ambos términos es la interpretación subjetiva del sujeto lírico, con mecanismo de base sinestésica, de que un río oscuro (*sin luz*) participa de la misma carencia que el silencio, que es ausencia de sonido; la falta de luz y la falta de sonido remiten a la muerte en la conciencia del sujeto lírico: de ahí el rechazo emocional. Funcionamiento parecido puede aplicarse a las atribuciones *sin perfume ni amor*, desde su condición de carencias.

(v. 9-11)

10 Triste historia de un cuerpo que existe como existe un planeta,
como existe la luna, la abandonada luna,
hueso que todavía tiene un claror de carne.

Esta estrofa se configura como juicio tras lo dicho y hacia lo dicho en las anteriores. La existencia de un cuerpo con corazón y sangre negras es una existencia triste. Falto de corazón y sangre nuevos, lleva una existencia en soledad y sin dinamismo vital. La comparación de su cuerpo con los planetas, en su anclada y persistente soledad sideral, con la luna en concreto, arroja con eficacia el juicio del sujeto lírico sobre sí mismo. La presencia lunar, realzada entre las tupidas constelaciones de estrellas, ejemplifica bien la soledad; es como un astro condenado al exilio permanente.

Es la segunda vez que se menciona la luna y supone una reiterada indicación temporal en el poema. Hay que empezar a pensar que la escena es nocturna.

El último verso, *hueso que todavía tiene un claror de carne*, es una metaforización de la luna, con proceso añadido de personificación a partir de *hueso* y *carne*. El sistema de equivalencias diseminado en estos tres versos se cierra. El cuerpo con corazón y sangre negras es un cuerpo moribundo como la escuálida luna, no descarnado del todo, un

planeta inerte de existencia solitaria, que apenas manifiesta su condición de ser vivo en la palidez de su rostro (*claror de carne*). El rasgo cromático de blancura, común al hueso y a la piel pálida, es lo que permite unirlos en una misma configuración.

(v. 12-15)

Aquí, aquí en la tierra echado entre unos juncos,
entre lo verde presente, entre lo siempre fresco,
veo esa pena o sombra, esa linfa o espectro,
15 esa sola sospecha de sangre que no pasa.

Se nos aclara ahora el espacio del poema en los v. 12-13. El sujeto está en situación favorable: un *locus amoenus*, pergeñado con pocos pero relevantes trazos⁷⁰: frescura (*siempre*) y verdor (*presente*), que marcan conspicuamente el hiato con el pasado sentimental.

Estamos en condiciones de añadir, por las anteriores indicaciones temporales del poema, que medita tumbado de espaldas en el suelo, entre unos juncos, mirando el cielo estrellado y lunar. Además, debemos suponer que hay silencio. Y que el sujeto está triste. Nota, aprensivo, las palpitaciones de su corazón. ¿Taquicardia? ¿Arritmias? Se desencadena en su mente el torrente de reflexiones y emociones sobre su pasado y su presente sentimentales. Las tres primeras estrofas contienen una parte de ese flujo de conciencia. La siguiente a ésta, la última, vuelve sobre lo mismo. Y así dejamos a nuestro sujeto lírico: en sus meditaciones concéntricas, lúcido todavía y persistente..., sin dejar de observar la luna, con latidos sordos bajo el pecho y en las sienas...

Según la lógica discursiva, esta estrofa debería ir al comienzo de todas, por su valor referencial patente. Pero su ubicación aquí, aunque exige del lector un mayor grado de discernimiento, en realidad contribuye a conferir tensión poética a los contenidos conceptuales y emocionales de las estrofas anteriores. Excuso decir que la escritura filosurrealista como la de este poema tiene a gala frecuentemente presentar y entender el desorden expositivo como experimentación meritoria en si misma. Sirve, además, de cauce desembarazado para la estrofa final, elaborada con esmerada selección de materiales poéticos, como se explicará más abajo.

Los v. 14-15 *veo esa pena o sombra, esa linfa o espectro, / esa sola sospecha de sangre que no pasa* son confirmación lúcida de lo que alberga su interior: la sangre, espesa de negros pensamientos, que parece atascarse en su circuito; la pena percibida como sombra persecutoria, en formulación metafórica de ecuación inversa (*pena o sombra*) mediante la “o” identificativa, según recurso particular de Aleixandre; esa pena que le ronda, acomete e invade por dentro como un espectro linfático (*linfa o espectro*) del pasado. Pero no olvidemos que todo lo percibe con la lucidez del espectador de si mismo desde su actual *locus amoenus* físico y psicológico, un refugio que lo pone a salvo al menos momentáneamente.

(v. 16-19)

¡Corazón negro, origen del dolor o la luna,
corazón que algún día latiste entre unas manos,

⁷⁰ Como en *Cuán amorosa forma / la del suelo las noches de verano / cuando echado en la tierra se acaricia este mundo que rueda* (“No busque, no”, DA)

beso que navegaste por unas venas rojas,
cuerpo que te ceñiste a una tapia vibrante!

Toda esta estrofa final es un epifonema. Entre signos de admiración y cuidando ex profeso el ritmo interno de los alejandrinos para subrayar el componente emocional del pasaje, recoge el contenido de todo lo anterior, con la referencia inevitable, en primer término, al *corazón negro* como elemento religador. El sujeto lírico formula, en forma de lamento, una añoranza sobre lo que fue en el pasado el negro corazón actual: vida en carne viva, beso prolongado, cuerpo activo y entregado. Son los versos más bellos del poema, en coherencia con su posición privilegiada al final del mismo. No ha consentido el poeta que fueran versos inertes en su condición de epifonema. Les ha añadido nueva sustancia poética, escanciada de la mejor reserva de tópica amorosa: el petrarquismo.

El primer verso, revitalizando el motivo romántico de la luna, identifica dolor y luna (de nuevo la “o” identificativa), consecuencia de la aparición en versos anteriores del planeta inmóvil en su soledad callada y doliente (véase estrofa 3ª): ambas realidades las gesta el corazón negro, que un día fue víscera de la vida sostenida, contemplada y escuchada (v. 2) en el cuenco de unas manos (amorosas).

El v. 3, *beso que navegaste por unas venas rojas*, con resonancias del mejor Quevedo amoroso, nos instala en ese pasado glorioso de vigor (*venas rojas*) y besos largos e invasivos que exploraban el cuerpo.

El v. final, *cuerpo que te ceñiste a una tapia vibrante*, remite a la configuración petrarquista de la hiedra adherida al muro como ejemplo de unión entre dos seres que se aman. La revitalización del tópico reside, primero, en la fuerza de la acción *ceñiste*, cuyo sujeto es *cuerpo*, que supone adherencia buscada, sostenida, envolvente; y, segundo, en el sorpresivo y rasposo oxímoron final (*tapia vibrante*) que supone la presencia maciza y dinámica del objeto amoroso y tiñe el pasaje de erotismo sin disimulos. Con sujeto y objeto amorosos, activos e intercambiables, se establece esa simetría en las actitudes amorosas sin la que no hay plenitud verdadera.

Materiales complementarios

BREVE HISTORIA DE LOS COLORES (Michel Pastoureau – Dominique Simonnet)
(Paidós, Barcelona, 2006, p.99 ss.)

El negro, el otro enfant terrible de los colores, forma, igual que el blanco, banda aparte en nuestra historia. ¿Es un color de verdad? ¿O no del todo? En cualquier caso, tiene una reputación bastante sombría...

¡No más que la de los otros colores! Espontáneamente pensamos en sus aspectos negativos; los temores infantiles, las tinieblas y, por tanto, la muerte, el duelo. Esta dimensión está omnipresente en la Biblia, donde el negro está irremediadamente ligado a las adversidades, a los difuntos, al pecado y, dentro de la simbología de los colores propios de los cuatro elementos, está asociado a la tierra, es decir, también al infierno, al mundo subterráneo... Pero existe asimismo un negro más respetable, el de la templanza, el de la humildad, el de la austeridad, el que llevaron los monjes e impuso la Reforma. Se transformó en el negro de la autoridad, el de los jueces, los árbitros, los automóviles de

los jefes de Estado (aunque eso empieza a cambiar ya), etc. Y hoy conocemos aún otro negro, el del *chic* y la elegancia.

[...]

Cuestiones didácticas (con solucionario)

- Buscar expresiones coloquiales en las que aparezca el adjetivo **negro** y los sustantivos **corazón/sangre** aplicados a realidades, actitudes y sentimientos humanos. Tratar de explicar su significado.
 - o “negras intenciones”, “negros presagios”, “puntos negros (en la carretera)”, “ponerse uno negro”, “merienda de negros”, “hacerse mala sangre”, “envenenarse la sangre”, “subirse la sangre a la cabeza”, “encendérsele a uno la sangre”, “persona de buen corazón”, “persona con el corazón de oro”, “corazón podrido de latir”, “duro corazón”, “partirle/romperle el corazón a alguien”, “abrir el corazón a alguien”, hablar con el corazón en la mano”, etc.
- Encontrar en el texto las referencias temporales y espaciales de lo que ocurre. Es un factor relevante que nos ayudará a situar y valorar lo que se dice en el texto. Anotar cuáles son en concreto y dónde se encuentran en el poema.
 - o *A la luz de la luna*, v. 4
 - o *Como existe la luna, la abandonada luna*, v. 10
 - o *Aquí, aquí en la tierra echado entre unos juncos /entre lo verde presente, entre lo siempre fresco*, v. 12-13
- Reflejar brevemente, con dos o tres palabras, el contenido de cada estrofa y anotarlo consecutivamente en líneas distintas.
 - o 1. Corazón negro
 - o 2. Sangre negra
 - o 3. Cuerpo solitario
 - o 4. Ubicación del sujeto lírico
 - o 5. Epifonema (recapitulación lírica)
- Reordenar las estrofas según un criterio de lógica discursiva. Sobre todo es importante señalar qué estrofa de las cinco debería ir en primer lugar.
 - o Orden lógico expositivo-discursivo de las estrofas: 4-1-2-3-5
- En el poema aparece en varios pasajes la “o” identificativa, que es recurso retórico particular de V. Aleixandre. Se trata de una nueva forma de metafóricación ya que da por identificados dos términos que, en principio, sólo tienen parecido parcial. El libro al que pertenece este poema se titula *La destrucción o el amor*, con el mismo uso identificador de la conjunción. Repasa el poema y escribe todos los pasajes en que aparece este recurso. Detente en cada uno de ellos y trata de establecer la base de semejanza entre los términos identificados por la “o”. Ten en cuenta el contexto.
 - o *Enigma o sangre*, v. 2
 - o *Esa pena o sombra*, v. 14
 - o *Esa linfa o espectro*, v. 14
- En la 1ª estrofa, recoger las tres metáforas con que el poeta expresa la incertidumbre existencial.
 - o *Enigma o sangre*, v. 2
 - o *Suprema interrogación*, v. 3
 - o *Signo que no comprendo*, v. 4

- En la estrofa 2ª, ordenar todos aquellos elementos que se refieren a la circulación de la sangre negra a través del corazón dolorido.
 - o *A latidos inciertos*, v.6
 - o *Bocanadas calientes*, v. 6
 - o *Vaho pesado de estío*, v. 7
 - o *Río en que no me hundo...*, v. 7

- En la 4ª estrofa hay reflejado con rasgos parcos y esenciales un *locus amoenus*. Anotar los pasajes concretos donde se dice esto.
 - o *Echado entre unos juncos*, v. 12
 - o *Entre lo verde presente*, v. 13
 - o *Entre lo siempre fresco*, v. 13

- Tratar de explicar, primero de manera intuitiva y luego argumentadamente, la imagen de los versos 7-8: *río en que me hundo / que sin luz pasa como silencio, sin perfume ni amor*, particularmente la parte central: ¿por qué ese río *sin luz* en que no se hunde el sujeto lírico *pasa como silencio*?
 - o (Ver la explicación de más arriba)

- Buscar, con la ayuda del profesor, si es necesario, lo que es un epifonema en la retórica literaria. Escribe la definición.
 - o Epifonema. (Del lat. *epiphonēma*, y este del gr. ἐπιφώνημα).1. f. Ret. Exclamación referida a lo que anteriormente se ha dicho, con la cual se cierra o concluye el pensamiento a que pertenece (DRAE).

- Los tres últimos versos del poema tienen contenido amoroso. ¿Cuál de ellos te gusta más y por qué?
 - o (Respuesta libre)

- Las dos palabras finales del poema son una figura retórica conocida con el nombre de oxímoron. Busca y escribe qué es el oxímoron. ¿Qué es una *tapia vibrante*?
 - o Oxímoron. (Del gr. ὀξύμωρον).1. m. Ret. Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; p. ej., “un silencio atronador” (DRAE).
 - o Se refiere al cuerpo del amante, vigoroso, macizo y dinámico, al que se abraza (*te ceñiste*) el sujeto lírico. Es oxímoron porque las tapias en principio (salvo en los terremotos) son estáticas e inmóviles, no vibrantes.

- ¿Te ha servido el contestar a todo lo anterior para entender mejor el poema? ¿Ves ahora la justificación de estos ejercicios?
- ¿Te ha gustado el poema? ¿Qué aspecto/s o pasajes en concreto? ¿Por qué?
- ¿Crees que el contenido del poema tiene que ver con el título del libro? Explícalo.
 - o Sí. Conocida y aceptada la cosmovisión alejandrina del amor como destrucción, que no es momento de explicitar, en el poema concurren las realidades del amor y sus efectos destructivos.

- El libro *La destrucción o el amor* pertenece a la etapa surrealista de Vicente Aleixandre. Busca información de qué otros libros de este autor pertenecen a esta misma etapa.
 - o *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios*, *Mundo a solas*

- Busca una definición de surrealismo y pregunta al profesor lo que no entiendas.

- Movimiento artístico muy complejo. El DRAE lo define así: Movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional.

Platko (Rafael Alberti)

PLATKO (R. Alberti)
(Cal y canto)

Santander, 20 de mayo de 1928
A José Samitier, capitán

**Nadie se olvida, Platko,
no, nadie, nadie, nadie,
oso rubio de Hungría.**

**Ni el mar,
5 que frente a ti saltaba sin poder defenderte.
Ni la lluvia. Ni el viento, que era el que más regía.
Ni el mar ni el viento. Platko,
rubio Platko de sangre,
guardameta en el polvo,
10 pararrayos.**

No, nadie, nadie, nadie.

**Camisetas azules y blancas sobre el aire,
camisetas reales,
contrarias, contra ti, volando y arrastrándote,
15 Platko, Platko lejano,
rubio Platko tronchado,
tigre ardiendo en la yerba de otro país. ¡Tú, llave,
Platko, tú, llave rota,
llave áurea caída ante el pórtico áureo!**

**20 No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.**

**Volvió su espalda el cielo.
Camisetas azules y granas flamearon,
apagadas, sin viento.
25 El mar, vueltos los ojos,
se tumbó y nada dijo.
Sangrando en los ojales,
sangrando por ti, Platko,
por tu sangre de Hungría,
30 sin tu sangre, tu impulso, tu parada, tu salto,
temieron las insignias.**

**No, nadie, Platko, nadie,
nadie, nadie se olvida.**

- Fue la vuelta del mar.
35 Fueron
diez rápidas banderas
incendiarias sin freno.
Fue la vuelta del viento.
La vuelta al corazón de la esperanza.
40 Fue tu vuelta.**
- Azul heroico y grana,
mandó el aire en las venas.
Alas, alas celestes y blancas, rotas alas,
combatidas, sin plumas, encalaron la yerba.
45 Y el aire tuvo piernas,
tronco, brazos, cabeza.**
- ¡Y todo por ti, Platko,
rubio Platko de Hungría!**
- Y en tu honor, por tu vuelta,
50 porque volviste el pulso perdido a la pelea,
en el arco contrario el viento abrió una brecha.**
- Nadie, nadie se olvida.**
- El cielo, el mar, la lluvia, lo recuerdan.
Las insignias.**
- 55 Las doradas insignias, flores en los ojales,
cerradas, por ti abiertas.**
- No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.**
- 60 Ni el final: tu salida,
oso rubio de sangre,
desmayada bandera en hombros por el campo.**
- ¡Oh, Platko, Platko, Platko,
tú, tan lejos de Hungría!**
- ¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?**
- 65 Nadie, nadie se olvida,
no, nadie, nadie, nadie.**

El texto pertenece a la sección séptima de las ocho que tiene el poemario *Cal y canto*, escrito casi todo en 1926-1927 y publicado en 1929. Fue el cuarto de su producción. Se trata de un libro experimental, de tentativas y, en cierto modo, de aluvión. Alberga

variedad de contenidos, temas, formas y tratamientos poéticos. Se conjugan en el poemario métrica clásica y ensayos de versolibrismo, temas esperables y otros de la modernidad urbana, tecnológica y sociológica (deporte, cine, maquinismo...) a partir de la sección quinta, neogongorismo y apuntes de creacionismo y surrealismo, seriedad y mirada irónica o desengañada... Desde una cierta perspectiva puede considerarse un libro de transición, puesto que se inscribe entre el neopopularismo anterior y el siguiente surrealismo de Alberti. Como muestra de tensiones poéticas, conatos y exploraciones que toda etapa de transición supone, presenta el poemario un interés específico relevante.

El poema *Platko* –según reza su lema– refiere un encuentro deportivo el 20 de mayo de 1928 en el estadio “El Sardinero” de Santander (Alberti pasaba unos días en Tudanca, alojado en casa de su amigo José María de Cossío), y ocupa la sección séptima de *Cal y canto* junto a otros dos de tema deportivo: *A Miss X, enterrada en el viento del oeste* (sobre la aviadora estadounidense Frances Grayson) y *Nadadora* (sobre Gertrude Ederle). Según iremos viendo, la débil adscripción vanguardista de la composición se debe más al tema elegido y al contexto experimental del libro de que forma parte que a su concepción y lenguaje. El contenido presenta la valiente actuación deportiva de un portero de fútbol, Platko, en un encuentro violento, su retirada del campo por lesión y su regreso al mismo antes de acabar el partido. Jugaban el C. F. Barcelona contra la Real Sociedad de San Sebastián, en campo neutral de Santander: catalanes contra vascos. Platko era el guardameta del C. F. Barcelona: rubio, muy alto, fornido y de origen húngaro. Alberti relata en sus memorias este acontecimiento con fruición y algún error (léase más abajo el pasaje correspondiente), como el del resultado del partido, que acabó en empate y no con la victoria de los catalanes.

Antonio Gallego Morell⁷¹ y Carlos Meneses⁷² se ocupan del poema en sendos trabajos. Más descriptivo el primero y más valorativo el segundo, ninguno de los dos pone en entredicho el valor poético del poema. Meneses habla, incluso, de su “alta calidad estética”,⁷³.

La base retórica del poema es la hipérbole y, en consonancia, su tono es de exaltación de la actuación del portero, vista como gesta y, por ello, merecedora de recuerdo perdurable. Como texto poético encomiástico, podría inscribirse en el género clásico de los epinicios, subgénero, a su vez, de la oda. Los epinicios eran poemas de encargo la mayoría de las veces. Nuestro poema –que se sepa– no le fue encargado por nadie a Alberti pero comparte con los epinicios el ser poema de circunstancias: el poema apareció publicado en la prensa regional santanderina a los pocos días de la celebración del partido y fue escrito, según testimonio de Alberti, interrumpiendo momentáneamente otras tareas poéticas de más envergadura: “Pero de pronto, dejando a un lado alas y tinieblas, hice una oda a un futbolista”⁷⁴. No puede haber ni asomo de animosidad contra la poesía de circunstancias en sí misma, y menos en el contexto histórico de nuestro poema cuando la vanguardia reivindicaba la libertad del poeta para hacer de su capa un sayo⁷⁵. Pero, precisamente, examinar el modo en que Alberti se mueve en las coordenadas retóricas estructurales que ha elegido y estudiar cómo traduce en imágenes el evento nos

⁷¹ *Literatura de tema deportivo*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1969, p. 121-125. También en “El deporte en la literatura (...)”, en *Ludus (cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*, Gabriele Morelli (ed.), Pre-textos, Valencia, 2000, p. 135-139

⁷² “Un partido de fútbol visto por Alberti”, en *Ludus (cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*, Gabriele Morelli (ed.), Pre-textos, Valencia, 2000, p. 261-270

⁷³ Op. Cit., p. 269

⁷⁴ *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p.266. Alberti estaba escribiendo entonces poemas de *Sobre los ángeles*.

⁷⁵ Guillermo de Torre, en “Diagrama mental”, p. 86 de *Hélices*, 1925, pontifica: “La poesía de circunstancias no es la más sincera? Un poema es tan libre como la página de un diario –que dijo Apollinaire”.

dará la medida del valor poético del texto, que debe ser juzgado con rigor teniendo en cuenta, además, el momento en que se escribió, 1929, cuando ya Alberti había frecuentado y había tenido tiempo de asimilar la lección retórica gongorina.

Veamos.

(v.1-3)

Nadie se olvida, Platko,
no, nadie, nadie, nadie,
oso rubio de Hungría.

Comienza el poema con una insistencia reiterada al recuerdo de la persona del portero por su más que meritoria actuación en el partido. La fórmula elegida por Alberti parece la respuesta a una pregunta o duda previa implícita o elidida, a una aprensión del propio portero sobre la permanencia de su actuación deportiva en la memoria de las gentes. A ello nos orienta la reiteración del pronombre *nadie* (cinco veces en los tres versos), la mención dialogal al portero llamándolo por su nombre como una especie de respuesta y la metaforización cariñosa y ponderativa del mismo en *oso rubio de Hungría*. A Alberti le debió de parecer relevante conjuntar conceptualmente esos tres elementos semánticos, que vuelven a aparecer posteriormente, juntos o separados, en el poema. Si quiso emular estilísticamente el tipo de apelativos que encontramos en la épica (“el de los pies ligeros”, referido al Aquiles de la *Ilíada*, o “el que en buena hora ciñó espada”, referido al Cid, por poner algún ejemplo) para resaltar una cualidad emblemática del héroe, el intento tuvo resultados de dudosa pertinencia: *oso rubio de Hungría* concita la imagen de bestia pesada y blanda, cualidades incompatibles con la ligereza y fibrosidad muscular de un portero de fútbol. Pero también puede ser que estuviera relacionando la nacionalidad del portero con los grupos de artistas húngaros que ofrecían espectáculos callejeros con animales amaestrados, en ocasiones con un oso, y tocaban canciones con tambor, trompeta y acordeón. Era un espectáculo habitual en aquellos tiempos y que ha perdurado hasta hace muy poco. En ese caso, la imagen todavía resultaría menos enaltecida⁷⁶. Pero sólo son conjeturas.

La reaparición, seis veces más a lo largo del poema, del aserto sobre la imposibilidad de olvidar (v. 11, 21-22, 32-33, 52, 57-58 y 65-66) al portero y su actuación nos lleva a pensar que Alberti lo tomó como elemento estructural y configurador del poema. En su forma externa y en su diseño conceptual y retórico. Externamente contribuye a distribuir la materia del poema. Pero conceptualmente supone a todas luces una extralimitación, incluso dentro de la hipérbole general con que se construye retóricamente el poema. La figura retórica de la hipérbole, una vez instalada en un contexto concreto, funciona con leyes internas particulares y deja de ser un ámbito ilimitado; está sometida al diálogo con otros elementos del poema, a una tensión con todos sus temas menores, al respeto a

⁷⁶ Por aquellas fechas, E. Giménez Caballero había publicado un libro de tema deportivo: *Hércules jugando a los dados*. En la p. 48 (Libros del Innombrable, Zaragoza, 2000), teorizando sobre el origen del fútbol en Hungría, dice: “En Hungría fue un propietario de circo el iniciador del fútbol. Vio en él todo lo que había de títere, de cosa osuna, de circo, y de aprovechamiento de las afueras de las poblaciones, y enseguida plantó el primer estadio húngaro”.

En *Madrid callejero*, publicado en 1923, José Gutiérrez Solana también nos describe una escena callejera circense de los húngaros con oso (p. 53, Castalia, Madrid, 1995): [...] “También se ven algunos de estos húngaros con el pandero y un garrote debajo del brazo y un oso lleno de cascarrías, el cual lleva puesto un bozal. El húngaro lleva un sombrero flexible y un chaqué cursi, de pasante; su mujer lleva un zurrón donde van colgando sus hijos; tiene un color desagradable y es chata como las filipinas, con los labios muy abultados. El oso baila al compás del pandero, y su dueño le hace luchar con algún golfo del público, al que se abraza y le derriba, cayendo los dos al suelo. [...]

un sistema de equilibrios, si no queremos que se acabe provocando el chiste, la risa o la incongruencia insalvable. En este sentido, no puede haber encuentro deportivo, por muy violento que sea, ni actuación de un jugador arriesgada y meritoria que merezcan ser recordados de manera tan universal y mucho menos perenne, incluso reconociendo el efecto catártico que algunas lides deportivas conllevan. Suponemos que alienta en Alberti la intención de elevar a rango épico la actuación del portero. Pero es ineficaz para lograrlo el recurso a la memoria humana, tan frágil, tan incontrolable, tan emocional y efímera. Hay una desproporción total entre la meritoria acción del portero y su promoción a la memoria inmarcesible. Esta desproporción abusiva e insalvable es lo que convierte este mecanismo ponderativo en trivial e ineficaz. Un blanco demasiado lejano para ser alcanzado por un disparo de escopeta de perdigones. Por otro lado, tanta reiteración sin razón que la justifique, casi convierte al estribillo distribuidor en una cantinela obsesiva y cargante del yo poético, que invita, más que a escucharlo o a compartir su estado de ánimo, a mandarlo callar. Otras desproporciones de parecido calibre encontraremos a lo largo del poema amenazando con convertirlo en un producto frustrado y frustrante. En ello iremos abundando cuando el texto nos dé ocasión.

(v. 4-10)

5 Ni el mar,
 que frente a ti saltaba sin poder defenderte.
 Ni la lluvia. Ni el viento, que era el que más regía.
 Ni el mar ni el viento. Platko,
 rubio Platko de sangre,
 guardameta en el polvo,
10 pararrayos.

Los v. 4-10 añaden las fuerzas de la naturaleza a la lista humana de los que no olvidan.

Antonio Gallego Morell, consultando fuentes periodísticas de la época, nos confirma que el día del encuentro hacía mal tiempo: temporal de viento y lluvia⁷⁷. Lo que a primera vista parecen circunstancias impostadas, son parte de la realidad. Bien. Había viento fuerte y lluvia recia intermitente. Pero, ¿por qué esos elementos tienen que memorizar también la actuación del portero? Vuelve Alberti al intento de crear un contexto de dimensiones épicas haciendo participar en el encuentro a las fuerzas de la naturaleza, un poco como ocurriría con la intervención de los dioses en los epinicios griegos. Y con el intento, vuelve a caer en el mismo error anterior, prolongándolo. O sea, si resulta impensable que las personas guarden en su memoria más allá de unos días la actuación del portero, mucho menos pertinente resultará que lo hagan el viento y la lluvia que se han colado en el encuentro, o el mar que está fuera del estadio. La prosopopeya no encuentra sitio adecuado aquí; es inoperante, fatua. La manera como intenta Alberti integrar al mar en la escena es presentarlo saltando, acción en este contexto propia de los jugadores de fútbol. Pero no resulta convincente: sigue estando fuera del campo, sin poder intervenir. Y, en caso de poder, ¿cómo y con qué lo hubiera hecho? ¿Y por qué una fuerza ciega tiene que tomar partido por alguien? Si nos atenemos a criterios de congruencia poética, mejor hubiera sido no nombrarlo. Lo mismo podemos decir de la lluvia y el viento cuando viven emociones y toman decisiones a lo largo del poema. En tanto que fuerzas ciegas, ayudan o estorban a unos y a otros. El hecho de que el viento, en la realidad del juego, intervenga en la trayectoria de los pases o frene o acelere la potencia de

los lanzamientos no justifica su elevación a categoría moral con juicio y voluntad y mucho menos a agente activo que toma partido. Hay demasiado trecho entre una cosa y la otra, sobre todo si no se prepara conceptualmente el terreno. Ni al mar, ni a la lluvia ni al viento se les ve fácilmente practicando la acepción de personas en este contexto, por más que lo hicieran en el de los relatos mitológicos grecorromanos.

En el verso 8 vuelve a nombrarse al guardameta rubio, esta vez presumiblemente ensangrentado (*rubio Platko de sangre*) a no ser que con la mención de *sangre* se esté refiriendo a su ardor y arrojo deportivos. En cualquier caso, el partido ya va avanzando y el portero ha parado ya algunos lanzamientos secos, inesperados y mortales que le han obligado a tirarse al suelo. Los versos 9 y 10 son otras dos expresiones ditirámicas. La segunda de ellas (*pararrayos*) es aceptable porque aprovecha un vocablo de registro tecnológico con adecuación metafórica y contextual: el portero detiene con su cuerpo lanzamientos potentes como rayos en medio de la lluvia y la tormenta. Una pincelada de léxico vanguardista⁷⁸. Pero la segunda (*guardameta en el polvo*) es incongruente. Con la lluvia, no hay sol ni polvo en el campo, sino barro.

(v. 11-19)

No, nadie, nadie, nadie.

Camisetas azules y blancas sobre el aire,
camisetas reales,
contrarias, contra ti, volando y arrastrándote,

15 Platko, Platko lejano,
rubio Platko tronchado,
tigre ardiendo en la yerba de otro país. ¡Tú, llave,
Platko, tú, llave rota,
llave áurea caída ante el pórtico áureo!

La presión del equipo donostiarra, que viste camisetas a rayas blancas y azules, la acumulación de jugadores atacantes ante la portería defendida por Platko y el efecto visual de los jugadores como cromos, justifica la cosificación de jugadores en camisetas. Nada relevante como configuración imaginística. Pero sí la metáfora del v. 17 (*tigre ardiendo en la yerba de otro país*), que responde a cánones gongorinos. Por cierto, la pertinencia descriptiva de esta imagen nos resalta, por contraste, la impropiedad de la del v. 3 cuando Alberti llama *oso* al guardameta. En ésta, *tigre* encierra cualidades inherentes que pueden ser aplicadas con bastante aproximación a un guardameta: movilidad, actitud acechante, agilidad en los saltos, flexibilidad, etc. Pero lo más llamativo son las cualidades que transmite el gerundio *ardiendo*: por una parte el arrojo y la valentía del portero y, por otra, la coloración flamígera de la piel del tigre, que integra el color rubio del pelo de Platko, llameante también. Y aquí sí que está justificada la mención implícita al origen extranjero del guardameta (*de otro país*). En el seno de la metáfora tiene sentido nombrarlo porque la mención esta atraída por la aparición previa de *yerba*, que se refiere en doble sentido a la hierba del campo de juego y a la del hábitat natural del tigre.

Es el momento de la lesión de Platko. El portero ha quedado en el suelo, semiinconsciente, *tronchado* (v.16). Alberti lo metaforiza en *llave*. Pero, llave, ¿de qué? ¿De una puerta sin hojas, sólo con marco, como la portería de fútbol? Conceptualmente, el portero no puede ser nunca llave; guardián, a falta de otro obstáculo que impida entrar por ella, sí. ¿Y por qué y para qué convertir en llave a alguien cuya misión específica es no

⁷⁸ Guillermo de Torre, en su libro *Hélices*, publicado en 1925, tiene un poema con el título de “Pararrayos”.

abrir nunca la puerta al contrario? Un despropósito metafórico, fruto del apresuramiento y el compadreo poético con fórmulas tópicas. La triple mención en el pasaje (v.17-19) de *llave* y todo el v. 19 (*llave áurea caída ante el pórtico áureo*) no hacen sino empeorar las cosas al meterse Alberti de hoz y coz en expansiones del despropósito poético inicial.

(v. 20-31)

- 20 No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.
- Volvió su espalda el cielo.
Camisetas azules y granas flamearon,
apagadas, sin viento.
- 25 El mar, vueltos los ojos,
se tumbó y nada dijo.
Sangrando en los ojales,
sangrando por ti, Platko,
por tu sangre de Hungría,
- 30 sin tu sangre, tu impulso, tu parada, tu salto,
temieron las insignias.

Tres acciones aparecen en este fragmento protagonizadas, respectivamente, por las fuerzas de la naturaleza (el cielo y el mar), las camisetas y las insignias. Una prosopopeya múltiple. Veamos.

Conjeturábamos más arriba que la intervención de las fuerzas de la naturaleza podía obedecer a una técnica literaria para mejor contextualizar épicamente las hazañas del portero, aunque ya expresábamos dudas sobre la eficacia de este mecanismo. Ahora es el momento de resolver las dudas. Una vez que las fuerzas de la naturaleza (el cielo, el mar...) han optado partidistamente por Platko, ¿qué clase de apoyo es ese que consiste en volverle la espalda y los ojos? Sea por cobardía, aburrimiento, abulia, indiferencia o capricho –por extremar las posibilidades explicativas- la acción es incongruente. Se confirma la condición advenediza de las fuerzas de la naturaleza en el poema. Más les hubiera valido no haber hecho acto de presencia.

Respecto a las camisetas, ¿cómo es que *flamearon*, *apagadas*, *sin viento*? El viento aviva las llamas y les da vigor. Pero mal pueden estar apagadas y flamear a la vez.

La presentación de insignias sangrantes en los ojales conlleva cierta originalidad, pero la metáfora merecía otro desarrollo más virtuoso, una vez que reconocemos el ajuste interno entre los varios elementos que se conjugan en ella: el similar cromatismo de las insignias (azules y rojas) y la sangre; la equiparación de ojal y herida, paralela a la de insignia y sangre; la posición de las insignias en el ojal izquierdo de la chaqueta, cerca del corazón; el sangrado colectivo de los hinchas con insignia. Pero hay demasiada reiteración sangrienta en los v. 27-30 impregnando la sintaxis artificialmente enredosa (sangrar en, sangrar por, sangrar sin) para acabar desactivando la hemorragia con el verbo *temieron*. ¿*Temieron*, nada más? ¿Ahí queda todo? Demasiada sangre para tan poca impresión emocional, aun tratándose de la hinchada catalana. Demasiada hemorragia para tan exigua huella (insignia) en los ojales. El v. 30 (*sin tu sangre, tu impulso, tu parada, tu salto*) ordena sus componentes en una progresión conceptual descendente que no hubiera desactivado gratuitamente la tensión máxima de la reiterada sangre si hubiera presentado esos componentes en ordenación inversa.

(v. 32- 48)

No, nadie, Platko, nadie,
 nadie, nadie se olvida.

35 Fue la vuelta del mar.
 Fueron
 diez rápidas banderas
 incendiarias sin freno.
 Fue la vuelta del viento.
 La vuelta al corazón de la esperanza.

40 Fue tu vuelta.

Azul heroico y grana,
 mandó el aire en las venas.
 Alas, alas celestes y blancas, rotas alas,
 combatidas, sin plumas, encalaron la yerba.

45 Y el aire tuvo piernas,
 tronco, brazos, cabeza.

¡Y todo por ti, Platko,
 rubio Platko de Hungría!

El fragmento recoge un momento crucial en el desarrollo del encuentro deportivo, según reflejaron también las crónicas deportivas en los periódicos de la época. Poco después de comenzar la segunda parte, se reincorpora Platko con la cabeza vendada. Su vuelta insufla ánimos a los compañeros, metaforizados como banderas (*diez rápidas banderas / incendiarias sin freno*). Aparte de que las banderas no se comportan como liebres corredoras desenfrenadas, la tópica imagen alberga una incongruencia: su condición de incendiarias. ¿Qué es lo que incendian a su paso? ¿No es el destino de las banderas más bien ser incendiadas que incendiar? ¿Alguien utiliza alguna vez una bandera como tea?

Vuelven también con Platko el mar y el viento, obedeciendo a su acostumbrado comportamiento errático. ¿Quiere decirse, referencialmente, que el viento sopla ahora a favor del equipo catalán? Si es así, la posible equiparación entre Platko y el viento, dudosamente apuntada en los posteriores versos 45-46, es casual y gratuita, poéticamente inoperante. Y si Platko y viento son dos presencias distintas, el protagonismo del viento aliado (*Y el aire tuvo piernas, / tronco, brazos, cabeza.*) resta méritos a la labor de Platko y su equipo, lo cual es contradictorio con la dimensión heroica de Platko que Alberti parece querer edificar a lo largo del poema. Cabe pensar también que el viento se haya encarnado en todos los jugadores del equipo catalán y sea como el oxígeno que faltaba a sus pulmones. Pero el pasaje no marca una orientación clara.

Los v. 41-42 (*Azul heroico y grana, / mandó el aire en las venas*) aprovechan la conjunción cromática y orgánica de las venas azules y la sangre roja que circula por ellas para relacionarlas con los colores de la camiseta del Barcelona, a franjas azules y granates, haciendo intervenir al viento como agente inductor de la circulación sanguínea. Pero ahí se detiene. Los v. 43-44 (*Alas, alas celestes y blancas, rotas alas, / combatidas, sin plumas, encalaron la yerba*) se refieren también a las camisetas de los jugadores de la Real Sociedad, aunque ignorando demasiado el azul y resaltando sólo el blanco cuando, como alas, *encalaron* (blanquearon) *la yerba*, por más que a la pintura blanca de encalar se le añada algo de azulete. Ángeles caídos que han perdido sus alas en la pelea, esos donostiarras. Se supone que la imagen pretende expresar el desánimo de estos ante la reincorporación de Platko y la crecida anímica de los catalanes. Imagen forzada, inducida instrumentalmente para establecer una simetría con la anterior referida a las ca-

misetas de los jugadores catalanes, y que obliga al lector a imaginar un desplumamiento previo de ave de corral.

Y todo en homenaje a la vuelta de Platko (v. 47-48).

(v. 49-66)

50 Y en tu honor, por tu vuelta,
porque volviste el pulso perdido a la pelea,
en el arco contrario el viento abrió una brecha.

Nadie, nadie se olvida.

El cielo, el mar, la lluvia, lo recuerdan.
Las insignias.

55 Las doradas insignias, flores en los ojales,
cerradas, por ti abiertas.

No, nadie, nadie, nadie,
nadie se olvida, Platko.

60 Ni el final: tu salida,
oso rubio de sangre,
desmayada bandera en hombros por el campo.

¡Oh, Platko, Platko, Platko,
tú, tan lejos de Hungría!

¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?

65 Nadie, nadie se olvida,
no, nadie, nadie, nadie.

El resto del poema es un epifonema de todo lo anterior. Alterna Alberti la aparición resumida de los diversos elementos que ha ido haciendo intervenir a lo largo del poema bajo el denominador común de la gesta deportiva de Platko como digna de los anales deportivos. No olvida nadie, especialmente las fuerzas de la naturaleza (el cielo, el mar, la lluvia) y las insignias. El viento colabora facilitando el gol del Barcelona, en premio al comportamiento de Platko, con lo que indirectamente se restan merecimientos a la labor del resto del equipo. Aún le quedan a Alberti arcos para metaforizar las insignias en flores, cerradas en principio, pero abiertas y palpitantes en honor de Platko tras su hazaña (*Las doradas insignias, flores en los ojales, / cerradas, por ti abiertas.*), para recordar la salida en hombros del guardameta agotado en forma de bandera desmayada (sin comentarios), para recordarnos el exilio patrio del guardameta como si no hubiera sido voluntario y crematístico (*tú, tan lejos de Hungría*) y para volver a endosar al mar un protagonismo sentimental fuera de lugar (*¿Qué mar hubiera sido capaz de no llorarte?*).

¿Poema frustrado y frustrante? ¿Poema de circunstancias infatuado e infestado? ¿Propuesta fallida? ¿Desequilibrio entre designio poético y medios expresivos? ¿Desgana conceptual de Alberti inversamente proporcional a su pasión futbolera? ¿Un mal día del autor? ¿Relajación poética? ¿Olvido de la lección gongorina? ¿Presencia trivializada de las fuerzas ciegas de la naturaleza? ¿Demostración de los frutos que puede dar la facilidad poética sin el control de la autoexigencia? ¿Valentía y pundonor de Platko lamentablemente reducidos a caricatura épica? ¿Nuez vacía?

Reitero lo dicho anteriormente. Ni asomo de animosidad hay en esta serie de preguntas hacia la poesía de circunstancias en si misma, que debe valorarse dentro de sus coordenadas específicas. Sí hay prevención hacia el hecho de tomarla como coartada para un ejercicio poético con tan bajo nivel de autoexigencia.

Hágase cargo el lector.

Materiales complementarios

1.- R. ALBERTI: *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 266-267)

“... Pero de pronto, dejando a un lado alas y tinieblas, hice una oda a un futbolista –“Platko”-, heroico guardameta en un partido entre el Real de San Sebastián y el Barcelona. Fue en Santander: 20 de mayo de 1928. Allí fui con Cossío a presenciarlo. Un partido brutal, el Cantábrico al fondo, entre vascos y catalanes. Se jugaba al fútbol, pero también al nacionalismo. La violencia por parte de los vascos era inusitada. Platko, un gigantesco guardameta húngaro, defendía como un toro el arco catalán. Hubo heridos, culatazos de la guardia civil y carreras del público. En un momento desesperado, Platko fue acometido tan furiosamente por los del Real que quedó ensangrentado, sin sentido, a pocos metros de su puesto, pero con el balón entre los brazos. En medio de ovaciones y gritos de protesta, fue levantado en hombros por los suyos y sacado del campo, cundiendo el desánimo entre sus filas al ser sustituido por otro. Mas, cuando ya el partido estaba tocando a su fin, apareció Platko de nuevo, vendada la cabeza, fuerte y hermoso, decidido a dejarse matar. La reacción del Barcelona fue instantánea. A los pocos segundos, el gol de la victoria penetró por el arco del Real, que abandonó la cancha entre la ira de muchos y los desilusionados aplausos de sus partidarios. Por la noche, en el hotel, nos reunimos con los catalanes. Se cantó “Els segadors” y se ondearon banderines separatistas. Y una persona que nos había acompañado a Cossío y a mí durante el partido, cantó, con verdadero encanto y maestría, tangos argentinos. Era Carlos Gardel”.

2. W. Fernández. Flórez: *De portería a portería* (p. 507-508 de OOCC, VII, Aguilar, Madrid, 1961): una visión amablemente burlesca de la labor del portero en el equipo, que deja meterse goles “cortésmente”; visión antiépica, en contraste con la de Alberti.

“La mejor impresión de la tarde se la debo al guardameta del Celta. ¡Excelente muchacho! Si los azares de la cambiante y peligrosa vida de nuestros tiempos me llevasen a ocupar un puesto análogo al suyo, no querría portarme de otra manera. A los demás jugadores no se les puede pedir reflexión; se enardecen, corren detrás de una pelota que nunca está quieta, que ya se dispara contra ellos hundiéndoles el vientre cuando menos la esperan, como se la arrebatan cuando creen tenerla segura entre sus pies; ora trotan hacia aquí, ora hacia allá, tropiezan, se caen, y aunque su cerebro sea privilegiado, pocos minutos después de usarlo a modo de mazo para impulsar la pelota a distancias inverosímiles, sería exagerado exigirles que tuvieren sus ideas en orden. Mas el portero, arremetido a una jamba, dispone de tiempo para meditar. Presencia, inmóvil, aquel afán, aquella pugna angustiosa, aquellos choques casi crueles; sabe que todo ocurre por meter un poco de aire forrado de cuero en su red, y que él es, en última instancia, el obstáculo. ¿Cómo reprocharle que algunas veces piense con buen corazón: “¡Alegraos, camaradas; si en eso consiste, como parece por las trazas, vuestra felicidad, no quiero oponerme a ella; pasad”? El guardameta céltico se me antojó un modelote cortesía y de comprensión bondadosa. No defraudó al público, supo dispararse por los aires en ese difícil remedo de tigre que salta, siempre tan codiciado por los fotógrafos; pero sin tropezar con la pelota. Una vez, tres veces, seis veces”.

3.- Eugenio Montes: *LOS POEMAS MUSCULARES*

LOS POEMAS MUSCULARES⁷⁹ (Eugenio Montes)

⁷⁹Cervantes, junio, 1919. Un análisis completo del poema puede leerse en MARTÍNEZ FERRER, Héctor: *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Universidad de Málaga, 1999

MATCH.

A Ciriquiain Gaiztarro.

- Las canas dobladas en el brazo del árbitro.
Y el collar de cuerdas ahogando el ring.
Los boxeadores remando con los brazos
La balsa no quiere navegar
- 5 F
L
O
R
E
- 10 C
E
N rosas morenas en los puños
Que se injertan en las mejillas.
El tren invisible no lanza humo.
- 15 EN EL ROUND ALGUIEN QUEDO DORMIDO
Y de las manos de los concurrentes
Se escapan cohetes sin luz.
- FOOT BALL
RIENDAS DE OXIGENO
- 20 La rosa duerme en la cuna circular.
Se inició el ballet.
Los planetas vuelan a ras de tierra
Trompos aviadores.
- Se borrarón los tendones de nieve.
25 En la ventana sin alas, está un hombre.
En las nubes una mano
mueve al hilo de que pende
el loco cantar.

Cuestiones didácticas (con solucionario)

- En dos pasajes se mencionan las camisetas de los equipos contrincantes. ¿En qué versos, exactamente? ¿A qué equipos corresponden?
 - o En los v. 12-13, 23, 41-44) A la Real Sociedad (blanquiazules) y al Fútbol Club Barcelona (azulgranas)
- ¿Qué le pasa a Platko y dónde se dice?
 - o Sufre una lesión, arrollado por los contrarios (v.12-19) y tiene que retirarse
 - o
- Platko se recupera y vuelve al partido. ¿Dónde se dice eso exactamente?
 - o v. 40 y 49
 - o
- Expresa sintéticamente por escrito qué efectos tiene la vuelta del portero. ¿En qué versos se habla de ello?
 - o Anima al equipo entero, al mar y al viento; da alas a los compañeros; todo ello se traduce en un gol
 - o Se dice en los v. 34-51

- Relee el poema y escribe en pocas líneas, de manera sintética, tu propio relato sobre lo que se nos cuenta en el poema. Compáralo luego con el compañero de al lado o con el del profesor y comprueba si te has dejado algo importante.
 - o El juego duro del encuentro, en particular de los vascos, desemboca en una lesión de Platko, portero del Barcelona que había estado dando muestras de gran eficacia y valentía. Su equipo y las fuerzas de la naturaleza caen en el desánimo. Recuperan la ilusión, la fuerza y la esperanza cuando Platko reaparece en la segunda parte. Fruto de todo ello es el gol de la victoria. El comportamiento del portero merece no ser olvidado.

- Cuenta las veces que aparece en el poema la idea de que nadie olvida a Platko. Cita los versos correspondientes.
 - o Siete veces de manera explícita: v. 1-3, 11, 21-22, 32-33, 52, 57-58 y 65-66.

- Como habrás visto, es un motivo repetido. ¿A qué será debido? Clasifica por orden de importancia las siguientes razones. Explica luego por qué te ha parecido más importante la que hayas escogido en primer lugar y por qué menos importante la que hayas clasificado en último lugar:
 1. Es un mecanismo constructivo que utiliza el poeta para estructurar el poema y distribuir el contenido.
 2. Es una manera exagerada de resaltar la importancia de la actuación del portero en el partido.
 3. Es lo menos que se merece la actuación del portero.
 4. Refleja el sentimiento habitual de los hinchas del fútbol ante actuaciones meritorias.
 5. Es un mecanismo poético para elevar a rango de hazaña una mera anécdota.
 - o Orden: 1-2-5-4-3
 - o Parece clara la función distribuidora de la materia poética a juzgar por la posición intercalada a lo largo del poema. La mención sistemática a la imposibilidad de olvidar las hazañas del portero entraña y prefigura el desarrollo de todo el poema, que no sería sino una forma de poner en evidencia y razonar lo que se contiene en la idea recurrente. También son aceptables las razones 2 y 4, que, aunque no iguales, se solapan en varios aspectos: el mecanismo de la hipérbole implica un razonamiento así: si algo es inolvidable es porque es importante.

- Se llama animismo (DRAE) a “la creencia que atribuye vida anímica y poderes a los objetos de la naturaleza”. Por extensión, también, a cualquier tipo de objeto o fenómeno. Haz una lista de los objetos inanimados que en el poema se comporten como si no lo fueran, o sea, como si fueran personas:
 - o Mar, viento, lluvia, camisetas reales, cielo, insignias, aire

- Haz una relación de las acciones que realizan como si tuvieran vida anímica:
 - o Mar: no olvida; salta; vuelve los ojos; se tumba; nada dice; vuelve; recuerda; llora
 - o Lluvia: no olvida; recuerda
 - o Viento/aire: no olvida; vuelve; manda en las venas; abre una brecha; recuerda; tiene piernas, tronco, brazos, cabeza
 - o Cielo: vuelve la espalda,
 - o Camisetas: vuelan; arrastran
 - o Insignias: sangran en los ojales; temen; se abren y se cierran

- ¿Cuáles tienen más protagonismo?
 - o El mar, el viento, las insignias

- El viento tiene un momento de especial protagonismo: favorece el gol. ¿En qué verso se contiene eso?
 - o En el v. 51: “en el arco contrario el viento abrió una brecha”
- ¿Crees que el animismo es un recurso exclusivo de la literatura?
 - o No es exclusivo de la literatura. Prácticamente es un componente de todas las culturas, sobre todo las antiguas y las de fuerte componente religioso; en nuestro ámbito cultural, en particular, la grecorromana. Es objeto de estudio de la antropología.
- Todas esas acciones, ¿son reales o metafóricas? ¿Por qué?
 - o Metafóricas. Esos objetos, por ser inanimados, no pueden tener voluntad ni capacidad de decisión, ni sentimientos...
- Tanta intervención en el partido de fútbol, ¿a qué crees que obedece? Clasifica por orden de prioridad las siguientes razones. Explica luego por qué te ha parecido más importante la que hayas escogido en primer lugar y por qué menos importante la que hayas clasificado en último lugar:
 1. Es decisión arbitraria del poeta, sin razón que la justifique
 2. Es un mecanismo literario pensado para dar más trascendencia a un simple partido de fútbol
 3. Es un mecanismo para justificar mejor la victoria de los azulgranas
 4. Es un mecanismo literario legítimo del que abusa aquí el poeta.
 5. Es un mecanismo psicológico para implicarnos más en el contenido del poema
 - o La opción más ajustada al contenido del poema puede ser la número 4. También la 2 y la 5 se pueden argumentar. La número 4 se justifica porque hay una evidente desproporción entre la anécdota y su grado de amplificación retórica y temática, que resulta desproporcionada, aun cuando la hipérbole es recurso habitual para este tipo de operaciones mentales.
 - o La opción menos aceptable es la 1, por razones obvias.
- Las referencias al portero Platko son constantes. ¿A qué es debido?
 - o Es el protagonista del poema. Todo gira en torno a él.
- Anota en una lista esas referencias excluyendo las que simplemente lo nombran:
 - o Oso rubio de Hungría;
 - o rubio Platko de sangre;
 - o guardameta en el polvo;
 - o pararrayos;
 - o Platko lejano, rubio, tronchado;
 - o tigre;
 - o llave rota, áurea;
 - o oso rubio de sangre;
 - o desmayada bandera
- Llamar oso a un portero, aunque sea fornido, no parece un acierto, pues desmiente la agilidad, flexibilidad y rapidez de movimientos que debe tener aquel. ¿Por qué entonces Alberti se refiere a Platko con la expresión “oso rubio de Hungría”? ¿No es eso incompatible con llamarle luego “tigre”?
 - o No es un acierto, en efecto. La emplea por su pelo rubio, su corpulencia y, quizá, por la asociación de Hungría, país de origen del portero, con los osos. Puede que también haya

- influido en el poeta la idea de emular los epítetos épicos con que se definía un rasgo sobresaliente de los héroes de las epopeyas clásicas.
- Sí, es incompatible. El poeta afina poco. La metáfora de tigre hubiera sido más apropiada; tiene las ventajas de la primera, con alguna más, y ninguno de sus inconvenientes.
- Explica por qué se le llama “pararrayos” (v. 10)
 - Es una metáfora. Todos los balones lanzados con rapidez, energía e imprevisión por los contrarios acuden a sus manos con el mismo poder de atracción que el que tienen los pararrayos.
 - Explica por qué se le llama “llave rota” (v. 19)
 - Alberti metaforiza al portero en *llave*. Pero, llave, ¿de qué? ¿De una puerta sin hojas, sólo con marco, como la portería de fútbol? Conceptualmente, el portero no puede ser nunca llave; guardián, a falta de otro obstáculo que impida entrar por ella, sí. Y además, ¿por qué y para qué convertir en llave a alguien cuya misión específica es no abrir nunca la puerta al contrario? Un despropósito metafórico, fruto del apresuramiento y el compadreo poético de Alberti con fórmulas tópicas. “Rota”, por la lesión del portero, que queda tirado en el suelo.
 - Explica por qué se le llama “desmayada bandera” (v. 61)
 - Metáfora. Es el momento en que sacan al portero en hombros. Su cansancio, el difícil equilibrio de la postura que tiene que adoptar y su representatividad de los valores del equipo explican esa expresión.
 - En los v. 25-30 el poeta presenta a las insignias sangrando. ¿Explica por qué las insignias pueden sangrar metafóricamente.
 - Son las insignias del Fútbol Club Barcelona. Se ponen en el pecho de los aficionados, cerca del corazón, víscera de la sentimentalidad. Por su tamaño y color pueden semejar una herida sangrante.
 - Haz un repaso por el poema y anota los indicios de violencia que encuentres.
 - “sin poder defenderte”; “Platko de sangre”; Platko tronchado”; “llave rota, caída”; “rotas alas, combatidas, sin plumas”; “sangrando en los ojales”; “pelea”; “oso rubio de sangre”
 - ¿Crees que el fútbol debería ser menos violento de lo que es?
 - Sí. Deberían primar más los aspectos consustanciales al juego: la habilidad, la creatividad, el talento, la velocidad, la coordinación... La violencia debería estar mucho más penalizada por el reglamento.
 - (Respuesta libre)
 - Si fueras hincha de la Real Sociedad, ¿te parecería exagerado el tratamiento que se le da al comportamiento del portero Platko?
 - Quizás sí. Las cosas no se ven igual desde lados distintos. El apego sentimental y las emociones nublan son enemigos de la lucidez.
 - ¿Crees que las paradas de un portero de fútbol merecen ser glorificadas en un poema?
 - No, aunque nadie puede decirle a nadie sobre qué tiene o qué no tiene escribir. De hecho, la glorificación literaria del deportista es un viejo género clásico, el de los epinicios, una modalidad de la oda en la que destacó el poeta griego Píndaro.
 - Escucha el testimonio del Propio Alberti que nos ofrece en sus memorias sobre las circunstancias de aquel partido de fútbol.
(Léase el texto correspondiente de más arriba).
- Nota: Aunque Alberti adjudica el triunfo al Barcelona, en realidad el partido quedó empatado a cero, según las crónicas deportivas de la época.

Razón de las lágrimas (Luis Cernuda)

RAZÓN DE LAS LÁGRIMAS (Luis Cernuda)

(Un río, un amor)

Madrid, 6 de agosto de 1929

La noche por ser triste carece de fronteras.

Su sombra, en rebelión como la espuma,

Rompe los muros débiles

Avergonzados de blancura;

5 Noche que no puede ser otra cosa sino noche.

Acaso los amantes acuchillan estrellas,

Acaso la aventura apague una tristeza.

Mas tú, noche, impulsada por deseos

Hasta la palidez del agua

10 Aguardas siempre en pie quién sabe a cuáles ruiseñores.

Más allá se estremecen los abismos

Poblados de serpientes entre pluma,

Cabecera de enfermos

No mirando otra cosa que la noche

15 Mientras cierran el aire entre los labios.

La noche, la noche deslumbrante,

Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,

Aguardando, quién sabe,

Como yo, como todos.

El poema pertenece a *Un río, un amor*, poemario, junto con *Los placeres prohibidos*, inscrito en la etapa filosurrealista de Luis Cernuda. Los poemas que lo integran se escribieron entre abril y agosto de 1929, primero en Francia, donde el poeta estuvo entre noviembre de 1928 y junio de 1929, y luego en España, y tras la previa frecuentación desde tiempo atrás de lecturas de poetas surrealistas franceses.

(1-5)

La noche por ser triste carece de fronteras.

Su sombra, en rebelión como la espuma,

Rompe los muros débiles

Avergonzados de blancura;

5 Noche que no puede ser otra cosa sino noche.

Comienza el poema con una imagen retóricamente interesante. En primer lugar, la formulación es sorpresiva y contundente porque logra presentar de manera inopinada la nada inhabitual asociación de noche y tristeza. En segundo lugar, porque ensancha la tristeza con una hipérbole indirecta al identificarla con la vastedad invasiva de la noche. En tercer lugar, porque invierte sagazmente la lógica del pensamiento expresado al no convertir en sujeto a la tristeza sino a la noche, con lo que nos prepara para el singular protagonismo que, como veremos al final del poema, adquiere ésta. Ha logrado activar poéticamente una frase que en formulación convencional podría haber sido más o menos así: “La tristeza es vasta/honda como la noche”.

En los versos 2-4 asistimos al esfuerzo por reactivar poéticamente también uno de los atributos de noche: el de proyectar sombra como si de un cuerpo opaco se tratase. Con ello puede dar cabida también al juego cromático contrastivo que ello supone entre zonas blancas y negras, entre zonas en sombra y zonas iluminadas, en el bien entendido que el bicromatismo alcanza también, como explicaremos enseguida, una significación moral y personal desde la antropomorfización que empieza a esbozarse (*triste, rebelión*, aplicados a noche y sombra, respectivamente, son conceptos propios de la condición humana).

La oscuridad parcial (*Su sombra*) de la noche se nos presenta en actitud rebelde, como la espuma. La noche, implacable, va tomando el relevo al día. Esta es la referencia meteorológica de la imagen. ¿Cómo? De la misma manera que la espuma ataca los acantilados (*los muros débiles*) y los rompe si no son compactos, así también la sombra de la noche invade con su oscuridad los muros de los edificios, cuya luminosidad (*blancura*) antes de la llegada de la noche es vista como manifestación del sentimiento de vergüenza (*Avergonzados de blancura*). Pero podemos y debemos ir más allá porque el pasaje admite una interpretación bisémica. Las olas espumosas rompiendo contra los muros rocosos del acantilado o la sombra invadiendo los muros ciudadanos pueden ser también metáfora del impulso amoroso estrellándose contra la indiferencia, vencida a veces. Según esto, los muros débiles serían el cuerpo desnudo del objeto amoroso acometido por el amante. En tanto que desnudo y blanco, siente vergüenza: he aquí una explicación para el verso 4 *Avergonzados de blancura*. Pero todo, siguiendo la lógica que impone el primer verso, desde la tristeza sustancial y existencial. No lo olvidemos.

El v. 5 es una formulación tautológica, mecanismo expresivo no infrecuente en Cernuda. Remitiéndose doblemente al estatus ontológico de la noche, pone de relieve su condición intrínseca. Dentro de esta estrofa primera, este verso se comporta como un epifonema que sintetiza lo dicho antes: la noche es triste y su sombra se proyecta inexorablemente. No puede ser de otra manera: pesimismo radical.

(6-10)

Acaso los amantes acuchillan estrellas,
Acaso la aventura apague una tristeza.
Mas tú, noche, impulsada por deseos
Hasta la palidez del agua

10 Aguardas siempre en pie quién sabe a cuáles ruiseñores.

Se nos confirma la función de la noche como ámbito para los amores pequeños y como amante ella misma acuciada de deseos tan indefinibles, hondos e insaciables que la han llevado hasta la palidez psicósomática (*impulsada por deseos / hasta la palidez del agua*). Siempre esperando dispuesta, en pie, al nocturno compañero ruiseñor, sin idea previa de su perfil ni canto exactos, como si el azar tuviera que dibujar sus trazos. Algunos ingredientes de la estrofa (amantes, estrellas, noche, agua, ruiseñores) podrían haber configurado un *locus amoenus* nocturno, un escenario deleitoso para el encuentro

amoroso según lo vemos en el Garcilaso de las églogas o en el san Juan de la Cruz de la “Noche oscura”. Pero la posibilidad queda frustrada por la concurrencia con vocablos como “acuchillan”, “aventura”, “tristeza”, “deseos”, “palidez”, etc. que desmienten la amenidad tranquila de la situación. De hecho, el pasaje podría entenderse como una inversión, una *contrafactura* del tópico mencionado.

Los amores pequeños son los que surgen como producto de una aventura amorosa que momentáneamente devuelve la sonrisa al amante (*Acaso la aventura apague una tristeza*) y quizá aquellos otros que consisten en encuentros diversos y plurales al reclamo de promesas y brillos y que acaban con la sensación de estar matando lo que se ama (*Acaso los amantes acuchillan estrellas*).

(11-15)

Más allá se estremecen los abismos
Poblados de serpientes entre pluma,
Cabecera de enfermos
No mirando otra cosa que la noche
15 Mientras cierran el aire entre los labios.

El pasaje entero nos traslada a otro escenario nocturno, imaginado e intenso pero veraz. Otro escenario para la tristeza absoluta, sin fronteras, puesto que puede afectar en algún momento a todos los humanos vivos. Es el escenario de un moribundo en la cama, de noche, boca arriba, con la cabeza sobre la muelle almohada de plumas, los ojos cerrados o con la vista clavada en el techo, a quien el desasosiego, el sufrimiento y la incomodidad le hacen percibir sus cabellos como si fueran serpientes, en medio de la fiebre y con dificultades respiratorias. Este creo que es el presunto escenario que sirve de referencia a la potente y compleja imagen que llena el pasaje. Los abismos son metáfora del inminente despeñamiento del enfermo hacia la gran región desconocida de la muerte. El estremecimiento es de vértigo. Lo que percibe su vista, hacia fuera o hacia adentro, no puede ser otra cosa que la noche, anticipo de sus ojos cerrados definitivamente. Su tiempo se acaba, como el aire que intenta atrapar entre sus labios.

Las transformaciones sintáctico-semánticas con que ha operado Cernuda no son excesivas ni especialmente laberínticas: ha humanizado los abismos haciéndolos sujeto del estremecimiento y asumiéndolos, por tanto, como metáfora pura de situación humana extrema; se refiere a la almohada con *pluma*, mediante senécdoque; transforma los cabellos en serpientes y ha convertido los tres últimos versos del pasaje en largo complemento apositivo del sujeto *abismos*. El uso del gerundio en el v. 14 (*no mirando otra cosa*), sintácticamente aquí subordinada adjetiva, es fórmula gramatical no infrecuente en Cernuda, con sujeto en *enfermos*. Sin embargo, estas pocas distorsiones han bastado para configurar una imagen de impacto envolvente en la sensibilidad del lector.

(16-19)

La noche, la noche deslumbrante,
Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,
Aguardando, quién sabe,
Como yo, como todos.

El oxímoron del verso 16 (*noche deslumbrante*), que incorpora las luces nocturnas de las ciudades, adelanta también una cualidad de la metafórica presencia humana siguiente: la vistosidad impresionante. Se nos declara y aclara ahora, al final del poema, que la noche está antropomorfizada en prostituta, lo cual nos da una pauta segura para entender todo lo anterior. El referente indudable son las prostitutas callejeras apostadas en las esquinas marcando provocativamente la curva de las caderas. Antes ya, en el v.

10, la habíamos visto de pie, también esperando. *Retuerce* alude a la posición forzada y cambiante por el cansancio del cuerpo y a las contorsiones de la cadera con que se manifiestan ante la presencia de algún cliente.

La personificación de noche en prostituta tiene consecuencias importantes para la intelección del sentido del poema. La figura retórica se justifica contextualmente ya que prostitución y noche son realidades asociadas. Pero la personificación implica que el sujeto lírico se comporta, si no como cliente de la prostituta, sí como cliente de la noche. Una realidad, la noche, entendida como ámbito de exploración, como escenario en el que desenvolverse, como recurso habitual al que recurrir en cualquier momento, como escenario también, según hemos visto, para los amores mercenarios o inconstantes y para la agonía de los moribundos... Dotada de sentimientos y manifestada en actitudes, el sujeto lírico proyecta en ella su propia realidad emocional y existencial, buscando una identificación. Por eso son posibles los dos últimos versos en los que el sentimiento de espera inconcreta, que implica el de incertidumbre (*Aguardando, quién sabe,*), pueda ser común a la noche, al sujeto lírico y al resto de los humanos (*Como yo, como todos*). Es más, la sintaxis del pasaje no excluye la idea de que el sujeto lírico y los humanos, en general, nos comportemos como una prostituta. El *Como yo, como todos* puede referirse tanto a *aguardando* como a *retuerce sus caderas*. El resultado de frecuentar la noche o la prostitución es parejo: alivio momentáneo, autoengaño, frustración... Imaginemos cuántas veces Cernuda (y cualquier adulto) se lanzaría a la calle de noche esperando encontrar lo que sabía o no sabía que buscaba.

El poema se configura, pues como una alegoría antropomórfica de tintes surrealistas⁸⁰ con dimensiones y atributos insólitos. (Los rasgos antropomorfizadores están diseminados, con presencia suficiente, a lo largo del poema). La noche equivale a la tristeza. La tristeza equivale a la prostituta. Así que la tristeza y la noche equivalen a la prostituta. Un silogismo racional con premisas irracionales de la mejor estirpe, ejemplo de cómo opera en ocasiones Cernuda en sus composiciones filosurrealistas. La alegoría, tropo de extraordinaria virtualidad expresiva, es aprovechada de hecho por el autor en algunas otras composiciones de *Un río, un amor* como esquema retórico conformador de las mismas (“Cuerpo en pena”, Remordimiento en traje de noche”), y como ingrediente parcial de desarrollo limitado en bastantes más. La fuerza de representación que tiene la antropomorfización alegórica en este poema hace que el lector llegue a percibir la noche, en el idiolecto de Cernuda, como un símbolo de la tristeza en el contexto del erotismo.

El poema, comparado con el texto de Francisco Villaespesa transcrito abajo (“Nocturno de ciudad”) que seguramente conoció Cernuda, da buena muestra de los procedimientos de transformación filosurrealista de un tema tópico. El digno poema de Villaespesa, que recoge como el de Cernuda, la presencia de amantes, enfermos, delirantes y prostitutas en las esquinas, entiende la noche, de ambientación romántica (humedad, niebla, aullidos de perro, música melancólica y canallesca...), como recinto de existencias humanas dramáticas. Es ejemplo de potente poema descriptivo y narrativo, de lirismo epidérmico. El de Cernuda acendra el lirismo haciendo un ejercicio de concentración, reduciendo al máximo las historias humanas y escogiéndolas en función de la intensidad; personificando la noche en prostituta; dando tratamiento irracional a las imágenes; y, sobre todo, tiñendo el texto, por dentro y por fuera, de tristeza y soledad, que pasan a ser sustancia de la noche. Pero su deuda con el poema de Villaespesa parece indudable. Con un fácil cuadro de equivalencias textuales entre ambos poemas se comprueba el notable número de similitudes. Los elementos del poema de Villaespesa que

⁸⁰ Avisa de ello Derek Harris en nota al pie, p. 72, de su edición de *Un río, un amor y Los placeres prohibidos* (Cátedra, Madrid, 1999).

reaparecen en el de Cernuda han sido sometidos a revisión desrealizadora, alejándolos de su referente objetivo. Donde Villaespesa habla de que

las nieblas
emborronan los viejos edificios,

Cernuda transforma la misma percepción visual en

Su sombra [...]
Rompe los muros débiles
Avergonzados de blancura.

Donde Villaespesa dice

moribundos que cierran para siempre
los turbios ojos que a la muerte han visto,

Cernuda apunta

enfermos
No mirando otra cosa que la noche
Mientras cierran el aire entre los labios;

Donde Cernuda habla de que

acaso la aventura apague una tristeza,

Villaespesa se explayó en

En el quicio de una puerta
los amantes se besan, escondidos,
y las manos voraces se acarician
bajo los mantos con temblor lascivo;

Donde el almeriense dijo

pálidas frentes de encrespada greña
que luchan por dar forma a sus delirios,

Cernuda corresponde con

Más allá se estremecen los abismos
poblados de serpientes entre pluma.

Y de manera parecida opera con la mención a las prostitutas y a otros elementos de fácil rastreo.

El título del poema, por su parte, tan obvio y convencional, no hace honor al contenido. Ni de lejos se recoge en él la poderosa imaginería que se desarrolla en el poema. El título se desvincula del contenido al haber reducido la tristeza a simples lágrimas y al vincular al vocablo *razón* los ingredientes de factura ilogicista que encontramos en el texto.

Materiales complementarios

A LA NOCHE (Lope de Vega) (*Rimas humanas*, 1609)

Noche fabricadora de embelecocos,
loca, imaginativa, quimerista,

que muestras al que en ti su bien conquista,
los montes llanos y los mares secos:
 habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos;
 la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solícita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.
 Que vele o duerma, media vida es tuya;
si velo, te lo pago con el día,
y si duermo, no siento lo que vivo.

LA NOCHE (José de Espronceda)
(Poesías líricas y fragmentos épicos)

En lúgubre silencio sepultados
yacen los mares, cielo, tierra y viento;
la luna va, con tardo movimiento,
por medio de los astros enlutados.
 Duerme el feliz pastor con sus ganados,
para las aves su canoro acento,
y de la noche el manto soñoliento
al hombre da descanso en sus cuidados.
 ¡Salve, oh luna! Salud, nocturno velo,
tan deseado del dichoso amante;
así entoldases siempre el alto cielo,
 y de Febo jamás la luz radiante,
iluminando es espaciosos suelo,
viese mi llanto triste e incesante.

NOCTURNO (Rubén Darío)
(Cantos de vida y esperanza, 1905)

Los que auscultáis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...
 En los instantes del silencio misterioso
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados...
 Como en un vaso vuerto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.
 Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido
y ensueño que es mi vida desde que yo nací.
 Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrera ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

NOCTURNO DE CIUDAD (Francisco Villaespesa)

(Flores de almendro)

Las calles están húmedas. Las nieblas
emborronan los viejos edificios.

Sólo brillan, a trechos, los temblores
de alguna luz tras empañados vidrios
evocando interiores familiares:
tertulias de hogar; rostros de niños

que, sonrientes, en la tibia falda
de la madre que cose se han dormido;
moribundos que cierran para siempre
los turbios ojos que a la muerte han visto;

amantes que, esperando sus amores
alzan con mano trémula el visillo;
pálidas frentes de encrespada greña
que luchan por dar forma a sus delirios...

Todo lo que la lámpara ilumina
con sus vagos reflejos pensativos.

Aulla un perro. En el quicio de una puerta
los amantes se besan, escondidos,
y las manos voraces se acarician
bajo los mantos con temblor lascivo.

Las linternas de un raudo carruaje
relucen en el negro laberinto
de las calles desiertas. Una música
metálica, de sonos de organillo
entona melancólica, a lo lejos,
canallescás canciones. En el frío
atrio del templo extienden, suplicantes,
sus manos pegajosas los mendigos...

Torvas sombras acechan nuestros pasos
tras la esquina. Se apagan los sonidos
de la macabra música en la noche,
mientras las hijas pálidas del vicio,
surgiendo de los negros soportales,
de algún viejo farol al turbio brillo,
nos retienen risueñas y nos hablan
con equívocas frases al oído.

Cuestiones didácticas (con solucionario orientativo)

- Consulta el libro de literatura o cualquier otra fuente fiable y escribe los títulos de los libros surrealistas de Luis Cernuda.
 - o *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*
- Lee con tu compañero de al lado, al alimón, el texto. A ti te corresponden la 1ª y la 3ª estrofas. A él la 2ª y la 4ª. Prepárate antes la lectura en voz baja para facilitarte la comprensión y leer con sentido.

- El primer verso es determinante para el sentido del poema. Se establece en él una relación directa entre noche y tristeza. Pero presenta una formulación sorprendente. Explica en qué consiste esta formulación. Te ayudará a ello si te haces dos preguntas consecutivas y te las respondes meditadamente: 1 Por qué la noche carece de fronteras; 2 Por qué la noche es triste.
 - o Lo sorprendente de la formulación reside en presentar la tristeza de la noche como causa de su carencia de fronteras, con lo cual tanto la tristeza como la noche no tienen límites definidos. La identificación es posible porque ambas comparten en el poema los rasgos de la vastedad: la noche, de manera natural (meteorológica), y la tristeza, por proyección emocional humana del sujeto lírico que se desvela en el último verso (“Como yo, como todos”).
- Los v.2-4 describen la llegada de la noche. Imagínate un anochecer ciudadano. ¿A qué se refiere con los “muros débiles” que rompe la sombra de la noche?
 - o A los muros físicos de las casas que van siendo ganados por la oscuridad y a la imposible resistencia de la luz del día ante el avance de la noche.
- El v. 5 es una definición tautológica de noche: lo definido –noche- entra en la definición. ¿Qué efecto conceptual y expresivo persigue Cernuda con esta forma de referirse a la noche?
 - o Hacer hincapié en el valor presencial envolvente de la noche.
- Relee la segunda estrofa. Infórmate sobre los ruiseñores: su comportamiento, su simbolismo amoroso...
 - o Son aves migratorias que llegan a nuestra latitud en primavera para anidar. Su canto – una advertencia a los ruiseñores rivales- es apreciadísimo por su variedad y eufonía. Son de las pocas aves que también cantan de noche. En la mitología griega aparecen con el nombre de Filomela o Filomena. Simboliza los buenos augurios, es nuncio primero de la mañana, se comporta como amante, etc.
- ¿Qué relación hay entre noche y ruiseñores, en la realidad y en el poema?
 - o En la realidad: cantan también por la noche, cosa que pocos pájaros hacen.
 - o En el poema: son esperados con deseo por la noche, personificada en amante.
- ¿Por qué la noche los aguarda “siempre en pie”? (facilitará tu respuesta releerte la última estrofa).
 - o Porque se comporta como una prostituta, ofreciendo amor mercenario. Las prostitutas normalmente están apostadas en las esquinas.
- Consulta con el profesor, si no lo recuerdas bien, qué es un *locus amoenus*.
 - o “Se trata de un bello y umbrío paraje en el que no pueden faltar, como elementos esenciales, uno o varios árboles, un prado y una fuente o arroyo, a los que pueden unirse el canto de las aves, la brisa refrescante del verano y la presencia de las flores, regalando los sentidos con su perfume y diversificado cromatismo”. (D. Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*)
- Escribe a continuación, en dos columnas paralelas, los conceptos de esta estrofa que podrían configurar un *locus amoenus* nocturno y las que no.
 - o Sí: amantes, estrellas, noche, agua, ruiseñores.
 - o No: acuchillan, aventura, tristeza, deseos, palidez, en pie, quién sabe, cuáles.
- ¿Ha desvirtuado Cernuda a propósito los ingredientes del *locus amoenus*? ¿Por qué o para qué?
 - o Sí, lo ha hecho a propósito. Es una manera de revitalizar y actualizar el viejo tópico y de darle un contexto y significación nuevos: la noche, aunque podría serlo, no es aquí escenario agradable sino protagonista ávida e inquietante. En todo caso, se trataría de

una especie de desvío temático del tópico, una retorsión, un tratamiento insólito del mismo.

- El contenido de la tercera estrofa nos traslada a otro escenario y gira en torno a un vocablo: enfermos.

Imagínate la escena releendo el pasaje: la agonía de un moribundo.

¿Qué significan los v. 14-15 *No mirando otra cosa que la noche / Mientras cierran el aire entre los labios?*

- o Respiran con dificultad, a punto de morir. Todo es noche para ellos.

- ¿Qué tienen que ver los conceptos “se estremecen”, “abismos”, “pluma” y “serpientes” con la imagen de la cabecera de la cama de un enfermo moribundo?

- o Estremecimientos febriles del enfermo (se estremecen); situación vital en peligro (abismos); contenido de la almohada (plumas); quizá cabellos del enfermo (serpientes).

- Observa cómo con esos cuatro ingredientes, combinándolos de manera especial, ha construido Cernuda una imagen poética irracional pero de gran fuerza expresiva y poder evocador, la contenida en los v. 11-12: *Más allá se estremecen los abismos / Poblados de serpientes entre pluma.*

Trata de explicar de qué mecanismos gramaticales y semánticos se ha valido el poeta.

- o Ha hecho de “abismos” el sujeto de “se estremecen”. Ha ubicado las serpientes entre las plumas, como si tratara de un nido. Ha poblado el abismo referido antes, en toda su vastedad, con serpientes, lo cual configura una visión horripilante y casi inimaginable. Así que la imagen completa desencadena un proceso imaginativo intenso y potente en el lector.

- La última estrofa vuelve a fijarse detenidamente en la noche. Lo que nos dice aclara definitivamente algunas dudas sobre el sentido del poema. Referido a la noche se dice: “deslumbrante”, “junto a las esquinas”, “retuerce sus caderas”, “aguardando”. ¿A qué tipo humano convienen a la vez todas esas pinceladas, o sea, a qué personas se está refiriendo?

- o A las prostitutas callejeras, en actitud provocativa, situadas en las esquinas o en los portales, esperando clientela. Se confirma la antropomorfización de la noche, apuntada versos más arriba (8-10).

- ¿Crees que el título anticipa con fidelidad el contenido del poema?

- o No. Resulta parcial. Es un título racional en contraposición al contenido irracionalista del poema. Resulta difícil saber hasta qué punto es un desacierto de Cernuda o una decisión sopesada.

- Ahora que ya tendrás una idea bastante aproximada de lo que dice el poema y de cómo lo dice, lee el texto de Francisco Villaespesa (1877-1936) “Nocturno de ciudad” y trata de encontrarle similitud temática con este de Cernuda. Haz un cuadro de correspondencias textuales. Si lo haces, podrás contestar con criterio a la cuestión de si Cernuda tuvo presente el poema de Villaespesa al componer el suyo.

- o Cuadro de correspondencias textuales:

Villaespesa	Cernuda
las nieblas	<i>Su sombra [...]</i>

emborronan los viejos edificios	<i>Rompe los muros débiles</i>
Moribundos que cierran para siempre los turbios ojos que a la muerte / han visto	<i>enfermos No mirando otra cosa que la noche Mientras cierran el aire entre los labios</i>
En el quicio de una puerta los amantes se besan, escondidos, y las manos voraces se acarician bajo los mantos con temblor lascivo;	<i>Acaso la aventura apague una tristeza</i>
Pálidas frentes de encrepada greña que luchan por dar forma a sus delirios	<i>Más allá se estremecen los abismos Poblados de serpientes entre pluma</i>
Las hijas pálidas del vicio, [...] nos retienen risueñas y nos hablan con equívocas frases al oído	<i>...junto a las esquinas retuerce sus /caderas, Aguardando, quién sabe,</i>

- Sí, hay similitud temática evidente: la noche, sus pobladores, su fenomenología... Pero Cernuda opera por síntesis y transformación: hace protagonista a la noche y la antropomorfiza, identifica a esta con la tristeza y la soledad, se refiere sólo a amantes y enfermos nocturnos y delirantes... Los elementos descriptivos, tan abundantes en Villaespesa, y la narración quedan reducidos al mínimo. con lo que se gana en lirismo y descarnadura.

A la vista de los sonoros ecos textuales del poema de Villaespesa que resuenan en el de Cernuda, es más que probable que lo tuviera presente.

OTROS TEXTOS COMENTADOS

Aviones (Rafael Lasso de la Vega)

AVIONES (*Rafael Lasso de la Vega*)
(*Grecia, 44, junio, 1920*)

(Les avions ont toujours les ailes déployées)

Los aviones tienen siempre
desplegadas las alas.

Posados sobre la tierra
guardan la actitud de su vuelo.

5 Peces voladores
en la piscina celeste
rizan el rizo en espirales
mejor que pájaros.

10 El aviador rige su nave
sentado en su trapecio móvil
hacia los cuatro puntos cardinales.

15 Alas sin plumas
veloces en el éxtasis dinámico,
al girar de la hélice,
atravesan las ráfagas del viento
volando afirmativas.

Después en el hangar
los aviones que tornaron
duermen sobre sus piernas y descansan.

20 Ánsares blancos, grises o amarillos
con los colores nacionales sobre el pecho,
se alojan en sus jaulas.

25 En el aeródromo está el palomar
y las casetas para los ánades
cuando dejan el agua
después de aterrizar.

El poema⁸¹ discurre en torno a dos identificaciones metafóricas: aviones como aves y como peces voladores, con su secuela de correspondencias. Es sabido que la poética de la época prestigió sin límites el uso de la metáfora y sus posibilidades creativas. Dicho esto, el análisis del texto puede orientarse como un ejercicio de investigación sobre el manejo ajustado o desajustado del mencionado tropo básico en que decimos que descansa el poema. La intención es averiguar el grado de elaboración poética del texto para fundamentar un juicio sobre su valor. Veamos.

En su consideración de aves, el poeta resalta el hecho peculiar de que los aviones sean aves con las alas siempre desplegadas, actitud que mantienen tanto en tierra, tras aterrizar, como aparcados en los hangares. Unas veces son ánsares de diversos colores y otras, palomas, según morfología y tamaño, en ambos casos con poderosas alas sin plumas para domeñar el viento. Los hangares, consecuentemente, son sus casetas, jaulas o palomares donde descansan o duermen tras el vuelo sobre sus patas-ruedas.

En su consideración de peces voladores, se destacan sus posibilidades acrobáticas trazando rizos en el aire mejor que los pájaros. El espacio aéreo es la piscina en la que se mueven.

La ubicación del piloto en su asiento está vista como la de un trapequista circense moviéndose en las cuatro direcciones cardinales.

Hasta aquí, el contenido semántico del poema. Asistimos, como se ve, al desarrollo complejo de una metáfora poco original por obvia, con la sensación de que se aprovechan algunos desajustes de su formulación como elementos de interés. Tal es el caso del comienzo del poema:

(v. 1-4)

(Les avions ont toujours les ailes déployées)

Los aviones tienen siempre
desplegadas las alas.

Posados sobre la tierra
guardan la actitud de su vuelo.

y del lema en francés del mismo, en los que se insiste en la peculiaridad de que los aviones-aves tengan siempre las alas desplegadas. En realidad, a nuestro poeta no le queda otro remedio que insistir en ello si pretende conferir a esa característica el prestigio de lo peculiar o insólito. El mecanismo consiste en presentar como relevante lo que en origen puede ser una anomalía en la identificación metafórica aviones-aves, porque la observación del comportamiento de las aves afirma con rotundidad que los pájaros en reposo tienen las alas recogidas. Es legítimo preguntarse qué hay aquí de intento poético fallido o de conato habilidoso de solemnizar lo obvio.

⁸¹ El tema del poema se inscribe en el prestigio y los logros que la aviación iba teniendo desde la segunda década del siglo XX: “En 1908 se llevó a cabo un vuelo con motor de casi 3 horas de duración. En 1909 el francés Louis Blériot atravesó el Canal de la Mancha en un aparato con motor; en 1910 el peruano Jorge Chávez Dartnell tuvo la hazaña de sobrevolar los temidos Alpes con un frágil monoplano desde Suiza hasta Italia y en 1915 el alemán Hugo Junkers realizó pruebas con el primer aeroplano fabricado enteramente de metal, la *Junkers J1*. Junkers construyó pocos años después también el primer avión de pasajeros de metal, la *Junkers F13*, cuyo diseño influyó notablemente en las siguientes generaciones de aviones. En 1919 John Alcock y Arthur Whitten cruzaron por primera vez en un avión el Atlántico entre la costa norte de Canadá e Irlanda, y sólo ocho años después, en 1927 el también norteamericano Charles Lindbergh llevó a cabo su famosa proeza, consistente en un vuelo en solitario desde Nueva York a París sin escalas en el *Spirit of San Louis*” (Wikipedia).

En la misma línea de análisis, encontramos que el contenido de la quinta estrofa

(v.12-16)

Alas sin plumas
veloces en el éxtasis dinámico,
al girar de la hélice,
atravesan las ráfagas del viento
volando afirmativas.

parece obedecer también a la necesidad de justificar la ausencia de plumas en las alas y la inmovilidad de estas en pleno vuelo. Su mención al éxtasis dinámico y a su capacidad de penetración son, por otro lado, escasamente compatibles con la identificación de aviones y ánsares/ánades (gansos/patos, respectivamente), aves de vuelo poco ágil y trayectoria rectilínea. Sigamos.

La equiparación en la tercera estrofa

(v. 5-8)

Peces voladores
en la piscina celeste
rizan el rizo con espirales
mejor que pájaros.

de aviones y peces voladores, y la del cielo con una piscina, resulta dudosamente adecuada, pues los peces no se desplazan en espiral y las dimensiones del espacio aéreo nada tienen que ver con las de una piscina. No logra transmitir, por ello, una escena visual convincente.

Puesto que el poema asume desde el principio la identificación metafórica de aviones con aves y peces, y éstos son seres animados con naturales e instintivas aptitudes para el vuelo y la navegación, la mención al piloto resulta prescindible.

(v. 8-10)

El aviador rige su nave
sentado en su trapezio movable
hacia los cuatro puntos cardinales.

Su presencia misma y su equiparación con un acróbata de circo sentado en su trapezio, al que el poeta se ve obligado a calificar de *movible* para que pueda orientarse ubicuamente, resultan del todo incongruentes, desplazadas. Otro tanto podríamos decir de la mención a la hélice frontal, que no tiene correspondencia con ningún órgano o miembro de aves y peces.

En la estrofa final

En el aeródromo está el palomar
y las casetas para los ánades
cuando dejan el agua
después de aterrizar.

asistimos a una confusión, la de ánades y palomas con peces, pues se nos presenta a aquellos en el momento de aterrizar como si acabaran de dejar la piscina espacial y fueran, por tanto, peces. Por otro lado, ¿dónde se ha visto que los palomares estén ubicados a ras de suelo?

Como texto completo, el poema se encuadra en lo descriptivo y narrativo con esquemas gramaticales más propios de un texto en prosa sin complejidades, cuando no romo. El uso rudimentario del verbo ser o similares convierte el discurso en plano, sin relieve ideacional. Las formulaciones metafóricas, muy primarias, también vetan la complejidad conceptual. Trazos descriptivos o acciones sucesivas se encajan en el molde de las estrofas, con una cierta lógica interna y dando prioridad a la presencia estática de los aviones (las dos primeras estrofas y las tres últimas), con lo que se da, paradójicamente, poca relevancia a la naturaleza dinámica de las naves por más que tengan siempre las alas desplegadas. O sea, estos aviones son aves proclives al reposo y el descanso.

Tras lo dicho, retomemos la pregunta de arriba: ¿torpeza básica en la ideación del poema perdonable en atención benevolente a sus buenas intenciones poéticas? ¿Adecuación entre fines expresivos y medios para plasmarlos o carencias manifiestas? ¿Propuesta poética madura o conato frustrante? Decídalo el lector a la vista del repaso que hemos llevado a cabo.

Véase, para el tema de filiación futurista de este poema, el comentario a *Cruza un aeroplano*, de Heliodoro Puche.

Materiales complementarios



Con este avión Blériot Type XI cruzó el francés Blériot en 1909 el Canal de la Mancha

LASSO DE LA VEGA, Rafael (Sevilla, 1890-1959). Poeta. A comienzos de los años diez ya lo encontramos en Madrid, dedicado a la bohemia. **Rimas de silencio y soledad** (Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cía, 1910), su primer y excelente libro, se inscribe en el horizonte modernista. Por aquella época frecuentó a Ramón Gómez de la Serna, que le publicó en **Prometeo**, y Julio Antonio lo retrató como **El poeta**. Posteriormente se relacionó con González Olmedilla, Goy de Silva, Juan José Llovet y Gonzalo Morenas de Tejada, y vivió la más negra de las bohemias.

A partir de 1918, año en que publicó un libro post-modernista, **El corazón y otros poemas** (Madrid, América) lo encontramos en las filas del ultraísmo, dentro del cual defendió, al igual que su amigo y protector el chileno Edwards Bello, posiciones Dadá, como lo prueba, en 1920, año en que fue incluido por Tzara en su lista de “présidents Dada”, su artículo de **Cosmópolis** “La sección de oro”, en el que ataca a Huidobro, una de sus bestias negras a partir de esa fecha. Además de traducir y glosar a algunos poetas de esta tendencia, empezó a publicar en revistas algunos de sus poemas franceses, unas veces en ese idioma, y otras traducidas al castellano, en alguna ocasión por Goy de Silva. Muchos de esos poemas los dio como pertenecientes a **Galerie de glaces**, libro cuya publicación anunció –fue la primera de una larga serie de mixtificaciones-, pero que en vida suya no vio la luz. Otros títulos entonces anunciados, y que tampoco se publicaron, fueron **Vertical** y **Tréteau de ferries**. De 1921 son sus “Poemas automáticos” publicados en **Ultra**. Adriano del Valle le dedicó una composición en **Grecia**. En 1925 la Editorial América de Madrid publicó **Las lamentaciones**, su versión de las **Complaintes** de Jules Laforgue. De esa época es el retrato a lápiz que le hizo Bores. Villalón, del que fue amigo, así como de otros de los miembros del grupo en torno a **Mediodía**, lo retrató en su poema “El genealogista”, incluido en **Andalucía la baja** (1927). Vinieron luego estancias en el extranjero –en el Biarritz de los años veinte se dedicó a la heráldica-, y un silencio de más de una década, roto poco antes de la guerra civil con alguna colaboración, y con **Pasaje de la poesía** (París, Deberse, 1936). Este libro, extraordinario, supone la aparición en escena del Marqués de Villanova –título probablemente apócrifo- e implica un fascinante ejercicio de reescritura de su obra poética. En efecto, en esta supuesta antología Lasso de la Vega incluye poemas, tanto en castellano como en francés, de los años diez y veinte, muchos de ellos dedicados a personajes de vanguardia (Apollinaire, Louis de Gonzague Frick, Picasso) con los que no parece que tuviera amistad –en otros libros hará otro tanto con Giorgio de Chirico y Juan Gris-, poemas que nada tienen que ver con los efectivamente publicados por él durante esa década tanto con libros como en revistas. Ya en los años cuarenta, época en que vivió en Italia –Venecia y Florencia-, se inventó directamente dos libros de mediados de los años diez, **Prestigios** y **Presencias**, de los que llegó a imprimir *princeps* con pies de imprenta falsos (Madrid, Juan Pueyo, 1916 en el caso del primero, y San Sebastián, 1918, el del segundo), para a continuación “reeditarlos”. Su obra poética se completa con **Oaristes** (Venecia, Oficina de la Gazetta, 1940) y **Constancias** (Florencia, Beltrami, 1941). En **Prestigi** (Florencia, Vallechí, 1944), figura un supuesto prólogo de la traductora al italiano, su amiga florentina Ana Bonetti, que cabe atribuirle a él mismo, en el que es calificado de primer poeta moderno de nuestro idioma, en base precisamente a las supuestas fechas de composición de los libros referidos. Durante parte de los años cuarenta residió en París, donde frecuentó la tertulia del Café Mabillon, y donde escribió un artículo sobre Luis Fernández –pintor del que poseyó un cuadro- para **Cahiers d’Art**. Los últimos años de su vida los pasó en Madrid y Sevilla. Sobre este personaje legendario, autor de una interesante obra plástica, al que Ottone Rosai retrató, al que Jorge Guillén y Eugenio Montale, que lo vieron a menudo en Florencia, dedicaron sendas semblanzas en verso, y a cuya muerte escribieron González-Ruano en **ABC** y Romero Murube en la edición sevillana del mismo diario, pueden consultarse semblanzas por el último de los mencionados en **Lejos y en la mano** (1959), el prólogo de Joaquín Caro Romero a su **Antología** (Madrid, Rialp, 1975), el capítulo que le dedica el novelista Renato Bilenci en **Amici** (Milán, Rizzoli, 1988), su semblanza por Masoliver incluida en **Perfil de sombras** (1994), y el epílogo de Juan Manuel Bonet a **Galería de espejos** (Madrid, Entregas de la Ventura, 1980, con un retrato por Xavier Valls). El último de estos textos es el único que desvela las supercherías de Lasso de la Vega, que los otros, a excepción de Masoliver, dan por

buenas, al igual por lo demás que todos cuantos lo han incluido en antologías, desde González-Ruano hasta Ignacio Prat en la suya del modernismo.

(**BONET, Juan Manuel:** *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1993, p. 369-370)

Cruza un aeroplano (Eliodoro Puche)

CRUZA UN AEROPLANO (Eliodoro Puche)
(*La tarde de Lorca*, 21 de noviembre 1926)

**El tiburón del aire
que cruzó esta mañana
por el azul, traía de otros cielos,
en sus aletas, luminosas algas.**

**5 Como un ruiseñor joven,
el tiburón mecánico, cantaba
sus canciones de hoy,
con trinos de mañana.**

**¡Acaso, el tiburón de acero,
10 dormiría en las aguas
de la luna
esta noche pasada!**

**Ha cruzado, como una lanzadera,
el tiburón sonoro...**

**15 De sus alas
metálicas pendía
zumo de sol en luminosas algas.**

El poema rememora los fugaces momentos del paso de un avión ante un observador atento y admirado. En consonancia con ello, el poema tiene desarrollo breve. Aspira a captar el instante y el dinamismo del aparato.

La primera estrofa es una imagen compleja elaborada a partir de la identificación inicial del avión con un tiburón. El resto de equivalencias se encadenan: el cielo es el mar, las aletas del tiburón son las alas del avión y los reflejos de estas son algas luminosas. La imagen del tiburón es recurrente en el poema, signo claro del alto valor que le concedía el poeta. Aparece, como veremos, mencionado explícitamente cuatro veces. Opera, por tanto, como una metáfora-gozne. El poeta parece tener en mente, también, la figura de los nuevos aviones de transporte monoplanos que se iban fabricando por aquellos años con las alas y el fuselaje de metal que producían reflejos. Este hecho parece determinar las menciones directas y las alusiones del poema a este material: *tiburón de acero* (v. 9), *alas / metálicas* (v. 15-16), *luminosas algas* (v. 4 y 17). Hoy en día, la identificación de un avión con un tiburón o un delfín nos parece de lo más ajustada. Son dos de los modelos animales que más han sido imitados por la ingeniería aeronáutica. El perfil del escualo o del cetáceo y su revestimiento metálico ofrecen una mínima resistencia al rozamiento, que es lo que los ingenieros han perseguido con sus diseños. Pero en 1926, cuando se escribe este poema, la mayoría de los aviones se parecían poco aún

a este diseño. Así que debemos pensar que se trata de una imagen que traslada la viva impresión que debió de producirle al poeta la visión de uno de estos novedosos aviones metálicos.

La segunda estrofa recoge la sonoridad de los motores de la aeronave. También es una imagen compleja, de desarrollo chocante en el manejo de sus elementos constitutivos. Puede conjeturarse que a Heliodoro Puche le pareciera insólita, rompedora y desmitificadora. Para nosotros, es un engranaje que chirría. Por varias razones. Resulta chusca, primero, la identificación del ronroneo estridente de los motores con el canto del ruiseñor que aún no ha perfeccionado sus trinos debido a su juventud. También, y creando con ello un engendro disforme, la mezcla de la figura del ruiseñor con la del tiburón mecánico de la primera estrofa, que el poeta no se ha resignado a abandonar, Y, por ende, el hecho de que el tiburón ahora tenga aptitudes canoras. La noción de futuro mecánico eufónico como valor positivo se cuela con la mención a los trinos de mañana, cuando los motores, como la garganta de un ruiseñor experimentado, emitan sonidos definitivamente armoniosos. O sea, el avión no acaba de sonar bien del todo; la aeronáutica es una industria en pañales.

La tercera estrofa, entre signos de admiración, es una especulación con tintes emocionales y abunda en la configuración imaginística asentada en la primera estrofa. El avión-tiburón viene de lejos y ha pasado la noche en el remanso de las aguas lunares.

La cuarta estrofa describe la velocidad y el ruido. La rapidez atronadora del vehículo ha dejado al observador casi sin aliento, poético tampoco, a juzgar por lo escuálido de la referencia: un símil poco más que obvio (*como una lanzadera*) referido al mundo de la artesanía textil, pues debe de referirse a la pieza de cerámica o de madera pulida en forma de barco que el tejedor impulsa de un extremo a otro del telar. Sólo los puntos suspensivos del v. 14 sugieren de verdad la velocidad de la nave y quizá su estela sonora y visual al perderse en la lejanía.

La quinta estrofa retoma un aspecto de lo expresado en la primera: los reflejos luminosos del sol en las alas metálicas del aparato, amplificando la inicial formulación con un matiz añadido: la mención al zumo. Que ahora las algas luminosas sean de zumo solar requiere la metáfora subyacente del sol como cítrico y quizá el funcionamiento de las hélices del avión como exprimidor. Es la última percepción del observador. Básicamente, una redundancia que confirma definitivamente la pobre ideación que el poema manifiesta.

Como se habrá ido deduciendo, el texto se inscribe en la loa futurista de los inventos mecánicos. Y puede ser un ejemplo de vuelo corto poético, que tanto abunda entre los vanguardistas. Por más que el tema fuera de actualidad motivadora en aquellos momentos, la factura prosódica del poema responde a esquemas heredados: heptasílabos y endecasílabos y rima asonante, sin patrón riguroso. Por otro lado, como la novedad y el futuro son realidades que mueren y renacen constante y sucesivamente, tratarlas como valor intrínseco conlleva el riesgo de que desemboquen en breve en la trivialidad o la inanidad. Es lo que ha ocurrido con el tributo futurista que el poeta paga en este texto. Las imágenes con que expresa sus percepciones han sufrido desgaste al mismo ritmo rápido de los avances aeronáuticos; se han quedado en seguida sin referente. Desde nuestro presente –uno de los futuros posibles del poeta- tendemos a considerar esos alardes futuristas como conatos frustrantes, sin restar valor a la vocación de notarios despiertos del presente de muchos vanguardistas y al ánimo entusiasta con que se posicionaban ante la fenomenología de entonces. Poco podía imaginar el poeta que el ruido de los motores de las aeronaves actuales pueda ser supersónico y que se parezca más a un amplificado zumbido de insecto mecánico que a una ronquera de ruiseñor inexperto, o que se ampliara semánticamente el término textil “lanzadera” para designar un vehí-

culo capaz de transportar un objeto al espacio y situarlo en él, o que nos parezca redundante el adjetivo “metálicas” aplicado a alas cuando en aquel momento era verdadera novedad técnica.

Materiales complementarios



Avión Breguet XIX (años 20)



Avión Nieuport-Delage NiD.29, año 1927

PUCHE, ELIODORO (Lorca, Murcia, 1885-1964). Poeta. Dio sus primeros pasos literarios en su ciudad natal. Su primer poema publicado data de 1908. Convirtió su nom-

bre de Heliodoro en Eliodoro, según Gómez de la Serna, en homenaje a su madre, de origen humilde, y que así lo escribía. Entre 1917 y 1928 residió en Madrid. Publicó dos volúmenes de versos post-modernistas, **Libro de los elogios galantes y los crepúsculos de otoño** (Madrid, José Yagües, 1917) –con cubierta e ilustraciones de Enrique Ochoa, “el dibujante de las mujeres maravillosas” y dedicado “a D. José Francés el alto crítico del arte nuevo”- y **Corazón de la noche** (Madrid, Tipografía Yagües, 1918) –con prólogo de Cansinos-Assens, nuevamente con cubierta de Enrique Ochoa, y dedicado “a los poetas Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique de Mesa”. Vivió la más negra de las bohemias –era, escribe González-Ruano, “como una gárgola de nuestro pequeño barrio latino de la calle de San Bernardo”-, tradujo a Verlaine, y conectó con los ultraístas, con Ramón Gómez de la Serna –escribió un poema “A los caballeros de Pombo”- que lo retrata en sus dos libros sobre el café, y con Huidobro. **Motivos líricos** (Madrid, Tipografía Yagües, 1919), dedicado a Cansinos, y en el que encontramos composiciones dedicadas a Mauricio Bacarisse, a José Planes, a Prieto y Romero, a Alonso Quesada y a Guillermo de Torre, es su libro más próximo a la vanguardia, aunque también haya en él mucho verso tardomodernista. Entre 1928 y el año de su muerte residió en su ciudad natal, donde publicó **Colección de poemas** (Lorca, 1936) y **Poemas inéditos** (Lorca, Círculo Cultural Narciso Yepes, 1961). En 1926 compuso un poema para un banquete en honor de Arderús. Durante los años treinta dirigió el semanario radical-socialista local **El Pueblo**. Tras la guerra civil, pasó cuatro años en la cárcel. Póstumamente aparecieron **El marinero del amor** (Lorca, Asociación Amigos de la Cultura, 1980) y una **Antología general** (Murcia, Editora Regional, 1983) seleccionada por Juan Guirao y José Luis Molina. Francisco Javier Díez de Revenga le ha dedicado una exhaustiva monografía, **Eliodoro Puche, historia y crítica de un poeta** (Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1981). En 1978 le dedicó un número monográfico la revista lorquiana **Cuadernos de la calle**.

(De BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1993, p. 502-503)

Luna llena (Isaac del Vando Villar)

LUNA LLENA (Isaac del Vando Villar)
(La sombrilla japonesa)

A Ramón Gómez de la Serna

- Devuélvele sus globos a los niños.**
Redoma de estrellas de colores.
Espejo de bolsillo para los pensadores.
Bandeja de oro para las Salomé ultraístas.
5 Sudario blanco de los enamorados de la Muerte.
Tamboril alegre de la Virgen del Rocío.
Gargantilla de perlas para las novias tristes.
Sombrilla de seda de equilibrista japonesa.
Cerquillo para los seminaristas románticos.
10 Borla de polvo para las vírgenes sonámbulas.
Redondel del nácar para los astros futuros.
Alcancía de plata para los avaros.
Dulce *polvorón de la Puerta de Triana.*
Aro de plata para los niños pobres.
15 Ráfaga de martirio.
Hostia de leche blanca.
Vientre flotante y fecundo.
Bajo tu influencia concebimos
y fornicamos los poetas salvajes.

Podemos conjeturar cuál sería la intención de Vando Villar al escoger la luna llena para desarrollar sus posibilidades como tema monográfico en un poema. Quizá quiso añadirse a la pléyade de poetas que la gran tradición romántica del tema había concitado. Quizá quiso, a sabiendas del riesgo de acometer un tema transitado y gastado poéticamente, formular una propuesta novedosa, troquelando poéticamente de nuevo la imagen del astro con intención desmitificadora, siguiendo la consigna de Ramón Gómez de la Serna “¡Pedrada en un ojo de la luna!”⁸². Quizá se aplicó simplemente a la tarea para ver lo que salía... Ya veremos. Lo que sí parece claro es que le supuso una incitación a desarrollar sus posibilidades imaginísticas. A ello responden la extensión no desdeñable del poema, en términos relativos, y la distribución de las imágenes en versos esticomíticos –salvo los dos últimos–, cada uno de los cuales da cabida a una de ellas, sin más trabazón entre ellos que el denominador común temático. No fue práctica infrecuente entre los vanguardistas proponer un tema monográfico, a veces insólito, como punto de partida, y explorar sus posibilidades: es lo que hacen, por ejemplo, Giménez Caballero en su

⁸² *Proclama futurista a los españoles*, en *Prometeo*, núm. 20, Madrid, 1910

“Oda al bidet”⁸³ y Pedro Salinas en su “Underwood girls”⁸⁴ (teclas de la máquina de escribir) con resultado valioso el primero y encomiable el segundo. Ello se debe a la coetánea consideración de la metáfora como recurso suficiente e imprescindible para dar sustancia y valor poéticos al poema. Parecían olvidar algunos poetas que la analogía es mecanismo conceptual que no garantiza por sí misma resultados interesantes, y que exige o presupone en el poeta sensibilidad perceptiva, ingenio, imaginación, oficio poético y alto grado de autoexigencia. Parecían olvidar también que un poema, más que un saco de huesos amontonados, es un organismo carnoso, con volumen, textura y contorno, y lleno de complejidad interior. A partir de estas consideraciones, el poema que nos ocupa no pasaría del estatus de borrador, de protopoema: una primera recolección de materiales que hubiera habido que triar primero y conferirles después verdadera trascendencia poética integrándolos en un cuerpo reconocible como tal. Es verdad que, al hilo de ciertos planteamientos poéticos de la época, un poema no debía responder necesariamente a criterios de exigencia homologables con los heredados de la tradición y que lo que se nos antoja hoy protopoema o conato poético podía ser asimilado en la época de las vanguardias a poema de cuerpo entero, hecho y desarrollado convenientemente, pero, desde nuestro presente, tales criterios son inasumibles. Otra postura sería caer en la condescendencia acrítica.

Haremos un balance matizado al final. Pero antes examinemos las imágenes una por una.

Devuélvele sus globos a los niños.

Por la redondez de la luna llena. Parece, en el firmamento, un globo escapado de las manos de un niño. Por atracción, acaparadora de globos.

Redoma de estrellas de colores.

Redoma: luna como recipiente mágico utilizado por los brujos y alquimistas. Se supone que en su interior guarda estrellas de colores, recogidas de su alrededor. En línea con el diseño infantilista de la imagen anterior.

Espejo de bolsillo para los pensadores.

Por su pequeño tamaño, vista desde la Tierra. La visión de la luna llena, de poderoso atractivo, deja sumido al observador en sus pensamientos. Por efecto óptico, podría cogerse con la mano y metérsela en un bolsillo. ¿No hubiera convenido más decir “para las pensadoras”, ya que son quienes más usan los espejos?

Bandeja de oro para las Salomé ultraístas.

Alusión a la figura bíblica de Salomé, que se hizo presentar caprichosamente en una bandeja la cabeza de san Juan Bautista. *De oro* por su color amarillo. Las *Salomé ultraístas* debe de referirse a cierto tipo de mujeres desprejuiciadas compañeras de los ultraístas. ¿Pero qué cabeza cortada sostiene esta bandeja y que no se nombra?

⁸³ *Julepe de menta*, Cuadernos literarios, Madrid, 1929

⁸⁴ *Fábula y signo*, Alianza editorial, Madrid, 1989

Sudario blanco de los enamorados de la Muerte.

Por su blancura, relacionada con la palidez de la muerte, es vista como paño, en alusión al sudario con que las mujeres piadosas limpiaban en el vía crucis el rostro del condenado a muerte, Cristo.

Tamboril alegre de la Virgen del Rocío.

Por su redondez, igual que el tamboril que marca el paso de la Virgen del Rocío en las procesiones católicas. Obviedad.

Gargantilla de perlas para las novias tristes.

Regalo para novias tristes y de tez pálida, se supone. Metáfora forzada visualmente. La gargantilla, collar alrededor del cuello, sólo puede ser la circunferencia lunar y no el círculo completo. La gargantilla, además, atrae por su totalidad pero también por las perlas ensartadas una a una.

Sombrilla de seda de equilibrista japonesa.

Las equilibristas japonesas se acompañaban, como elemento de equilibrio a la vez que estético, de una sombrilla de pequeño tamaño. Por su posición elevada del suelo, sobre el alambre, configura la imagen de colgarse de la luna.

Cerquillo para los seminaristas románticos.

Se refiere a la tonsura redonda del cogote de los seminaristas en la fase final de sus estudios eclesiásticos. *Románticos* por la asociación de la luna con el romanticismo o por el apego de algunos de aquellos seminaristas a esa señal que empezaba a pasar de moda en aquellos tiempos. El diminutivo de *cerquillo* es un intento de salvar la desproporción de dimensiones entre luna y cerco. Por otro lado, la luna no es un cerco sino la superficie entera.

Borla de polvo para las vírgenes sonámbulas.

Con las borlas de polvo se aplicaban las mujeres los cosméticos. Eran un hatillo de fibras o plumas suaves con volumen redondo. *Vírgenes sonámbulas* se asocia, respectivamente, con el blanco virginal de la luna y su nocturnidad.

Redondel del nácar para los astros futuros.

Color nacarado de la luna llena con función de corona para los poetas futuros.

Alcancía de plata para los avaros.

Hucha redonda de plata, en vez del barro habitual, donde acumular monedas los avaros. *De plata* por su parentesco cromático con la luna y por tratarse de los avaros, ya que es un metal semiprecioso.

Dulce *polvorón de la Puerta de Triana*.

Sevilla, famosa por su confitería, fabrica polvorones redondos entre los que destacan los de la *Puerta de Triana*. Los polvorones son dulces con recubrimiento blanco de azúcar glaseado. El resalte tipográfico de la cursiva puede obedecer a interés propagandístico localista o a guiño de complicidad al lector por no se sabe bien qué razón.

Aro de plata para los niños pobres.

De nuevo, metaforización desajustada de la luna llena, si se refiere al aro rodante que los niños, en el juego infantil, empujan con una varilla metálica que se sostiene con la mano por uno de sus extremos y se calza por el otro al aro en movimiento, sin trabarlo.

Ráfaga de martirio.

Probable alusión a la corona de espinas de Jesucristo. *Ráfaga* por su impresión de inmaterialidad en el firmamento y por su condición luminosa.

Hostia de leche blanca.

Obvio: la oblea consagrada de las misas católicas. Acumulación del sema de lo blanco. *Blanca* es epíteto particularmente prescindible aquí. *Leche*, por alusión también al gran reguero lechoso de la Vía Láctea, en vecindad con la luna.

Ventre flotante y fecundo.

Redondez ventral de una embarazada. De ahí lo de *fecundo*. *Flotante* por su situación en el cielo, como flotando sin caer.

Bajo tu influencia concebimos
y fornicamos los poetas salvajes.

Herencia romántica. Considera la luna como astro de inspiración poética (*concebimos*) y buena compañera nocturna para el fornicio descontrolado quizá fuera de la convencional alcoba. *Salvajes* se aplica bisémicamente a los hombres en su condición de poetas y de fornicadores.

El balance imaginístico no es convincente: diecisiete imágenes dispuestas a reificar el astro más prestigiado poéticamente y que hubieran sido suficientes –como número–

para conferir al fenómeno lunar una nueva fisonomía cambiante, de no recalar el poeta en lo trivial, con pocas excepciones, y de no repetir el mismo esquema organizador, si es que pensó en algún esquema. La mayoría (*globos, redoma, espejo, bandeja, tamboril, gargantilla, cerquillo, borla redondel, alcancía, polvorón, aro, hostia, vientre*) manifiestan directamente su origen visual y morfológico sin disimulo. No es que ese origen las convierta en rechazables. De hecho, era de esperar. Pero como referencia conceptual directa reiterada al comienzo de casi todos los versos crea monotonía, sensación de producto en serie, sin individuación. El esfuerzo retórico que haya podido suponer el poema queda trivializado. También era de esperar un mayor nivel de autoexigencia, dadas las dificultades, al abordar un tema tan trillado, de encontrar analogías verdaderamente sorprendentes. Frustra en seguida el poeta, a juzgar por el escaso muestrario de imágenes, la orientación lúdico-infantilista que parece tomar el poema en sus comienzos, que hubiera sido una opción productiva y estructuradora, además de simpática. Algunas imágenes (*cerquillo, gargantilla, aro de plata*) son desajustadas en relación con la morfología lunar, al confundir el poeta circunferencia con círculo (lo contenido en la circunferencia). Otras, a fuer de concentradas, quizá por influencia de las coetáneas greguerías y los jaikus, tienen desarrollo conceptual trunco (*bandeja..., ráfaga...*) o forzado (*espejo..., cerquillo..., borla...*), con lo que la dosis de conceptismo premeditado o mecánico con que están presentadas resulta excesiva y traicionera. Otras no logran sacudirse la obviedad (*globo, redoma, aro, hostia*). Incluso se repite en dos imágenes cercanas el mismo complemento (*alcancía de plata, aro de plata*). En fin... Hay algunas, no obstante, reseñables por una u otra razón, prometedoras pero poco aprovechadas: *sudario*, por lo imprevisto; *sombrilla de seda* por su sugeridora elegancia; *polvorón* por lo desmitificador; *vientre* por su imponentia...

El hilo conductor del poema parece ser el proceso de cosificación a que es sometida la luna. Pero, dicho eso, lo que encontramos en su desarrollo es acumulación indiscriminada de materiales. La sucesión en que se presentan las imágenes verso a verso no parece obedecer a ningún criterio de ordenación conceptual ni de tono premeditados, con lo que estamos a las puertas del pastiche. No se sostiene, entonces, el texto como desmitificación de un tema frecuentado, por su prestigio poético, por generaciones anteriores de poetas, si fue eso lo que el autor se propuso al escribirlo. Tampoco como repertorio circense de metáforas audaces y sorprendidas. Quizá tendría cierto sentido en tanto que emulación greguerística (no se olvide que el poema está dedicado a Ramón Gómez de la Serna)⁸⁵, aunque, como se sabe, las greguerías tienen vocación de existencia individual e irrepetible, no grupal. La ruptura que suponen los dos versos finales –descaro que no oculta su pretenciosidad y rimbombancia– tampoco mejoran el panorama general, pues enlazan temáticamente con el romanticismo. Otra cosa hubiera sido si el poema necesitase por sí mismo de la descripción metafórica como parte de su concepción original, como puede ser el caso de “Naturaleza muerta”⁸⁶, del mismo Vando Vi-

⁸⁵ Lejos queda también este poema del espíritu de la consigna vanguardista de Marinetti: “¡Pedrada en un ojo de la Luna!” (*Manifiesto futurista a los españoles*, en *Prometeo*, nº 20, Madrid, 1910, firmado por Tristán (pseudónimo de R. G. de la Serna).

⁸⁶ Aparecido en *Grecia*, nº 44, 1921. Lo transcribo:

Lienzo colmado de frutos maduros.
 Estiva y esplendorosa moldura.
 Jardineros sibaritas y sanguinarios
 han roto los cordones umbilicales.
 Novilunio. Cuerno de la abundancia.
 Sandías, mujeres sangrantes.
 Uvas –perlas– inglesas.
 Las magnolias se nos ofrecen como modelos.

llar, en donde la diversidad de imágenes y su aparición en el texto responden obligadamente a los elementos que componen el bodegón, a su ubicación en el cuadro, a la relevancia que les da el ojo que los mira y a su capacidad para sugerirle impostaciones emocionales, aparte otras consideraciones. Así pues, podemos confirmar la condición de protopoema de este texto, tal y como adelantábamos al comienzo. En el libro al que pertenece, *La sombrilla japonesa*⁸⁷, hay otros parecidos. El prólogo de Adriano del Valle intenta fijar la estética a la que obedece la escritura de nuestro autor, “como si escribiera con pinceles”, confundiendo de paso estética con técnica. Insiste, como denominador común del libro, en el tratamiento minimalista (sus poemas son “tacitas”, “pececitos de oro”...) con que opera Vando Villar. Pero a nosotros, tras leer el libro, no se nos van de la mente los inconvenientes intrínsecos de ese tratamiento que, a saber, unas veces compromete seriamente el vuelo ideacional del poeta y otras simplemente es coartada de carencias poéticas, salvo cuando es ejercido por poetas muy dotados. En otras palabras: existe una diferencia abismal, sin punto de comparación, entre lo que pueden hacer con el astro lunar, mediante el mecanismo de la analogía, Vando Villar y el “perito en lunas” Miguel Hernández, por poner un ejemplo.

Materiales complementarios

LA LUNA (Juan Ramón Jiménez)

Diario de un poeta reciencasado, 1916

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El cerdo, que baila, verde todo. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. La Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamandresa. El Escocés, que enseña y esconde su whisky con reflejos blancos. La Fuente, de aguas malvas y naranjas, por cuyo chorro pasan, como en una culebra, prominencias y valles ondulantes de sol y luto, eslabones de oro y hierro (que trenza un chorro de luz y otro de sombra...). El Libro, que ilumina y apaga las imbecilidades sucesivas de su dueño. El Navío que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra... Y...

-¡La luna!- ¿A ver? -Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? -Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?

POR QUÉ SE ABURRE LA LUNA (Francisco Vighi)

(aparecido en Prisma, 1922)

La luna menguante tiene
un buen doble auricular;
antena en la Osa Mayor,
bobina y cursor en la
Vía Láctea. Sin embargo,
nunca ha podido captar

Las palmeras se han prendido las cubanas de oro.
Mi corazón kaki y mis ojos ciruela
en la bandeja de mis manos.
Metamorfosis del gusano de seda.
¡Yo también soy naturaleza muerta!

⁸⁷ Imprenta de la Exposición, Sevilla, 1924

las ondas. El aparato
no tiene el cable que va
a tierra: La Media Luna,
en su inútil escuchar,
se duerme -orejas tapadas-,
aburrida y celestial.

LUNA DEL PARAÍSO (Vicente Aleixandre)
(*Sombra del paraíso*, 1944)

Símbolo de la luz tú fuiste,
oh luna, en las nocturnas horas coronadas.
Tu pálido destello,
con el mismo fulgor que una muda inocencia,
aparecía cada noche presidiendo mi dicha,
callando tiernamente sobre mis frescas horas.

Un azul grave, pleno, serenísimo,
te ofrecía su seno generoso
para tu alegre luz, oh luna joven,
y tú tranquila, esbelta, resbalabas
con un apenas insinuado ademán de silencio.

¡Plenitud de tu estancia en los cielos completos!
No partida por la tristeza,
sino suavemente rotunda, liminar, perfectísima,
yo te sentía en breve como dos labios dulces
y sobre mi frente oreada de los vientos clementes
sentía tu llamamiento juvenil, tu posada ternura.

No era dura la tierra. Mis pasos resbalaban
como mudas palabras sobre un césped amoroso.
Y en la noche estelar, por los aires, tus ondas
volaban, convocaban musitaban, querían.

¡Cuánto te amé en las sombras! Cuando aparecías en el monte,
en aquel monte tibio, carnal bajo tu celo,
tu ojo lleno de sapiencia velaba
sobre mi ingenua sangre tendida en las laderas.
Y cuando de mi aliento ascendía el más gozoso cántico
hasta mí el río encendido me acercaba tus gracias.

Entre las frondas de los pinos oscuros
mudamente vertías tu tibieza invisible,
y el ruiseñor silencioso sentía su garganta desatarse de amor
sí en sus plumas un beso de tus labios dejabas.

Tendido sobre el césped vibrante,
¡cuántas noches cerré mis ojos bajo tus dedos blandos,
mientras en mis oídos el mágico pájaro nocturno
se derretía en el más dulce frenesí musical!

Toda tu luz velaba sobre aquella cálida bola de pluma
que te cantaba a ti, luna bellísima,
enterneciendo a la noche con su ardiente entusiasmo,
mientras tú siempre dulce, siempre viva, enviabas
pálidamente tus luces sin sonido.

En otras noches, cuando el amor presidía mi dicha,

un bulto claro de una muchacha apacible,
desnudo sobre el césped era hermoso paisaje.
Y sobre su carne celeste, sobre su fulgor rameado
besé tu luz, blanca luna ciñéndola.

Mis labios en su garganta bebían tu brillo, agua pura, luz pura;
en su cintura estreché tu espuma fugitiva,
y en sus senos sentí tu nacimiento tras el monte incendiado,
pulidamente bella sobre su piel erguida.

Besé sobre su cuerpo tu rubor, y en las labios,
roja luna, naciste, redonda, iluminada,
luna estrellada, por mi beso, luna húmeda
que una secreta luz interior me cediste.

Yo no tuve palabras para el amor. Los cabellos
acogieron mi boca como los rayos tuyos.
En ellos yo me hundí, yo me hundí preguntando
si eras tú ya mi amor, si me oías besándote.

Cerré los ojos una vez más y tu luz límpida,
tu luz inmaculada me penetró nocturna.
Besando el puro rostro, yo te oí ardientes voces,
dulces palabras que tus rayos cedían,
y sentí que mi sangre, en tu luz convertida,
recorría mis venas destellando en la noche.

Noches tuyas, luna total: ¡oh luna, luna entera!
Yo te amé en los felices días coronados.
Y tú, secreta luna, luna mía,
fuiste presente en la tierra, en mis brazos humanos.

Niebla y nistagma (César Á. Comet)

(Bellezas cotidianas y grotescas)
NIEBLA Y NISTAGMA⁸⁸ (César A. Comet)
(Grecia, n° 39, 1920)

Vamos por el desván.
Entre el polvo
la gran araña eléctrica
ha tejido su tela
5 junto al tejado.

El canto de un gato loco
presiente a los ratones
ocultos en sus celdas
y atemorizados.
10 Día de limpieza.

Todos los trastos inválidos
se mueven y se sacuden.

Colgados de las perchas y de los clavos
velos descoloridos
15 -visillos en hilachos
de la única ventana sin cristales-
tupen el aire.⁸⁹

Los cepillos serán inútiles
Nuestras manos bigotudas
20 no besarán la ropa
ni los remates de las cabezas
Los trajes viejos pedirán la plancha
con un llanto saliente y resignado.

Los objetos pequeños
25 abandonados en los rincones
marcarán huellas fáciles y pobres
que son para nosotros rieles.

⁸⁸ Nistagmo: (Del gr. νυσταγμός, acción de adormilarse).1. m. Med. Oscilación espasmódica del globo ocular alrededor de su eje horizontal o de su eje vertical, producida por determinados movimientos de la cabeza o del cuerpo y reveladora de ciertas alteraciones patológicas del sistema nervioso o del oído interno (DRAE).

Nistagma: Movimiento horizontal, vertical, o rotatorio involuntario de los globos oculares. El nistagma se distingue de la actividad involuntaria normal del ojo por la rapidez y el patrón repetidor del movimiento.

⁸⁹ Tupen: de tupir, apretar mucho una cosa cerrando sus poros o intersticios.

**Golpes secretos cuyos discos
aumentan sucesivamente de tamaño ante nosotros
30 a nuestra espalda disminuyen
y a nuestros ojos aparece
la imagen del trapero
que en extremo optimista
busca su viejo coágulo mental con que comercia.**

**35 El varillaje de un recio paraguas
se ríe en una carcajada muda
al ver desnuda
a una mesa coja
que intenta un vuelo
40 (Aquel es un abuelo
diligente y fuerte
y ella es joven y escasa).**

**Nada de esto nos sirve
Lo reservamos para el porvenir
45 Cuidemos de limpiarlo
(Inventario para el balance
que esté a nuestro alcance).
Con cuidado
¿Será la empresa superior a nuestras fuerzas?
50 ¿Tiembla la acción?**

**De pronto todo se nos viene encima
¡Atamos demasiado el plumero!**

**Sin saber cómo
una esterita cae por el hueco de la escalera**

El poema se basa en la experiencia de entrar en un trastero con ánimo de limpiarlo, espacio cerrado, polvoriento y poco visitado, en general, salvo por ratones y algún gato. La encarnadura del poema son las percepciones intrigadas y sugerentes que en muchas personas produce la visita al cuarto de los trastos, mezcladas con reflexiones sobre lo que se percibe, se piensa y se hace: la lámpara en el techo, los maullidos predadores de un gato ante los ratones, el repaso y remoción de los trastos, los velos deshilachados, la ventana sin cristales, el cepillado de ropas y trajes, las huellas en el suelo de los objetos arrinconados. Interrumpiendo el repaso, la presencia en la calle del trapero, esperando recoger algunos de los trastos. Luego, de nuevo la descripción objetual: varillaje de un paraguas, una mesa coja sin faldones...; y la determinación de guardarlo todo a pesar de su inutilidad. Pero, antes de proseguir con la tarea, la duda insoslayable: ¿podremos acabar la tarea iniciada? Y en estas, se nos derrumba todo lo que estaba acumulado sin orden ni concierto, en equilibrio inestable. Incluso una esterita cae por el hueco de la escalera.

El título es especialmente revelador: “Niebla y nistagma”, perteneciente a un libro que el autor no llegó a publicar: *Bellezas cotidianas y grotescas*. El título del libro es toda una declaración de intenciones y juicios: la belleza está en lo cotidiano y en absoluto reñida con lo grotesco o lo deforme, aludiendo irónicamente a la afición de guardar objetos inútiles y a la renuncia a tirarlos, quizá por sentimentalismo; el calificativo de grotescas se justifica por el hecho de que muchos de esos objetos son deformes por incompletos y por el desorden acumulativo.

Por su parte, el título del poema, “Niebla y nistagma”, lo integran dos vocablos de muy diferente registro que forman, no obstante, un binomio complementario en el poema. El primero alude a la atmósfera cargada y polvorienta que solía haber en los trasteros, entendidos como espacio nebuloso que reclama al ojo un ejercicio de escrutinio. Nistagma, por su parte, según definición médica, es un movimiento horizontal, vertical o rotatorio involuntario de los globos oculares, y se distingue de la actividad involuntaria normal del ojo por la rapidez y el patrón repetidor del movimiento. En nuestro texto debe de referirse zumbonamente a la dificultad de fijar la mirada ante el desorden del desván. Como si en el intento de reordenar el espacio y sus contenidos, el ojo reaccionara con movimientos descontrolados sin poder hacerse cargo de la situación.

Podemos decir que el título es un relevante hallazgo expresivo que resume eficazmente el contenido del poema y su desarrollo. La presencia en el título de dos vocablos de naturaleza y ámbito muy distintos es señal, también, de la vocación vanguardista –lúdica, sorpresiva– del poema.

Vamos por el desván.
Entre el polvo
la gran araña eléctrica
ha tejido su tela
5 junto al tejado.

Arranca el poema con indicación precisa de situación y acción. Estamos ya dentro del desván. Al entrar hemos encendido la luz y nuestra mirada se dirige espontáneamente hacia su fuente: una araña –lámpara con brazos– colgada del techo. Probablemente hay aquí una metáfora con dos estratos: el de la metáfora lexicalizada consistente en llamar araña a ese tipo de lámpara –los brazos son las patas, etc.– y el añadido de suponer que además alberga telas de araña reales.

El canto de un gato loco
presiente a los ratones
ocultos en sus celdas
y atemorizados.
10 Día de limpieza.

Oímos los maullidos de un gato en su actividad instintiva: la persecución y caza de ratones, escondidos en sus nidos metaforizados como celdas. Es de suponer que el gato nos ha seguido y se ha colado también en el desván, atraído por el olor de sus presas.

Toca hacer limpieza.

Todos los trastos inválidos
se mueven y se sacuden.

Lo primero es mover de sitio los trastos para barrer el espacio que ocupaban y para quitarles el polvo de manera más o menos sistemática y concienzuda. El adjetivo

inválidos les concede un estatus preciso bisémico: ya no sirven, y por eso están en el desván, y además tienen alguna deficiencia funcional (desgaste, agrietamientos, roturas, amputaciones...) como si fueran personas inválidas. Esta condición física, atribuida a seres inertes, como los trastos, en confluencia con las acciones subsiguientes de *se mueven* y *se sacuden*, sin contemplaciones, contamina el pasaje de una cierta actitud de crueldad para con ellos que, además, no protestan. Desde esta interpretación, la partícula *se* hay que entenderla como marca de pasiva refleja; sería excesivo o incongruente entenderla como marca de voz media, por más que nos apetezca.

Colgados de las perchas y de los clavos
velos descoloridos
15 -visillos en hilachos
de la única ventana sin cristales-
tupen el aire.

Hay varias perchas de pie y clavos en la pared de los que penden visillos descoloridos, deshilachados, que un día estuvieron ante los cristales de una ventana. Confieren a la atmósfera cargada del desván mayor sensación de enclaustramiento.

Los cepillos serán inútiles
Nuestras manos bigotudas
20 no besarán la ropa
ni los remates de las cabezas
Los trajes viejos pedirán la plancha
con un llanto saliente y resignado.

El sujeto observador –cualquiera de nosotros en esa situación- sopesa las posibilidades. Y decide: nada ya que hacer para volverlos en sí, no vale la pena; tampoco con el resto de ropajes, sombreros (*remates de las cabezas*) y trajes. De ahí el uso del futuro verbal. Cuando las ropas son nuevas o buenas, el cepillado se lleva a cabo con delicadeza (*besarán la ropa*): este es el referente de la sorprendente y chusca imagen de las *manos bigotudas* – porque sostienen y manejan el cepillo-. Por su parte, los trajes necesitan claramente un planchado que les es negado definitivamente por el dueño.

Lo más relevante del pasaje es la metaforización de cepillos en *bigotes* en el seno de la personificación de manos bigotudas y besadoras, que arrastra, a su vez, la prosopopeya de trajes. Todos estos elementos juntos parecen configurar la escena de un padre adusto y bigotudo pero cariñoso que suele acariciar o besar en la cabeza a sus retoños, salvo en alguna ocasión en la que los deja en llanto quejumbroso: unos trazos de alegoría.

Los objetos pequeños
25 abandonados en los rincones
marcarán huellas fáciles y pobres
que son para nosotros rieles.

Fija ahora la mirada en los objetos pequeños de los rincones. Imaginemos el momento. Al cambiarlos de sitio, dejan una huella en el suelo motivada por el contorno de su volumen que ha impedido el depósito de polvo. Son huellas que quizá se solapan, poco marcadas (*fáciles y pobres*), pero pistas tan reveladoras para nosotros como *rieles*.

Golpes secretos cuyos discos
aumentan sucesivamente de tamaño ante nosotros
30 a nuestra espalda disminuyen

y a nuestros ojos aparece
la imagen del trapero
que en extremo optimista
busca su viejo coágulo mental con que comercia.

En medio de la contemplación del panorama de objetos y de nuestras reflexiones, oímos el tañido metálico con que avisaban los traperos de su presencia en los alrededores, golpeando dos objetos de metal. El sonido llega a nosotros en aumento progresivo hasta que se va haciendo inaudible cuando el trapero ya se pierde por el extremo de la calle. Y es secreto porque no nos basta el oído para identificar la fuente del mismo y porque nunca es del todo igual: el trapero se sirve, para producirlo, de los objetos metálicos que tiene más a mano, que nunca son los mismos. Los *discos* que *aumentan sucesivamente de tamaño ante nosotros* son, presumiblemente, metáfora rebuscada de las ondas expansivas del sonido y de su progresiva proximidad.

Puede que nos asomemos o no a la ventana para verlo. Da igual. Tenemos en la mente ante nosotros la imagen recurrente del trapero del barrio, que de cuando en cuando pasa por la calle anunciándose para comerciar con la vecindad. Conocido nuestro. Ese que finge desde siempre ser mentalmente algo retrasado (*busca su viejo coágulo mental*) con el fin de sacar más beneficio (*con que comercia*) de la transacción, cosa que no siempre le da resultado (*en extremo optimista*).

- 35 El varillaje de un recio paraguas
se ríe en una carcajada muda
al ver desnuda
a una mesa coja
que intenta un vuelo
40 (Aquel es un abuelo
diligente y fuerte
y ella es joven y escasa).

Volvemos a fijar la vista en otro rincón del desván. El varillaje metálico de un paraguas se nos antoja una gran carcajada, visible en primer plano desde la concavidad del paraguas abierto. Las varillas –relucientes, duras- son los dientes; la tela que los recubre, la boca abierta. La mente del observador adjudica como causa de la hilaridad excesiva –carcajadas- del paraguas la presencia de una mesa coja y sin faldones –desnuda-. Es en esta escena donde mejor se expresa en todo el texto la dimensión grotesca que el poeta quiere conferir al poema, anotada ya en el antetítulo de la composición: *Bellezas cotidianas y grotescas*. Una mesa camilla coja y desnuda –sin una pata, posiblemente, y sin faldones- se le antoja un cuerpo desnudo femenino grotesco; en consonancia, la gran carcajada excesiva del paraguas abierto, también es una reacción grotesca en sí misma no exenta de crueldad. Para más inri, la mesa coja es como un pájaro cojo que intenta volar sin alas (sin faldones).

El comentario añadido explicativo de la situación, entre paréntesis (v. 40-41), que sigue a continuación aporta matices interesantes. El paraguas se ríe porque su condición de abuelo –el paraguas debe de ser muy viejo- le da una suerte de superioridad moral (?), basada en la sabiduría y el cinismo de la experiencia acumulada; además, a pesar de su longevidad, está pletórico mental y físicamente. El blanco de las risas es la desmeдрada, aunque joven, mesa esquelética. Un añadido más de crueldad y prepotencia, que traduce bien la mentalidad de la época.

- Nada de esto nos sirve
Lo reservamos para el porvenir
45 Cuidemos de limpiarlo

(Inventario para el balance
que esté a nuestro alcance).
Con cuidado
¿Será la empresa superior a nuestras fuerzas?
50 ¿Tiembra la acción?

El juicio sobre los objetos observados es claro y contundente: inservibles. Pero, ¿por qué no los tiramos? El autor recoge bien la contradicción en que incurrimos todos ante los trastos inútiles acumulados. Sabemos que son inútiles, pero no nos desprendemos de ellos porque han llegado a formar parte de nuestra peripecia vital y de nuestra mínima historia personal; están en nuestra memoria y son, por tanto, constitutivos de nuestra manera de ser y estar en el mundo. Así que –pensamos- quizá nos sirvan en el futuro. (La idea no está desarrollada en el poema sino simplemente apuntada. Pero hay que reseñar su interés como embrión). En consonancia, hay que limpiarlos. Y de paso hacemos balance (no sólo de los objetos en sí mismos sino también de los jirones de nuestra experiencia que se han llevado consigo). Minuciosamente. Pero nos asalta de nuevo la duda de si seremos capaces de culminar la tarea (los versos 49 y 50 son verdaderamente romos como intento expresivo).

De pronto todo se nos viene encima
¡Atamos demasiado el plumero!

Sin saber cómo
una esterita cae por el hueco de la escalera

Quizá hemos empezado con la tarea. Los objetos apilados sin más criterio que el acumulativo se rebelan cuando intentamos extraerlos uno por uno. La torreta y la tarea misma se nos vienen encima: estaban demasiado ligados unos con otros en ese “totum revolutum”. El v. 53, exclamativo y a modo de explicación del derrumbe (*¡Atamos demasiado el plumero!*) parece referirse al instrumento de quitar el polvo, el plumero, que se confeccionaba atando varias plumas de ave. El exceso de ligadura alrededor del tallo del plumero ha podido convertir a este más en instrumento rígido y contundente que en suave y flexible prolongación de la mano; su manejo brusco, además, ha podido provocar el derrumbe. Como efecto último de la catástrofe sobrevenida, una estera ha ido a caer por el hueco de la escalera.

El valor del poema reside en el acierto en el tratamiento de varios aspectos:

1. La conjunción en el título de conceptos de ámbitos distantes, práctica coherente con la poética vanguardista que busca el juego y la sorpresa;

2. Plantear el especial estado de ánimo que alberga quien intenta limpiar y ordenar un trastero: la inicial determinación, el hastío prematuro, las dudas entre conservar o tirar algunos objetos...;

3. La presencia de algunas imágenes esforzadas y de valiosas intuiciones poéticas. En concreto, las referidas al proceso de animación, lleno de matices interesantes, con que se nos presentan algunos objetos: la araña del techo, la atmósfera enrarecida, los cepillos como una extensión de la mano, los trajes llorones ansiosos de ser planchados, las varillas carcajeantes del paraguas, la mesa voladora. Se cuelan entre ellas algunos toques de cruel humor negro, como en los pasajes del trapero y los del paraguas y la mesa coja, con implicaciones de índole ética;

4. La impostación de un cierto contenido existencial del sujeto del poema – nosotros, cualquier persona- en el espacio del desván y en el universo de objetos que alberga. A pesar de ello, el sujeto lírico mantiene un cierto distanciamiento emocional,

mediante reflexiones autoirónicas, ante los objetos del desván; se comporta como un ojo registrador de percepciones, sin ahondar en el impacto anímico que las mismas le suponen;

5. La convincente plasmación diegética del episodio de la limpieza del desván, con principio y final coherentes. En esta línea, la elección del desván como tema aporta, de entrada, abundantes posibilidades poéticas, por su poder evocador como espacio residual y cementerio de objetos.

El poema, sin embargo adolece de imperfecciones. Algunas imágenes presentan una torpe conformación, son confusas o están mal resueltas y el cauce gramatical elegido no les da salida airosa. Todo esto explique quizá la especial característica de muchos poemas de César A. Comet: su longitud excesiva, que niega uno de los patrones de la poética ultraísta: la concentración imaginística y la brevedad del texto en su conjunto.

Materiales complementarios

CÉSAR A. COMET, seudónimo de César Álvarez Comet (Linares, Jaén,?- Madrid,?). Poeta y empleado de Correos. Firmante en 1918, del manifiesto ultraísta, en 1921 participó en las veladas ultraístas de Parisiana y del Ateneo de Madrid. Próximo, según cuenta Cansinos en sus memorias, a Lucía Sánchez Saornil. Realizó traducciones de escritores franceses, entre ellos Paul Morand. En 1925 dirigió **Plural**, en cuya nonata editorial anunció un libro que se hubiera titulado **Bellezas cotidianas y grotescas**; con anterioridad, la editorial, la editorial de **Tobogán** había anunciado **Nieles**, otro título suyo que no llegó a ver la luz. Tomás Luque le dedicó uno de sus **Poemas inconexos** (1931). Publicó un único, tardío y no muy relevante volumen de poemas, **Talismán de distancias** (Madrid, Ferreira, 1934), que fechó en 1925, y que el también ex ultraísta Pérez Doménech reseñó en **Heraldo de Madrid**. Fue socio de ADLAN. Pasó la guerra y la posguerra en Madrid. Gerardo Diego le dedicó uno de los poemas de **Limbo** (1951). (De **BONET, Juan Manuel: Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936**, Alianza, Madrid, 1993, p. 169)

EL SEÑOR CUSTODIO Y SU HACIENDA. A LA BUSCA (Pío Baroja) (*La Busca*, cap. VI)

Manuel se levantó perezosamente. El trapero subió la cuesta del terraplén con el saco al hombro, hasta llegar a la calle de Rosales, en donde tenía un carrito tirado por dos burros. Arreó el hombre a los animales, bajaron paseo del la Florida, y después, por el de los Melancólicos, pasaron por delante la Virgen del Puerto y siguieron la ronda de Segovia. El carro era viejo, compuesto con tiras de pleita, con su chapa y su número, y estaba cargado con dos o tres sacos, cubos y espuertas.

El trapero, el señor Custodio, así dijo él que se llamaba, tenía facha de buena persona.

De cuando en cuando recogía algo en la calle y lo echaba en el carro.

Debajo del carro, sujeto por una cadena y andando despacio, iba un perro con unas lanas amarillas, largas y lustrosas, un perro simpático, que, en su clase, le pareció a Manuel que debía de ser tan buena persona como su amo.

[...]

Se fue la mujer y quedó Manuel solo con el perro. La olla hervía. Manuel, seguido de *Reverte*, recorrió la casa por dentro. Estaba dividida en tres cuartos: una cocina pequeña y un cuarto grande, al cual entraba la luz por dos altos ventanillos.

En este cuarto o almacén, de las paredes y del techo, colgaban trapos viejos de diversos colores, ropas blancas, barretinas y boinas rojas, trozos de mantones de crespón. En los vasares y en el suelo, separados por clases y tamaños, había frascos, botellas, tarros, botes, un verdadero ejército de cacharros de cristal y porcelana; rompían fila estos botellones verdosos hidrópicos de las droguerías y unas cuantas ventrudas damajuanas; luego venían botellas de azumbre, altas, negruzcas; bombonas recubiertas de paja; después seguía la sección de aguas medicinales, la más variada y numerosa, pues en ella se incluían los sifones de

agua de Seltz y de agua oxigenada, los botellines de gaseosa, las botellas de Vichi, de Mondáriz, de Carabaña; y pasada esta sección se amontonaba la morralla, los frascos de perfumería, los tarros y botes de pomada, de crema y de velutina.

Además de este departamento de botillería había otros: de latas de conservas y de galletas, colocadas en vasares; de botones y llaves metidos en cajas; de retales, de cintas y de puntillas arrollados en carretes y cartones.

Vocabulario

Coágulo. (Del lat. *coagulum*).1. m. Coagulación de la sangre.2. m. Grumo extraído de un líquido coagulado.3. m. Masa coagulada.

Esterá. (Del ant. *estuera*, del lat. *storĕa*).1. f. Tejido grueso de esparto, juncos, palma, etc., o formado por varias pleitas cosidas, que sirve para cubrir el suelo de las habitaciones y para otros usos.

Inventario. (Del lat. *inventarium*).1. m. Asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión.2. m. Papel o documento en que están escritas dichas cosas.

Hilacha.1. f. Pedazo de hilo que se desprende de la tela. U. t. en sent. fig.2. f. Porción insignificante de algo.3. f. Resto, residuo, vestigio.

Nistagma: Movimiento horizontal, vertical, o rotatorio involuntario de los globos oculares. El nistagma se distingue de la actividad involuntaria normal del ojo por la rapidez y el patrón repetidor del movimiento.

Nistagmo. (Del gr. *νυσταγμός*, acción de adormilarse).1. m. Med. Oscilación espasmódica del globo ocular alrededor de su eje horizontal o de su eje vertical, producida por determinados movimientos de la cabeza o del cuerpo y reveladora de ciertas alteraciones patológicas del sistema nervioso o del oído interno.

Plumero. (Del lat. *plumarium*).1. m. Mazo o atado de plumas sujeto a un mango que sirve para quitar el polvo.2. m. Vaso o caja donde se ponen las plumas.3. m. Penacho de plumas.

Trapero, ra.1. m. y f. Persona que tiene por oficio recoger trapos de desecho para traficar con ellos.2. m. y f. Persona que compra y vende trapos y otros objetos usados.3. m. y f. Persona que, por su cuenta, retira a domicilio basuras y desechos.

Riel. (Del cat. *riell*, y este del lat. *regella*).1. m. Barra pequeña de metal en bruto.2. m. Carril de una vía férrea.

Naturaleza extática (Guillermo de Torre)

NATURALEZA EXTÁTICA (Guillermo De Torre)
(Hélices. Poemas 1918-1922)

(A Juan Gris)

**Un segmento de luna
sobre una bandeja**

**El corazón de la granada
es un abanico del iris**

**5 La guitarra la pipa y el periódico
disecados como loros**

**Palpando entre el mosaico
el vidrio canta sus reflejos**

**10 A través de la ventana bastidor del sol
el viento afina sus cordajes**

**Desconsolada una guitarra
con las clavijas sueltas
enmaraña sus testa**

Pertenece este poema a la séptima sección del poemario *Hélices*, de Guillermo de Torre, titulada “Kaleidoscopio”.

La dedicatoria del poema, al pintor Juan Gris (1887-1927), determina la estructura, el sentido y el alcance del mismo. Así parece deducirse de las palabras del propio Guillermo de Torre⁹⁰

“Y puesto que el libro mencionado [*Hélices*] no pretendía sustancialmente otra cosa que se un muestrario de todos los estilos entonces posibles (imposibles, diríamos hoy, si a la vez, en este hoy no se ensayaran otras posibilidades difíciles, con la circunstancia nueva de que ya no chocan o indignan) de poesía; como quiera que la pintura había adelantado el paso sobre la lírica y ejercía sobre nosotros su influjo, he aquí ahora un ejemplo de transposición de un cuadro cubista, que por tal motivo aparecía dedicado a Juan Gris. Se titula *Naturaleza extática*”.

⁹⁰ *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor, Madrid, 2001, p.564

La cita de nuestro autor nos sitúa en los dominios del interés y la práctica de la transversalidad artística, típica del periodo de las vanguardias, manifestada en programas, reflexiones, contactos múltiples y praxis concreta. Vanguardistas franceses y españoles fueron a la vez pintores, dibujantes, cineastas, literatos, teóricos... Baste recordar, en España, los casos de José Moreno Villa, Lorca, Gutiérrez Solana, Ramón Gómez de la Serna, Alberti, Giménez Caballero, Emilio Prados, Dalí, Buñuel... También los de Juan Gris y Guillermo de Torre. Puede afirmarse que este último fue el máximo conocedor, sucesivamente, de todas las vanguardias. En 1925 apareció la primera versión de su conocido libro sobre las mismas. Y tuvo, como nos dice en la cita anterior, la pretensión de recoger en su poemario *Hélices* un muestrario de todos los estilos poéticos de entonces.

En ese contexto, el poema es un ejemplo de transposición literaria de un cuadro cubista, presumiblemente de Juan Gris, con quien Guillermo de Torre mantuvo correspondencia. En enero de 1920 le escribe pidiéndole algunas declaraciones sobre su estética. Ya en 1926 lo conoció y lo trató en París. En 1920 estaba el pintor en plena madurez artística y se había hecho con su propio estilo, el llamado cubismo sintético, con origen en la técnica del collage aplicada a la pintura al óleo. Pretende el cubismo sintético reunir, con geometrismo puro, varios objetos en uno, solapando perfiles y volúmenes para conseguir simultaneidad visual. Los bodegones o naturalezas muertas de Juan Gris, género al que se dedicó casi exclusivamente, son ejemplo máximo de este principio configurativo: cuatro o cinco objetos de la vida cotidiana, algunos de alcance simbólico para él, como la guitarra, concentrados en una superficie de pequeñas dimensiones. Los elementos habituales que aparecen en estas composiciones, bien estructuradas, coloristas y armoniosas, son fruteros (con peras, uvas...), botellas, vasos, periódicos, pipas de fumar, naipes, libros, dameros, elementos musicales (partituras, guitarra, violín, mandolina...).



Juan Gris: El montón, 1921

El título del poema, *Naturaleza extática*, remite al género de los bodegones pero haciendo hincapié en la inmovilidad extrema de los objetos y distanciándose, mediante el uso de ese neologismo contextual, de la condición de inmovilidad mortal que acarrea “naturaleza muerta”, el sinónimo de bodegón. Mediante el neologismo nos remite a la experiencia de un éxtasis (parada) místico de los objetos, una tipo de inmovilidad trascendente y pasajera. El título implica reflexión y decisión sobre lo que se va a hacer o se ha logrado hacer y un punto de distanciamiento crítico.

Geometrismo, síntesis, solapamiento de sus elementos... Desde estos presupuestos debe analizarse el poema, al ser una transposición literaria de un cuadro cubista. Como en los cuadros de Juan Gris, se contemplan cuatro o cinco temas en la composición, solapándose unos con otros. La distribución tipográfica del poema en el espacio de la página (bastidor) en blanco intenta reproducir las dimensiones reducidas de los cuadros de Juan Gris. Los blancos separadores confieren autonomía a cada pasaje, que correspondería a seis calas perceptivas: 1) raja de melón en una bandeja; 2) granada abierta; 3) guitarra-pipa-periódico; 4) reflejos en el suelo; 5) exterior; y 6) guitarra.

El remedo de solapamiento cubista entre estos elementos se intenta lograr mediante el aporte de varios recursos: 1) la luminosidad del sol, que afecta a toda la escena; 2) la conjunción, sin mediaciones, entre guitarra-pipa-periódico; 3) la participación concreta del sol en la conformación visual de varias imágenes del texto; 4) la mención repetida de guitarra; 5) el protagonismo de la guitarra, en posición privilegiada al final del poema, que se erige en el subtema principal y centro de atención lectora y contempladora; y 6) la distribución tipográfica del texto con versos que se encastran, aprovechando las sangrías, unos en otros. Recordemos que en el cubismo sintético ya no interesa el análisis minucioso sino la imagen total.

En una primera aproximación podríamos juzgar el poema como un meritorio intento de transposición literaria de un cuadro cubista y como ejemplo de cubismo literario, base principal, a su vez, del creacionismo, sin excesivas complicaciones. (Otros autores - Gerardo Diego, por ejemplo- llevaron a cabo transposiciones más complejas). Volveremos a ello más abajo, con matizaciones obligadas.

(v. 1-2)

Un segmento de luna
sobre una bandeja

Presumiblemente, se trata de una raja de melón, por su parecido con algún cuarto de la luna. En coherencia, la bandeja será ovalada o redonda. La ecuación metafórica es como sigue: el cuarto de luna es a una raja de melón como el firmamento es a una bandeja. Frase nominal para subrayar el estatismo. Primer golpe de vista.

(v. 3-4)

El corazón de la granada
es un abanico del iris

Hay también una granada abierta que deja ver el interior de granos rojos y brillantes como rubíes, con irisaciones al reflejo de la luz. La media granada abierta sustenta su metaforización en corazón (por lo rojo) y en abanico (por su forma). Es indiferente que iris designe el arco iris meteorológico, el ópalo noble o la membrana ocular de los vertebrados en cuyo centro está la pupila; cualquier acepción resulta válida y apropiada para configurar la imagen buscada: todo tiene brillos y matices cromáticos cristalinos.

(v.5-6)

6

La guitarra la pipa y el periódico
disecados como loros

Mirada al exterior. La ventana, cerrada, pero iluminadora, deja pasar los rayos de sol, como hemos dicho. Este hecho objetivo es interpretado metafóricamente, con técnica gongorina, entendiendo la ventana como un bastidor de bordado a través del que pasan rayos de sol (agujas y/o hilos), o como un bastidor de pintura sobre el que van dejando pinceladas. El sol sería, respectivamente, el bordador y el pintor. En el primer caso, el cuadro sería un bordado y en el segundo, una pintura. Es preferible la primera opción interpretativa, pues nos permite entender el mosaico del suelo, que se nos ha nombrado ya en el pasaje anterior, como el resultado del bordado.

Pero la idea más explícita del pasaje se refiere a lo que ocurre más allá de la ventana, en el exterior. Un viento suave menea ligeramente (*afina*) las ramas de los árboles o los cables del tendido eléctrico (*cordajes*). (Muchos de los bodegones de Juan Gris tienen como fondo una ventana). Sin embargo, todo el verso *el viento afina sus cordajes* remite semánticamente al ámbito musical de la guitarra que volverá a aparecer enseguida. Se configuran también, por ello, los elementos del exterior como un instrumento de cuerda, por ejemplo, la guitarra: el viento es el ejecutor que pulsa las cuerdas; la ventana es el oído o abertura de aquella; las cuerdas son las ramas de los árboles o los cables del tendido eléctrico; y los troncos y postes, el cuerpo o el mástil.

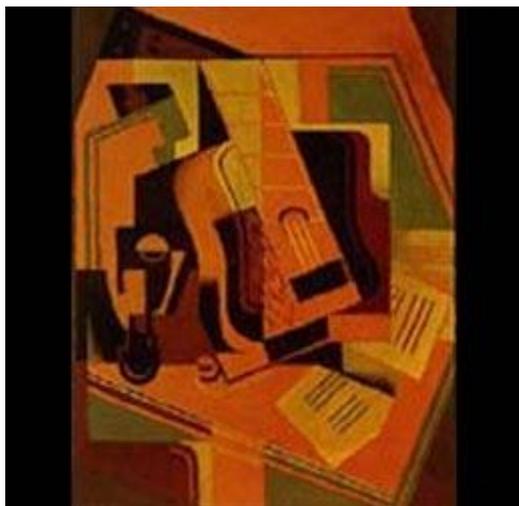
Estaríamos ante una concentrada imagen múltiple.

(v. 11-13)

Desconsolada una guitarra
con las clavijas sueltas
enmaraña sus testa

Sobre la mesa también hay una guitarra mal cordada. Las clavijas sueltas no tensan las cuerdas, que se enmarañan entre sí en el clavijero, testa de la guitarra. *Desconsolada* y *testa* - y, por extensión, *enmaraña*- son términos pertenecientes a realidades animadas o humanas. Implican, por tanto, una prosopopeya. Le ha bastado a Guillermo de Torre el enmarañamiento de las cuerdas (cabellos) en la parte alta de la guitarra, el clavijero (cabeza), para configurar la imagen de un ser humano sumido en el desconuelo, con el pelo revuelto, todo ello signos de descontrol emocional, que tiene, además, un sinónimo en la expresión coloquial “tener alguien *las clavijas sueltas*”. ¿Será la causa del desconuelo de la guitarra su incapacidad de generar sonidos en comparación con la otra guitarra imaginaria del pasaje anterior?

La aparición final de guitarra le confiere protagonismo específico frente a los otros elementos. No podía faltar en un texto dedicado a un pintor, Juan Gris, que tanto la utilizó en sus bodegones, en muchas ocasiones protagonizando la composición.



Juan Gris: La guitarra, 1918

Hay que repetirlo. Para valorar el poema es imprescindible tener bien presente la motivación y la finalidad del mismo: ser una transposición pictórica. Pero esto nos plantea la cuestión de si esa función subsidiaria del poema, ya desde su concepción, le resta posibilidades expresivas y de desarrollo. Evidentemente, debemos pensar que sí. ¿Qué nos aportaría el poema si ignoráramos la existencia de Juan Gris y el cubismo y sin el conocimiento de los propósitos declarados con los que se compuso el texto? Mucho menos de lo que nos puede aportar tras repasar esas circunstancias. Pero aun descontando las limitaciones que acarrea su origen pictórico, el texto se resiente irremediablemente. La pintura pertenece a un ámbito perceptivo muy distinto al de un texto discursivo. El ojo, cuando mira un cuadro, detiene el tiempo; el lenguaje verbal está, por el contrario, sometido a la temporalidad sucesiva. El contenido de un cuadro nos llega integrado al ojo; el contenido de un poema nos llega de forma sucesiva y se requiere de una operación mental compleja para integrar todos sus elementos. Por la misma razón, los subtemas del poema siguen siempre manteniendo una autonomía básica, por más esfuerzos que hagamos por solaparlos unos con otros. En el seno de una imagen poética puede haber síntesis de sugerencias, pero otra cosa es solapar y encastrar en un todo unitario la suma de todas las imágenes que aparezcan en una composición. En un cuadro la dualidad tiempo-espacio se acopla sin violencia. En un texto lingüístico, es casi imposible mezclar ambas dimensiones, aunque puedan convivir en su seno. Aun así, como mostrábamos arriba, no le ha faltado voluntad técnica a Guillermo de Torre. No pueden negársele aplicación y mérito. Pero la propuesta poética tenía limitaciones de origen que se ponen de manifiesto al leer el poema sin las aclaraciones complementarias sobre su concepción y objetivos.

Se busca en el poema resaltar la función de la luz y el colorido, se establece la agrupación entre elementos jugosos (melón, granada) y secos (papa, guitarra, periódico), se nos aporta una perspectiva interior (suelo) y exterior (paisaje), y se entroniza emblemáticamente la guitarra en el cuadro. Todo ello de manera voluntariosa, tratando de aproximarse a la estética del cubismo y partiendo de la pintura de Juan Gris. O sea, manifiesta el poeta buen conocimiento técnico sobre el referente pictórico y el pintor, Pero eso, sin desdoro del mérito que conlleva, convierte el poema irremediablemente en ejercicio artesanal de estilo, con limitado margen para la originalidad y la impronta propias.

Subsidiariamente, a modo de ejercicio probatorio, podría intentarse una reconstrucción pictórica del poema, a ver qué cuadro nos salía. ¿La disposición de los elementos

del poema, según su aparición, podría reproducir el estilo sintético y la configuración general de un bodegón de Juan Gris? La respuesta conlleva más negaciones que afirmaciones. Seguramente saldría un cuadro con objetos familiares de algunos bodegones que pintó Juan Gris, pero no lo firmaría ni siquiera un supuesto discípulo del pintor. Las dimensiones del cuadro estarían en línea, si tomamos como pauta la extensión del poema, con los de un cuadro cubista. Habría, sin embargo, tres planos representados (suelo de mosaico, mesa con objetos, exterior con árboles o cables eléctricos), algo inhabitual en Juan Gris; habría presencia de los mismos elementos, no fusión; habría atmósfera de vivo colorido, no cruce armónico de matices cromáticos; habría acumulación o yuxtaposición, no estructuración y síntesis armoniosas. Faltaría siempre la combinación de todo ello bajo la óptica integradora cubista, emanada de las leyes internas de la percepción visual de un cuadro y de la sabia aportación personal del pintor. Pero eso es algo que no se puede lograr con materiales, como los lingüísticos, sometidos a la sucesión temporal. Se traicionaría la estética cubista, en definitiva.

Como conato, el poema resulta meritorio, un buen ejemplo de experimentación consciente. Como logro, dudoso.

Materiales complementarios

CUADRO CUBISTA (José Moreno Villa) (*Jacinta la pelirroja*)

CUADRO CUBISTA

Aquí te pongo, guitarra
 en el fondo de las aguas
 marinas, cerca de un ancla.
 ¿Qué más da
 5 si aquí no vas a sonar?
 Y vas a ser compañera
 de mi reloj de pulsera
 que tampoco ha de marcar
 si es hora de despertar.
 10 Vas a existir para siempre
 con la cabra sumergida,
 la paloma que no vuela,
 y el bigote del suicida.
 Tiéndete bien, entra en forma,
 15 sostén tu amarillo pálido
 y tu severa caoba;
 conserva bien las distancias
 o busca la transparencia.
 Lo demás no me hace falta.

CUADRO (G. Diego) (*Manual de espumas*)

El mantel
 es mi estandarte

jirón del cielo

y el licor del poniente
da su reflejo al arte

5 Yo prefiero el mar cerrado
y al sol le pongo sordina
Mi poesía y las manzanas
hacen la atmósfera más fina

10 En medio la guitarra Amémosla
Ella recoge el aire circundante
es el desnudo nuevo
Venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla

15 Después de ver el cuadro
la luna es más precisa
y la vida más bella

20 El espejo doméstico ensaya una sonrisa
y en un transporte de pasión
canta el agua enjaulada en la botella

Naturaleza muerta (Ernesto Giménez Caballero)

NATURALEZA MUERTA (Ernesto Giménez Caballero) (*Yo, inspector de alcantarillas*)

- 1. Veinte ladrillos, paquetes rosas, exactos, en la torre.**
- 2. Hay un periódico (tercera plana). Y una mancha muerta, opalina, cérea, de lubricante.**
- 3. Todo sobre pórtland. Y una claridad de bombilla, en lo alto. Y un letreiro arrinconado. Y un hombre dormido. Y una monda de naranja. Y calor. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 partículas de vidrio. Y un dibujo infantil, con la uña, en la pared.**

Las “naturalezas muertas” son un género pictórico de origen barroco, considerado menor entonces pero con creciente aprecio posterior. En general, temáticamente integran en escenario bien enmarcado, generalmente interior, y en primer plano, seres de la naturaleza relativos a la alimentación (animales muertos, hortalizas, frutas, flores, objetos culinarios...) y sus correspondientes contenedores (fruteros, cestas, bandejas, copas, mesas...). De ahí los nombres de “naturaleza muerta” y “bodegón”. Aspiraban a una representación de la realidad cotidiana lo más mimética posible, como si fueran retratos realistas de tema no humano, dentro del estudio del natural a base de iluminación violenta y cruda preconizado y practicado por el pintor Caravaggio. A buen seguro que Giménez Caballero frecuentaría el Museo del Prado y los bodegones expuestos de sus fondos pictóricos. El bodegón, ya en la época moderna fue género frecuentado desde Cezanne hasta los cubistas, sobre todo Juan Gris. No es extraño, por tanto, que el tema le interesara. Otros autores coetáneos de Giménez Caballero hicieron del bodegón tema de sus poemas como Isaac del Vando Villar o Guillermo de Torre. Este último fue quien introdujo a nuestro autor en las corrientes de vanguardia, según confesión propia.

Conviene tener presente todo esto porque nos dará la medida del respeto al referente histórico y pictórico que manifieste Giménez Caballero en este texto que nos ocupa o, dicho de otro modo, la medida de alejamiento del modelo de referencia y lo novedoso u interesante de su propuesta. Se sabe que el grado de innovación de una propuesta sólo puede ser medido en relación con lo establecido para lo cual es imprescindible no hacer abstracción total del referente, so peligro de comprometer la comprensión de todo el proceso creador.

El texto pertenece a la penúltima sección de *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) titulada “Fichas textuales” e integrada por composiciones de prosa poética de moderada o escasa extensión.

La poca extensión de “Naturaleza muerta” y los concretos y pocos contenidos que alberga parecen guardar relación premeditada con su referente intencional pictórico. Lo mismo puede decirse de la organización sintáctica, sencilla y concentrada, con uso de coordinación polisindética y elisión verbal. Esta última da lugar a frases nominales aptas para las descripciones estáticas y para individualizar los elementos del discurso, mu-

chos de los cuales podrían formar serie enumerativa en el seno de una sola oración más larga, como lo contenido en el tercer y último párrafo. De hecho, en el texto no hay sino un solo verbo explícito, *hay*, semánticamente incompatible con el dinamismo. Cada ingrediente presentado sintácticamente mediante la copulativa “y” queda como autónomo en el cuadro y como objeto específico de contemplación, sin dejar de pertenecer al conjunto. La selección lingüística respalda, pues, el efecto perseguido de descripción estática, inactividad e individuación de los elementos de nuestro bodegón literario, que en nuestro caso no están sobre una mesa sino sobre *pórtland* (cemento), en el suelo, observados uno por uno por el ojo meticuloso de manera precisa: los veinte ladrillos contados, de color rosa, ordenados en forma de torre perfectamente regular; el periódico abierto por la tercera plana; las siete partículas de vidrio; los trazos de la uña... Tanta precisión y meticulosidad transmite la impresión de que los objetos están fijados pictóricamente en el tiempo y en el espacio y que el observador se demora en la contemplación de la escena, la mira y remira tal y como se hace con una pintura colgada en la pared.

En la escena hay pocos elementos y los que hay están representados en primer plano, como en los cuadros de naturaleza muerta. De ahí la brevedad del texto y la precisión detallista. Temáticamente, se nos presenta un espacio urbano cotidiano y degradado: interior de un edificio, quizá una habitación en proceso de reforma, iluminada por una bombilla de bajo voltaje, en la que dormita un albañil, tras la comida de mediodía, entre elementos fabriles y restos de comida: ladrillos, la tercera plana de un periódico, una mancha de aceite, la peladura de una naranja, trozos de vidrio, todo ello sobre el suelo de cemento. En un rincón, a izquierda o derecha, un letrero. En la pared, un dibujo. Toda la escena parece estar iluminada desde lo alto por una claridad amarillenta, de bombilla, y envuelta en una atmósfera calurosa. En medio de todo ello, en el centro, un hombre sesteando.

Varios rasgos, entreverados, remiten al patrón compositivo de referencia y a la congruencia y originalidad de la propuesta de Giménez Caballero:

1. la sustitución de flores y alimentos –elementos típicos de ese género pictórico– por una selección precisa y reducida de objetos de un interior para la siesta de un hombre, tras la comida de mediodía –calor invasivo–, que parece ser un albañil (ladrillos, periódico de envolver el bocadillo, aceite como resto de su comida –una lata de sardinas, por ejemplo–, cemento, monda de naranja... El hombre está o tumbado en el suelo o apoyado de espaldas en la pared, esgrafiada con un dibujo infantil que ha atraído la mirada del observador.

2. la aprehensión perceptiva rápida y eficaz de los elementos que componen la escena, aprovechando instantes previos al despertar del dormido.

3. con ingredientes nuevos, respeto a las leyes compositivas del género del bodegón (organización de sus elementos temáticos, la metódica individuación visual de los mismos, mención y tratamiento precisos

4. el mecanismo de elipsis conceptual que espolea la inteligencia del lector y lo convierte en “coautor” del texto: no se nombran los alimentos, sino sus elementos residuales o tangenciales a los mismos:

- mancha de lubricante: aceite de las conservas cárnicas o de pescado;
- periódico: envoltorio para el pan u otros alimentos;
- partículas de vidrio: restos de una botella (de agua, vino, etc.);
- la peladuras: de una naranja

5. la presentación del texto como *ékfrasis*⁹² intencional –puesto que no parte de un referente visual identificable- de nuevo cuño, esencialista, reducida al mínimo, sin merma de eficacia descriptiva.

Hagamos una conjetura crítica final. El título del poema, “Naturaleza muerta”, aparte su valor denotativo de composición pictórica expuesto al principio del comentario, encripta quizá otros dos valores: la presencia del durmiente, entrevisto como muerto en tanto que momentáneamente inanimado y la doble muerte ontológica de algunos de los ingredientes del cuadro, a juzgar por las denotaciones y connotaciones mortuorias que presentan: *mancha muerta*, *opalina*, *cérea*; *periódico* presumiblemente viejo y atrasado, o sea, muerto ya como noticiario y que envolvió, quizá, otros alimentos, ya consumidos; una *monda* de lo que fue una naranja esplendorosa, que ha pasado a mejor vida; las siete *partículas de vidrio*, despojos de lo que fue un cristal de ventana o una botella; la ausencia del niño dibujante que dejó un rastro de su presencia; el letrero, *arrinconado*; y el omnipresente *calor*, que acelera la descomposición orgánica.

Juzgue por sí mismo el lector la capacidad de incitación del texto, a pesar de su brevedad, y saque sus propias conclusiones.

Materiales complementarios



Cesto de frutas, 1595 (Caravaggio, 1597-98)

⁹² “Su sentido en la retórica helenística era básicamente el de descripción, entendida como un recurso verbal capaz de provocar en la *imaginación* del oyente o lector la visión de lo descrito”. (MONEGAL, Antonio: 1998, 40)



Bodegón del cardo, 1602 (Juan Sánchez Cotán)



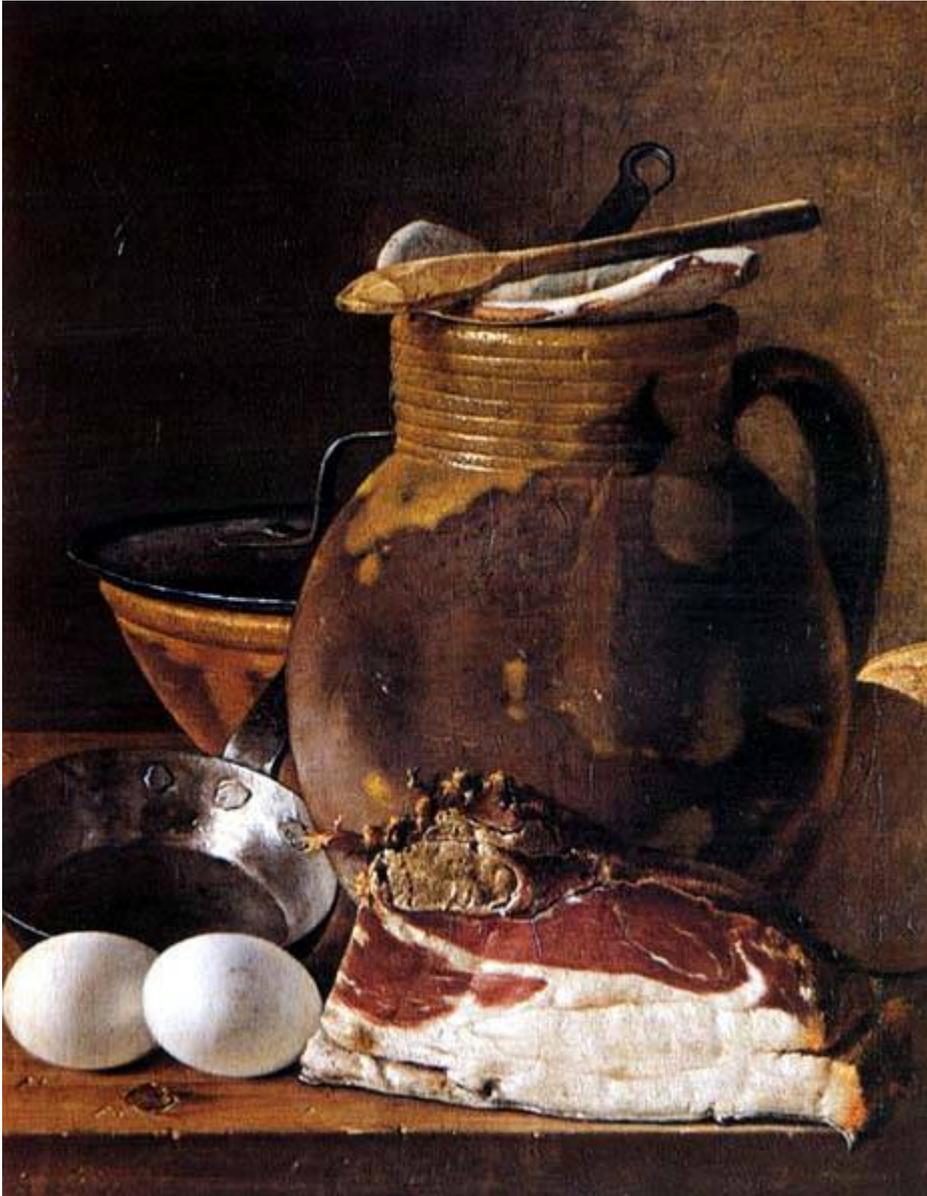
Bodegón (Francisco de Zurbarán, 1598-1664)



Bodegón de cocina (Mateo Cerezo, h. 1616-1666)



Cebollas y botella, c. 1890 (Paul Cézanne)



Bodegón: Jamón, huevos, pan (Luis Eugenio Menéndez, 1716-1780)

Procesión (Ernesto Giménez Caballero)

PROCESIÓN (Ernesto Giménez Caballero)
(Julepe de menta, cap. I)

1. Toda la ciudad lanza su maquinismo contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los niños vendiendo aleluyas. Aleluyas finas. Aleluyas.
2. Los automóviles llegan, aúllan, ladran. Mas los automóviles terminan por acercarse mansamente a la fila, como perros. Como son perros los automóviles, como son animales viles, sumisos, de carne esclava, nacidos para servir al poderoso y morder los zancajos del humilde, los automóviles se tienden al borde del arroyo, sujetos ahora por la tenaz cadena de la muchedumbre, única soberana de la tarde.
3. Pasa un avión por el cielo.
4. Pero el avión pasa espiritualmente, como alguacillo de paz, barriendo con su vértigo los papeles del firmamento. (Nubes, humos, chimeneas, ¡al cesto de recortes!). El avión sahuma la tarde con el incienso de su bencina.
5. Se oye la nerviosidad –por un momento- de la motocicleta. No se la abre camino. Al fin, la motocicleta (militarista y organillera) saca su instinto plebeyo y se persigna. Trema por Dios. Y ofrece el saicar para ataúd de Cristo.
6. Los tranvías bogan por el horizonte. Fragatas de un solo palo. Amarillas de ocaso y lontananza. Rielando en alta mar, olas de asfalto. Sin poder acercarse.
7. Toda la ciudad tiende al ataque de la procesión. Pero a la procesión la defienden los guardias con su casco de gala.
8. Vibra la sirena de una fábrica. Las cinco. La sirena abre la espita del vermut de las cinco. Legal descanso de las 8 horas. Allá irrumpen los trajes azules hacia el bar y hacia el *écran*, atravesando la ciudad. Cerrando la procesión. (Ansia de oscuridad, de pianola y de aceitunas con palillo.) Mas esta tarde se queda la sirena extática en el aire. Como un surtidor muerto. Y toda su exigencia badajea inocua en la campana azul de abril.
9. Si se pone el oído en tierra se oye un rumor siniestro. El Metro socava, como un anarquista, la arena pascual de la procesión, para acechar el cruce. Y atender la calma del desfile con el turbón de sus viajeros, lanzados –de pronto- a flor de tierra.

10. Se ve a la ciudad conspirar por todas las esquinas contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los aguadores con su cántaro de barro. Agua fresca, agüita como la nieve.
11. ¡Aleluyas finas, cascos de guardia nuevo, agua como la nieve!
12. La ciudad espumajea los dientes como un caballo, tascado con freno de oro.
13. La ciudad gira el conmutador de su dínamo, chispeando azules eléctricos de rabia.
14. Pero ya avanzan los coraceros.
15. Sus petos son de plata bruñida –y- al contacto del sol se liquidan en cristales y en luz pura.
16. La calle, colgaduras y reflejos.
17. Las corazas de los coraceros asaetean los vidrios del balconaje. Y acuchillan de ángulos transparentes los globos de las sombrillas.
18. Repican –castañuelas- sobre los guijos, las pezuñas lucientes de los caballos, como castañuelas sobre la arena. La arena lanza a danzar sus granos como vestales entre las patas –sudorosas y aterciopeladas- de los caballos. Un vaho de belfo en fiesta segrean los coraceros con su escuadrón.
19. (La máquina de la ciudad relincha con todas sus tuercas.)
20. Pero a la ciudad la defienden los niños de los balcones. Que han expulsado ya sus primeros manifiestos sobre la multitud. ¡Primeras aleluyas de la tarde!
21. Van pasando (pasando, pasando, pasando) los cirios de los cofrades.
22. Ánimas en ascua, trocitos de sol, bengalas de cera virgen, sin carburador ni cuenta kilómetros. Nietzsche se muerde los bigotes –y así, toma el aspecto de un municipal con barboquejo.
23. Cristo se acerca bamboleante, atado a una encina. Los rieles del tranvía lavan con su linfa perdurable la sangre de los azotes.
24. Cristo se acerca cenando con los suyos, banquete de purpurina. ¡Grupo color de plomo iluminado, de soldaditos santos de plomo!
25. Cristo se acerca de terciopelo morado, franjeado de agremanes y tisú. Un alígero le da una copa, so el olivo. Cristo retuerce sus tirabuzones en el retorcimiento de la oración, como rosarios.
26. Un poste de hierros telefónicos amenaza a Cristo. Va a arrojarle las arandelas de su nerviosidad.
27. Pero los niños disuaden al poste con nuevos manifiestos. Le distraen con sus pañuelos, pañuelos de colores. Su confeti polipinto. ¡Aleluyas! Nuevas. Aleluyas. ¡Allí van!
28. Mientras, llega el chin-chin de la banda del santo entierro.
29. ¡Chin-chin! ¡Pom!...
30. Vestidas de nazareno pisan los adoquines mujeres. Mujeres de pies desnudos. Cada adoquín la plantilla de un pi. Los pies de aquellas mujeres dejan su dactilografía en la arena.
31. (¿Una saeta, aquel chillido? ¿Dónde se clavará?)

- 32. ¡Chin-chin! ¡Pom!...**
- 33. Un corderito y un San Juan. La madre limpia el moco cuando hace falta, muestra sin hacer falta, un vientre de seis meses, y lleva sin falta, la vela, por lo que pueda venir.**
- 34. La ciudad se duerme cansada de esperar. Toda la tarde es ya de la procesión. El cielo, el adoquín, el guardia, la colgadura, la sombrilla y el reloj de las seis.**
- 35. Nietzsche se muerde un ojo. Pero con el otro ve roncando al automóvil. Roncando ya a pierna suelta. Como (lo que era) bestia inmundada.**
- 36. Sobre la bestia inmundada se posan los pajarillos. Pajarillos de la tarde, revolando, sin miedo, las alas rumorosas. ¡Aleluyas! Aleluyas finas –sin miedo, rumorosas- aleluyas.**
- 37. Aleluyas: los pajarillos de la tarde antigua, de la vieja alegría, de la resurrección pueril y cristiana del mundo. ¡Aleluyas! ¡Aleluyas! ¡De todos los colores aleluyas! ¡Aleluyas!**
- 38. Sobre la aleta de charol de un Cadillac, el manifiesto azul de Don Crispín:**
- 39. “Contentísimo Crispín montóse en el calesín”**

Pertenece este texto de prosa poética a la primera parte de las tres de que consta la primera sección de *Julepe de menta* (1929) titulada “Trisagio de la aleluya”⁹³.

Se describe el paso de una procesión de Semana Santa por las calles de una ciudad⁹⁴. Este hecho es visto por el autor como un enfrentamiento de dos realidades, ritmo urbano y procesión, entendiendo esta, desde presupuestos futuristas, como una manifestación anacrónica y perturbadora del ser propio de las ciudades modernas, a las que son consustanciales sus ruidosos medios de transporte y la proliferación de gentes que van y vienen. La procesión, por los datos internos del poema, transcurre un Sábado Santo por la tarde, sábado de Gloria, que era cuando los niños lanzaban papelitos al paso de la procesión con el texto habitual de “¡Aleluya!”, al pie del grabado, en señal de júbilo católico por la resurrección de Cristo. Los papelitos solían ser de varios colores, con predominio del azul⁹⁵.

⁹³ Las otras dos se titulan “Ecuación” y “Notre Dame de la aleluya”.

⁹⁴ Las manifestaciones tradicionalistas y folclóricas típicamente españolas interesaron siempre a Ernesto Giménez Caballero. En 1927 ya había publicado *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, libro que la crítica inscribe en su época de producción vanguardista (Ver SELVA, Enrique: 2000, 74 y ss).

⁹⁵ “Hasta los primeros años del siglo xx y en algunos lugares hasta la guerra civil de 1936, continuó la costumbre de echar aleluyas el Sábado Santo. Éstas se imprimían y vendían en grandes hojas que la gente recortaba para echarlas al vuelo. Luego los niños las recogían para jugar con ellas. Por analogía con estas hojas de 'aleluyas', de intención religiosa, se llamaban también 'aleluyas a las hojas volantes populares del siglo xix, representando en forma pictórica (xilografías, cincografías, o litografías) una gran variedad de temas históricos, instructivos (abecedarios, etc.), didácticos, literarios, políticos, y otros de pura diversión como las vidas de bandoleros, de personajes novelescos, o juegos de azar (loterías, etc.)”.(Helen Grant: “Una *aleluya erótica* de Federico García Lorca y las aleluyas populares del s. XIX, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/01/aih_01_1_029.pdf).

El diseño retórico y estructural del texto es, como decimos, la contraposición discordante entre el fenómeno de la procesión y la vida urbana cotidiana. Así es como interpreta el ojo del observador los ingredientes característicos de ambas realidades. La primera frase de nuestro texto no deja espacio a la duda: *Toda la ciudad lanza su maquinismo contra la procesión*. EGC parece insertar su escrito en la vieja tradición medieval de la literatura de debates, los libros de caballerías y-quizá de manera más cercana- en la “Batalla de don Carnal y doña Cuaresma”, sabroso episodio del *Libro de Buen Amor* en clave paródica. El esquema conceptual del texto es, como decimos, la antítesis. La presentación concreta de los materiales se sustancia, por su parte, en desarrollos alegóricos. El texto concreto, una vez establecida la contraposición, se presenta como alegoría de pasado (la procesión) y futuro (el maquinismo urbano) en contienda, cada uno con su constelación correspondiente de elementos integrantes. Una gran mayoría de párrafos son metáforas complejas de desarrollo alegórico bien ajustado, abundando en el esquema conceptual previo. Lo comprobaremos en el análisis concreto de aquellos.

Supone el texto un considerable esfuerzo retórico-conceptual y domina en él, como posicionamiento ideológico, poético y cultural, la aceptación del maquinismo y los medios modernos de transporte ciudadano (automóviles, aviones, motocicletas, tranvías, metro...) como consustanciales a la realidad urbana, lo que supone implícitamente una apreciación ponderativa de los mismos. Ellos son los dueños y señores de la vida urbana y las procesiones no hacen sino perturbar su funcionamiento, un espectáculo anacrónico que todavía tiene el encanto de la presencia de los niños en él como cristalinos pregoneiros de aleruyas. Puede deducirse que el ataque final de la ciudad contra la procesión no se llega a producir para no arrasar esa presencia inocente. En cualquier caso, la contienda alegórica ilustra el hecho sociológico, hoy todavía más vigente que entonces, de las tensiones que genera el uso ciudadano del espacio urbano y su naturaleza funcional, una variante más del conflicto entre tradición y modernidad en el entramado de la pluralidad y el dinamismo sociales.

Esta presentación sucinta del texto no debe empañar la poderosa impresión que transmite al lector la sucesión de imágenes a la que asiste en la lectura. El despliegue de ideaciones es abundante y ordenado, eficaz. Hay concentración y elipsis conceptual, mucho ingenio de la mejor calidad, algunas gotas de sarcasmo y caricatura... Y los materiales presentan una organización sistemática tanto en el interior de los haces de metáforas como en la pertenencia de estos al texto como cuerpo.

La presentación de los atacantes, que podríamos considerar como la primera parte del texto, es más prolija y tiene desarrollo más amplio y acabado que la de los defensores (2ª parte), trufada además por los episodios descriptivos de los pasos de Semana Santa, ubicados ahí, aunque la lista de defensores, como puede verse en el cuadro que sigue, acabe por ser más larga. El autor se encarga de recordarnos el protagonismo de los niños con sus aleruyas esparciendo estratégicamente en el texto menciones a los mismos y a su actividad. También, en medio de esta segunda parte, obligadamente, se va aludiendo a los efectos del combate. Esta distribución de materiales incidirá en las apreciaciones de diverso orden que habremos de hacer al final de nuestro comentario.

El contenido del texto como contienda, con su desglose de contendientes, puede esquematizarse así:

Contenido	Párrafos	Contenido	Párrafos
Combate ciudad- procesión	1		

Atacantes:		Defensores:	
Automóviles	2	Guardias de gala	7
Avión	3,4	Aguadores	10
Motocicleta	5	Coraceros	14,15
Tranvías	5	Caballos	18
Sirena fabril	5	Niños con aleluyas	20,27
El Metro	5	Cofrades	21
La ciudad	12,1, 3,19	Cirios	22
Poste	26	Guardia municipal	23
		Cristo	23,24,25
		Banda de músicos	28,29
		Mujeres	30
		San Juan Bautista; una madre	33
		Aleluyas como pajarillos	36,37,38
Efectos de la batalla:			
En la ciudad	12,34		
En la calle	16		
En los vidrios y sombrillas	17		
En Nietzsche	35		
En un automóvil	35		

Acometamos ahora el análisis concreto de cada párrafo.

- (1) Toda la ciudad lanza su maquinismo contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los niños vendiendo aleluyas⁹⁶. Aleluyas finas. Aleluyas.

Se trata de la introducción de todo el texto. Deja claro el contenido y vislumbrada su intención: los componentes maquinistas de la ciudad atacando la procesión, defendida por los niños pregoneros de aleluyas. Una contienda. Podría plantearse ya, tempranamente, si los ruidos mecánicos son perturbación intolerable para la procesión o si la procesión es fenómeno anacrónico sin razón de ser en un escenario urbano. Debemos deshacer la disyunción al final del poema, cuando hayamos examinado posibles datos que el autor deje sembrados a lo largo del texto. En cualquier caso, ejemplifica bien dos

⁹⁶ Aleluya:

- 1.- Manifestación de júbilo eclesial, sobre todo en tiempo de Pascua.
- 4.- Pareado de versos octosílabos, de carácter popular o vulgar.
8. f. Cada una de las estampas, con la palabra aleluya escrita en ellas, que, al entonar el Sábado Santo el celebrante la aleluya, se arrojaban al pueblo.
9. f. Cada una de las estampas de asunto piadoso que se arrojan al pasar las procesiones.
11. f. Dulce de leche en forma de tortita, con la palabra aleluya realzada encima, que solían regalar las monjas a los devotos en la Pascua de Resurrección.
12. f. coloq. Versos prosaicos y de puro sonsonete (DRAE).

posiciones de base experimental y emocional en función de la ideología y los posicionamientos culturales de cada uno. Se supone que al devoto le molestan los ruidos de la ciudad al interpretarlos como ajenos al rito; al no creyente o al futurista, la procesión sólo le parece un espectáculo absurdo por desubicado en el tiempo y en el espacio, y los procesionarios, una recua gregaria y pintoresca. De momento el texto está construido desde la percepción básica de observador atento: un ciudadano que se para ante la procesión y, sin dejar de percibir los detalles del desfile, no puede hurtarse al ambiente general urbano y, más en concreto, al atasco que produce. Con el mínimo de distanciamiento necesario, observar una procesión invadiendo las calles y deteniendo el pulso urbano a cualquiera puede resultar tan irritante como pintoresco.

- (2) Los automóviles llegan, aúllan, ladran. Mas los automóviles terminan por acercarse mansamente a la fila, como perros. Como son perros los automóviles, como son animales viles, sumisos, de carne esclava, nacidos para servir al poderoso y morder los zancajos del humilde, los automóviles se tienden al borde del arroyo, sujetos ahora por la tenaz cadena de la muchedumbre, única soberana de la tarde.

Se está produciendo el atasco. Arriban automóviles por un extremo de la calle invadida. La notable sonoridad de sus motores le sirve a Giménez Caballero para presentárnoslos como seres animados –perros- y no mecánicos, que aúllan y ladran, incorporando a la vez en ello la irritación y las execraciones de sus conductores y preparándonos para el inmediato juicio sobre su comportamiento. Como tales perros, se acercan *mansamente a la fila*, poniendo de manifiesto el carácter sumiso, fiel (*de carne esclava*) hasta la anulación de sus instintos. El hecho de que los automóviles se relacionaran con el alto poder adquisitivo de sus propietarios (los ricos) y objetivamente fueran un peligro para los peatones en un momento en que las normas de circulación eran francamente relajadas o inexistentes, le permite aplicar a los coches el comportamiento de ciertos perros que obedecen al poderoso y están entrenados para atacar al humilde mal vestido.

Se tienden al borde del arroyo, entendiendo por tal la calle por donde circulan, y el borde, los laterales de la misma en los que aparcen. La muchedumbre procesionaria y observadora, razón objetiva del atasco, se metaforiza como cadena soberana que los ata. Se supone que una vez atados y aparcados, apagan sus motores y dejan, por tanto, de ladrar y aullar.

El párrafo ejemplifica el mecanismo ideacional y retórico que encontraremos constantemente a lo largo del texto: compleja metáfora de desarrollo alegórico con ajustado encaje de todos sus elementos.

- (3) Pasa un avión por el cielo.
- (4) Pero el avión pasa *espiritualmente*, como alguacilillo de paz, barriendo con su vértigo los papeles del firmamento. (Nubes, humos, chimeneas, ¡al cesto de recortes!). El avión sahuma la tarde con el incienso de su bencina.

Un avión atraviesa el firmamento *espiritualmente*. El neologismo adverbial contiene toda una metáfora que encauza el pasaje entero. El avión, por su morfología y actividad voladora, remite a la paloma del Espíritu Santo. Como tal paloma incorpora el valor cultural de mensajero de paz y se comporta como un *alguacilillo de paz* - empleado de la limpieza del Ayuntamiento- que barre los papeles metafóricos del cielo (*nubes, humos, chimeneas*) dejándolo limpio y perfumado, además, con el insospechado incienso de la bencina quemada de los motores y expulsada en forma de traza evanes-

cente como la que deja el incensario al ser bamboleado en el aire. Ello implica que el avión se comporta metafóricamente también como un incensario.

- (5) Se oye la nerviosidad –por un momento- de la motocicleta. No se la abre camino. Al fin, la motocicleta (militarista y organillera) saca su instinto plebeyo y se persigna. Trema por Dios. Y ofrece el saicar⁹⁷ para ataúd de Cristo.

Llega el turno de las motocicletas. En este caso se trata de una con sidecar, habitáculo al aire para ir sentado, como en asiento de coche, un acompañante: un sucedáneo de automóvil. La elección del tipo de motocicleta no es casual. Le servirá en seguida para entregarnos una imagen de humor negro, entre chusca y escarnecedora que implica en el motorista desfachatez e ignorancia: la del ofrecimiento del sidecar como ataúd para el Cristo muerto tras la crucifixión, con lo que estamos ante el segundo trazo satírico del texto tras la metaforización anterior de los automóviles en perros en (2). La *nerviosidad* es metáfora del ruido de timbre más agudo e irregular de las motos producido por las fáciles acelerones con que sus conductores anuncian su presencia y por la movilidad de las mismas buscando siempre un hueco para circular entre los automóviles. Es también metonimia del estado de ánimo del conductor, fundido en un solo cuerpo con su motocicleta. Ello explica que la máquina, como ser humano, se persigne, tiemble y tenga un instintivo fondo plebeyo (las motocicletas eran asequibles a mucha más gente que los automóviles). Su timbre sonoro más agudo que el ronroneo grave de los coches es aprovechado también para calificarla de *militarista y organillera*, en alusión a las cornetas y bandas militares con mucho metal y al sonido ininterrumpido y agudo también de las piezas musicales de los organillos callejeros habituales en la época.

- (6) Los tranvías bogan por el horizonte. Fragatas de un solo palo. Amarillas de ocaso y lontananza. Rielando en alta mar, olas de asfalto. Sin poder acercarse.

A lo lejos se divisan los tranvías. La metáfora de verbo *bogan* anticipa, como ocurría en (4) el desarrollo metafórico subsiguiente: los tranvías como fragatas de un solo palo, en alusión a la pértiga que los conecta con el tendido aéreo de cables. Aparte su color amarillo en la realidad, el matiz cromático les viene del efecto visual que la luz produce en la lejanía y del posible efecto de espejismo que producen los vapores del asfalto con el calor. Su desplazamiento lento vistos desde lejos y su inestable brillo le permite imaginarlos al escritor *rielando en alta mar*; en el mar de la ciudad, se entiende, entre las olas del asfalto de las calles.

- (7) Toda la ciudad tiende al ataque de la procesión. Pero a la procesión la defienden los guardias con su casco de gala.

Es el momento, tras la presentación de una parte importante de los atacantes, de recordar la idea nuclear del texto: el ataque de la ciudad a la procesión. Y de mencionar la primera falange defensiva: la de los guardias con sus cascos de gala. La ideación era esperable en tanto que suscitada por el residuo militarista de los uniformes de gala de los guardias, especialmente los cascos –lo que más destaca visualmente-, y por el carácter puramente represivo de aquellos en esos tiempos.

⁹⁷ Sidecar (Del side-car, de side, lado, y car, coche).1. m. Asiento lateral adosado a una motocicleta y apoyado en una rueda (DRAE).

- (8) Vibra la sirena de una fábrica. Las cinco. La sirena abre la espita del vermut de las cinco. Legal descanso de las 8 horas. Allá irrumpen los trajes azules hacia el bar y hacia el *écran*, atravesando la ciudad. Cerrando la procesión. (Ansia de oscuridad, de pianola y de aceitunas con palillo.) Mas esta tarde se queda la sirena extática en el aire. Como un surtidor muerto. Y toda su exigencia badajea inocua en la campana azul de abril.

Las sirenas de las fábricas concitan especialmente la atención de la gente. Para eso se utilizan, desde luego. Son sonidos largos, ininterrumpidos mientras duran, y estridentes. De hecho, cuando cesan, queda en el aire como un eco, una falsa prolongación detenida del sonido, si es que el pasaje no se refiere explícitamente al sonido ininterrumpido por avería del mecanismo de la sirena. Esa sensación es la que parece recoger el texto cuando la compara sinestésicamente con *un surtidor muerto*. El caso es que las sirenas avisan del fin de la jornada laboral. Los obreros, antes de ir a sus casas el sábado, final de la semana laboral, pasan por el bar, todavía con el mono azul puesto, a tomar no el té sino el vermut de las cinco, servido directamente de los toneles, o se dirigen hacia sus barrios, en el horizonte (*écran*) de la ciudad, si es que no a ver una película de cine al aire libre. El tropel de obreros, sedientos y ansiosos, con ropas uniformes distintivas como las de algunos cofrades de la procesión, son vistos implícitamente como procesionarios alternativos cerrando la larga fila de la procesión por el otro extremo, con destino a las foscas y ruidosas tabernas donde tomar el vermut con aceituna entre sonos de pianola. El sonido de la sirena es ya un recuerdo o una presencia inocuos en la cúpula (*campana*) resonante de la tarde de abril.

- (9) Si se pone el oído en tierra se oye un rumor siniestro. El Metro socava, como un anarquista, la arena pascual de la procesión, para acechar el cruce. Y atender la calma del desfile con el turbón de sus viajeros, lanzados –de pronto- a flor de tierra.

Hay otro atacante disimulado y subterráneo, apenas perceptible: el Metro. El texto nos lo presenta como un anarquista acechante, de aviesas intenciones, excavador de túneles. Opera en la conformación de esta imagen la del anarquista profesional de los atentados, quizá con el recuerdo al fondo del Mateo Morral de 1906, que mató a más de treinta personas por intervención del azar cuando intentó asesinar a Alfonso XIII en un desfile. La salida repentina de viajeros en tromba por las bocas del metro a la superficie, que en la realidad pueden colisionar con los procesionarios, es interpretada como perturbación premeditada contra el desfile por el agente anarquista Metro.

- (10) Se ve a la ciudad conspirar por todas las esquinas contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los aguadores con su cántaro de barro. Agua fresca, agüita como la nieve.

Hilando con la imagen anterior de los anarquistas, se interpreta ahora la acumulación de observadores de la procesión desde todas las esquinas como conspiración ubicua, por sinécdoque, de la ciudad entera. Aparece una nueva especie de defensores: los dispensadores de agua pregonando su fresca mercadería. La condición de defensores de la procesión que adquieren los aguadores se explica por su pertenencia al ámbito de lo pintoresco y tradicional, rozando ya la obsolescencia, en congruencia con la procesión, y al tipo de clientela que tienen, los desfilantes y observadores, frente a los modernos obreros que toman vermut en las tabernas.

- (11) ¡Aleluyas finas, cascos de guardia nuevo, agua como la nieve!

El breve párrafo (10) es resumen y recordatorio de las huestes defensoras que han intervenido hasta el momento: niños lanzando aleluyas, cascos de guardias y agua fresca.

- (12) La ciudad espumajea los dientes como un caballo, tascado con freno de oro.
- (13) La ciudad gira el conmutador de su dínamo, chispeando azules eléctricos de rabia.

La ciudad se mantiene aún indecisa sobre el momento del ataque definitivo. Es metaforizada como caballo impaciente y belicoso sujetado por las riendas. Su freno *de oro* lo es por atracción cromática de la dorada luminosidad de la tarde. El cielo es de un azul vivo primaveral, destellante, casi eléctrico, como producido por el accionamiento de una dinamo. Participa también de la rabia contenida de la ciudad.

- (14) Pero ya avanzan los coraceros.
- (15) Sus petos son de plata bruñida –y- al contacto del sol se liquidan en cristales y en luz pura.

Los coraceros hacen acto de presencia. Una presencia impresionante, disuasoria para las fuerzas atacantes. El sol incide en sus petos bruñidos produciendo destellos cegadores e incisivos como cristales quebrados.

- (16) La calle, colgaduras y reflejos.
- (17) Las corazas de los coraceros asaetean los vidrios del balconaje. Y acuchillan de ángulos transparentes los globos de las sombrillas.

De las balconadas penden banderas y enseñas religiosas. El sol que se refleja en los vidrios de las ventanas e incide en las sombrillas con que se protege de él el personal es metaforizado, respectivamente, en haces de saetas y de cuchillos lanzados desde las corazas resplandecientes.

- (18) Repican –castañuelas- sobre los guijos, las pezuñas lucientes de los caballos, como castañuelas sobre la arena. La arena lanza a danzar sus granos como vestales entre las patas –sudorosas y aterciopeladas- de los caballos. Un vaho de belfo en fiesta segregan los coraceros con su escuadrón.

Tras haber fijado el observador la mirada en la figura imponente de los coraceros a caballo, llaman su atención las patas y pezuñas de los caballos, como suele ocurrirle a quien contempla el espectáculo de pie o sentado. Ruido y morfología. El poderío nervioso de los caballos apenas contenidos se manifiesta en el ruido de sus cascos, en el sudor y en el pelo aterciopelado de sus patas, o sea, en lo que no está enjaezado. Los pezuñas de los caballos de los coraceros golpean el suelo mal adoquinado produciendo un ruido de castañuelas y levantando, piafantes, partículas de arena que revuelan en cada pisada equina como danzantes diminutas y blancas (*vestales*). El grupo de coraceros con sus caballos resoplando deja a su paso un olor a pulmón caballuno bien identificable para quien, como Giménez Caballero, habría tenido trato cercano con ellos en la guerra de África⁹⁸.

⁹⁸ El autor estuvo como soldado de cuota en la guerra de África en los años 1921-1922. Recogió críticamente esta experiencia en su libro *Notas marruecas de un soldado*, que le valió un procesamiento por injurias al ejército.

- (19) (La máquina de la ciudad relincha con todas sus tuercas.)
 (20) Pero a la ciudad la defienden los niños de los balcones. Que han expulsado ya sus primeros manifiestos sobre la multitud. ¡Primeras aleluyas de la tarde!

Los ruidos mecánicos de la ciudad no dejan de escucharse. Se hacen omnipresentes. Se manifiestan al máximo. Como el relincho de un caballo gigantesco, según la metáfora de ciudad inducida por el verbo relinchar. Caballería contra caballería.

Pero vuelve la presencia infantil de contención que se manifiesta desde los balcones. Van arrojando papeles de aleluyas salvadoras sobre a multitud, desde los balcones: intervención primera y decisiva. Los pasos y los cofrades pueden seguir circulando.

- (21) Van pasando (pasando, pasando, pasando) los cirios de los cofrades.
 (22) Ánimas en ascua, trocitos de sol, bengalas de cera virgen, sin carburador ni cuenta kilómetros. Nietzsche se muerde los bigotes –y así, toma el aspecto de un municipal con barboquejo.

Se detiene ahora el relato en la descripción de cofrades y pasos. Lenta y serpentina comitiva en la que resaltan especialmente los poderosos cirios encendidos sostenidos en las manos. Giménez Caballero objetualiza a los cofrades mencionando sólo su rasgo descriptivo caracterizador: los cirios. Estos son descritos con metáforas obvias como ascuas y trozos de sol. Su parpadeo luminoso y silencioso y lo lento de la comitiva que los portan fundamentan la ausencia de carburador y cuentakilómetros. Seguramente el culto Giménez Caballero conocía el simbolismo cristiano del cirio, que representa la persona misma de Cristo. Ya desde San Anselmo (s. XI), la cera es el símbolo de su carne virginal, la mecha el de su alma, y la llama el de su divinidad⁹⁹. La descripción de los cirios con imágenes triviales, obviando esa simbología acuñada, trufándola de referencias maquinísticas, supone una visión degradante intencionada.

Distribuidos estratégicamente a trechos, guardias municipales controlan el desfile. Aburridos por la monotonía y su estatismo. Pensativos o despistados. Llama la atención del observador uno de ellos, con casco y grandes bigotes nietzscheanos¹⁰⁰, que se muerde las terminaciones pilosas y compone una figura caricaturesca.

- (23) Cristo se acerca bamboleante, atado a una encina. Los rieles del tranvía lavan con su linfa perdurable la sangre de los azotes.
 (24) Cristo se acerca cenando con los suyos, banquete de purpurina. ¡Grupo color de plomo iluminado, de soldaditos santos de plomo!
 (25) Cristo se acerca de terciopelo morado, franjeado de agremanes¹⁰¹ y tisú¹⁰². Un alígero le da una copa, so el olivo. Cristo retuerce sus tirabuzones en el retorcimiento de la oración, como rosarios.

Los párrafos (23), (24) y (25) describen el paso sucesivo de tres representaciones de los últimos días de Cristo.

⁹⁹ Véase Charbonneau-Lassay, I: *El bestiario de Cristo*, vol II, p. 889, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1997.

¹⁰⁰ Los grandes bigotes asociados a los guardias son rémora de la vestimenta y estilo militares de la época del Imperio Austro-húngaro. Pero aquí EGC ha preferido su más conocida referencia visual de Nietzsche.

¹⁰¹ Agremán (Del fr. agrément).l. m. Labor de pasamanería, en forma de cinta, usada para adornos y guarniciones (DRAE).

¹⁰² Tisú (Del fr. tissu).l. m. Tela de seda entretejida con hilos de oro o plata que pasan desde el haz al envés (DRAE).

La primera lo presenta atado a un árbol para ser flagelado. Le brota sangre de las heridas. Los rieles del tranvía, como cireneo de nuevo cuño, se prestan a lavarle las heridas con el agua que albergan permanentemente (al ser de hierro no la absorben). La imagen parece algo forzada, a no ser que el Cristo sea un penitente humano y no una escultura sobre andas o que, por sinécdoque, el Cristo sean todos y cada uno de los costaleros que llevan la peana, un auténtico suplicio según cuentan. El adjetivo *bamboleante* es aplicable a cualquiera de los tres supuestos.

La segunda es una composición que ilustra la última cena: Cristo y los doce. La vajilla del banquete y las figuras de los comensales están pintadas de purpurina, como los soldaditos de plomo. Por eso es un *banquete de purpurina*. El kitsch en estado puro.

La tercera rememora la oración de Cristo y sus dudas sobre la aceptación de su misión salvadora en el Huerto de los Olivos. Un ángel (*alígero*) le acerca el cáliz que debe tragar (la aceptación del sufrimiento). Es un Cristo vestido extravagantemente, con ropas inapropiadas para el contexto de oración y sencillez: terciopelo, agremanes, seda con bordados de oro... Es un Cristo retorciéndose con los dedos los mechones de pelo que le cuelgan; los enrosca en los dedos como se enrosca un rosario durante el repetitivo rezo. Toda una caricatura que no necesita componer el autor del texto pues ya viene incorporada previamente en la inspiración popular de los escultores. El kitsch en estado purísimo.

- (26) Un poste de hierros telefónicos amenaza a Cristo. Va a arrojarle las arandelas de su nerviosidad.
- (27) Pero los niños disuaden al poste con nuevos manifiestos. Le distraen con sus pañuelos, pañuelos de colores. Su confeti polipinto. ¡Aleluyas! Nuevas. Aleluyas. ¡Allí van!

Hace acto de presencia ahora una nueva amenaza a la procesión. A un lado hay un poste de hierros armados de telefonía, de dimensiones gigantescas, presto a la agresión, que es distraído, acosado y neutralizado por nuevos lanzamientos voceados de infantiles aleluyas, metaforizadas en pañuelos o confetti de colorines.

- (28) Mientras, llega el chin-chin de la banda del santo entierro.
- (29) ¡Chin-chin! ¡Pom!...

Se perciben ya, cada vez más cerca, los compases de la banda de música. Las onomatopeyas reproducen el sonido dominante de los platillos y el bombo.

- (30) Vestidas de nazareno pisan los adoquines mujeres. Mujeres de pies desnudos. Cada adoquín la plantilla de un pi. Los pies de aquellas mujeres dejan su dactilografía en la arena.

Un grupo de mujeres vestidas de Nazareno desfilan descalzas. El observador siente atracción morbosa por sus pies descalzos. Pero en vez de enfatizarnos ese hecho meritorio desactiva la escena fijando su mirada, quizá con intención degradadora, con una piqueta de ingenio, en aspectos plásticos secundarios: los adoquines cuadrados en forma de letra griega *p* como plantilla de los pies y la huella de estos sobre la arena. Y si fuéramos mal pensados, podríamos adivinar en la mención a *su dactilografía en la arena* una alusión malévolamente al analfabetismo femenino, pues significaría que las mujeres sólo saben firmar con la huella de los pies, ni siquiera con la del dedo pulgar de la mano.

- (31) (¿Una saeta, aquel chillido? ¿Dónde se clavará?)
- (32) ¡Chin-chin! ¡Pom!...

En alguna parte del largo desfile, alguien que el observador no ve, canta una saeta. Estamos ante una metáfora de intención degradante, presentada a la vez como extrañeza y desprecio en frase interrogativa de registro coloquial. Jugando con el valor bisémico de “saeta” (flecha y canción), aprovecha para completar la degradación preguntándose por su destino de arma arrojadiza.

Y en medio, sin poder hurtarse a ellas, las notas machaconas de la orquesta. Dos sonoridades horrisonas que se mezclan, para más inri, entre sí.

- (33) Un corderito y un San Juan. La madre limpia el moco cuando hace falta, muestra sin hacer falta, un vientre de seis meses, y lleva sin falta, la vela, por lo que pueda venir.

En la iconografía cristiana el cordero se asocia con san Juan Bautista, y es símbolo de Cristo. El fundamento de la asociación es el pasaje evangélico en que el Bautista señala a Cristo con las palabras “He ahí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo” (Jn, I, 29). Pero no se está refiriendo aquí el observador a ningún paso o conjunto escultórico. Haciendo uso de la elipsis conceptual, en realidad nos está presentando la imagen familiar de una pareja de adultos con su hijo. Seguramente el padre (*un San Juan*) lleva en la mano algún cayado con enseña cristiana en la punta y el niño (*un corderito*) le sigue correteando y balbuceando palabras como balidos de desvalimiento. La madre, embarazada de seis meses, porta una vela propiciatoria encendida y, de vez en cuando, le limpia los mocos al infante balador. Una escena costumbrista observada con distanciamiento interesado o con sarcasmo, sobre todo si atendemos a los malévolos juegos verbales del pasaje, de estirpe quevedesca, a partir de la polisemia de los vocablos “falta” (referida también a la ausencia de menstruación en los embarazos) y “vela” (sinónimo de mocos). ¿Otra pincelada misógina?

- (34) La ciudad se duerme cansada de esperar. Toda la tarde es ya de la procesión. El cielo, el adoquín, el guardia, la colgadura, la sombrilla y el reloj de las seis.
- (35) Nietzsche se muerde un ojo. Pero con el otro ve roncando al automóvil. Roncando ya a pierna suelta. Como (lo que era) bestia inmunda.

Mientras tanto, el ataque definitivo de la ciudad contra la procesión no se ha producido. Más bien, al contrario. La ciudad se rinde. La resignación ha hecho mella en ella. Se ha impuesto el ritmo y la realidad procesionales. Como espectáculo, la procesión se ha hecho omnipresente en la tarde. Ha llenado espacio y tiempo. Todo está domesticado a la hora sexta.

El guardia – Nietzsche – sigue empeñado en ensayar gestos caricaturescos en su cara. Tras acometer las puntas pilosas de su bigote durante toda la procesión, parece ahora querer llegar hasta el ojo, en gesto compulsivo ascendente de su mandíbula inferior, como si quisiera mordérselo. Bizquea. Pero es atraída su atención por el sonido del motor de un coche detenido con su dueño dentro, dormido y quizá roncando. Ambos, coche y conductor, en apreciación del guardia, son bestias auténticas que no merecen más consideración que el desprecio. He aquí otra compleja imagen degradadora que alberga metáfora y sinécdoque: el ruido del motor del coche parado son ronquidos, con referente real y por atracción del ruido humano al dormir *a pierna suelta* y, a la vez se cosifica al conductor atribuyendo al coche acciones que pertenecen a aquel y fundiendo a ambos en un solo ser monstruoso.

- (36) Sobre la bestia inmundada se posan los pajarillos. Pajarillos de la tarde, revolando, sin miedo, las alas rumorosas. ¡Aleluyas! Aleluyas finas –sin miedo, rumorosas- aleluyas.
- (37) Aleluyas: los pajarillos de la tarde antigua, de la vieja alegría, de la resurrección pueril y cristiana del mundo. ¡Aleluyas! ¡Aleluyas! ¡De todos los colores aleluyas! ¡Aleluyas!

No son pájaros reales los que se posan sobre el automóvil, sino las aleluyas lanzadas por los niños y metaforizadas en aquellos. Se reproduce la cantilena con que se anunciaba su lanzamiento. Las aleluyas, como pajarillos, van a posarse *revolando, sin miedo, rumorosas*, como corresponde a su condición de objetos inanimados, de poco peso, y a que llevan escrita la exclamación “¡Aleluya!”.

La procesión del Sábado Santo celebra la resurrección de Cristo. EGC enjuicia esta alegría de los cristianos calificándola de pueril, antigua y vieja.

Más lanzamientos de papelititos de colores con el consabido pregón.

- (38) Sobre la aleta de charol de un Cadillac, el manifiesto azul de Don Crispín:
- (39) “Contentísimo Crispín
montóse en el calesín”

Una de las aleluyas de papel azul ha ido a posarse sobre la aleta negra de un coche. El observador se acerca y la lee. ¡Oh, sorpresa! Hay un giro inesperado y bufo en el relato. Ya no pone el consabido lema “¡Aleluya!” sino unos versos de otro género de aleluyas (aucas, en Cataluña), el de los pliegos de cuarenta y ocho viñetas explicadas con un pareado cada una, que fueron frecuentadas con gusto durante siglos por el público infantil o iletrado. Una de ellas tenía como protagonista al enano Don Crispín. Eso explica el pareado que correspondería a una aleluya (el de la viñeta número 14) de este personaje que, al ser enano, puede sentarse como lo más natural en la aleta de un coche (*en el calesín*).

Planteábamos al principio del comentario una cuestión que nos parecía interesante: el grado de implicación del observador en el combate librado entre la ciudad y la procesión y su juicio sobre cuál de las dos debe prevalecer sobre la otra. Con los datos del texto en la mano, el ataque urbano parece que no ha logrado desbaratar la procesión; antes al contrario, ésta se ha adueñado de la tarde, conteniendo las arremetidas de las huestes maquinistas. A decir verdad, no parecía posible otra solución en términos realistas. Por mucho que perturben e interrumpan, las procesiones se hicieron, se hacían y se siguen haciendo con la desafección relativa de muchos ciudadanos. Así que la solución a nuestra disyuntiva no puede progresar por ahí. El examen de otros elementos internos del texto nos orienta hacia la solución, como veremos enseguida. Adelantemos una conjetura con fundamento: a EGC debían de parecerle las procesiones fenómeno pintoresco y monótono, una perturbación que empezaba a ser intolerable. Si esto es así, debemos considerar el texto como una sátira de costumbres emanada más del manejo de los elementos descriptivos de nuevo cuño que del disimulado punto de vista elegido por el autor. Nos afianzan en esta opinión los siguientes apoyos: 1) el planteamiento inicial de la ciudad incomodada por la procesión y convertida en atacante de la misma; 2) la mayor cantidad y extensión de los párrafos dedicados a presentar y describir la fenomenología maquinística (casi toda la primera parte del poema) mediante un derroche de complejas imágenes, frente a la brevedad o al mero apunte de las huestes defensoras de la procesión. Son de resaltar los abundantes matices sonoros y visuales con que se describen los variados artefactos mecánicos que intervienen (automóviles, avión, motocicleta, tran-

vía...) y el manejo metafórico de esas realidades y sus atributos; 3) las imágenes degradantes y escarnecedoras con que describe los pasos de Semana Santa y a algunos de los participantes en la procesión (por ejemplo, el trío familiar, el guardia Nietzsche...); 4) el final bufo del relato, con la aparición del tradicional personaje folclórico de Don Crispín, que es toda una sonrisa burlona ante el fenómeno de las aleluyas; y algunos otros que omito por no ser prolijo. Como hemos apuntado en otro sitio, EGC era un observador atento de las costumbres españolas y escribió sobre las más importantes (toros, castañuelas, la Virgen, el deporte...), desde posiciones tardonoventayochistas, en el contexto del debate nacional coetáneo en torno a los binomios España-Europa y tradición-novidad. Como descripción, el texto no deja prácticamente nada relevante por incorporar una vez acotados su designio y alcance.

Por otro lado, la aparición de Nietzsche no es casual, por más parezca puramente anecdótica. De hecho, la opinión que se desprende del texto sobre algunos comportamientos, algunos juicios sobre hechos o personas del poema o sobre el mismo fenómeno de la procesión como manifestación religiosa popular, puede tener parentesco con las ideas del filósofo sobre la cristiandad, las instituciones eclesiásticas, la moral de señores y esclavos, la mujer y su misión maternal, el escepticismo moral, etc. Recordemos, sin ir más lejos, el comportamiento de la motocicleta, la embarazada con su marido e hijo, la mirada detallista sobre el componente kitsch de los pasos...

Prácticamente todos los párrafos importantes son metáforas potentes de desarrollo alegórico, bien trabadas en el manejo de sus elementos particulares constitutivos. A pesar de ello, y mediante una prosa concentrada y elíptica muchas veces, EGC deja un margen al protagonismo decodificador y codificador del lector, que contempla con fruición el despliegue imaginativo del escritor y va construyendo para sí un texto propio con aportaciones personales al hilo de la lectura, con lo que este texto puede calificarse, sin reparos, de sugestivo, al margen, claro está, de que el autor encontraba a buen seguro en el lector un terreno abonado ya que no hay español que se precie que no haya contemplado procesiones religiosas o participado en ellas.

Hay que reconocer que la descripción de una procesión supone un riesgo literario, por la inserción del tema en lo costumbrista de siempre y por la presumible inutilidad de hacerla dado el general conocimiento que el público lector español, por propia experiencia, ha tenido de las procesiones. En el caso de EGC está claro que no se trataba de añadir una estampa más al costumbrismo decimonónico de Mesonero Romanos o al coetáneo de José Gutiérrez Solana¹⁰³. Así que, literariamente sólo tendría sentido acometer esa tarea con mirada nueva y tratamiento sorprendente. Y sí, no se puede negar la novedad y la sorpresa. EGC logra convertir una materia literariamente desvitalizada pero viva como fenómeno sociológico en un número circense imaginativo, entretenido y original, gratuito sólo en apariencia, lleno de ocurrencias, de tintes épicos modernos. Una contenida carnavalización desde la óptica futurista. Practica con dominio, como se espera de un vanguardista conspicuo con vocación de observador atento e imaginativo, el metaforismo concentrado, las transiciones desnudas, la elipsis conceptual, el juego verbal de variado tono e intenciones, la sátira disimulada so capa de objetivismo... Y sí, sí, logra con ello el asombro, el asentimiento y la fruición intermitentes del lector.

¹⁰³ En 1913 había publicado *Escenas y costumbres de Madrid*; en 1920 apareció *La España negra*, y en 1923 *Madrid callejero*.

Materiales complementarios

ALELUYA O AUCA DEL ENANO DON CRISPÍN



Helen Grant: “Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX” (AIH. Actas I, 1962).

(http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/01/aih_01_1_029.pdf)

En primer lugar, la palabra aleluya (de origen hebraico) quiere decir "alabad con júbilo a Dios", y es en las misas de Pascua, del Sábado de Gloria y de Pascua Florida, cuando más a menudo se dice 'aleluya' como expresión de júbilo y alabanza por la resurrección de Cristo. El *Diccionario de Autoridades* (1726-39) da la definición más antigua que he podido encontrar del uso figurativo de la palabra aleluya. Dice así: "Se llaman por analogía las estampas de papel, o vitela, que se arrojan en demostración de júbilo y alegría el Sábado Santo, al tiempo de cantarse la primera vez solemnemente por el Celebrante la Aleluya: y se les dio este nombre, porque en ellas está impressa o escrita la palabra Aleluya al pie de la Imagen, o Efigie que está dibujada en la estampa". La costumbre de arrojar papeles en fiestas religiosas y profanas (origen, sin duda, del 'ticker tape' y del confeti) es antiquísima, y se remonta por lo menos hasta el siglo xiv y probablemente aún antes.² Una descripción contemporánea de la visita a Valencia de Margarita de Austria en 1599 dice que se arrojaron "versos por las ventanas";³ en otra procesión con motivo de la coronación de los reyes de Aragón en Zaragoza en 1399, "uno vestido como ángel sobre un bulto grande manera de nube... dejaba caer por todas partes muchas letrillas y coplas escritas, unas en papel colorado, otras de amarillo, y otras en papel azul, con tintas diferentes".⁴ La relación entre la palabra aleluya, lo cómico, lo erótico y la costumbre de arrojar papelitos el Sábado Santo, se pone de manifiesto en una obra muy curiosa del siglo xviii. Don Antonio Abad Velasco en 1750 llamó 'aleluyas jocosas' a una colección de entremeses y romances, etc., que, según él, "se echaron en el templo de Apolo a la restitución de las musas cómicas en este tiempo de Pasqua"; y añade: "los dioses que la gentilidad nos pinta son muchos,

las alelukyas que se tiraron pocas": 6 Hasta los primeros años del siglo xx y en algunos lugares hasta la guerra civil de 1936, continuó la costumbre de echar alelukyas el Sábado Santo. Éstas se imprimían y vendían en grandes hojas que la gente recortaba para echarlas al vuelo. Luego los niños las recogían para jugar con ellas. Por analogía con estas hojas de 'alelukyas', de intención religiosa, se llamaban también 'alelukyas a las hojas volantes populares del siglo xix, representando en forma pictórica (xilografías, cincografías, o litografías) una gran variedad de temas históricos, instructivos (abecedarios, etc.), didácticos, literarios, políticos, y otros de pura diversión como las vidas de bandoleros, de personajes novelescos, o juegos de azar (loterías, etc.). Los ciegos vendían estas hojas de alelukyas populares en las corridas y ferias, o colgadas de un palo se las vendían en pequeñas librerías o en los puestos de las plazas, siendo esto "...la diversión de los chicos, de las cocineras y de los soldados", según nos dice José Gutiérrez Solana en *Escenas y costumbres de Madrid* (1913). En un *Abecedario de Vendedores y Oficios* del siglo xix se ve a un niño comprando "Alelukyas finas" vendidas por un ciego. En otra titulada *Juegos de la infancia*, hay dos niños que "juegan a las alelukyas | cada uno con las suyas"

PROCESIÓN (Federico García Lorca)
(*Impresiones y paisajes*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 176-177)

Y sobre el altar de los sacros martirios, en donde descansan aquellos que fueron sangre y llamas por amor a Jesús, y sobre el arca de plata teñida de cielo por los vidrios místicos, el sacerdote vestido de luz y de grana destapó el cáliz antiguo, y haciendo una reverencia comulgó... El órgano lloró sus notas de melancolía con Gounod. El incienso hacía gestos mimosos y en el aire se sentía una campana pausada entre un hueco arrastrar de pies... El palio, esencia de la solemnidad, y la cruz de oro con enormes esmeraldas se mecían lentamente entre la tragedia de los versos latinos, mientras el órgano seguía diciendo un poema de pasión y desfallecimiento... La procesión descendió del ara sagrada, hubo un gran suspiro en la luz y los sacerdotes de manos blancas sostenían cirios fuertes, y caminaban al son de una melodía de un siglo lejano... Los sochantres gritaban profundos y sentenciosos, los seises ponían sus notas agudas sobre los medios puntos, los pertigueros golpeaban el suelo con sus varas, y los incensarios dulces al atravesar el aire entrechocaban sus cadenas... Todo esto envuelto entre una vaguedad gris de incienso y un aliento frío de humedad... Atravesaron unas grandes verjas de bronce que se llenaron de topacios con los cirios, y abriendo una puerta tallada por manos ingenuas, salieron al claustro que estaba rebosante de colores apagados... En las paredes había estatuas bizantinas con ojos de azabache, carteras empolvadas que rezan alguna bula u oración pasada, sepulcros fríos con caballeros armados en mármol y damas rígidas con leones a los pies... La comitiva penetró en el claustro al melodioso y fúnebre grito del fagot y a la rítmica ensoñación gregoriana...

Al pasar por los sepulcros se detienen y claman graves los responsos, que resuenan por las bóvedas como un eco de terror... Ahora se paran a rezar a un obispo yacente. Dicen todos una canción fúnebre y se callan... En ese momento el oficiante, que va el último, canta con voz lejana un versículo atroz... El incienso da claridad lechosa y vaga, la procesión vuelve a ponerse en marcha rezando en voz baja y entre el ruido de pies que se arrastran se oye el alma de la Catedral gemir alocada... El altar solitario, rodeado de cirios grandes y de golpes de plata repujada, espera al oficiante que haga ver sus encantos espirituales... Una Virgen sentada en un trono aguarda la oración del ministro del Señor, y la hostia está en la nada hasta que se pronuncie el conjuro... Los maceros, con peluca rubia y sayales de damasco avanzan sobre el altar, pasan las filas de sacerdotes vestidos de telas riquísimas, y por último asoma el obispo, que es el que lleva las reliquias... Al llegar al altar las músicas se callan, el que viste de morado musita algo ininteligible. Unas campanas suenan, las gentes se arrodillan, y entre el plomo y la seda del incienso se eleva una urna de cristal y cobre, que encierra una tibia negruzca y reseca. El reloj de la ciudad da las doce y los monstruos del coro sonrían siempre con una eterna expresión.

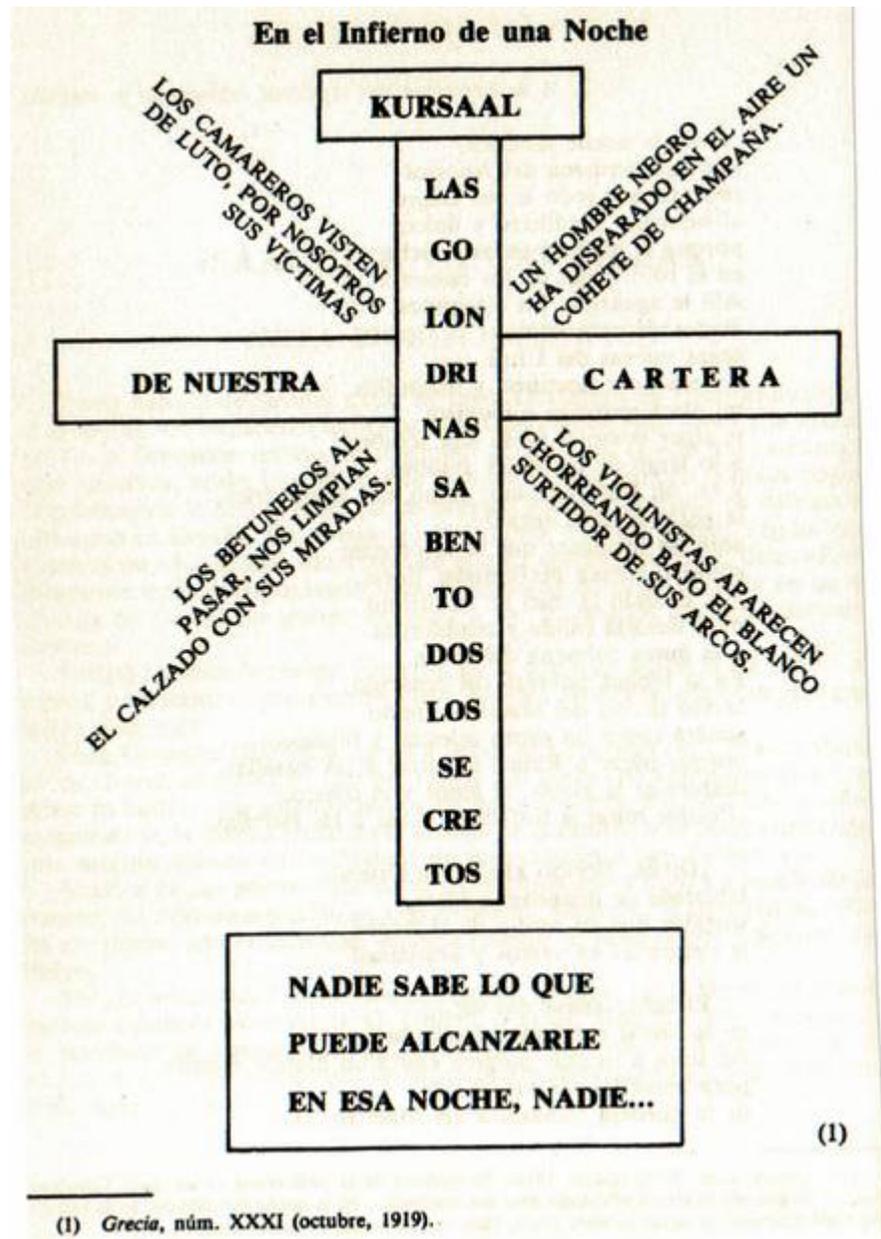
ORGANILLO DE LA ÉPOCA



En las calles de una ciudad española
a comienzos del siglo XX

En el infierno de una noche (Isaac del Vando Villar)

EN EL INFIERNO DE UNA NOCHE (Isaac del Vando-Villar)
(Grecia, nº XXXI, octubre 1919)



El diseño caligramático del poema imita una cruz-guía de la Semana Santa católica, que abría la procesión y solía ser de madera y orfebrería. El texto se distribuye de forma mimética según ese modelo. La presencia de la cruz es determinante para la interpretación del poema, que no sería la misma sin ella. De hecho, el autor tiene una versión no caligramática del mismo poema en *La sombrilla japonesa*, que confirma lo dicho. Compárese¹⁰⁴. Es un caso interesante de trayecto poético de un mismo texto y de condicionamiento del mismo en función de sus apoyos plásticos, tautológicos o no.

Donde estaría el cuerpo crucificado de Cristo aparece en letras de mayor tamaño (**LAS GOLONDRINAS SABEN TODOS LOS SECRETOS / DE NUESTRA / CARTERA**), para mejor llenar el espacio, lo que debería ser el mensaje principal del poema, sólo en apariencia una simple frase de vocación ingeniosa basada en el anecdotario apócrifo sobre la crucifixión de Cristo: el hecho de que las golondrinas se acercaban a quitar las espinas de la cabeza del crucificado. Considero esta alusión como verdadero germen del poema. La irreverencia de la frase se convierte en factor de burla y desmitificación y alberga, como veremos en seguida, varias cargas de profundidad. Porque la imagen funciona según tres analogías: 1) la ubicación habitual del billetero en un bolsillo del costado cerca de la axila, semejante a la de los nidos de las golondrinas en el ángulo recto que forma la pared vertical de las casas con la cara inferior horizontal de los salientes de los balcones –igual que los brazos y el cuerpo en un crucificado- (recuérdese también que se llama “golondrino” a una inflamación de las glándulas sudoríparas de las axilas); 2) la equivalencia entre golondrinas y camareros uniformados, ambos con el lomo negro y la pechera blanca; y 3) la sangría monetaria que supone una noche en el KURSAAL, una verdadera crucifixión que sitúa al cliente y su economía en situación agónica, con lo cual las golondrinas pasarían a ejercer un papel más cercano a la crueldad que supone despojar a alguien inerte que a la función lenitiva que se les atribuye apócrifamente... Cuando iban y venían quitando espinas al crucificado o cuando construyen sus nidos las golondrinas reiteran una acción semejante a la de las visitas constantes del cliente a su billetero, hasta vaciarlo, para pagar a los camareros (las otras

¹⁰⁴ Lo transcribo:

KURSAAL

Al Excmo. Señor Torcuato Luca de Tena

Los violinistas aparecen chorreando
bajo los blancos surtidores de sus arcos.

Las milonguitas conocen todos
los secretos de nuestras carteras.

Un hombre negro ha disparado
en el espacio un cohete de champagne.

Los betuneros al pasar
nos limpian el calzado con sus miradas.

Los camareros visten de luto
por nosotros sus víctimas.

En el Kursaal como alfiles de ajedrez
comienzan las parejas a bailar.

golondrinas) las consumiciones. Esta reiteración de acciones es lo que justifica el conocimiento total que tienen estas golondrinas-camareros de las carteras de los clientes, en particular de aquellos que frecuentaban el local.

Nuestra cruz caligramática está presidida por el cartel indicativo del nombre del local en cuestión, el *Kursaal*, un frontón madrileño que por las noches se convertía en una sala de fiestas concurrida y visitada, en la época, por bohemios, intelectuales, escritores y noctámbulos de toda laya. Sustituye, con el mismo sentido, al acrónimo INRI (Iesus Natus Rex Iudeorum) que presidía la cruz de Cristo, a medias informativo y burlesco. Es casi un subtítulo del poema, que nos ubica y nos orienta para entender el contenido de lo que vamos a encontrar.

El título del poema, que tiene continuación parafrástica en el final del caligrama, en el pedestal que simboliza el monte Calvario donde está clavada la cruz, tiene también resonancias burlescas y, por lo pretencioso, algo bufas. Puede entenderse como introito al escarnio que contienen los dos palos de la cruz, cuyo contenido hemos analizado arriba. La noche puede resultar infernal, en efecto, para los bolsillos de los clientes, en un local donde se consume champán, hay camareros victimarios y uniformados que torturan nuestros billeteros, limpiabotas anhelantes o pedigüños, orquesta de postín...

Los cuatro haces de rayos luminosos que nacen del centro de la cruz cristiana en la imaginería religiosa y que simbolizan la gracia y los beneficios que emanan del supremo sacrificio de Cristo en la cruz están aquí transformados caligramáticamente en sendos trazos gruesos que describen el ambiente del local. La primera

Los camareros visten
de luto, por nosotros
sus víctimas

se refiere a la vestimenta negra de los camareros, interpretada zumbonamente como luto ritual por los clientes-víctimas (del sablazo), crucificados sin remedio. La segunda

Un hombre negro
ha disparado en el aire un
coquete de champaña

recoge el momento del descorche sonoro y espumoso de una botella de champán con derramamiento de líquido (la estela blanca que sigue al corcho), o sea, de manera ostentosa y vulgar, protagonizado por un hombre negro (por el color de su piel o por su esperable vestimenta negra), insistiendo en el mismo rasgo cromático con igual intención. La tercera

Los betuneros al
pasar, nos limpian
el calzado con sus miradas.

se centra en el ir y venir lastimoso de los limpiabotas que repasan con su mirada el calzado, también negro, de los clientes antes de ofrecer sus servicios. La formulación de que sus miradas se comportan ya como bayetas de limpieza recoge bien las características del oficio, que impone una cierta estrategia auscultadora. Y la cuarta

Los violinistas aparecen
chorreando bajo el blanco
surtidor de sus arcos

nos sitúa en la aparición de los componentes de la orquesta del local, en su mayoría violinistas. Rosa María Martín Casamitjana (1996: 277) comenta así este pasaje:

Por el contrario, cuando leemos en "Kursaal", también de Isaac del Vando Villar:

*Los violinistas aparecen chorreando
bajo los blancos surtidores de sus arcos.*

nos hallamos ante el desarrollo alegórico de una metáfora audaz, pues, aunque remotas, se pueden advertir ciertas analogías entre un arco de violín y un surtidor: sutileza, movimiento fluctuante, sonido borboteante del agua y del violín. Pero la imagen "los violinistas aparecen chorreando" no traduce ninguna cualidad comprobable en el referente: es consecuencia del desarrollo alegórico de la metáfora "arco=surtidor".

Sin embargo, el contexto previo del descorche del champán, con su derramamiento de líquido, da congruencia al hecho de que los violinistas aparezcan *chorreando*, verbo premeditado de efecto degradante que alude quizá a la escasa calidad musical de sus ejecuciones. En la misma línea puede entenderse la imagen de sus arcos (de violín) vistos como el resorte que libera un surtidor de notas musicales (blancas, por el tempo lento de las melodías que tocan). La música vista como una cascada de notas.

Lo contenido en el pedestal de la cruz es lo que consideramos la parte final del poema. Por su valor simbólico como pedestal y por su privilegiada posición final, debería contener algo sustancioso. Y lo intenta el poeta. A ello debe de obedecer, por un lado, la reiteración del pronombre *nadie* al principio y al final y, por otro, el mensaje mismo de tintes misteriosos. Ambos recursos no pasan de conato si nos atenemos al hecho de que no consiguen quitarnos de la mente la impresión de que se trata sólo de una formulación ponderativa de origen coloquial sobre los factores imprevisibles y excitantes del local.

Hagamos ahora una valoración del conjunto. La elección de la figura geométrica de la cruz-guía de Semana Santa católica para la configuración caligramática del poema determina su andadura, encorsetándolo. El patrón visual elegido condiciona inevitablemente los contenidos verbales del poema y fuerza las alusiones religiosas; también el intento –frustrado– de aportar en el pedestal un contenido de más espesor semántico, consciente el poeta de la importancia de esa parte del caligrama; otro tanto puede decirse del título del poema, infatuado por más que remita a la imagen de ese malhechor crucificado, compañero de Cristo en el Gólgota, condenado al infierno por descreído, con el que metafóricamente comparten destino los clientes del salón. Pero, por otro lado, es verdad también que la elección de las escenas descriptivas responden a una obligada mimesis esencialista por el restrictivo diseño del poema, que resulta suficiente para transmitirnos la ambientación del local y que esas pinceladas de ambiente son congruentes con el mensaje de la parte central del poema: el dispendio económico que supone asistir a una sala en la que se pagan caro lo consumido y el servicio (champán, orquesta, camareros de postín, limpiabotas). La audaz metáfora de las golondrinas-camareros, con su popular trasfondo folclórico-religioso apócrifo, tiene verdadera función desencadenante de la intelección del poema y es la que da pie al desarrollo del mismo en clave paródica, quizá su aspecto más interesante, por su atrevimiento antirreligioso en el contexto histórico en que se escribió, y el que lo conecta, mejor incluso que su conformación caligramática, con el espíritu vanguardista. Téngase en cuenta, también, que la cruz-guía abría las procesiones de fieles y que aquí, en nuestro poema, burlescamente, esa cruz debe funcionar, paralelamente, como estandarte y símbolo mundanos en ese templo del Vicio, como decía Cansinos-Assens. Una vez establecido este nuevo valor funcional de la cruz, también resultan congruentes en el poema las cuatro imágenes de ambiente que salen, como destellos, de los ángulos de la cruz: cuatro mira-

das del crucificado a su alrededor, en donde ya no puede haber soldados, discípulos o mujeres piadosas como en el Gólgota, sino camareros, violinistas, limpiabotas... En conjunto, el poema, con su conformación caligramática, resulta espectacular en su presentación formal y más incisivo en su contenido de lo que aparenta.

Materiales complementarios

VERSIÓN NO CALIGRAMÁTICA DEL TEXTO COMENTADO, del mismo autor, publicada en su libro *La sombrilla japonesa*, Imprenta de la Exposición, Sevilla, 1924:

KURSAAL

Al Excmo. Señor Torcuato Luca de Tena.

Los violines aparecen chorreando
bajo los blancos surtidores de sus arcos.

Las milonguitas conocen todos
los secretos de nuestras carteras.

Un hombre negro ha disparado
en el espacio un cohete de champagne.

Los betuneros al pasar
nos limpian el calzado con sus miradas.

Los camareros visten de luto
por nosotros sus víctimas.

En el Kursaal como alfiles de ajedrez,
comienzan las parejas a bailar

ISAAC DEL VANDO VILLAR (biobibliografía)

VANDO VILLAR, Isaac del (Albaida de Aljarafe, Sevilla, 1890 – Sevilla, 1963). Poeta primero modernista, y luego ultraísta. En su juventud se dedicó al periodismo, residiendo un tiempo en México. Durante los años 1918-1920 dirigió, sucesivamente en Sevilla y en Madrid, la primera revista ultraísta importante, **Grecia**, en la que Garfias le dedicó un poema, y en la que en 1919, año en que participó en la Fiesta del Ultra del Ateneo de Sevilla, publicó un “Manifiesto ultraísta”, distinto del madrileño de 1918. Posteriormente, dirigió la también ultraísta **Tableros**, de la que Gutiérrez Gili fue secretario de redacción, y en la que él escribió sobre Barradas. En 1922 viajó a Buenos Aires –“durante los meses de septiembre, octubre y noviembre, existió en Buenos Aires la gran verdad humana y andaluza de Isaac del Vando Villar”, dice una nota anónima de **Proa**, presumiblemente escrita por Borges, que publicó ese mismo año en **Nosotros** un artículo titulado “Isaac del Vando Villar”- y Montevideo. Publicó dos libros: **Rompecabezas** (Sevilla, Imprenta La Exposición, 1921) –con cubierta e ilustraciones de Barradas-, comedia escrita en colaboración con Luis Mosquera, y que fue estrenada en Sevilla al año siguiente, y por la compañía de Adela Carbonell y Rafael Rivelles, y **La sombrilla japonesa** (Sevilla, Imprenta La Exposición, 1924) –con prólogo de Adriano del Valle y retrato por Barradas-, volumen de versos a propósito del cual mantuvo correspondencia con Pessoa, y que fue reseñado por Mosquera en **Alfar**. No llegó a cuajar su proyectado libro de **Canciones españolas**, cuyo título parece sugerir una evolución neo-popularista, anunciada por algunas composiciones de **La sombrilla japonesa**, como “El viento en Albaida de Aljarafe”. En 1925 todavía lo encontramos en la lista de los “suridéalistas” publicada por Malespine en **Manomètre**. En 1928, Giménez Caballero lo evoca en **La Gaceta Literaria** junto a Marinetti: “con él está un silenciado ultraísta: Vando

Villar”. Durante la segunda mitad de la década asistió, según relata Juan Sierra, a la tertulia de **Mediodía**. En 1939 una nota de la redacción de **Bolívar** informa de que es el representante de la revista en Andalucía. Hombre hiperbólico, de salud mental frágil y objeto de burlas por no pocos de sus contemporáneos – ver a este respecto **El movimiento V. P.** (1921) de Cansinos y las memorias del mismo, y dentro de la correspondencia de Juan Ramón Jiménez una carta a Salinas- posteriormente abandonó la creación, centrándose en su negocio de antigüedades en la sevillana Casa de los Artistas. Pasó la guerra civil en Madrid; uno de sus compañeros de entonces, el historiador Ramón Carande, que lo incluyó en la larga dedicatoria de **Carlos V y sus banqueros** (1943), escribió una sentida necrológica de Isaac del Vando Villar en **Ínsula**, necrológica posteriormente recogida en **Galería de raros atribuidos a Regino Escaro de No-gal** (Madrid, Alianza, 1982). Existe una reedición reciente (Sevilla, Dendronoma, 1980) de **La sombrilla japonesa**.

(Juan Manuel BONET: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995)

DESCRIPCIÓN DEL FRONTÓN-KURSAAL

El Kursaal Central (hoy ocupado por los multicines Madrid), estaba en la plaza del Carmen, en pleno centro de Madrid. Destacó en él, sobre todo, La Fornarina (Consuelo Bello), una de las cupletistas de la época.

Así lo describe Rafael Cansinos-Assens en su libro de memorias:

“En el Frontón-Kursaal, recién inaugurado, un *music-hall* enorme, suntuoso, al estilo de los del extranjero y en el que actúan artistas internacionales, se reúne ahora todo el Madrid bohemio y elegante. Los periódicos han celebrado la apertura de este gran *music-hall*, creado por el genio de un vasco emprendedor, Berriatúa, al que comparan con el famoso marqués de Salamanca. Al fin, tenemos algo digno de una gran ciudad moderna. Antes sólo teníamos esos teatrillos de variedades, esos salones *Bleus* y *Rouges*, que eran verdaderas covachas llenas de chinches, y en los que, con raras excepciones, actuaban fregatrices recién redimidas del fogón. Ahora el vicio elegante tiene su palacio o su templo.

El Frontón-Kursaal es un local inmenso, en que por la tarde se celebran partidos de pelota vasca y lucen sus músculos y su destreza los fuertes hijos de Euzkadi, aporreando las paredes desnudas.

Por las noches, la decoración cambia. Unos mozos diligentes transforman el frontón en un teatro de variedades. Instalan un escenario en el fondo, colocan filas de butacas de pared a pared y mesitas, con manteles bordados y flores, donde se sirven cenas frías. Encienden unos focos eléctricos cegadores y el salón se llena de mujeres elegantes, con grandes sombreros y grandes descotes y caballeros juerguistas, de esos que todo el mundo conoce por sus trapisondas; aristócratas, artistas ya premiados en Exposiciones, cronistas cuyas firmas aparecen casi a diario en los periódicos, hombres que derrochan simplemente dinero, como Molano, y en torno a ellos, la consabida caterva de parásitos y aduladores.

Manolo Molano no podía faltar a ese aquelarre elegante.

- ¡Oh! -exulta-. Hay que ir al Kursaal. Por fin tenemos un templo del Vicio. Que rabien Zahonero y Zozaya... Vamos al Kursaal., a la Catedral del Placer... Venga usted conmigo... Un literato debe verlo todo... ¡A ver, un coche!

Vamos, pues, allá en coche. Y al apearnos, la vanidad del filósofo se siente halagada porque los golfillos nos abren la portezuela y le llaman marqués. El nabab tiene sus pujos aristocráticos desde que yo le dije que se parecía a Carlos V.

Cruzamos con trabajo el hall, atestado de gente, entre la que el bastón del filósofo se enreda provocando protestas y excusas, y salimos al inmenso salón, iluminado por focos potentes que hacen brillar las joyas de las damas y los lentes y monóculos de los caballeros. La animación es extraordinaria. Allá, en el escenario del fondo, suena la orquesta y se agita una figurilla de mujer, que canta con una voz que se pierde en la amplitud del local y con los taponazos de los camareros que descorchan botellas”. (...)

(Rafael CANSINOS-ASSENS: *La novela de un literato*, I, p. 228 y s.)



Cruz-guía de la Semana Santa andaluza

Oda al bidet (Ernesto Giménez Caballero)

ODA AL BIDET (Ernesto Giménez Caballero)
(Julepe de menta)

EL BIDET: NÍQUEL Y PORCELANA

- El bidet tiene curvas de guitarra.*
El bidet tiene ondulación de serpiente.
El bidet tiene caderas de mujer.
5 *El bidet tiene grupas de potro.*
El bidet tiene andar de bicicleta.
El bidet tiene dentadura dura de negro.
El bidet tiene blancura de glaciario.
El bidet tiene desliz de skating.
10 *El bidet tiene rumor de arroyo.*
El bidet tiene mirar de lago.
El bidet tiene tazón de fuente niña.
El bidet tiene reflejo de perla.
El bidet tiene fauna abisal.
15 *El bidet tiene estrellas en su fondo.*
El bidet tiene brillo de bola de billar.
El bidet tiene ojo de obstétrico.
El bidet tiene misión de confesor.
El bidet tiene absolución de Papa.
20 *El bidet tiene castidad perpetua.*
El bidet tiene pureza de ángel.
El bidet tiene linfas de Jordán.

EL BIDET: PORCELANA Y NÍQUEL

- Níquel: robinetería alegre.*
25 *Níquel: bocina de automóvil.*
Níquel: trompa linda de elegante.
Níquel: tubería de órgano de feria.
Níquel: manivela, timón y biela.
Níquel: mercurio y azogue: espejo.
30 *Níquel: dureza fálica de las cosas.*
Níquel: color reló.
Níquel: compuerta de esclusa breve.
Níquel: volante y manillas.
Níquel: grifos, plata: riendas que empuñan
35 *manos aún febrilentas de espasmo,*
para huir sobre lomos de toro blanco
(como Europa) al país de las purificaciones.

- Al país celeste de la porcelana.**
Porcelana: Aislamiento de toda
40 electricidad.
- de toda sacudida**
de todo temblor
de todo ansia.
- Porcelana: pila bautismal del sexo.**
45 Porcelana: crisma de la lujuria.
Porcelana: esclerótica ciega de las génesis estériles.
Porcelana: ablución esmerilada del pecado.
Porcelana: morbidez vaga de seno.
Porcelana: árbol en que se sienta la mujer
50 como Buda a contemplarse
el vientre.
- Porcelana: templete venusino con cuello**
de paloma.
Porcelana: gesto de Afrodita sobre el
55 borde del mar.

BIDET: NÍQUEL Y PORCELANA.

El DRAE de fine así la oda: (Del lat. oda, y este del gr. ὕδῆ).1. f. Composición poética del género lírico, que admite asuntos muy diversos y muy diferentes tonos y formas, y se divide frecuentemente en estrofas o partes iguales.

Nuestro poema es una propuesta vanguardista del género clásico de la oda. Comparte con ésta la extensión notable, la división equilibrada en partes, su condición lírica... Dentro de la opción amplia de tonos y temas que ofrece el género, se ocupa de uno perteneciente a la órbita de intereses y novedades de la vanguardia: el bidet. El tono empleado es lo más neutral posible, presumiblemente en consonancia con la asepsia que se supone en los bidés en relación con su funcionalidad.

Debe recordarse que Marcel Duchamp, en 1917, en una exposición en Nueva York presentó entre otros *ready made*, uno titulado *Fontaine*: un urinario de pared fuera de su contexto y en posición inhabitual. Tal objeto se convirtió en todo un icono de la modernidad y del arte vanguardista. No sabemos con seguridad si EGC sigue conscientemente la estela de M. Duchamp pero su propuesta temática partía de un precedente que sentó las bases de un nuevo canon al dar carta de naturaleza artística a objetos cotidianos percibidos con intencionalidad artística. Si conocía el precedente de M. Duchamp, estaríamos ante un valioso intento de adaptación en los dominios españoles de un tema de vanguardia internacional, el de una novedosa consideración de los objetos como signo de la modernidad, tal y como hizo en otros varios aspectos a lo largo de su etapa vanguardista. En este caso, a caballo entre el dadaísmo de Duchamp, el futurismo y el surrealismo.

Estamos ante un buen ejemplo de acumulación imaginística o metafórica, en sarta, sin elaboración sintáctica, tal y como llegó a exigirse en la época, en que se medía el valor de un escrito por el número de imágenes que contenía. El presente poema es un verdadero ejemplo de furor imaginístico. En este sentido sería una exploración de mimesis abarcadora, por no decir exhaustiva, sobre las posibilidades de analogía que ofrece un objeto: el bidet. Está organizado como serie monótona de concentradas imágenes descriptivas y sugerencias conceptuales a partir de la exploración analógica.

El poema, salvo excepciones en la parte final, se compone de versos esticomíticos. La estructura gramatical de los mismos es elemental y reiterativa, en consonancia con el diseño retórico general del texto. En la primera parte, oraciones simples con idéntico núcleo verbal: *tiene*, señalando cualidades imaginarias como si fueran atributos constitutivos de su materialidad; en las dos restantes, practicando un esencialismo extremo, con verbo elidido, a manera de definiciones. Las anáforas sistemáticas, en las correspondientes tres partes del poema, “El bidet tiene”, “Níquel” y “Porcelana” carecen de rendimiento expresivo; son más bien contribución obligada a la mecánica estructural del poema en presumible decisión consciente del poeta.

Su organización es tripartita, en torno a tres vocablos nucleares: bidet, níquel y porcelana:

1^a: BIDGET, el artefacto en sí (v.1-22).

2^a: NÍQUEL, uno de sus componentes (la grifería). El v. 36 (*Al país celeste de la porcelana*) sirve de nexa con la tercera parte (v. 23-38).

3^a: PORCELANA, el otro componente -material del que está hecho-. (v. 39-56).

Esta estructura triádica coincide con la de las odas clásicas griegas (estrofa, antistrofa y épodo). Como en ellas, la última estrofa está construida –aquí, en parte- con ritmo y forma diferente. En el encabezamiento de cada parte se enuncia el motivo temático que da lugar a las concreciones líricas que se desarrollan a continuación. Hay, por tanto, conciencia constructiva de fundamento erudito.

Sin embargo, el desarrollo del poema en sarta de imágenes le confiere una apariencia de discurso desvertebrado e inorgánico. A primera vista las imágenes no tienen más relación entre sí que la contigüidad; se han quedado en simple enumeración de percepciones analógicas, como si el poeta hubiera ido anotando una detrás de otra sus impresiones ante la contemplación atenta del bidet. Eso, sí, hay abundancia de ellas: el proceso de observación ha rendido abundantes frutos. Pero en la primera parte, examinada con atención, parece haber un criterio distribuidor de las imágenes. Las primeras describen aspectos aparentes de primera impresión. En cambio, desde la mitad hasta el final, las referencias, como cargas de profundidad, se agrupan en la indagación de lo residual del fondo del bidet y de lo clerical-religioso. Parecida distribución intencional encontramos en las dos restantes partes, al final de cada una de las cuales hay más complejidad ideacional y adensamiento imaginístico: alusiones mitológicas de mayor calado (Europa como toro blanco, Buda, Venus, Afrodita), y en la parte final, alusiones sexuales, congruentes, como opción temática, con la naturaleza, función y ubicación del bidet. Abundando más, esas reiteradas alusiones erótico-sexuales, a veces crudas y audaces, son fibras surrealistas del tratamiento vanguardista del poema, parientes de los contenidos del mejor libro de Giménez Caballero *Yo, inspector de alcantarillas*.

Examinemos una por una las imágenes.

EL BIDGET: NÍQUEL Y PORCELANA (v.1-22)

El bidet tiene curvas de guitarra.

Forma obvia (de la caja, sin el mástil).

El bidet tiene ondulación de serpiente.

Obvia: por el borde (grosor y forma).

El bidet tiene caderas de mujer.

Considerando el óvalo como ensanchamiento. Parentesco con imagen de v. 1.

El bidet tiene grupas de potro.

Por la forma y la función: ambos son cabalgados. Remite a la etimología del vocablo: del francés “bidet” (caballito, en alusión a la postura que se adopta durante su uso).

El bidet tiene andar de bicicleta.

Uno se monta en él como en una bicicleta; incluso sus formas recuerdan un sillín. Cuando abrimos los grifos es como si agarráramos el manillar, también cromado o niquelado.

El bidet tiene dentadura dura de negro.

Por su color blanco y su forma curva de su parte anterior, como las dentaduras tan contrastivas en el rostro de los negros cuando la enseñan. La propuesta fonética *dentadura dura* puede tener intención zumbona.

El bidet tiene blancura de glaciár.

Obviedad. Se mezcla también la sensación táctil de frío al sentarse sobre él.

El bidet tiene desliz de skating.

Por su finura y curvaturas interiores, deslizantes, como las pistas de patinaje.

El bidet tiene rumor de arroyo.

Cuando corre el agua por él.

El bidet tiene mirar de lago.

El lago, previamente, metaforizado en un gran ojo tranquilo y transparente, visto desde lejos con suficiente perspectiva; lo mismo el bidet, pero con menores dimensiones, con agua dentro. Los lagos miran hacia arriba.

El bidet tiene tazón de fuente niña.

Obvio: tazón de fuente pequeña; se refiere a las fuentes de los parques, con surtidor en medio de un recipiente cóncavo de color blanco mármoleo.

El bidet tiene reflejo de perla.

Con agua o sin agua, la luz se refleja en su superficie pulida.

El bidet tiene fauna abisal.

Fauna abisal: de las profundidades; en el fondo del bidet, por decantación, después de las abluciones, quedan materias visibles (= peces, fauna abisal) de oscuro origen, e invisibles, como los microorganismos de origen genital.

El bidet tiene estrellas en su fondo.

O el reflejo de la luz (estrellas del cielo) o las materias decantadas al fondo tras las abluciones (estrellas de mar). Ideación pareja a la anterior.

El bidet tiene brillo de bola de billar.

Obvio: sensación visual cromática; brillo de la porcelana pulida.

El bidet tiene ojo de obstétrico.

Obstétrico es el que examina de cerca los genitales femeninos. Como el bidet, que metafóricamente es como un ojo abierto e inmenso que contemplara con atención de lupa esos genitales.

(Obstetricia: parte de la medicina que trata de la gestación, el parto y el puerperio, DRAE)

El bidet tiene misión de confesor.

Confesor: el que da la absolución, el que lava las culpas; equivalente a la función higiénica del bidet.

El bidet tiene absolución de Papa.

La absolución papal es profunda y extensiva en grado sumo: lava todas las culpas de la vida pasada, lo mismo que el bidet lava todo lo sucio hasta ese momento, si se está el tiempo necesario. Implica mención elusiva a la actividad del movimiento de las manos, común a la bendición papal y a las maniobras del lavado.

El bidet tiene castidad perpetua.

Por la blancura –el blanco: color de la castidad y virginidad- de la porcelana, que no desmerece nunca, y por su función purificadora.

El bidet tiene pureza de ángel.

Ídem, por lo blanco e impoluto.

El bidet tiene linfas de Jordán.

Linfa, poéticamente, equivale a agua; purificadora, como la del río Jordán, donde fue bautizado Jesucristo por Juan el Bautista. El bautismo es ritual purificadorio entre los cristianos.

EL BIDET: PORCELANA Y NÍQUEL (v. 23-55)

Níquel: robinetería alegre.

Puesto que el níquel es un baño brillante que se da a los metales, podría entenderse como un robín alegre, es decir, refulgente. Se refiere a los grifos, que, además, dejan salir agua cantarina al abrirlos. El adjetivo *alegre* neutraliza la denotación de robín como orín o herrumbre de los metales.

Níquel: bocina de automóvil.

Las bocinas externas y visibles de los automóviles de entonces, bruñidas (niqueladas). Tamaño y forma retorcida de algunas como las curvas de un grifo.

Níquel: trompa linda de elefante.

Grifo niquelado: trompa de elefante, sobre todo en actitud de lanzar agua por la misma.

Níquel: tubería de órgano de feria.

Color plateado de los tubos de los órganos de feria

Níquel: manivela, timón y biela.

Manivela, porque se acciona con la mano; timón, por la forma del accionador de los grifos antiguos, que recuerda la rueda del timón de los barcos, en cubierta; biela, porque da paso al agua.

Níquel: mercurio y azogue: espejo.

El níquel brilla como los espejos, que parecen de mercurio, o como el propio mercurio (azogue).

Níquel: dureza fálica de las cosas.

Puesto que es un recubrimiento del metal, da siempre la impresión de dureza. El falo debe suponerse erecto.

Níquel: color reló.

La carcasa de muchos relojes de entonces (los de bolsillo, los despertadores...) era brillante y niquelada.

Níquel: compuerta de esclusa breve.

Esclusa, por su función de apertura y cierre; breve, por el tamaño pequeño del grifo. El agua pasa de las tuberías al pocillo del bidet, de un sitio a otro; así actúan las compuertas de las esclusas.

Níquel: volante y manillas.

Volante, por el accionador redondo, con radios o vástagos exocéntricos.

Manillas, por la parte tubular del grifo. Ambos, volante y manillas, se accionan manualmente.

Níquel: grifos, plata: riendas que empuñan
manos aún febrilentas de espasmo,
para huir sobre lomos de toro blanco
(como Europa) al país de las purificaciones.
Al país celeste de la porcelana.

Los dos grifos plateados (agua caliente y fría) son accionados manualmente con urgencia por alguna razón, quizá tras una masturbación. La huida *sobre lomos de toro blanco* responde a la posición – en este caso, presurosa (“huida”)- que se adopta cuando se pone uno a horcajadas sobre el bidet, de color blanco; los dos grifos se interpretan como la cornamenta del toro a la que se agarra Europa, raptada, según la mitología, por Zeus metamorfoseado en toro blanco, nadando con ella sobre su lomo hasta la isla de Creta. (Allí, en la fuente de Gortina, bajo los plátanos, tuvo lugar la unión de ambos). El *país de las purificaciones* alude al efecto higiénico de las abluciones en el bidet y quizá al hecho de que el toro Zeus fuese nadando hasta Creta. *Al país celeste de la porcelana* es aclaración de bidet y referencia, quizá, a los antiguos vasos cretenses de piedra pulimentada.

Porcelana: Aislamiento de toda
electricidad.

de toda sacudida
de todo temblor
de todo ansia.

La porcelana se usa como aislante muy eficaz en los tendidos eléctricos; resiste incluso la descarga de un rayo. Es un material inerte y resistente a toda alteración (sacudida, temblor, ansia), en particular si, además, está, como el bidet, atornillado o encastra-

do en el suelo. Sacudidas, temblores, ansias, pueden referirse también a lo humano (quizá, por eso, conforma en el pasaje grupo visual aparte), a ciertas actividades eróticas previas a las abluciones.

Porcelana: pila bautismal del sexo.

Obvio: abluciones sobre la zona genital, en una especie de bautismo en la pila. Siempre hay una primera vez.

Porcelana: crisma de la lujuria.

Las abluciones en el bidet son como un aceite o bálsamo (crisma) de la lujuria; se llevan a cabo tanto antes como después del acto sexual.

Porcelana: esclerótica ciega de las génesis estériles.

Esclerótica se refiere aquí a la membrana dura, opaca, de color blanquecino que cubre casi por completo el ojo de los vertebrados y los cefalópodos decápodos... (DRAE). O sea, el bidet entendido como un gran ojo blanco y ciego. Las génesis estériles son las emisiones de semen en el bidet. Así que este verso puede entenderse como la escena de una masturbación sobre el bidet, del derramamiento menstrual o incluso de un aborto imprevisto o provocado.

Porcelana: ablución esmerilada del pecado.

En la misma línea que los anteriores versos, alusión a los lavados previos o posteriores al acto sexual, en propia casa o en prostíbulo. *Esmerilada* es traslación adjetival que correspondería propiamente a la porcelana, salvo que se quiera ver también una alusión al roce continuado de las manos con el órgano sexual en el lavado.

Porcelana: morbidez vaga de seno.

La imagen se fundamenta en el sema común de la blancura del pecho femenino y la porcelana. Poco operativa poéticamente por la divergencia de otros semas: dureza, frialdad, etc., de la porcelana del bidet.

Porcelana: árbol en que se sienta la mujer
como Buda a contemplarse
el vientre.

Alusión al dios Buda, que aparece siempre representado sedente y muchas veces ventrudo. Sus biógrafos narran que alcanzó la sabiduría tras meditar durante tres semanas sentado bajo una higuera. Eso explicaría la alusión a árbol en nuestro pasaje, aunque lógicamente la mujer se sienta sobre él y no bajo él. *Contemplarse el vientre* se explica por la inclinación de la cabeza y la demora en las abluciones. Puede ser eufemismo de “tocarse la tripa”, “rascarse la barriga”, “mirarse el ombligo”, etc., expresiones coloquiales que remiten a la inactividad indolente. Desde una estricta lógica aplicada al en-

tendimiento del pasaje, ni Buda ni la mujer salen bien parados: la mujer es lenta, ventruda, incapaz de meditar; por su parte Buda parece meditar, pero, en realidad, hace algo intrascendente e improductivo: contemplarse el vientre.

Porcelana: templete venusino con cuello de paloma.

El bidet visto como un templete dedicado a Venus, diosa del amor. Su ademán inocente y la sonrisa de su rostro –atributos suyos– la relacionan con la paloma, ave, además del gorrión, ligada mitológicamente a Venus. El cuello de paloma se refiere al estrechamiento que el bidet tiene en la parte inferior, que desemboca en su anclaje en el suelo. El bidet tendría forma de paloma invertida sin cabeza ni patas. El cuerpo de la paloma sería el recipiente; y el cuello sería el estrechamiento, mirado de arriba hacia abajo.

Porcelana: gesto de Afrodita sobre el borde del mar.

Afrodita nació de las aguas del Mediterráneo, y se la representa –Botticelli– sobre una concha, flotando. Lo blanco de la concha y de los miembros desnudos de Afrodita emergida la relacionan con la blancura de la porcelana. Las curvas del cuerpo de Afrodita y las del bidet comparten la referencia a gesto.

BIDET: NÍQUEL Y PORCELANA.

Definición de bidet por sus componentes: grifería de níquel y taza de porcelana.

Parte del interés poético e histórico que suscitan algunos poetas de la primera vanguardia se debe a su condición de precursores y exploradores, a su actitud de ruptura con lo establecido y a la búsqueda de nuevos temas y tratamientos poéticos. Este sería el caso de Giménez Caballero y del poema que nos ocupa. La incorporación progresiva del bidet como elemento integrante del cuarto de baño era una novedad en la época. Giménez Caballero considera relevante esta novedad en el contexto del programa vanguardista de reificación poética con la incorporación de realidades cotidianas y de construcción de una nueva poética en temas y tratamiento, superadores de la herencia modernista. Desde esta perspectiva deben manejarse los criterios valorativos sobre el poema. La ordenación, la sintaxis, el despliegue metafórico son congruentes con su presumible diseño retórico de vocación vanguardista y antimodernista. Como hemos anotado arriba, años antes Marcel Duchamp había presentado en Nueva York su *Fontaine*, un urinario visto como fuente. Años más tarde, aunque con otro diseño, Pablo Neruda dará carta de naturaleza poética a los seres humildes entre los que transcurre nuestra existencia (*Odas elementales*, *Nuevas odas elementales*, *Tercer libro de las odas*), sin que hayan dejado de tenerla hasta nuestros días. Así que podemos ubicar la *Oda al bidet* en los inicios de una trayectoria temática ininterrumpida.

Las imágenes del poema nacen de percepciones correspondientes a los sentidos corporales con alguna sinestesia manifiesta o implícita y se sustancian con desigual valor: desde la trivialidad o la obviedad actual de algunas pocas al chispazo ingenioso de otras

muchas. Téngase en cuenta que la obviedad de algunas es resultado directo de nuestro sistema perceptivo actual, influido por la ubicuidad del bidet y la naturalidad con que lo vemos y usamos, además de nuestro conocimiento y convicciones en materia de higiene corporal. Por otro lado, la misma novedad del bidet como artilugio en aquel tiempo convertía forzosamente también en novedosa cualquier imagen que se creara en relación con su forma y función. La obviedad, por tanto, no es carencia poética de origen, sino resultado inevitable del envejecimiento que las metáforas sufren al paso del tiempo, igual que ha ocurrido con tantas y tantas formulaciones barrocas, vivas entonces, secas hoy. Otras muchas imágenes siguen conservando vigor expresivo, y su formulación concentrada y directa no neutraliza su poder de sugerencia: a la vez que denotan, sugieren, invitan al lector a completar el cuadro con pinceladas propias.

Lo más valorable de la propuesta poética de Giménez Caballero reside en la elección novedosa del tema con la constelación de analogías que lo desarrollan (a pesar del parentesco temático con el precedente de M. Duchamp), en el tratamiento desprejuiciado y audaz de algunas de ellas (podría rastrearse con cierta precisión la influencia freudiana) y en el amplio despliegue general metafórico, con ánimo de exhaustividad, aparte la inserción del texto en el viejo y prestigioso patrón formal de las odas. Todo ello supone un alto nivel de conciencia artística, más allá del monótono esquema compositivo elegido y del grado de identificación que mantengamos con el resultado final desde nuestro actual estatus de lectores.

Materiales complementarios

DESCRIPCIÓN DEL BIDET

(Fuente: Wikipedia)

Recipiente bajo con agua corriente y desagüe, generalmente fabricado de porcelana o loza, ideado para limpiarse los órganos genitales externos y el ano. Es muy útil también para baños de asiento en personas que padecen hemorroides. Es un elemento habitual del cuarto de baño de muchos países, y prácticamente desconocido en otros; así es accesorio de cuarto de baño muy común en algunos países europeos (especialmente Grecia, Italia, España y Portugal), América latina (especialmente Argentina y Uruguay; allí se encuentran en el aproximadamente 90% de casas), de Oriente Medio y de algunas partes de Asia (particularmente en Japón). Pueden ser instalados en hogares y hoteles privados. En Japón, los bidés son tan comunes que están a menudo presentes en instalaciones de lavabos públicos.

Su uso es muy variable también entre las personas. Hay gente que lo utiliza habitualmente y otra que no lo ha usado nunca. Es creencia común que lo utilizan más las mujeres que los hombres. Es habitual que se le dé otros usos: escurrir los paraguas, macetas, lavarse los pies o prendas de ropa, servir de apoyo para cortarse las uñas de los pies, lavar el gato y otros animales pequeños, colocar las revistas y otras lecturas...

BREVE HISTORIA DEL BIDET

(Fuente: Internet, <http://clio.blogia.com>)

Creado en 1739 por el ebanista Rémy Pèverie, se convirtió en un objeto de lujo, fabricado artesanalmente y con materiales nobles. Aunque tuvo entre sus usuarios al rey Luis XV y a las favoritas reales (lo que en España siempre se ha llamado barraganas aunque hoy no sea políticamente correcto) Mme. de Pompadour y Mme. du Barry, la Revolución supuso un golpe al invento de Pèverie. No obstante, su uso por Napoleón I volvió a poner de moda el bidet hasta que se asoció con las casas de prostitución de las que se convirtió en un adminículo imprescindible. Aunque en 1871 comenzó su producción industrial, su uso continuó limitado a la zona parisina hasta su presentación en sociedad en la Exposición Universal de 1900.

En 1750 aparece el bidet jeringuilla. Este proporcionó una lluvia ascendente con el uso de una bomba manual alimentada por un depósito. Hasta el 1900 el bidet fue confinado al dormitorio, junto con el pote del compartimento (un cubo que sirvió como tocador.) La plomería moderna llevó al bidet a una habitación por separado, el baño, donde se encuentra al lado del inodoro.

LA PORCELANA

(Fuente: Wikipedia)

La porcelana es un material cerámico blanco, no poroso, duro (no lo raya el acero) y translúcido. Fue desarrollado por los chinos en el siglo VII u VIII. Fue un material altamente valioso en occidente, pasando un largo tiempo antes de que su modo de elaboración fuera reinventado en Europa.

Es una cerámica cuya pasta no se encuentra en estado natural sino que se obtiene después de una complicada elaboración, compuesta de arcilla blanca, caolín y feldespato. El proceso de cocción se hace a temperaturas que varían entre los 700 y los 1.450 grados, en diversas etapas. La porcelana se puede decorar con colores que se obtienen de óxidos metálicos. El coloreado se hace justo antes de la tercera cocción.

Existen dos clases de porcelana. La porcelana dura o verdadera se hace con caolín y feldespato. La porcelana blanda se compone de arcilla y vidrio molido.

Es usada como aislante eléctrico, en equipamiento de laboratorio y para vajillas y objetos decorativos.

Otra invención relacionada con la higiene, el bidet o bidé (así llamado por su semejanza con la grupa de una jaca), también tuvo sus propios problemitas.

EL NÍQUEL

(Fuente: Enciclopedia Microsoft Encarta)

El níquel se emplea como protector y como revestimiento ornamental de los metales; en especial de los que son susceptibles de corrosión como el hierro y el acero. La placa de níquel se deposita por electrólisis de una solución de níquel. Finamente dividido, el níquel absorbe 17 veces su propio volumen de hidrógeno y se utiliza como catalizador en un gran número de procesos, incluida la hidrogenación del petróleo.

El níquel se usa principalmente en aleaciones, y aporta dureza y resistencia a la corrosión en el acero. El acero de níquel, que contiene entre un 2% y un 4% de níquel, se utiliza en piezas de automóviles, como ejes, cigüeñales, engranajes, llaves y varillas, en repuestos de maquinaria y en placas para blindajes. Algunas de las más importantes aleaciones de níquel son la plata alemana, el invar, el monel, el nicromo y el permalloy. Las monedas de níquel en uso son una aleación de 25% de níquel y 75% de cobre. El níquel es también un componente clave de las baterías de níquel-cadmio.

FONTAINE (Marcel Duchamp, 1917)



Fontaine. Marcel Duchamp. 1917. Urinario de porcelana de 60 cm. de altura. Bajo la firma de R. Mutt, Marcel Duchamp presentó un urinario como escultura en el Salón de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. El jurado, del que él mismo formaba parte, la retiró a un rincón. El artista dimitió como medida de protesta.

BIDETS ANTIGUOS



“Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad” (José-Carlos Mainer), en *Ernesto Jiménez Caballero. Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005, p. XV-XVI)

“Y muchas de sus obras personales perdurarán más allá de la polémica acerca de quien las escribió. Fue autor del mejor libro sobre la guerra de Maruecos, aparte de *Imán*, la gran novela de Sender. Fue, como se ha apuntado, uno de los creadores del *nacionalismo literario liberal* y, en tal sentido, el nacionalizador de la vanguardia. Inventó un género plástico-literario, los *carteles*, que puede figurar entre los más originales aportes de nuestra vanguardia, y a él se debe la revista *La Gaceta Literaria*, sin cuya lectura es sencillamente inexplicable la historia del “arte nuevo” y hasta la simple noción de sociedad literaria en España. Fundó el primer cine-club, lo que ya es mucho, pero también rodó filmes memorables en la prava crónica del séptimo arte nacional. Y también favoreció todo lo referente a la nueva sensibilidad estética. No se contentó con encargarse de la decoración de su despacho al polaco Ladislao Jahl, instalar una bocina a guisa de timbre y colgar en sus paredes los bellos carteles ferroviarios de Cassandre, sino que —con sus amigos Juan Antonio Sangróniz, Ignacio Olagüe y Manuel Conde— abrió, cerca de la plaza del Callao, una tienda, La Galería, donde vendía proyectos arquitectónicos racionalistas, muebles de tubo metálico diseñados por la Bauhaus y artesanía popular española. Escribió un libro sobre los nuevos deportes, bastante menos hierático y mucho más divertido que los de Henry de Montherland, y abordó el género de la guía de viajes tan certeramente como Paul Morand. Merodeó con fortuna los alrededores de la narrativa nueva con los “epiplasmas” y celebró las bodas de la modernidad y la fisiología con una inolvidable “Oda al bidet”, que cierra *Julepe de menta* y que, no en vano, sólo tiene diez años más que *Fontaine*, el *ready-made* de Marcel Duchamp que convirtió un urinario en fetiche del arte moderno. Y además se inventó el fascismo español como colofón lunático de una obsesión por conciliar modernidad y tradición, conservadurismo y revolución, vértigo y certeza: las razones, en fin, por las que se inventaron todos los fascismos”.

ODA A LA CUCHARA (Pablo Neruda)
(Tercer libro de las odas)

Cuchara,
cuenca
de
la más antigua
mano del hombre,
aún
se ve en tu forma
de metal o madera
el molde
de la palma
primitiva,
en donde
el agua
trasladó
frescura
y la sangre
salvaje
palpitación
de fuego y cacería.
Cuchara
pequeñita,
en la
mano
del niño
levantas
a su boca
el más
antiguo
beso
de la tierra,
la herencia silenciosa
de las primeras aguas que cantaron
en labios que después
cubrió la arena.
El hombre
agregó
al hueco desprendido
de su mano
un brazo imaginario
de madera
y

salió
la cuchara
por el mundo
cada
vez
más
perfecta,
acostumbrada
a pasar
desde el plato a unos labios clavelinos
o a volar
desde la pobre sopa
a la olvidada boca del hambriento.
Sí,
cuchara,
trepaste
con el hombre
las montañas,
descendiste los ríos,
llenaste
embarcaciones y ciudades,
castillos y cocinas,
pero
el difícil camino
de tu vida
es juntarte
con el plato del pobre
y con su boca.
Por eso el tiempo
de la nueva vida
que
luchando y cantando
proponemos
será un advenimiento de soperas,
una panoplia pura
de cucharas,
y en un mundo
sin hambre
iluminando todos los rincones,
todos los platos puestos en la mesa,
felices flores,
un vapor oceánico de sopa
y un total movimiento de cucharas.

ODA AL DICCIONARIO (Pablo Neruda)
(Nuevas odas elementales)

Lomo de buey, pesado
cargador, sistemático
libro espeso:
de joven
te ignore, me vistió
la suficiencia
y me creí repleto,
y orondo como un
melancólico sapo
dictaminé: "Recibo
las palabras
directamente
del Sinaí bramante.
Reduciré
las formas a la alquimia.
Soy mago".

El gran mago callaba.

El Diccionario,
viejo y pesado, con su chaquetón
de pellejo gastado,
se quedó silencioso
sin mostrar sus probetas.

Pero un día,
después de haberlo usado
y desusado,
después
de declararlo
inútil y anacrónico camello,
cuando por largos meses, sin protesta,
me sirvió de sillón
y de almohada,
se rebeló y plantándose
en mi puerta
creció, movió sus hojas
y sus nidos,
movió la elevación de su follaje:
árbol
era,
natural,
generoso
manzano, manzanar o manzanero,
y las palabras,
brillaban en su copa inagotable,
opacas o sonoras
fecundas en la fronda del lenguaje,
cargadas de verdad y de sonido.

Aparto una
sola de
sus
páginas:
Caporal
Capuchón
qué maravilla
pronunciar estas sílabas
con aire,
y más abajo
Cápsula
hueca, esperando aceite o ambrosía,
y junto a ellas
Captura Capucete Capuchina
Caprario Captatorio
palabras
que se deslizan como suaves uvas
o que a la luz estallan
como gérmenes ciegos que esperaron
en las bodegas del vocabulario
y viven otra vez y dan la vida:
una vez más el corazón las quema.

Diccionario, no eres
tumba, sepulcro, féretro,
túmulo, mausoleo,
sino preservación,
fuego escondido,
plantación de rubíes,
perpetuidad viviente
de la esencia,
granero del idioma.
Y es hermoso
recoger en tus filas
la palabra
de estirpe,
la severa
y olvidada
sentencia,
hija de España,
endurecida
como reja de arado,
fija en su límite
de anticuada herramienta,
preservada
con su hermosura exacta
y su dureza de medalla.
O la otra
palabra
que allí vimos perdida
entre renglones
y que de pronto
se hizo sabrosa y lisa en nuestra boca

como una almendra
o tierna como un higo.

Diccionario, una mano
de tus mil manos, una
de tus mil esmeraldas,
una
sola
gota
de tus vertientes virginales,
un grano
de
tus
magnánimos graneros
en el momento
justo
a mis labios conduce,

al hilo de mi pluma,
a mi tintero.
De tu espesa y sonora
profundidad de selva,
dame,
cuando lo necesite,
un solo trino, el lujo
de una abeja,
un fragmento caído
de tu antigua madera perfumada
por una eternidad de jazmineros,
una
sílabas,
un temblor, un sonido,
una semilla:
de tierra soy y con palabras canto.

ODA AL PEPEL HIGIÉNICO (La Trinca)

Papel, papel,
dulce papel,
suave satín,
tú nos darás
gustirrinín.
Papel, papel
sin fin.
De color gris,
rojo chillón,
blanco y azul,
verde limón,
es tu esencial
finalidad acariciar
con suavidad.
Ti siempre alerta
sirviendo al pueblo
sin distinguir
analfabeto o intelectual,
soldado raso o general,
proletariado o capital,
justo a la hora de evacuar
no van las clases a luchar.
Es tu destino cruel
y es tu signo desgraciado
cuando te han utilizado
infringirte [sic] la condena
de enviarte a la cloaca
al tirar de la cadena.
Y es tu astuta rebeldía
atascar la cañería
como venganza final.
Papel humilde,
delicado y abnegado,
siempre has sido despreciado
y maltratado sin piedad.
Papel amado,

compañero
de excusado,
debes ser reivindicado
y presentado en sociedad.
Y recibir
el galardón
de alguna con...
decoración,
papel, papel, amigo fiel,
pues con tu ayuda ejemplar
los dedos no hay que pringar,
y en prueba de buena fe
te juro que nunca más usaré
las ásperas hojas del ABC.
Sólo tú,
sólo tú,
sólo tú
ya que hasta el cielo
llegue mi clamor
pues eres y serás
nuestro amigo mejor,
leal papel
higiénico inmortal.
Papel.
Gloria al papel.

Poema manufacturado (Guillermo de Torre)

POEMA MANUFACTURADO (Guillermo de Torre) (*Hélices*, 1923)

 neurótica y sentimental
La rosa {
 floreoal y carnal
 envidia a la Máquina
5 cerebral
 rítmica y asexuada
 que bruñe sus brazos sin pulseras

 E l e s p a c i o d e u n a m a ñ a n a
Antítesis {
10 L a d i m e n s i ó n s i n n o c h e s

 La rosa se desmaya
 y tiñe sus ojeras
 en el búcaro¹⁰⁵ de los senos místicos

15 Resta marchito
 el perfume de sus verticilos¹⁰⁶

 Y la máquina
 el motor polirrítmico
 de líneas musculosas
 se estremece en un espasmo impulsor
20 y diversifica su polen
 en todas las vaginas de la fábrica

¹⁰⁵ Búcaro. (Del mozár. *búcaro, y este del lat. poculum, taza, vaso).1. m. Tierra roja arcillosa, que se traía primitivamente de Portugal, y se usaba para hacer vasijas que se estimaban por su olor característico, especialmente como jarras para servir agua.2. m. Vasija hecha con esta arcilla, principalmente para usarla como jarra para servir agua.3. m. florero (ll vaso para flores).4. m. Cád., Huel., Mál. y Sev. Botijo (DRAE).

¹⁰⁶ Verticilo. (Del lat. verticillus).1. m. Bot. Conjunto de tres o más ramos, hojas, flores, pétalos u otros órganos, que están en un mismo plano alrededor de un tallo (DRAE).

Sois hostiles y amigas

Mas yo prefiero
al éxtasis rosal
25 **y al silencio**
 de las naves vacías
 en la catedral
 la luz sabrosa
 la carne esmerilada
30 **el fragor ditirámico de los motores**
 y la diafanidad optimista de
 una galería maquinística

Mi alma
 no es la mariposa
35 **de la rosa**

Gira
 con la correa sin fin
 jubilosamente

Pertenece este poema a la sección séptima, titulada “Kaleidoscopio” del poemario *Hélices*, de Guillermo de Torre, publicado en 1923 con poemas de 1918-1922, y considerado el mejor libro del ultraísmo. Puede proponerse nuestro texto como paradigma de la poética ultraísta del autor, nutrida de materiales del futurismo italiano. Establece en él una contraposición entre dos elementos emblemáticos, respectivamente, de la vieja tradición poética –romántico-simbolista, más concretamente- y la vanguardista: la rosa y la Máquina [sic]. Dos mundos antagónicos frente a frente en combate desigual según la posición definida del autor a favor de la máquina, posición manifestada ya desde los primeros versos (*La rosa... envidia a la Máquina*) y refrendada en la segunda mitad del poema (*Mas yo prefiero... una galería maquinística*).

El poema se articula en torno a ese eje de oposiciones: carne frente a cerebro (v.1-7); lo efímero frente a lo duradero (8-10); esterilidad frente a fertilidad (11-21); oscuridad frente a luminosidad (22-38). Este es el esquema estructural del texto. El optimismo, el dinamismo, el vitalismo y el futuro se asocian al maquinismo. La decadencia sentimental, el estatismo, la oscuridad y el pasado, a la rosa. Como se irá viendo, las propuestas del “Manifiesto futurista” de Marinetti (1909) alientan en todo el poema.

Ambas realidades, abstracciones de sendos mundos contrapuestos en el contexto del poema, funcionan como prosopopeyas. La rosa *envidia* (v.4), *se desmaya* (v.11), *tiñe sus ojerás* (v.12). La máquina *se estremece* (v.19), *diversifica su polen* (v.20). Las dos son corpóreas. La rosa es de carnalidad y temperamento enfermizo (v. 1-3). La máquina, sin embargo, presenta atributos corporales energéticos: brazos desnudos (v.7), líneas musculosas (v.18), carne esmerilada (v.29); ritmo (v.17), impulso (v.19) y fragor (v.30).

El espacio vital de la rosa son los búcaros y los senos femeninos (v.13); también las naves vacías y silenciosas de las catedrales (v.23-27). El de la Máquina, las fábricas (v.21) y las diáfanas galerías maquinísticas (v.31-32).

(v. 1-7)

		neurótica y sentimental	
	La rosa {	floreoal y carnal	
		envidia a la Máquina	
5			cerebral
			rítmica y asexuada
		que bruñe sus brazos sin pulseras	

Se establece una directa contraposición en el comienzo del poema entre rosa y Máquina. La mayúscula no es casual. Representa la preponderancia de la fenomenología maquinística en el paisaje coetáneo, según el punto de vista que se adopta en el poema. Los adjetivos aplicados a la rosa recogen el abanico de contenidos subjetivos, especialmente los sentimentales, amorosos y conductuales asociados a ella y su rendimiento poético como motivo literario de larga tradición, obsoletos ya según la nueva estética del ultraísmo que propugnaba, entre otras cosas, el antisentimentalismo y la objetividad. En esa época ciertos sentimientos empezaban a tener consideración extendida de manifestaciones neuróticas, particularmente los de las mujeres, en la mentalidad de G. de Torre, según veremos enseguida. En el adjetivo *floreoal* alienta también una contraposición entre lo campestre y lo urbano; algo parecido puede decirse de *carnal*, opuesto al inmediato *cerebral* aplicado a la Máquina. Esa Máquina es cerebral porque es fruto de la inteligencia, y la inteligencia se asocia a la capacidad pensante y al cerebro (hoy sabemos que todo está en el cerebro, la inteligencia y los sentimientos). Al decirnos que también es *asexuada* se nos está induciendo implícitamente que los sentimientos son definidores del sexo femenino (como creía el Romanticismo, con nuestro Bécquer a la cabeza como ejemplo próximo). Al no ser femenina, la Máquina no necesita adornar sus brazos con pulseras, en probable referencia a la cabeza de las desnudas y pulidas bielgas de los motores. *Rítmica* puede entenderse en el contexto como epíteto esperable e irrenunciabile, aplicado a Máquina. En el seno de la metáfora, el verbo *bruñe* anuncia la aparición de *pulseras*, elementos de roce en los brazos humanos y ausentes en los de las máquinas.

Sin embargo, como iremos confirmando más abajo, la índole asexuada de la Máquina más bien parece un mecanismo conceptual para neutralizar el género femenino de ésta que una caracterización sostenible y congruente, a juzgar por su comportamiento posterior en el poema. A pesar de todo, la personificación de la Máquina, con esos atributos esenciales y parcos, se nos individualiza curiosamente como un robot de nuestro presente, asexuado y cerebral.

La llave distribuidora de los tres primeros versos implica voluntad de unificar en el ser de la rosa las dos series de atributos, sentimentales y materiales, respectivamente. Es el primer indicio de una cierta vocación caligramática del poema o, al menos de una voluntad de aprovechar las posibilidades tipográficas para subrayar las intenciones y el contenido del texto. La llave vuelve a aparecer inmediatamente en los tres versos siguientes, en concreto para resaltar visualmente la nueva dualidad conceptual en oposición. Volveremos al simbolismo tipográfico más extensamente al final.

(v. 8-10)

Gira
con la correa sin fin
jubilosamente

Ya desde los antiguos, la mariposa ha sido considerada como emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso, hacia la vida. Con este sentido parece utilizarla aquí G. de Torre. Su alma –sus preferencias, su instinto vital...- no se dirigen hacia la rosa ni se paran en ella. Muy al contrario, se hinche de júbilo girando y girando con las poleas fabriles.

Adelantábamos arriba la vocación caligramática del texto y la determinación de jugar tipográficamente con los espacios. Es una intención perceptible en varios pasajes:

- sin forzar mucho la vista, los v. 1-3 y 8-11 dibujan sendos ramos de flores esquemáticos en posición horizontal. Sus mangos respectivos serían los sintagmas “La rosa” (v.2) y “Antítesis” (v.9);
- el contenido de lo v. 5-7 adoptan una distribución de mancha tipográfica creciente dando corporeidad a la Máquina recién nombrada, con el vocablo *cerebral* como cabeza del cuerpo;
- la misma corporeidad maquinística, más robustecida tipográficamente, encontramos en los v. 16-21, en cuyo conjunto tipográfico son perceptibles dos aspectos interesantes: 1) la mayor longitud de los v.19 y 21, en los que se habla precisamente de eyaculación (*espasmo impulsor*) y de *vaginas de la fábrica*; y 2) la concavidad visual que se forma a la izquierda, que abunda en la idea de vagina;
- el sangrado tipográfico progresivo de los v.11-15 pueden simbolizar el desmayo gradual de la rosa en el búcaro;
- el pronunciado espacio interior en blanco del v.22 simboliza la antonimia conceptual de *hostiles* y *amigas*;
- los v.23-27 dibujan la torre tumbada de una catedral; por el contrario, el grupo de v. 28-32 semejan una disposición de construcción fabril alargada y de poca altura;
- los v. 33-35 son mínimo revoloteo de mariposa;
- los v. 36-38 con el verso más largo en medio son representación esquemática de una correa sin fin con uno de sus extremos en *Gira*.

Como se ve, todo un esfuerzo de simbolismo tipográfico en premeditada adecuación a los motivos y temas que van haciendo acto de presencia a lo largo del poema, relevante como propuesta formal.

No debe de ser casual que el poema acabe con el adverbio *jubilosamente*. Puede verse una intención temática y un juego verbal. Jugando con la etimología, el adverbio puede entenderse como “mente jubilosa”, invirtiendo sus componentes. Y eso tiene que ver con una de las características de tono, tema y cosmovisión del poema, que no sólo es un canto al maquinismo mondo y lirondo sino, lo que es más interesante, al optimismo vital, inaugural, al sentimiento de ser testigos y fruidores de una nueva época marcada con la impronta del futuro, que se asocia a la tecnología y a los medios de producción seriada de las modernas fábricas de entonces. El futurismo, como escuela de comportamiento, reivindicaba la acción, la inmediatez, el dinamismo, la energía en aras de lo nuevo entendido como progreso y sin asomo de seguridad metafísica alguna. Esta nueva revitalización de la vieja idea dieciochesca de progreso, engordada por el positi-

vismo del XIX, debe de tener en España sus raíces en la formación regeneracionista y noventayochista de algunos de los escritores e intelectuales de esa época. Pero algunos ultraístas iluminaron intensamente una sola cara de la poliédrica noción de progreso, la del maquinismo y la técnica, influenciados por las brillantes formulaciones teóricas y programáticas del futurismo italiano trufadas de apelaciones a valores absolutos como la libertad y el futuro. Poéticamente, hicieron uso intensivo de las propuestas y posibilidades futuristas. Pero la brevedad del recorrido nos hace pensar en el agotamiento temprano de esas posibilidades o su inviabilidad como recurso temático permanente. A nadie se le oculta que la idea misma de futuro se devora a sí misma, particularmente en épocas de avances rápidos. Y esta es la principal limitación que encierra el futurismo. No tiene perspectiva sostenida en el tiempo. Enseguida se hace obsoleto lo que había sido estreno deslumbrante, con lo que se entra en una espiral sin fin. Y los estrenos continuados acaban por saturar de estímulos la sensibilidad y la inteligencia convirtiéndose en irrelevantes. (¿Quién hablaría hoy entusiásticamente en Occidente de la diafanidad de los espacios fabriles y de los espasmos polirrítmicos de los motores de explosión? Hoy en día la diafanidad se entiende en el contexto nada exultante de la higiene y seguridad en el trabajo; respecto al ruido, ha pasado a ser un problema ambiental de primer orden por más que determinados colectivos humanos crean que el ruido es lo mismo que el sonido. Y así sucesivamente). Eso hace que los poemas ultraístas de influencia futurista hayan aguantado mal el paso del tiempo y se los valore sobre todo como ruptura con el pasado, como atrevimiento, como campo abierto a nuevas posibilidades analógicas, como conato de ensanchar el abanico de temas incorporando a la poesía los avances científicos y técnicos por su consideración, entonces, de marchamos de la modernidad. Tuvieron sentido como fenómeno de época, pero están lejos de haber alcanzado la permanencia en nuestra sensibilidad humana y literaria. El componente vital visionario, el éxtasis ante lo nuevo y la alta dosis de optimismo y fe ante la técnica que albergaban ya nos resultan ajenos. Ahora los avances técnicos en cualquier campo nos siguen interesando por nuestra condición humana de seres sociales, vulnerables y caducos, no como propuesta literaria. Los avances técnicos y científicos están integrados en nuestra cotidianeidad y sólo de tanto en tanto nos solazamos permisivamente con el asombro ante los mismos. Ya no pertenecemos a la modernidad sino a la postmodernidad, como argumenten algunos pensadores y sociólogos. Por eso el entusiasmo de los ultraístas ante la técnica y su conversión en aliento y material poéticos sólo suscitan en el lector actual un cierto estu-
por indulgente.

Pero volvamos al entramado y a la carpintería del poema. En el contexto de exaltación maquinística, el autor debía escoger un contrapunto a la Máquina, porque no hay exaltación posible de algo sin punto de referencia contrastiva. Y parece la de la rosa una elección acertada, a juzgar por el rendimiento que tiene en el poema y las posibilidades simbólicas que encierra. La rosa funciona como un convincente antagonista, pues representa con eficacia lo viejo y caduco, por más prestigioso y bello que haya sido. (Adriano del Valle compuso también un romance jocos, “Fábula de la rosa y el velocípedo”, en el que enfrentaba la rosa con una bicicleta)¹⁰⁸. El yo poético, sin embargo, no renuncia a todo ese mundo anterior de manera radical, según se deduce del v. 22 (*Sois hostiles y amigas*). Tampoco otros ultraístas renunciaron. De hecho, se esforzaron en dar nuevo acomodo a la rosa en el mundo de la modernidad con ingenio y mentalidad vanguardistas. Eugenio Montes, en uno de sus “Poemas musculares”, de junio de 1919, la metafo-

¹⁰⁸ Comienza y acaba así: “Cuidado, Doña Perfecta, / -dijo la rosa al biciclo, / ¿Por qué me sales al paso? / Si no te apartas, te piso / [...] / Se cuenta que se casaron, / que tuvieron muchos hijos... / Automóviles perfectos, / hidroplanos de aluminio / son los nietos de una rosa, / los nietos de un velocípedo”.

riza como guante de boxeo, hematoma y balón de fútbol¹⁰⁹. Pero G. de Torre no podía ir por ese camino so pena de desvirtuar o anular el funcionamiento instrumental de la rosa en su poema.

Adviértase también, curiosamente, que aquí el misticismo de la rosa ha quedado sustituido por el entusiasmo casi místico hacia la máquina, seguramente obligado por la lógica interna del poema. Implícita y explícitamente hay una mitificación de lo técnico. En este sentido, nuestro poema puede considerarse casi como un escrito programático, desde el fervor y la convicción maquinística, por lo que encierra de propuesta teórica argumentada. Es casi un poema-ensayo, un poema de tesis (si se me permite la extrapolación).

Merece comentario específico el título del poema (*POEMA MANUFACTURADO*), que convierte en tema del mismo el procedimiento compositivo y el producto resultante. “Manufacturar” significa fabricar con medios mecánicos. Está en consonancia total con los subtemas del texto y su ambientación general. Nuestro título entraña las nociones de proceso, taller, técnica, herramientas. Por eso tiene algo de metapoético. Hay un distanciamiento premeditado del viejo concepto de inspiración al plantear el poema como producto elaborado en fases: diseño, mecanización, comercialización... Nada de arrebatos. Presumiblemente, una alternativa futurista al esquema clásico de la “inventio, dispositio, elocutio”.

Materiales complementarios

MANIFIESTO FUTURISTA (F. T. Marinetti) (*Le Figaro*, 1909)

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.
7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.
8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Porqué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.

¹⁰⁹ Más adelante, en 1930, el futurista italiano Oswaldo Bot publicará una *Flora futurista*, con una ochentena de interpretaciones florales de lo más innovador e ingenioso: flor rascacielos, flor imán, flor guadaña, flor horquilla, flor veloz, flor sillín, flor maníaca, flor engranaje, etc. Una contribución a la plástica dentro del ambicioso programa futurista que pretendía afectar todos los órdenes de la vida, incluida la gastronomía.

10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.

11. Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnasias gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta.

A UNA ROSA (atribuido a Góngora, 1561-1627)

Ayer naciste y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio la vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó su hermosura vana
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte.

MADRIGAL A LA ROSA (Francisco de Rioja, 1583-1659)

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve i veloz buelo,
i ni valdrán las puntas de tu rama
ni púrpura hermosa
a detener un punto
la ejecución del hado presurosa?

El mismo cerco alado
que estoi viendo riente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno
te dio Amor de sus alas blandas plumas,
i oro de su cabello dio a tu frente.

¡O fiel imagen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
de la deidad que dieron las espumas,
¿i esto, purpúrea flor, esto no pudo
hazer menos violento el rayo agudo?

Róbate en una ora,
róbate licencioso su ardimiento
el color i el aliento:
tiendes aún no las alas abrasadas,
i ya vuelan al suelo desmayadas.

Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas la aurora
mustia tu nacimiento o muerte llora.

¡ÁNGELUS! (Juan Ramón Jiménez)
(Platero y yo, 1917)

MIRA, Platero, qué de rosas caen por todas partes: rosas azules, rosas blancas, sin color... Diríase que el cielo se deshace en rosas. Mira cómo se me llenan de rosas la frente, los hombros, las manos... ¿Qué haré yo con tantas rosas?

¿Sabes tú, quizás, de dónde es esta blanda flora, que yo no sé de dónde es, que enternece, cada día, el paisaje y lo deja dulcemente rosado, blanco y celeste –más rosas, más rosas-, como un cuadro de Fra Angélico, el que pintaba la gloria de rodillas?

De las siete galerías del Paraíso se creyera que tiran rosas a la tierra. Cual en una nevada tibia y vagamente colorida, se quedan las rosas en la torre, en el tejado, en los árboles. Mira: todo lo fuerte se hace, con su adorno, delicado. Más rosas, más rosas, más rosas...

Parece, Platero, mientras suena el Ángelus, que esta vida nuestra pierde su fuerza cotidiana, y que otra fuerza de adentro, más altiva, más constante y más pura, hace que todo, como en surtidores de gracia, suba a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas... Más rosas... Tus ojos, que tú no ves, Platero, y que alzas mansamente al cielo, son dos bellas rosas.

NO LE TOQUES YA MÁS (Juan Ramón Jiménez)
(Piedra y cielo, 1919)

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

ROSALEDA (Ramón del Valle-Inclán)
(El pasajero, 1920)

Cuando iba por la selva nocturna, sin destino,
Escuché una esperanza cantar sobre el camino,
En la alborada de oro. Yo pasaba. Su canto
Daba sobre una lírica fresca rama de acanto.

Saliendo de mi noche, me perdí en un recinto
De rosas. Por los métricos sellos de un laberinto,
Los senderos en fuga culterana y ambigua,
Conjugaban el tema de la fábula antigua.

Conversé con las rosas, y, como un amuleto
Recogí de las rosas el sideral secreto.
Los números dorados
De sus selladas cláusulas, me fueron revelados.

Mi alma se daba,
Dándose gozaba,
Y trascendía
Su esencia en goce.
Se consumía
En la alegría
Del que conoce.

EL POEMA DE LA ROSA ALS LLAVIS
(1923)

EL CAL·LIGRAMA - 1

O
H

T
O
T
A

JACULATÒRIA

ROSA LA ROSA ET SÓC PREGANT
PÈTAL QUE ES MORÍ TREMOLANT
EL BES DONANT SEMPRE CREMANT
—I UN ALTRE PÈTAL ESPERANT

P
U
L
C
R
A

G
O
T
E
S

ET DURÉ SEMPRE
AL PIT

D
E

ET SOMNIARÉ
A LA NIT

S
A
N
G

l'estampeta és d'or

ESPINES DE
LLIGA-AMANT
FERIU MA CARN

Nacimiento de Cristo (Federico García Lorca)

NACIMIENTO DE CRISTO (Federico García Lorca)
(Poeta en Nueva York)

**Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.
El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los filos eternos de la madera rota.**

**5 ¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!
Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carne de molusco.**

**10 Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
coronadas por vivos hormigueros del alba.
La mula tiene un sueño de grandes abanicos
y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.**

**El niño llora y mira con un tres en la frente,
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.**

**15 La nieve de Manhattan empuja los anuncios
y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubos de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.**

Este texto pertenece al libro de F. G. Lorca *Poeta en Nueva York*, escrito entre finales de junio de 1929 y primeros de junio de 1930. Algo más de ocho meses de ese periodo los pasó Lorca en Nueva York y el resto en Cuba. El libro, según opinión extendida, responde, en el contexto de la gran urbe neoyorquina, a una aguda crisis creativa y sentimental que empezó a manifestarse en el poeta a principios de 1929.

El poema comparte con otros del poemario neoyorquino el tema religioso¹¹⁰, relevante, a su vez, en toda su trayectoria poética, no sólo en los aspectos externos sino también en los de fondo¹¹¹. Se nos ofrece en él una visión del belén folclórico-religioso

¹¹⁰ “Iglesia abandonada”, “Navidad en el Hudson”, “La aurora”, “Cementerio judío”, “Crucifixión”, “Grito hacia Roma”.

¹¹¹ Eutimio Martín examina la dimensión “crística” en la poesía de Lorca ya desde sus inicios (*Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986). Dedicó un capítulo de este libro al análisis de la Navidad en el poemario neoyorquino de Lorca.

católico distorsionada por la conciencia del yo poético, que vive esa navidad neoyorquina con sensibilidad agudizada. El sistema referencial básico es, por tanto, la configuración de cualquier belén tradicional católico y la captación de un momento preciso de la escena: el acercamiento de los pastores hacia el portal, según el mandato angélico del relato bíblico, en medio de un amanecer con truenos, relámpagos y voces animales (contexto aciago), y la visión del recién nacido contaminada de presagios negativos que remiten a su destino, como futuro Cristo, de sufrimiento e incompreensión.

La ordenación estrófica, con versos alejandrinos de rima asonante en los pares, no responde a la lógica discursiva, aspecto que no he visto tratado en la bibliografía a mi alcance, y que tiene consecuencias directas en la intelección del poema en tanto que conjunto de secuencias discursivas. La progresión congruente de hechos impondría este otro orden estrófico que recomendamos como segunda lectura para comprender mejor el texto: 2, 3, 1, 4 y 5. Las dos primeras (2, 3) presentan el amanecer borrascoso lleno de malos augurios. La tercera (1), el acercamiento de los pastores y su llegada al portal. La cuarta (4), se centra en el recién nacido y su entorno con mirada traspasada de inquietud. La quinta (5) nos traslada, con juicio negativo, a la festividad navideña del Manhattan nevado. La acumulación de elementos meteorológicos adversos es acompañamiento congruente del destino aciago del que será después crucificado y quizá premonitoria transposición, al nacimiento, de las convulsiones que sufrió la tierra en la muerte de Cristo y que Lorca aprovecha a fondo en su poema neoyorquino “Crucifixión”, tomándolos del relato evangélico (Mt, 27: 59; Lc, 23: 44).

Como decíamos, el poema puede entenderse globalmente, aparte los elementos descriptivos que remiten al belén tradicional, como un sistema de signos premonitorios, ya desde el nacimiento, de lo que será el futuro, como Cristo, del recién nacido. El mismo Lorca induce esta interpretación: En carta a Sebastián Gasch, de enero de 1928, hablándole de Dalí, desliza una referencia al portal de Belén que confirma lo dicho: “Me conmueve; me produce Dalí la misma emoción pura (y que Dios nuestro Señor me perdone) que me produce el niño Jesús abandonado en el portal de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna”. Esta interpretación da acomodo aceptable a las imágenes, diseminadas por todo el poema, que albergan contenidos simbólicos e impostados, algunas de ellas de estirpe irracional. Tiene la virtud también de poner de relieve la intención crítica de Lorca al tratar un tema que podría no haber despegado de la trivialidad. De hecho, quizá el valor más importante del texto es su capacidad de llenar de dramatismo un tema poéticamente convencional y casi vacío. Un dramatismo presagiado, adivinado, contenido, a punto de eclosionar, al presentárenos el nacimiento como anticipación inexorable de la crucifixión y el martirio, realidades éstas en las que quizá proyecta Lorca, como persona y poeta, su íntimo conflicto de aceptación de su idiosincrasia sexual, no resuelto emocional ni existencialmente. El emocionalismo cultural y folclórico-religioso que el tema arrastra también queda desmentido en el poema. La Navidad, para Lorca, no autoriza alegrías angelicales o villancicos al uso, ni homilias blandas, ni gregarismo folclórico, sin más. Encierra el germen de un drama del que los ministros de la iglesia no merecen siquiera ser comparsas. Lope de Vega, en su villancico “Las pajas del pesebre” (véase completo más adelante), que Lorca debió de conocer, presenta al niño llorando premonitoriamente e interpreta ya como malos augurios las pajas del pesebre, que se convertirán en hiel y espinas; también alude a la presencia aciaga de los lobos.

Examina e interpreta los poemas “Navidad en el Hudson” y “Nacimiento de Cristo”. Mi análisis de este último coincide con el suyo en algunos aspectos obvios, pero se aparta en casi todos de los demás, algunos de ellos de gran incidencia en la interpretación global del poema.

Aparte algunas imágenes de tinte irracional y fuerte carga simbólica, lo que acerca este poema al surrealismo es la desvirtuación del escenario infantil del Nacimiento al ser ambientado, en violento contraste, con las asechanzas del dolor, el sufrimiento y la soledad futura, las señales premonitorias y la presencia de agentes infaustos; también la dosis de anticlericalismo y los arañazos a la conciencia de los cristianos, católicos o protestantes; en definitiva, la carga de protesta y rebeldía que todo ello supone.

(v. 1-2)

Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.

El folclore católico ha dado un lugar de preferencia a los pastores en villancicos navideños y entre los personajes del Belén. Su presencia se explica por el papel más que anecdótico que adquieren en el relato evangélico, exagerado por la religiosidad popular alimentada por el clero. Allí se les aparece un ángel y les encarga que vayan a visitar al recién nacido: “Había en aquellos campos unos pastores que pasaban la noche al raso velando sus rebaños. Un ángel del Señor se les pareció, y la gloria del señor los envolvió con su luz”. (Lc, 2:8). Son pastores que aún no han llegado al portal.

Estamos ante una inversión conceptual y de funcionamiento de la realidad: en ella no son los pastores los que piden teta sino los corderillos con sus balidos. Así que, si no queremos detener nuestra curiosidad en el simple mecanismo retórico distorsionador acabado de nombrar, tendremos que plantearnos si el vocablo *pastor* –en un contexto litúrgico como en el del poema, con mención a ministros católicos y protestantes- no es polisémico. Porque el hecho de que sean los pastores quienes piden teta y no los corderillos nos obliga a replantearnos el sentido de la imagen, desde la convicción de que las motivaciones e intenciones de Lorca son siempre complejas. La referencia de estos dos versos que comentamos al pasaje evangélico está bien asentada y nos guía y alumbra la interpretación en primera instancia. El objeto de la petición, *teta*, y la expresión de origen coloquial y popular, tienen perfecta justificación contextual, tácita o explícita, en una escena con pastores, ganado, pesebre, establo, niño recién nacido y mujer recién parida.

Al hilo de esto último, cabe la posibilidad de entender que la mención al pastor lo sea a Cristo, al que se le llama pastor sistemáticamente en los textos bíblicos, en especial en los evangelios. Estaría justificado de manera natural que el niño-pastor, Jesucristo, pidiera teta, como recién nacido, aunque fuera con sonidos preverbales. En el manuscrito del poema aparece “el pastor” en primera instancia, corregido luego en “un pastor”: no se descarta que quizá la primera intención del poeta era referirse al futuro pastor de almas Jesucristo. Pero entonces la ubicación de la acción (*pide teta por la nieve*) no cuadra del todo. No es imaginable un recién nacido gateando por la nieve. Tampoco parece plausible, por demasiado forzada, la interpretación de Eutimio Martín¹¹², que se atreve a suponer la identificación del pastor con el propio Lorca. No se imagina uno fácilmente a Lorca, aun metaforizado en pastor, pidiendo teta.

No olvidemos tampoco, si postulamos la polisemia de este primer verso, algunos datos que parecen pertinentes: las habituales nevadas neoyorquinas por esas fechas; el hecho de que a los ministros protestantes se les llame pastores; la presencia de linternas sordas¹¹³ (luces) común al ámbito nocturno de los pastores evangélicos y al del Nueva

¹¹² Op. cit. , p. 377

¹¹³ Para Miguel García-Posada (1981: 140 y nota 109), las linternas sordas son “más allá de otras posibles referencias, un símbolo de implacable desamparo, que el poeta llegó a aplicarse a sí mismo”.

York iluminado por farolas y anuncios luminosos en medio de una nevada nocturna; y, sobre todo, la acción de pedir, que nos suscita la ideas de mendicidad y bandeja petitoria –indisimulada extensión de la mano- donde depositar el óbolo en las celebraciones litúrgicas. No podemos descartar que en la imagen que estudiamos no aliente también la visión de algún mendigo neoyorquino¹¹⁴, incluso infantil, pidiendo limosna y la de los ministros católicos y protestantes haciendo pasar la bandeja, en manos de niños, entre los fieles de la celebración litúrgica navideña. También es común a la escena del belén católico y a la ciudad de Nueva York la presencia de la nieve. Los *blancos perros tendidos* puede ser, a la vez, mención real a los perros de los pastores cubiertos de nieve del relato evangélico y mención metafórica a los blancos bultos urbanos sin aristas que la nieve va conformando cuando cae en abundancia. Por otro lado, el aspecto de un mendigo, por sus ropas descuidadas, su desaliño general y su zurrón donde llevar lo imprescindible, no se desdice de la de un pastor de ganado de aquellas épocas según nos la ha transmitido el folclore. Así que todos piden: el pastor de ovejas de la referencia evangélica, los pastores protestantes, los curas católicos y los mendigos, con especial empeño en las fechas navideñas, cuando el corazón del creyente está más blando y predispuesto. (¿El tono con el que piden evoca la sonoridad del balido de los corderos?). Si esto es así, consecuentemente, la *teta* sería sinécdoque de leche en el caso de los pastores, metáfora de limosna en el de los mendigos y metáfora del óbolo en el de los ministros religiosos. Una conjunción sustanciosa, si no hemos ido demasiado lejos en la interpretación, nada ajena, por cierto, al diseño retórico plurisignificativo de muchas imágenes y de composiciones enteras de este poemario lorquiano.

(v. 3-4)

El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los filos eternos de la madera rota.

Se trata de la primera percepción que tienen los pastores recién llegados al portal. La referencia puede ser la figurilla de barro del niño con alguna amputación de los dedos de las manos o los pies por accidente al ser instalado cada año y vuelto a retirar para el año siguiente. El Niño Jesús de los belenes siempre es una figurilla despierta y con los brazos algo extendidos, visibles, buscando acoger o que lo acojan. A Lorca esta postura le sirve, transmutando la realidad, para proponernos un primer signo del destino de amor y sufrimiento de quien será en su madurez Jesucristo. De ahí que se le designe ya como *crisfito*. Está evocando la crucifixión posterior, con manos y pies extendidos clavados y semiamputados en los maderos de la cruz, de aristas vivas.

(v. 5-6)

5 ¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!
 Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.

La primera conexión conceptual entre hormigas y pies ateridos es el entumecimiento de estos al enfriarse. El hormigueo es manifestación, entre otras causas, de la mala circulación sanguínea. Lorca presenta este hecho fisiológico cotidiano como si no lo fuera. Da protagonismo y funcionamiento autónomo a la sensación de hormigueo transfor-

¹¹⁴ No olvidemos que la caída de la bolsa neoyorquina a finales de octubre de 1929, dos meses antes de la Navidad, dejó en el paro y la pobreza a millones de personas. No sabemos con exactitud cuándo escribió Lorca este poema, pero parece probable que lo hiciera en fechas muy cercanas a la Navidad, seguramente posteriores.

mándolo en hormigas que se mueven con su conocido afán natural. Los pies ateridos son, pues, en primera aproximación, los desnudos del niño en las pajas del portal. Pero la imagen nos transmite ya, desde el mismo nacimiento de Cristo, la actitud mezcla de indefensión y aceptación voluntarias que caracterizará su misión redentora. Y nos orienta la vista hacia los pies desnudos clavados en la cruz.

Pero las hormigas en la poesía de Lorca suelen tener significados impostados. Era el de las hormigas un espectáculo que intrigó al poeta desde siempre, sentimiento compartido con Dalí y Buñuel, quienes acabaron por conferirles el estatus de motivo surrealista. Lorca las hace aparecer en sus poemas y dibujos generalmente asociadas a situaciones negativas. En este sentido analiza la presencia de las hormigas Miguel García-Posada (1981:171-172). Entiende que, en este poema, son la multitud de neoyorquinos – modernos *homo faber*- que se dirigen al portal; y parecido sentido simbólico da a los *pies ateridos*: los de los fariseos neoyorquinos, con las plantas heladas por la falta de amor.

En la borrasca que envuelve el nacimiento hay también fenómenos eléctricos, relámpagos rojos. Esa es la obvia referencia meteorológica del verso 6 *Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro*. Pero al metaforizar los relámpagos como hilillos de sangre, contribuye también a prefigurar el derramamiento de sangre de la crucifixión posterior. Si en la crucifixión, según narra el evangelista Mateo (27:50), la tierra se abrió, aquí en el nacimiento es el cielo duro el que se quiebra.

(v. 7-8)

Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carne de molusco.

Acompañan también los truenos rodantes y encadenados, de sonoridad cercana o lejana y opaca. El cielo o las nubes de tormenta se metaforizan en vientres: los del demonio, que está vigilante, interviniendo y manifestándose ya. Lorca interpreta los truenos, con intención degradadora, como manifestación sonora de la indigestión que al demonio le produce el nacimiento del salvador, con quien se las tendrá que ver, tentándolo y poniéndolo a prueba más tarde. La tormenta abarca un amplio contorno: todo y más de lo que comprende la vista, en proporción directa a las dimensiones de la maldad del demonio. Se sienten los truenos cercanos y los lejanos, menos intensos los segundos. La caracterización de la sonoridad de los truenos como *carne de molusco* obedece a una compleja transposición sinestésica. El molusco al aire, fuera de su concha protectora, percibe el exterior como impacto directo (*golpes*) que le lleva a un movimiento de encogimiento como el de los humanos ante el trueno sordo y potente; dentro de su concha abovedada, protegido, el exterior es una realidad lejana (*resonancias*) como la de los humanos a resguardo¹¹⁵. Dos tonalidades e intensidades sonoras distintas, las de los truenos, en paralelo a la circunstancia de los moluscos -sin caparazón o con él- y a la de los humanos –a la intemperie o a resguardo-. La supuesta blandura de las nubes y su color oscuro y gris, asociadas al origen de los truenos, remite a la blanda carne de molusco. Recordemos que en la hora de la muerte de Cristo también hubo ruidos telúricos e impresionantes.

(v. 8-9)

¹¹⁵ Una configuración parecida que recoge el sentimiento de protección o desprotección del molusco con concha o sin ella aparece en “Danza de la muerte” (*Poeta en Nueva York*): “El aire de la llanura empujado por los pastores / temblaba con un miedo de molusco sin concha”.

Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
coronadas por vivos hormigueros del alba.

En estos dos versos 8-9 se entrecruzan varias sugerencias: la zoológica de *lobos y sapos*; el hecho de que *cantan*; la ubicación de la acción de cantar *en las hogueras verdes*; y que éstas estén coronadas *por vivos hormigueros del alba*. Empecemos por lo más elemental. Los sapos croan y los lobos aúllan. Algo bastante distinto de lo que se entiende por canto. Así que si cantan debe de ser porque Lorca los está personificando. Pero antes de seguir por ese camino, convengamos en que, en principio, su hábitat natural son las zonas húmedas, con hierba o matorral, sobre todo en el caso de los sapos. Así que podríamos decir que ambas especies están emboscadas entre las matas de hierba, metaforizadas como *hogueras verdes*, ya que el dorado y bermejo sol naciente comienza a iluminarlas poco a poco por encima como si estuvieran *coronadas* por las luces del amanecer, metaforizadas en *vivos hormigueros del alba*. La asociación de luces del amanecer y hormigueros del alba viene inducida por el inicio de la actividad de estos insectos de color rosáceo¹¹⁶, biológicamente ligados a la salida del sol. Lo saben bien, desde niños, quienes se han criado en el campo. También Lorca, que nos aporta una mención parecida en “Vals en las ramas” (*Poeta en Nueva York*): “¡Oh golfo sin hormigas del amanecer!”. No lo olvidemos: estamos en un portal de Belén al amanecer, en zona campestre.

Por otro lado, lobos y sapos tienen, en general y en el idiolecto poético lorquiano, connotaciones negativas, cuando no funestas. Pero hay que explicar el hecho de que canten. En este contexto religioso, según García-Posada (1981:172), lobos y sapos simbolizarían zoomórficamente lo abyecto, es decir, “a los eclesiásticos, a los detentadores oficiales del Evangelio. En el caso de *lobos* aún hay otra nota: papas, obispos y sacerdotes son vistos como seres feroces que matan al dulce Cordero, y también, ¿por qué no?, al rebaño del pastor. *Cantan*, [...] cantan en el amanecer celebrando la Navidad”. Su canto es degradado, monótono, disfónico, como los aullidos del lobo y el croar del sapo. Pero no perdamos de vista que nuestro poema se configura como sistema de signos premonitorios de la futura vida pública del recién nacido. En esta línea de interpretación, -que yo prefiero- lobos y sapos serían también prefiguración de las castas sacerdotales hebreas (fariseos, saduceos...), consideradas siempre en el Evangelio como personificaciones de la hipocresía, la fatuidad y la inteligencia capciosa, con las que tantos encuentros tendría Jesucristo... Sin olvidar que fueron también instigadores y cómplices de la degollación del Cordero¹¹⁷.

En el entorno del portal, lobos y sapos, con sus cantos, manifiestan, pues, su presencia funesta y amenazante, sean zoomorfización de sacerdotes actuales neoyorquinos o castas sacerdotales hebreas del tiempo de Jesucristo, o las dos cosas a la vez.

(v. 10-11)

10 La mula tiene un sueño de grandes abanicos
y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.

¹¹⁶ El matiz cromático ya lo recoge tempranamente Lorca en el *Libro de poemas* (“Los encuentros de un caracol aventurero”, diciembre de 1918): “Con un grupo de hormigas / encarnadas se encuentra”.

¹¹⁷ Eutimio Martín, op. cit., p. 383, no tiene duda de que se está refiriendo a las hogueras inquisitoriales, verdes por ser ése el color emblemático de la Inquisición. Pero divaga, sin convencer, al explicar por qué están *coronadas por vivos hormigueros del alba*.

Ya en el portal, la mula, tal y como suele aparecer en los belenes, dormita echada, desembarazada, sin la cabezada¹¹⁸ que le impide, cuando la lleva puesta, la visión lateral. Imagina en sueños un horizonte visual amplio (*de grandes abanicos*) a los lados del camino, sin restricciones. Este es el elemento referencial que puede fundamentar otra interpretación trascendente, en línea con la visión que Lorca da del belén en el poema, superadora de los convencionalismos folclórico-religiosos. Veamos. Con los *grandes abanicos* no puede referirse a los abanicos de mano al uso. Son otros abanicos de gran tamaño. Por ejemplo, los flabelos con los que dos acólitos aireaban al Papa en las ceremonias de la coronación papal, la última de las cuales fue la de Pablo VI, por decisión del propio pontífice¹¹⁹. Eran abanicos hechos de grandes plumas de avestruz, blancos. No puede extrañarnos esta referencia viniendo de Lorca, gran observador de las ceremonias religiosas y crítico desde joven con la figura del Papa¹²⁰. Si la mula, por sinécdoque, sueña con ser papa, podemos deducir, a la inversa, que la figura del Papa se asimila a la de la mula. Un auténtico zarpazo crítico hacia su figura, congruente con la idea lorquiana de que el sumo pontífice –y el clero– ha usurpado el verdadero sentido de la misión de Cristo en la tierra y es indigno de representarlo¹²¹. Otro nubarrón en el horizonte vital de Cristo y su doctrina, otro signo premonitorio negativo.

El toro, echado igualmente, dormita también y sueña con embestidas¹²². Un mal sueño, en el que resuena la voz del crucificado sediento (Jn, 19:28), anticipatorio del cuerpo agujereado de Cristo por efecto de los clavos, las espinas y, especialmente, de la lanzada que le produjo una herida de la que manó sangre y agua (Jn, 19:32-34).

La mula y el toro, en cualquier contexto, representan actitudes y funciones distintas y se les supone caracteres distintos. El toro se asocia con la agresividad, el instinto noble y la fecundidad (nótese que Lorca no dice buey); la mula con la terquedad, el capricho y la esterilidad. En el pasaje forman una dualidad antitética, pero inercial. Su aparición en el poema viene determinada de antemano por los ingredientes referenciales del belén popular, a los que difícilmente podía hurtarse Lorca, y no por decisión del autor. Pero también es verdad que Lorca no respeta de salida las referencias heredadas al cambiar el esperado buey manso por el inesperado toro estabulizado y al presentarnos a la mula y el toro en actividad onírica. Esto nos abre una vía de interpretación arriesgada pero no impertinente. En el contexto cultural lorquiano la aparición conjunta de mula y toro –aparte de en el belén– se da en las corridas de toros, actividad objeto de sus reflexiones y que conocía bien y apreciaba el poeta en todas sus resonancias míticas. El toro puede ser visto como víctima sacrificial con ritual programático de sufrimiento que

¹¹⁸ 6. f. Correa que ciñe y sujeta la cabeza de una caballería, al que está unido el ramal (DRAE).

¹¹⁹ flabelo.1m. Abanico grande con mango largo. (DRAE).

“Se llaman flabelos a dos grandes abanicos de plumas de avestruz que en las grandes solemnidades marchaban detrás del Papa cuando éste era llevado en procesión en la silla gestatoria. Originalmente servían para mantener fresco el aire en torno al Papa y evitar la cercanía de insectos, pero después quedaron como meros adornos ceremoniales. Una vez que el Papa llegaba a su trono, los flabelos eran ubicados a cada lado de éste. En los últimos años han caído en desuso”. (Wikipedia)

El último Obispo de Roma en ser coronado fue Pablo VI. Él mismo, después, abolió esta histórica ceremonia, la silla gestatoria, los flabelos, las fanfarrias, y todos aquellos símbolos de realeza.

¹²⁰ Véase en *Poeta en Nueva York* el poema “Grito hacia Roma”, auténtica invectiva antipapal. También “Mística que trata de una angustia suprema que no se borra nunca” (1917), en Federico García Lorca: *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer, ed., Cátedra, Madrid, 1994, p. 88-90.

¹²¹ Coincido básicamente en la interpretación de este verso con Eutimio Martín, op. cit., p. 384-385

¹²² En su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*, dice Lorca: “A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un buey de agua, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: “A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río”. Buey de agua y lengua de río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de Luis de Góngora”.

acaba en la muerte, o sea, trasunto de la pasión y muerte de Cristo. Las mulas, en tanto que colaboradoras en el arrastre de los despojos, serían también cómplices estólidos del sacrificio. Todo ello en una plaza metafORIZABLE en gran abanico, salpicada de pequeños abanicos en manos de los espectadores de las gradas y regada con sangre del toro – banderillas, puyazos, estoque- y, de vez en cuando, con agua.

(v. 12-13)

El niño llora y mira con un tres en la frente,
San José ve en el heno tres espinas de bronce.

El tatuaje del tres en la frente (aparte la ubicua estirpe simbólica del tres) remite a varias tríadas evangélicas, algunas de ellas aciagas: las tres negaciones de Pedro, los tres clavos de la cruz, los tres Reyes Magos, las tres tentaciones del diablo, las tres santas mujeres, los tres días perdido Jesús y hallado en el templo, los tres Reyes Magos, los tres anuncios de la pasión, la muerte de Cristo a las tres de la tarde, la resurrección al tercer día, la Santísima Trinidad... Soledad y sufrimiento futuros, anticipados en el llanto actual del recién nacido que no tuvo empacho, de mayor, en reconocer y confesar sus dudas y miedos ante el sufrimiento y la carga que le había tocado soportar por decisión del Padre. (En la iconografía del crucificado, Cristo aparece frecuentemente llorando).

Paralelamente, San José, el carpintero, también distingue en el heno, mezcladas con la paja, tres espinas premonitorias (“tres clavos” en la primera redacción del manuscrito de Lorca) de la corona y la crucifixión.

(v. 13-14)

Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.

La mención explícita a los pañales en el relato evangélico¹²³ ha trascendido abundantemente al folclore músico-religioso navideño entre los católicos. La mención en el texto obedece a la misma empatía. Pero Lorca transita por otro camino distinto al de la sensibilidad popular al convertir los pañales en presagio nefasto. El desplegado de ropas con olor a limpio (*exhalan*) para el recién nacido que lleva a cabo la Virgen previsoramente suena sinestésicamente con leve sonido, descrito por el poeta como rumor. Esta es el dato referencial de la escena, un simple apunte descriptivo, en principio. Pero es precisamente la mención de pañales la que convierte en pertinentes las restantes menciones del pasaje (desierto, cítaras, voces). Puesto que los pañales son los del recién nacido¹²⁴, al conocedor de la Biblia le acuden enseguida a la mente circunstancias, hechos, situaciones, episodios, etc., de la trayectoria y significación vitales del Cristo: el ubicuo desierto bíblico (el de sus antepasados judíos del Éxodo, el de la huida a Egipto, el de la penitencia de Cristo y las tentaciones del demonio, el de la voz que clama estérilmente...), el episodio de la degollación de los inocentes ordenada por Herodes¹²⁵, la cítara con que se acompañaba el rey salmista David, las escasas ropas del crucificado... El rumor del desierto es el reverso de los coros y las voces infantiles de los villancicos de Navidad, su

¹²³ Lc, 2: 7: “Y dio a luz a su primogénito, lo envolvió en pañales, y lo acotó en un pesebre...”

¹²⁴ Comp. con *Pero me iré al primer paisaje / de choques, líquidos y rumores / que trasmina a niño recién nacido* (“Cielo vivo”, *Poeta en Nueva York*)

¹²⁵ Mt 2: 13-16

negación. La sugestión dominante en la imagen es la de la degollación de los inocentes, que los reduce al silencio o a una queja sorda perdida en el tiempo y el espacio. Los inocentes degollados son, en el resultado, equiparables a las *cítaras sin cuerdas*, mudas también, sin sonido. Por extensión, admite referirse también a la palabra no escuchada y asesinada del Cristo predicador y los mártires posteriores.

Vemos cómo la matanza de inocentes ordenada por Herodes, pocos días después del nacimiento de Cristo, anticipa también su persecución, su pasión y su muerte.

(v. 15-18)

15 La nieve de Manhattan empuja los anuncios
y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.

Nos devuelve Lorca ahora al escenario neoyorquino. Nieva aborascadamente. Los copos inciden oblicuamente en los anuncios luminosos y en la arquitectura ciudadana. El poeta selecciona quizá con su mirada los arcos apuntados de la falsa arquitectura neogótica de algunos templos de Nueva York y otros edificios civiles emblemáticos. La nieve –asociada al concepto de pureza– que va cubriendo sus oquedades como piel nueva les confiere una nueva dimensión estética agradable: el único elemento natural que neutraliza la artificiosa monumentalidad neoyorquina.

En consonancia con su idea de que el catolicismo en Nueva York está influido por el protestantismo, nos presenta a sacerdotes y querubes católicos como secuaces de Lutero. La presencia de los querubes, que son los ángeles de los cantos de alabanza a Dios, se explica en relación con la música y los cantos omnipresentes de las ceremonias protestantes. Se pone de relieve la influencia en las ceremonias católicas del factor protestante que había observado en su asistencia a las misas de Nueva York. En carta a sus padres (14 de julio de 1929)¹²⁶ lo dice claramente: “Está suprimido todo lo que es humano y consolador y bello, en una palabra. Aun el catolicismo de aquí es distinto. Está minado por el protestantismo y tiene esa misma frialdad”. Asimila la ritualidad fría de las ceremonias protestantes a las católicas, con insulto incluido (*idiotas*) hacia los sacerdotes católicos. La Navidad está en manos de ministros profesionales carentes de alma y calor humano. Protestantes o católicos, da igual. Todos siguen a Lutero. Las *altas esquinas* son las de los imponentes edificios neoyorquinos, religiosos o civiles, inficionados por la moral protestante de la eficacia fría y el dinero.

A modo de síntesis, y puesto que afecta a la estructura y concepción del poema, establezco un cuadro de los elementos del poema que operan como presagios aciagos:

PASAJES DEL TEXTO	CRISTO Y EL CRISTIANISMO
<i>Pastor</i>	Pastores protestantes y católicos (entre otras posibilidades)
<i>Teta</i>	Dinero (entre otras posibilidades)
<i>Cristiito de barro</i>	Cristo adulto
<i>Se ha partido los dedos</i>	Crucifixión
<i>Filos de la madera</i>	Cruz

¹²⁶ *Epistolario completo*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 624-628

<i>Pies ateridos</i>	Pies del crucificado (entre otras posibilidades)
<i>Hilillos de sangre</i>	Sangre de la Pasión y Muerte
<i>Quiebran el cielo</i>	Movimientos telúricos en la hora de la muerte de Cristo
<i>Los vientres del demonio</i> (cielo y truenos)	El diablo en la vida de Cristo Terremoto en la hora de su muerte
<i>Lobos y sapos</i>	El clero católico de ahora y los sacerdotes hebreos de entonces
<i>Mula</i>	El Papa, los cómplices
<i>Grandes abanicos</i>	Los flabelos en las coronaciones papales
<i>Toro de agujeros y de agua</i>	Agresiones y lanzada en el costado de Cristo
<i>El niño llora</i>	Lágrimas del crucificado y sufrimiento anterior
<i>Un tres en la frente</i>	Destino tatuado desde el nacimiento
<i>Tres espinas de bronce</i>	Los clavos de la cruz
<i>Pañales</i>	Degollación de los inocentes Las escasas ropas del Cristo en la cruz
<i>Desierto</i>	Ámbito de predicación, sufrimiento, tentación y soledad
<i>Degolladas voces</i>	Degollación de los inocentes Cristo predicador asesinado
<i>Sacerdotes idiotas... Lutero</i>	Contaminación protestante

Materiales Complementarios

LAS PAJAS DEL PESEBRE (Lope de Vega) (*Pastores de Belén*, 1612)

Las pajas del pesebre,
niño de Belén,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.

Lloráis entre las pajas
de frío que tenéis,
hermoso niño mío,
y de calor también.

Dormid, cordero santo,
mi vida, no lloréis,
que si os escucha el lobo,
vendrá por vos, mi bien.

Dormid entre las pajas,
que aunque frías las veis,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.

Las que para abrigaros
tan blandas hoy se ven
serán mañana espinas
en corona cruel.

Mas no quiero deciros,
aunque vos lo sabéis,
palabras de pesar
en días de placer.

Que aunque tan grandes deudas
en paja cobréis,
*hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.*

Dejad el tierno llanto,
divino Emanüel,
que perlas entre pajas
se pierden sin por qué.

No piense vuestra madre
que ya Jerusalén
previene sus dolores,
y llore con Joseph.

Que aunque pajas no sean
corona para Rey,
*hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.*

LA VISIÓN DE LOS REYES MAGOS (Emilia Pardo Bazán) *(Cuentos de Navidad y Reyes)*

(Los Reyes Magos regresan a su patria por distinto camino del que vinieron, a fin de burlar al sanguinario Herodes. Es de noche: la estrella no los guía ya; pero la luna, brillando con intensa y argentada luz, alumbra espléndidamente la planicie del desierto. La sombra de los dromedarios se agiganta sobre el suelo blanco y liso, y a lo lejos resuena el cavernoso rugir de un león).

BALTASAR.- (Acariciándose la nevada y luenga barba y moviendo la anciana cabeza a estilo del que vaticina.) No sé lo que me sucede desde que me puse de rodillas en el establo de Belén y saludé al hijo de la Doncella, que me agita un espíritu profético, y siento descorrerse el velo que cubre los tiempos futuros. Este tributo de oro que ofrecía al Niño para reconocerle Rey, ¡cuántas y cuántas generaciones se lo han de rendir! Tributos percibirá, no como nosotros, días, meses y años, sino siglos, decenas de siglos, generación tras generación, y los percibirá de todo el Universo, de toda raza y lengua, de nuevas tierras que se descubrirán para aclamar su nombre. El oro que le he presentado era poco: apenas llenaba el cofre de cedro en que lo traje; y ahora se me figura que se ha convertido en un mar de oro, y veo que al Niño se le erigen templos de oro, altares de oro labrado y cincelado, tronos de oro, en torno de los cuales oscilan blancos flabelos de plumas con mangos de oro, y que ciñe su cabeza una triple corona de oro macizo, también, incrustada de diamantes y gemas preciosas. Olas de oro, fluyendo de los veneros de la tierra corren a los pies del Niño; y lo más extraño es que el Niño los contempla con entristecida cara, y al fin esconde el rostro en el seno de su Madre. ¿Habré obrado mal, ¡oh sabios!, en presentarle oro? ¿No le agrada a la criatura celeste el símbolo de la autoridad real? Temo que mis dones no hayan sido aceptos y mi obsequio pareciese sacrílego.

GASPAR.- (Enderezándose sobre su montura, requiriendo la espada, frunciendo las cejas y echando chispas por los ojos.) Patriarca de los Magos, bien te lo pronostiqué. El nacido Rey de los judíos no es el vil mercader que quiere atesorar riquezas sin cuento en los subterráneos de su morada. La codicia rebaja el alma y la hace pegajosa y grosera como la arcilla que, despreciándola, pisamos. Mi don es el único que pudo complacer al Primogénito de la Virgen. Tú le trajiste oro, por monarca; yo, mirra, por hombre. Hombre ha querido nacer, y el llamarse hombre será su mejor título. La mirra amarga como el vivir, y

como el vivir, sana y fortificante; he ahí lo que conviene a quien ha de realizar obra viril, obra de vigor y salud. ¿Creéis que se puede ser grande, noble y fuerte sin gustar el cáliz amargo? Aquí me tenéis a mí, ¡oh sabios!: he combatido, he sufrido, he vencido monstruos, he lidiado con tentaciones horribles, me he visto mil veces en mano de mis enemigos, y el soplo del martirio ha rozado mi sien. Pues sólo un día he llorado, y una gota de mi llanto, cayendo en el ánfora de la mirra, le prestó su tónica y sabrosa amargura y quizá su balsámico perfume. Yo también veo al Niño, Baltasar; pero le veo combatiendo, arrollando, venciendo, aplastando dragones, sometiendo a su yugo a la Humanidad, sufriendo y regando con sangre una palma. Bien hice en traerle mirra.

MELCHOR.- (Tímidamente, con humildad profunda.) Yo no sé si habré acertado y, sin embargo, por la alegría que me inunda presumo que el Niño no rechaza mi don. Tú, venerable y doctísimo Baltasar, le obsequiaste con oro considerándole Rey. Tú, indomable y valeroso Gaspar, le trajiste mirra, teniéndole por hombre. Yo, el último de vosotros, el más ignorante, el etíope de negra tez, le ofrecí unos granos de incienso, pues mi corazón le presentía Dios.

BALTASAR y GASPASAR.- (Atónitos.) ¡Dios!

MELCHOR.- (Con fe y persuasión ardiente.) Sí, Dios. Ahora mismo, en medio de esta serena noche, sobre el limpio azul del cielo, he visto resplandecer su divinidad. Ahí están las naciones postradas a sus pies y redimidas por Él, y por Él igualados todos los hombres. Mi progenie, la oscura raza de Cam, ya no se diferencia de los blancos hijos de Jafet. Las antiguas maldiciones las ha borrado el sacro dedo del Niño. No le reconocéis así al pronto, porque es un Dios diferente de los dioses que van a morir: no condena, ni odia, ni extermina; ama, reconcilia, perdona y sólo con acercarme a Él noto en mi corazón una frescura inexplicable y en mi espíritu una paz que glorifica. Así que llegue a mi reino abriré las prisiones, licenciaré los ejércitos, condenaré los tributos, daré libertad a mis concubinas y me pondré desarmado en medio de la plaza pública a confesar mis yerros y a que mis enemigos, si lo desean, tomen venganza de mí.

BALTASAR.- Me dejas confuso, Melchor. Tu creencia se asemeja a la locura.

GASPAR.- No te entiendo bien, Melchor. Tu creencia me parece afeminada, impropia de un rey.

MELCHOR.- No sé defenderla con razones. Hago lo que siento.

BALTASAR.- Mi dádiva era preciosa.

GASPAR.- La mía era digna y noble.

MELCHOR.- La mía expresa mi pequeñez, y sólo significa adoración.

BALTASAR.- Reuniendo las tres en una, quizá obtendríamos algo que hiciese sonreír al prodigioso Niño.

GASPAR.- No puede ser. ¿Dónde habrá un don que convenga al Rey, al Hombre y al Dios juntamente?

(La luna brilla con claridad más suave, más misteriosamente dulce y soñadora. El desierto parece un lago de plata. Sobre el horizonte se destaca una figura de mujer bizarramente engalanada y ricamente vestida, hermosa, llorosa, con larga cabellera rubia que baja hasta la orla del traje. Lleva en las manos un vaso mirrino lleno de unguento de nardo, cuya fragancia se esparce e impregna la ropa de los Magos, y sube hasta su cerebro en delicados y penetrantes efluvios. Y los tres Reyes, apeándose y prosternados sobre el polvo del desierto, envidian, con envidia santa, el don de la pecadora Magdalena).

LA NOCHEBUENA DEL PAPA (Emilia Pardo Bazán)

(Cuentos de Navidad y Reyes)

Bajo el manto de estrellas de una noche espléndida y glacial, Roma se extiende mostrando a trechos la mancha de sombra de sus misteriosos jardines de cipreses y laureles seculares que tantas cosas han visto, y, en islotes más amplios, la clara blancura de sus monumentos, envolviendo como un sudario, el cadáver de la Historia.

Gente alegre y bulliciosa discurre por la calle. Pocos coches. A pie van los ricos, mezclados con los «contadinos», labriegos de la campiña que han acudido a la magna ciudad trayendo cestas de mercancía o de regalos. Sus trapos pintorescos y de vivo color les distinguen de los burgueses; sus exclamaciones sonoras resuenan en el ambiente claro y frío como cristal. Hormiguean, se empujan, corren: aunque no regresen a sus casas hasta el amanecer -que es cosa segura-, quieren presenciar, en la Basílica de Trinità dei Monti, la plegaria del Papa ante la cuna de Gesù Bambino.

-Sí; el Papa en persona -no como hoy su estatua, sino él mismo, en carne y hueso, porque todavía Roma le pertenece- es quien, en presencia de una multitud que palpita de entusiasmo, va a arrodillarse allí, delante la cuna donde, sobre mullida paja, descansa y sonrío el Niño. Es la noche del 24 de diciembre: ya

la grave campana de Santángelo se prepara a herir doce voces el aire y la carroza pontifical, sin escolta, sin aparato, se detiene al pie de la escalinata de Trinità.

El Papa desciende, ayudado por sus camareros, apoyando con calma el pie en el estribo. Con tal arte se ha preparado la ceremonia, que al sentar la planta Pío IX en el primer escalón, vibra, lenta y solemne, la primera campanada de la medianoche, en cada campanario, en cada reloj de Roma. El clamoreo dramático de la hora sube al cielo imponente como un hosanna y envuelve en sus magníficas tembladoras ondas de sonido al Pontífice, que poco a poco asciende por la escalinata, bendiciendo, entre la muchedumbre que se prosterna y murmura jaculatorias de adoración. A la luz de las estrellas y a la mucho más viva de los millares de cirios de la Basílica iluminada de alto abajo, hecha un ascua de fuego, adornada como para una fiesta y con las puertas abiertas de par en par, por donde se desliza, apretándose, el gentío ansioso por contemplar al Pontífice, se ve, destacándose de la roja muceta orlada de armiño que flota sobre la névea túnica, la cabeza hermosísima del Papa, el puro diseño de medalla de sus facciones, la forma artística de su blanco pelo, dispuesto como el de los bustos de rancio mármol que pueblan el Museo degli Anticchi.

Entra, por fin, en la Basílica; cruza las naves, desciende la escalera dorada que conduce a la cripta, y mientras a sus espaldas la guardia brega para reprimir el empuje del torrente humano que pugna por arriarse a la balaustrada, en el recinto descubierto, más bajo que la multitud, el Papa queda solo. Artista por instinto, con el andar rítmico de las grandes solemnidades, con un sentimiento de la actitud que sólo él posee en grado tal, Pío IX se acerca a la cuna, junta las manos de marfil, eleva al cielo un instante los ojos, como si se invocase la presencia de Dios; se arrodilla, se abisma y los paños de su cándida vestidura se esparcen esculturales y clásicos cual los plegados de alabastro de un ropaje de Canova.

El Niño, el Bambino, duerme desnudito, color de rosa, reclinado en su rubio colchón de sedeña paja. En toda la Basílica no se escucha más ruido que el chisporroteo suave de los cirios y el murmullo de la oración que el Papa empieza a elevar. A las primeras palabras anímase el Niño con vida fantástica: la carne se hace carne. Sus ojos se entrecierran, sus puñitos se tienden hacia el Papa como si se tendieran hacia un abuelo cariñoso, haciendo fiestas. Incorporado y sentado en la paja, llama al Pontífice, que sigue orando, pero que cree percibir en sus rodillas la sensación de que ya no reposan en los cojines de terciopelo carmesí; en sus codos, algo que los sube y aparta del esculpido reclinatorio. Ligerero y como fluido, su cuerpo no le pesa; flota apaciblemente en una atmósfera de oro y luz, hecha de las partículas de los cirios, que se derraman ardientes y centelleantes. La cuna ha desaparecido, el Niño está en pie, alto, crecido ya, convertido en adolescente; y en vez de la gracia infantil, en su cara se lee la meditación, se descubre la sombra del pensamiento. Alrededor del Jesús de quince años van juntándose las paredes de la cripta, que parece trasadarlos, docenas de chiquillos, otros bambinos, pero feos, encanijados, sucios, envueltos en andrajos o desnudos mostrando la enteca anatomía. Docenas primero; cientos después; luego millares, millones, un hervidero tan incontable, un ejército tan infinito, que estallan las paredes de la cripta, las de la Basílica, las de Roma, las de todo cuanto pretendiese contener la expansión de la horda de miserables. Extiéndese por una llanura sin límites, y su bullir de gusanera rodea al Gesù, que ha ido insensiblemente transformándose en hombre hecho y derecho: ya tiene barba ahorquillada y rizado cabello castaño; ya su rostro ha adquirido la gravedad viril. Y siguen acudiendo desharapados y con las carnes al aire, lisiados, enfermos, famélicos, tristes, venidos de todos los confines de la Tierra. Lloran de hambre, tiemblan de frío, gimen de abandono, enseñan sus lacras, se cogen a la vestidura inconsútil de Cristo, se quieren abrigar bajo sus pies, reclinarse en su seno, agarrarse a sus manos pálidas y luminosas. Huelen mal, y su punzante vaho de miseria envuelve y sofoca al Papa, siempre en oración.

La figura de Cristo se oculta un instante; densas tinieblas suben de la tierra y caen del firmamento, reuniendo sus crespones. El Pontífice siente miedo: la oscuridad le ciega, y entre aquella oscuridad vibran maldiciones y palpitan sollozos. Un relámpago brilla; erguida en una colina aparece la Cruz, sobre la cual blanquea el desnudo cuerpo del Mártir, estriado de verdugones por los azotes y veteado de negra sangre. Los labios cárdenos se agitan; el Papa interrumpe la plegaria, se confunde, se deshace en adoración, quiere salir de sí mismo para mejor escuchar y beber la palabra divina; y el Crucificado -señalando con mirada ya turbia hacia el océano de criaturas que bullen allá abajo, escuálidas, transidas, gimientes, dolorosas, maltratadas, ofendidas, en el abandono- dice al Papa, en voz que resuena urbi et orbi:

-Por ellos.

Las águilas (Vicente Aleixandre)

LAS ÁGUILAS (V. Aleixandre)
(La destrucción o el amor)

**El mundo encierra la verdad de la vida,
aunque la sangre mienta melancólicamente
cuando como mar sereno en la tarde
siente arriba el batir de las águilas libres.**

**5 Las plumas de metal,
las garras poderosas,
ese afán del amor o la muerte,
ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro,
de poder al fin besar lo exterior de la tierra,
10 vuela como el deseo,
como las nubes que a nada se oponen,
como el azul radiante, corazón ya de afuera
en que la libertad se ha abierto para el mundo.**

**Las águilas serenas
15 no serán nunca esquifes
no serán sueño o pájaro,
no serán caja donde olvidar lo triste,
donde tener guardado esmeraldas u ópalos.**

**El sol que cuaja en las pupilas,
20 que a las pupilas mira libremente,
es ave inmarcesible, vencedor de los pechos
donde hundir su furor contra un cuerpo amarrado.**

**Las violentas alas
que azotan rostros como eclipses,
25 que parten venas de zafiro muerto,
que seccionan la sangre coagulada,
rompen el viento en mil pedazos,
mármol o espacio impenetrable
donde una mano muerta detenida
35 es el claror que en la noche fulgura.**

**Águilas como abismos,
como montes altísimos,
derriban majestades, troncos polvorientos,
esa verde hiedra que en los muslos
35 finge la lengua vegetal casi viva.**

**Se aproxima el momento en que la dicha consista
en desvestir de piel a los cuerpos humanos,
en que el celeste ojo victorioso
vea sólo a la tierra como sangre que gira.**

**40 Águilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana,
cantan la ira de amar los corazones,
amarlos con las garras estrujando su muerte.**

El poema pertenece a *La destrucción o el amor* y es uno de los más emblemáticos del poemario aleixandrino. Forma serie con otros títulos del mismo dedicados íntegramente a otros tantos animales: “Cobra”, “El escarabajo”, “Sin luz” (pez espada) dentro de la utilización de la fauna como motivo recurrente de gran rendimiento poético desde la cosmovisión de Aleixandre, que percibe e interpreta los seres elementales y la fauna como dechados de perfección y seres de plenitud, en palabras de C. Bousoño.¹²⁷

El texto, que tiene como tema central la contemplación de las majestuosas águilas y su actividad predatoria, puede relacionarse en este punto con la tradición poética medieval y renacentista de la “caza de amor”, quizá a través del recuerdo concreto de algún poemilla a lo divino de San Juan de la Cruz (*le di a la caza alcance*). Resuenan también en el poema las palabras del bíblico “Cantar de los cantares” (8, 6), tan querido al fraile, *porque es fuerte el amor como la muerte / es cruel la pasión como el abismo*. Según la cosmovisión aleixandrina, el acto de matar de las aves y las bestias es suprema manifestación amorosa. Así que, en cierto modo, podría entenderse el poema como una formulación potente y novedosa del viejo tópico medieval-renacentista, ya veremos con qué resultados. Comparte con él la presencia de un ave predatoria, el águila, la más majestuosa de todas (con resonancias desde el imperio romano hasta nuestros días), y el esquema básico dual águila=sujeto amoroso//presa=objeto amoroso, además de la violencia que comporta la conquista amorosa. La mención o descripción, a lo largo del poema, de plumas, alas, garras, vuelo, pupilas..., parecen obligadas en un poema que es un canto al majestuoso y violento poderío predatorio del ave. Y lo mismo el cielo radiante por donde las águilas evolucionan en vuelo y desde donde contemplan, en perspectiva, la superficie terrestre como objeto predatorio.

La primera estrofa del poema (v. 1-4)

El mundo encierra la verdad de la vida,
aunque la sangre mienta melancólicamente

¹²⁷ C. Bousoño (1977: 66-67) ha hecho un recuento:

“He aquí, por si al lector pudiera interesarle, una lista de los animales que aparecen en *La destrucción o el amor*, indicando además el número de veces que cada uno se encuentra citado:

El tigre, cinco veces, lo mismo que el león; la mariposa, la paloma y la serpiente, cuatro: el águila y el caballo, tres; dos el perro, la cobra, el escarabajo, la hormiga y el caracol; y una vez la hiena, el elefante, la pantera, el pez espada, la gacela, el cervatillo, la tortuga, la gaviota, la golondrina, el lagarto, la víbora, el escorpión, el galápago, la coccinela, el ruiseñor, el gallo, la avista, la rana, las lombrices y la araña.

Además se hace mención seis veces de la palabra “aves”, veintiocho del vocablo “pájaros” y veinte de la palabra “peces”. Y otro poema entero, (“La Selva y el mar”) estará destinado a presentar de un modo totalitario ese mundo que luego, en sucesivos poemas, se irá desarrollando. Van apareciendo así ante los ojos del lector los tigres, los leones, la hiena, el cervatillo, el elefante, la cobra, etc.”

cuando como mar sereno en la tarde
siente arriba el batir de las águilas libres.

propone y define, como punto de partida, una manera de entender el funcionamiento del mundo que determina la andadura conceptual, la retórica y el tono de todo el poema. El lector ingenuo asocia a las águilas con la majestuosidad y el poderío, pero las considera parte de la bella diversidad animal o fenomenológica de la naturaleza y el mundo. El mundo es admirable por lo que contiene. Para Alexandre, sin embargo, en esta estrofa, el mundo rinde melancólica pleitesía a las águilas. La verdad fundacional de la vida es sentir arriba su vuelo libre y poderoso en la tarde (v.4), una sensación tan imponente como la serena vastedad del mar (v. 3). Se trata de una hipérbole radicada en una inversión conceptual. Se han trocado los papeles y el estatus inicial. Lo que era superior ontológicamente, el mundo, se comporta como lo inferior, las águilas; y viceversa. La hipérbole se refuerza con una prosopopeya, la del mundo como ser sintiente y vivo, con corazón y venas. La verdadera manifestación de vida no consiste en la circulación acompañada de la sangre en su organismo, sino en el batir de las águilas libres que le sobrevuelan. La imagen del v. 2 (*aunque la sangre mienta melancólicamente*) es la de mayor impacto: se dota a la sangre, atributo principal de la vida, de un estatuto insospechado: miente al reivindicarse a sí misma y lo hace con melancolía, aceptando la triste derrota y su condición subsidiaria. Así, el latido de la sangre en las venas del mundo, como manifestación de vida, es sólo poco más que una engañifa. Hay una exaltación vitalista, sí, pero no, en principio, en los dominios de lo humano.

A partir de aquí, con congruencia retórica, el poema se va configurando como modulaciones de la hipérbole inicial en tres vertientes: la morfología del ave (plumas, alas, garras, pupilas, voz, cuerpo, vuelo majestuoso...), el espacio en que evoluciona y su comportamiento predador. La emoción admirativa del poeta hacia las águilas convierte el poema en un ejercicio de fruición descriptiva y lo anega por completo logrando una unidad de tono sin disonancias. Por otra parte, la diseminación de léxico propio de lo humano (mienta, siente, afán, amor, pupilas, pechos, ojos, sueño, libres, corazón/es, venas, rostros, mano, muslos, voz...) a partir de la inicial prosopopeya y con el patrón del mencionado tópico de la caza de amor, invita a una interpretación del poema en clave amorosa, tomando los atributos y el comportamiento del águila como trasunto de un sujeto amoroso dinámico y libre, más allá de los directos contenidos referenciales al águila como fenómeno admirable. El momento de la dicha suprema (la fusión amorosa) se menciona al final del poema, según corresponde a los momentos culminantes: *desvestir de piel a los cuerpos humanos* (v.38) y *cantar la ira de amar los corazones / con las garras estrujando su muerte* (v.42-43), dos imágenes bisémicas, como explicaremos en su momento. Según eso, la muerte es consustancial a la verdadera fusión amorosa, o ésta consiste en aquella.

Los nueve versos (5-13)

- 5 Las plumas de metal,
las garras poderosas,
ese afán del amor o la muerte,
ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro,
de poder al fin besar lo exterior de la tierra,
10 vuela como el deseo,
como las nubes que a nada se oponen,
como el azul radiante, corazón ya de afuera
en que la libertad se ha abierto para el mundo.

de la siguiente estrofa constituyen gramaticalmente una sola oración compuesta con “vuela” como verbo principal sin concordancia de número con el sujeto múltiple contenido en los versos 5 al 9, anacoluto intencionado, como otros, no infrecuentes en V. Aleixandre. El resto de versos de la estrofa se presenta como subordinaciones comparativas, la última de las cuales desarrolla, a su vez, una subordinada adjetiva. Es de notar la aparición del nexa “como”, fórmula de equiparación reivindicada por los surrealistas franceses y frecuentada por Aleixandre, cuya reiteración le sirve para encadenar sugerencias. Semánticamente son descripción morfológica y etológica del águila. Se mencionan plumas, garras y pico. El brillo, color y fortaleza de plumaje (*de metal*) y pico (*de hierro*) los convierte en metálicos en la percepción del observador, aparte del instinto predador y asesino del ave (*ese afán del amor o la muerte*), percibido como voluntad y afán propio de humanos equiparable a la pulsión amorosa extrema. Matar en el águila es un acto amoroso y, quizá, invirtiendo los términos, el amor conlleva la muerte. Es casi escalofriante la imagen del v. 8 *ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro*. Se basa referencialmente en la práctica de las rapaces de comer primero las partes blandas de las presas, como los ojos, y en la consideración de estos, por su aspecto, como lagos diminutos donde beber y como espejos donde mirarse los amantes frente a frente. Todo se recoge a la vez en ese verso, suficiente él solo para configurar la agresiva escena de la preda, que no puede calificarse de cruel porque es hija del instinto. El v. 9 *de poder al fin besar lo exterior de la tierra* supone el planeo previo del ave, cerniéndose sobre la presa, y el logro de la misma en la superficie terrestre (*lo exterior de la tierra*); y vuelve también a deslizar la noción de la caza como acto amoroso humano consumado (*al fin besar*): los labios y el pico son, en este contexto, los órganos de ese beso anhelado que es, a la vez, caricia y desgarró.

Pues bien. El águila y todo lo mencionado hasta aquí de esta estrofa vuela (verbo principal). Vuela con la misma determinación y urgencia que el deseo (v. 10), con la misma complacencia que las nubes desplazándose sin obstáculos (*como las nubes que a nada se oponen*, v. 11) y con el mismo esplendor azulado del cielo que todo lo acoge. En la imagen de las nubes, metáfora del deseo invasivo que se desplaza libremente y conquista territorios a su antojo, encontramos muestra de ese mecanismo aleixandrino de inversión: “como las nubes a las que nada se opone” debería decir en formulación respetuosa con la lógica. Por otra parte, el interés del poeta por resaltar la importancia de los espacios abiertos como ámbito de libertad, parece haberle llevado a una metafóricación audaz: la del azul radiante como un corazón inmenso, exterior a la tierra, capaz de albergar al mundo (la tierra). La metáfora del cielo como corazón abierto supone también contravenir las categorías ontológicas, mecanismo ya observado al comentar la primera estrofa.

La tercera estrofa (v. 14-18)

15 Las águilas serenas
no serán nunca esquifes
no serán sueño o pájaro,
no serán caja donde olvidar lo triste,
donde tener guardado esmeraldas u ópalos.

resulta a primera vista excéntrica al desarrollo general del poema, lleno de referencias a los aspectos dinámicos del águila; en todo caso, contrastativa, porque se ocupa de otro aspecto muy diferente de la etología del ave: su serenidad. Los versos de esta estrofa deben de referirse a dos situaciones posibles que denotan serenidad en el comportamiento de las águilas: su vuelo majestuoso o su no menos majestuosa figura en posición de re-

poso en el oteadero. En relación con ambas posibilidades interpretaremos su contenido. El pasaje alberga tres negaciones seguidas en posición anafórica, que puede tomarse como ejemplo típico alexandrino de definición “a contrario”. La negación ontológica del v. 15 (*no serán nunca sueño o pájaro*) parece referirse al águila en vuelo, que no debe tomarse como simple pájaro o ilusiones volanderas; el águila excede ontológicamente en mucho a ambas realidades. Sin embargo, lo que contienen los versos 16 y 18 (ni *esquifes* ni *caja*) remite a la posición de reposo del ave, cuyo perfil con las alas plegadas puede metaforizarse en esquife (barco pequeño de salvamento) y caja ovalada, sucesivamente, por analogía formal. Esquife y caja, por su parte, tienen la misma función de receptáculos donde poner a salvo algo valioso, las personas en el primer caso y los recuerdos y joyas (*esmeraldas u ópalos*) en el segundo. Esmeraldas y ópalos puede que alberguen algún contenido simbólico en el idiolecto poético de Aleixandre que convendría averiguar, más allá de los múltiples que ha transmitido el lapidario y de su virtual condición de talismanes. En definitiva, lo que se desprende de todo lo dicho es que las águilas, como sujetos o pasión amorosos, en el ámbito ahora de lo sentimental, no pueden ni deben servir para una función semejante, la de refugio, de índole pragmática e interesada. Ni las pequeñas ilusiones que nos forjemos ni las prendas del recuerdo que entristecen nuestro ánimo tienen parangón con el águila, emblema de la serenidad.

La cuarta estrofa (v. 19-22)

20 El sol que cuaja en las pupilas,
que a las pupilas mira libremente,
es ave inmarcesible, vencedor de los pechos
donde hundir su furor contra un cuerpo amarrado.

se refiere a un elemento de la morfología del águila: sus pupilas. La referencia objetiva son los grandes ojos de las águilas y otras rapaces, tan impresionantes, con sus dos círculos concéntricos de distinto color, que tanto resaltan, y su mirada escrutadora y aguda. La amarillez concentrada de sus pupilas, centradas en su objetivo, debe de resultar como un sol deslumbrante para la presa que por un momento fija su mirada horrorizada en la del águila. Esta es la razón de la aparición del sol en esta imagen tan potente (*El sol que cuaja en las pupilas, / que a las pupilas mira libremente*), metamorfoseado en el ave misma, toda ojos implacables y vigor perenne. El mecanismo conceptual que concurre con la imagen es el de la sinécdoque, la parte por el todo. El sol son las pupilas del ave, por razón de semejanza entre ambos, pero las pupilas son una parte tan característica de su morfología que asumen el estatus de la totalidad del ave. Los v. 21-22 sitúan la acción en el mismo momento de acometer y desgarrar los cuerpos de las presas (*vencedor de los pechos / donde hundir su furor*), bien sujetos con sus garras.

La quinta estrofa (v. 23-30)

25 Las violentas alas
que azotan rostros como eclipses,
que parten venas de zafiro muerto,
que seccionan la sangre coagulada,
rompen el viento en mil pedazos,
mármol o espacio impenetrable
30 donde una mano muerta detenida
es el claror que en la noche fulgura.

se centra en el poderío de las alas: violentamente *azotan* (v.24), *parten* (v. 25), *seccionan* (v. 26) y *rompen* (v. 27). Los tres primeros versos parecen referirse al efecto de horror paralizante en las presas cuando perciben el aleteo violento del águila sobre ellas.

El manto batiente de las alas como látigos restallantes, momentos antes de ser apresadas, es denso cortinón que ensombrece sus rostros (*rostros como eclipses*) definitivamente; una antesala de la muerte¹²⁸. La sangre se ha detenido en las venas azules de la presa (*zafiro muerto*), mineralizadas por efecto del terror, y se ha coagulado. Para describirnos elusivamente el brutal banquete, Aleixandre adjudica de manera oblicua a las alas algunas acciones más propias del pico y las garras aquilinos (*parten venas, seccionan la sangre*) aprovechando el perfil de hoja de cuchillo que tienen aquellas en movimiento. Los cuatro últimos versos aluden a los espacios por donde el águila evoluciona. Para potenciar expresivamente el efecto demoleedor de las poderosas alas del águila, el poeta inventa una metáfora paradójica, con inversión de atributos, la del viento como materialidad marmórea, dura y opaca (*rompen el viento en mil pedazos, / mármol o espacio impenetrable*, v.27-28), golpeada por las alas, contundentes como martillos, que la dejan troceada *en mil pedazos*¹²⁹. La imagen contenida en los dos últimos versos es sorprendente. Incorpora la presencia de una mano que ilumina la escena, ahora en el umbral de la noche. Bien podría tratarse de una metáfora de luna creciente o menguante en el cielo, luminosa en su quietud (*muerta*), testigo sideral. El mismo Aleixandre nos aporta una configuración semejante en “El poeta”, (*Sombra del paraíso*): *eres tú, poeta, cuya mano y no la luna / yo vi en los cielos una noche brillando*. Y el motivo surrealista de los miembros amputados o seccionados (manos, brazos, cabezas...) tuvo predicamento entre algunos poetas y artistas del 27: Hinojosa, Lorca, Buñuel, Cernuda, Dalí...¹³⁰

La sexta estrofa (v.31-35)

Águilas como abismos,
como montes altísimos,
derriban majestades, troncos polvorientos,
esa verde hiedra que en los muslos
35 finge la lengua vegetal casi viva.

sigue ponderando cualitativa y cuantitativamente las impresionantes dimensiones del águila. En los v. 31-32, resuena la descripción hiperbólica del Polifemo gongorino (“era un monte de miembros eminente”) y quizá, como decíamos al comienzo, la honda sentencia del bíblico *Cantar de los cantares*, 8,6 (“porque es fuerte el amor como la muerte, / es cruel la pasión como el abismo”). Montes y abismos, contextualmente, pueden considerarse como pertenecientes a un bicéfalo campo semántico, el de los accidentes geográficos de vértigo, naturales a las águilas, y el de las dimensiones o profundidades existenciales, consustanciales al fenómeno amoroso. Con tal poderío, las águilas son capaces de derribar hasta lo más grande y superior; con todo pueden. Aleixandre ha ele-

¹²⁸ La envergadura e imponencia de las águilas, capaces incluso de eclipsar el sol, aparece también en este pasaje de “Cobra” (*La destrucción o el amor*): *cuando la piel entera ha huido como un águila / que oculta el sol*.

¹²⁹ Aleixandre vuelve más tarde, en “Destino trágico” (*Sombra del paraíso*) al tema de las águilas. Véase: *No penséis en el pujante acero del águila. / Por el cielo las garras poderosas detienen el sol. / Las águilas oprimen a la noche que nace –todo un río de último resplandor va a los mares- / y la arrojan remota, despedida, apagada, / allí donde el sol de mañana duerme niño sin vida*.

¹³⁰ Véanse algunos dibujos de Lorca (*Animal fabuloso dirigiéndose a una casa*, 1929-1930) y el cuadro de Dalí, de 1930, *La mano. Los remordimientos de conciencia*. También en un cuadro de Magritte, de 1926, *La traversée difficile*, aparece una mano cortada sobre una mesa.

En nuestros días, el perturbador efecto emocional de las mutilaciones, que buscaban los surrealistas, se está desactivando definitivamente con los reimplantes de órganos enteros, por ejemplo las manos, realizados ya con éxito. Pero hace tiempo que el motivo de la mano cortada se viene trivializando al utilizarse como personaje fetiche de ciertas películas de terror, de sagas (pseudo)literarias y de historietas de cómic.

gido como especificación los viejos troncos muertos y todavía en pie (*majestades*) de los bosques, igual que residuales muslos de un gigante, por donde asciende la hiedra, lengua vegetal de la naturaleza, dándoles apariencia (*finge*) de organismo vivo. La metáfora de troncos como *muslos* gigantes en el contexto vegetal induce la metaforización consecuente de venas en hiedra. Y la vecindad de *lengua* y *muslos* carga el pasaje de contenido erótico. Debemos entender, impostadamente, que el águila, como símbolo de la pasión amorosa abismal, puede arrasarse con todo, en particular con los viejos amores¹³¹ que aún se mantienen en pie por inercia.

La séptima estrofa (v.36-39)

Se aproxima el momento en que la dicha consista
en desvestir de piel a los cuerpos humanos,
en que el celeste ojo victorioso
vea sólo a la tierra como sangre que gira.

describe la fruición previa al festín inminente, explícitamente ahora de cuerpos humanos, a los que hay que despellejar primero como a las presas habituales. Resulta un acierto expresivo el eficaz eufemismo (*desvestir*) empleado por Aleixandre, que hace de la prefigurada escena carnívora un ejercicio de necrofagia prometedor de la que sólo se nos menciona el inicio. No es incoherente con la cosmovisión aleixandrina incluir en la dieta de las águilas a los seres humanos, aquí en paridad con las demás criaturas elementales, aparte la interpretación en clave amorosa que, como hemos dicho más arriba, pueda tener el poema entero y, con ello, los diversos elementos que lo protagonizan, según la cual el desnudamiento total de las personas (físico y moral) podría entenderse como condición indispensable para el logro de la dicha amorosa. Por otro lado, abundando en lo mismo, los v. 38-39 también presentan fruitivamente la codiciosa contemplación extraterritorial del mundo como un coágulo planetario de sangre que gira, una promesa de botín inagotable para el ojo vencedor (recordemos la utilización del águila como emblema de poder y victoria).

La octava y última estrofa (v.40-43)

40 Águilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana,
cantan la ira de amar los corazones,
amarlos con las garras estrujando su muerte.

culmina la descripción física y etológica de las águilas concentrándose en dos aspectos: el sonido de su garganta y su pasión predatoria. En la realidad, la voz de las águilas suena como un aullido estridente, según los ornitólogos, que al poeta le suena a guturalidad humana. Pero semejante tonalidad sonora, aplicada a un ave, también puede considerarse como su canto característico. De aquí parte Aleixandre para configurar sus imágenes. *Águilas de metal sonorísimo* recoge el precedente rasgo descriptivo del plumaje metálico –por color y brillo– de las águilas que ha establecido en la segunda estrofa aplicándole, sinestésicamente, la condición de sonoridad, en grado superlativo en consonancia con las generales formulaciones hiperbólicas de todo el poema. La estridencia de la voz del ave conviene mejor, por otra parte, a la sonoridad potente de los instrumentos de metal que a los de madera o cuerda. *Arpas furiosas con su voz casi humana* recoge la violencia de las alas del ave en movimiento e insiste en su condición sonora. Se trata de una metáfora pura, también de factura sinestésica: *Arpas* concentra la imagen visual del

¹³¹ Idea parecida aparece en “del amor o castigo contra los troncos estériles” (“La selva y el mar”, DA)

águila con las alas desplegadas de extremos digitados y la denotación de sonoridad propia de instrumento musical. Por casualidad o adrede, la semejanza léxica de este vocablo con “arpías”, le supone asumir, enriqueciéndose, los atributos, la morfología y el comportamiento de esos seres mitológicos, también de voz humana. *Furiosas* es adjetivación común a ambos valores y expresa por igual tanto el dinamismo de las águilas batiendo las alas como sus chillidos estridentes que recuerdan los que salen a veces de las gargantas humanas. Por ser chillido, es canto ornitológico; y por ser estridente, manifestación iracunda. ¿De qué? Del amor, que es pulsión, pasión, voluntad de muerte en el definitivo concierto de desgarrar y estrujar, de amar, según la conocida cosmovisión aleixandrina. Como se ve, el pasaje se comporta semánticamente como bisemia.

Planteábamos al principio que el poema podía entenderse como una reformulación del viejo tópico de la caza de amor. Es una lectura plausible, sin excluir otras. Pero el resultado final excede en mucho los límites de ese patrón temático. Lo que en el tópico era formulación conceptual, toma cuerpo y dimensiones propias en nuestro poema. La amplificación descriptiva con que opera Aleixandre, llena de matices y elementos intensivos; la hipérbole sostenida como diseño retórico básico; la vocación de prosopopeya con que utiliza muchas referencias léxicas del dominio de lo humano; la potencia sensorial y audacia de algunas imágenes, en particular las referidas a la fenomenología predatoria; el ancho ámbito del poema; los quiebros semánticos y estructurales con que renueva la expectativa y el interés poéticos; la medida impostación de contenido amoroso en el poema, con elementos bien diseminados y trabados, etc., todo ello borra enseguida los trazos del patrón inicial y crea un diseño de nuevo cuño que intriga y convence conceptualmente, y que remueve el fondo oscuro de la sensibilidad. Supera incluso la pesada carga de connotaciones culturalistas y simbolismos que la figura del águila arrastra como tema, lastre que podía haber hecho naufragar el poema en manos de otro timonel.

Con precaución e inteligencia poéticas, conjura Aleixandre el peligro de hacer desembocar el asunto del poema en un proceso de acoso, derribo, desgarrar y necrofagia, como podría interpretarse sin las cautelas necesarias. Obsérvese el calculado manejo con que presenta las acciones violentas del águila. No como realizaciones sino como expectativas, deseos, prefiguraciones, conatos, imaginaciones... Por eso el poema es un canto al deseo de realización amorosa en los bordes mismos del precipicio más que el relato de un hecho consumado. Por eso es posible impostar contenidos de la psicología humana en el comportamiento predador del ave y dejar el sentimiento amoroso con todas sus posibilidades de realización intactas.

Materiales complementarios

AMOR COMO DESTRUCCIÓN (C. Bousoño)

(*La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1977, 3ª ed., pg. 72-77):

“Pero desde *Ámbito* hasta *Nacimiento último*, el amor expresado por Aleixandre es, según hemos visto, el amor-pasión y, más concretamente aún, la acción misma erótica en su trascendencia metafísica, que consiste en relacionar al amante con lo absoluto telúrico.

Porque es el amor ante todo una acción que quebranta nuestros límites para unificarnos en el gran Todo. El amor universal, que se particulariza en cada una de las criaturas existentes, es así una potencia destructiva. Al ser única la sustancia de las cosas y diversas las apariencias, hay en el cosmos un desequilibrio que tiende al reposo a través del dinamismo erótico, aniquilador de esas discrepantes concreciones. El amor entonces es algo así como una explosiva fuerza moral que anula el desorden de la diferenciación. El enemigo del amor y de su potencial unidad cósmica serán los límites de cada ser, dolorosamente senti-

dos por el poeta (“esos límites que me oprimen”: “No basta”, de *Sombra del paraíso*), que aspira a la libertad de lo ilimitado y unitario.

[...]

Tal es el sentido de la “libertad” en toda esta primera época de nuestro autor. “Libertad” es allí rompimiento de fronteras y acceso a la confusión pánica. Y esa “libertad” adquiere su máximo símbolo en el amor, que es, en efecto, libertad en cuanto que es siempre, como dije, un acto de deslimitación, que absorbe nuestro yo y parece que por un instante lo reincorpora a la naturaleza indivisible.

[...]

En suma: el amor es para el primer Aleixandre, repito, destrucción, sobrecogedor aniquilamiento de cada uno de los amantes que quieren ser el otro, enigma de una consumación en que la pareja busca unificarse rompiendo sus fronteras. “Símbolo feroz y dulce de la muerte es el amor”, por medio del cual puede sentirse “la revelación, la luz cegadora, visita de lo absoluto” que es la naturaleza unitaria, núcleo de la desaparición de la personalidad. Sólo después del acto erótico se recobra la forma, perdida antes por ese misterioso contacto de vida y muerte. Entonces parece como si cada uno de los que se han amado naciese del otro, espuma y Venus a un tiempo mismo.

Si amor es destrucción, amor, cólera y odio pueden confundirse en la mentalidad aleixandrina. Serán diversas manifestaciones del genérico acto erótico, dureza desintegradora del principio de individuación. He aquí otra de las causas que explican la presencia de una fauna tan profusa en los libros de nuestro poeta, como dijimos en el capítulo anterior. Porque en el acto de matar que las fieras instintivamente realizan, Aleixandre ve la forma más simple y enérgica de la acción amorosa. En los blancos colmillos o en las garras de un tigre, de un león, reluce el amor, el odio, concentradamente agolpado:

...amor u odio (es)...

Lo que reluce en los blancos colmillos

.....

...las raíces de los árboles temblorosas

sienten las uñas profundas

como un amor que así invade...

(“La selva y el mar”, de *La destrucción o el amor*)

Y por eso la sierpe, enroscada en los cuerpos en un acto de aniquilamiento, “se parece al amor más ardiente” (“La selva y el mar”, de *La destrucción o el amor*).

Desde estas intenciones se nos hace perfectamente comprensible que nuestro poeta considere amoroso a todo instrumento que pueda proporcionar la muerte. Más: los cuchillos, las hachas, serán el amor en su forma más condensada y poderosa. En “Verbena”, de *La destrucción o el amor*, leemos este verso: “mientras cuchillos aman corazones”.

[...]

De todo ello se desprende el segmento postrero de la concepción aleixandrina del mundo que antecede a *Historia del corazón*. Me refiero al sentido positivo con que está considerada la muerte desde *Ámbito* o *Pasión de la tierra* a *Nacimiento último*. Puesto que en estos libros la muerte es la verdadera deslimitación, de la que el amor era como una representación simbólica; puesto que es la definitiva entrega a la naturaleza amante, realidad última del universo, la muerte será vista como el supremo acto de libertad, de amor y de vida. Ingresar en la materia unitaria a través de la muerte será penetrar en una plenitud de vida superior. Es el “nacimiento último” a la verdadera existencia”.

HALCÓN QUE SE ATREVE (Gil Vicente)

Halcón que se atreve
con garza guerrera
peligros espera.

Halcón que se vuela
con garza a porfía
cazarla quería
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.

La caza de amor

es de altanería:
trabajos de día
de noche dolor.
Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera.

TRAS DE UN AMOROSO LANCE (San Juan de la Cruz)

*Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.*

Para que yo alcance diese
a aquesta lance divino,
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y, con todo, en ese trance
en el vuelo quedé falto;
mas el amor fue tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuando más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas, por ser de amor el lance,
di un ciego y oscuro salto
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dixe: No habrá quien alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza del cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé sólo este lance
y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

LAUTRÉAMONT: episodio del combate del águila con el dragón (*Cantos de Maldoror*, III, Cátedra, Madrid, 1988, p. 196-198)

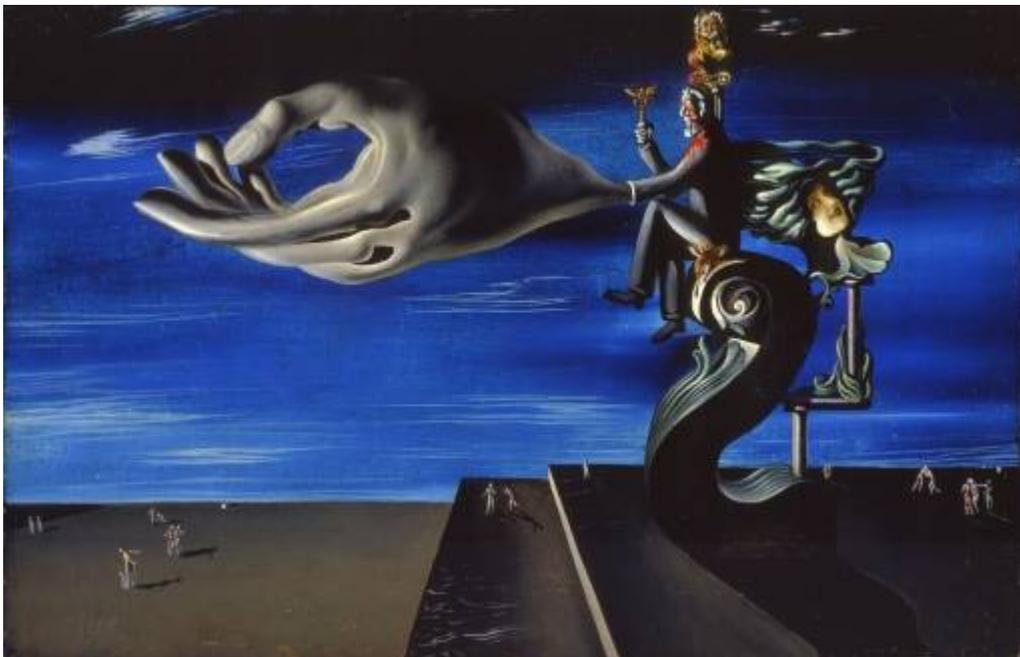
Trendall, de pie en el valle, ha colocado una mano ante sus ojos, para concentrar los rayos solares y hacer más penetrante su vista, mientras la otra palpa el seno del espacio con el brazo horizontal e inmóvil. Inclinado hacia delante, estatua de la amistad, mira, con ojos misteriosos como el mar, la pendiente de la costa por la que trepan las polainas del viajero que se ayuda con su bastón herrado. La tierra parece abrirse a sus pies, y, aunque lo quisiera, no podría contener sus lágrimas y sus sentimientos:

‘Está lejos; veo su silueta caminando por un estrecho sendero. ¿A dónde se dirige con tan tardo paso? Ni él mismo lo sabe... Sin embargo, estoy persuadido de que no duermo: ¿qué es eso que se acerca y sale al encuentro de Maldoror? ¡Qué grande es el dragón... más que una encina! Diríase que sus blancuzcas alas, sujetas por fuertes ligamentos, tienen nervaduras de acero dada la facilidad con que cortan los aires.

Su cuerpo comienza con un busto de tigre y termina en una larga cola de serpiente. Yo no estaba acostumbrado a ver tales cosas. ¿Qué lleva en la frente? Veo escrita, en una lengua simbólica, cierta palabra que no puedo descifrar. Con un postrer aletazo se ha acercado a aquel cuyo timbre de voz conozco. Le ha dicho: 'Te aguardaba, y tú también. Ha llegado la hora; aquí estoy. Lee, en mi frente, mi nombre escrito en caracteres jeroglíficos'. Pero él, apenas ha visto llegar al enemigo, se ha transformado en águila inmensa y se prepara para el combate, haciendo chasquear de satisfacción su curvado pico, queriendo con ello decir que se encarga, por sí solo, de comerse la parte posterior del dragón. Helos aquí, trazando círculos cuya concentricidad disminuye, espionando sus recíprocos medios, antes de entrar en el combate; hacen bien. El dragón me parece más fuerte; querría que obtuviese la victoria sobre el águila. Voy a experimentar grandes emociones contemplando este espectáculo en el que está empeñada parte de mi ser. Poderoso dragón, te alentaré con mis gritos, si es necesario, pues al águila le conviene ser vencida. ¿Qué esperas para atacar? Me atenaza una mortal angustia. Vamos, dragón, sé el primero en iniciar el ataque. Acabas de darle un seco zarpazo: no está mal. Te aseguro que el águila lo habrá notado; el viento se lleva la belleza de sus plumas manchadas de sangre. ¡Ah!, el águila te arranca un ojo con su pico y tú sólo habías arrancado algo de piel; hubieras debido estar más atento. Bravo, tómate la revancha y rómpete un ala; nada que decir, tus colmillos de tigre son excelentes. ¡Si pudieras acercarte al águila mientras gira por el espacio lanzándose hacia abajo, hacia los campos! Ya me doy cuenta de que esa águila te inspira cierto temor, incluso cuando cae. Está en el suelo y no podrá levantarse. La visión de todas sus abiertas heridas me embriaga. Vuela a ras de tierra, a su alrededor, y, con los golpes de tu escamosa cola de serpiente, acaba con ella, si puedes. Valor, hermoso dragón; clávale tus zarpas vigorosas y que la sangre se mezcle con la sangre para formar riachuelos en los que no haya agua. Fácil es decirlo, pero no hacerlo. El águila acaba de establecer un nuevo plan estratégico de defensa, sugerido por las desfavorables condiciones de esta lucha memorable; es prudente. Se ha asentado sólidamente, en una posición incommovible, sobre el ala restante, sobre sus dos muslos y sobre su cola, que antaño le servía de gobernalle. Desafía esfuerzos más extraordinarios que todos los que hasta hoy se le han opuesto. Gira a veces con la celeridad del tigre, y no parece cansarse; otras, se tiende de espaldas, con sus fuertes patas al aire y, con sangre fría, mira irónicamente a su adversario. Necesario va a ser, a fin de cuentas, saber quién será el vencedor; el combate no puede eternizarse. ¡Pienso en las consecuencias que tendría! El águila es terrible y da enormes saltos que hacen temblar la tierra, como si se dispusiera a emprender el vuelo; sabe, sin embargo, que le es imposible. El dragón no se confía; cree que, de un momento a otro, el águila le atacará por el lado donde carece de ojo... ¡Infeliz de mí! Esto es lo que ocurre. ¿Cómo ha permitido el dragón que le agarrara por el pecho? Aunque utilice la astucia y la fuerza, advierto que el águila, pegada a él con todos sus miembros, como una sanguijuela, hunde cada vez más su pico, pese a las nuevas heridas que recibe, hasta la raíz del cuello, en el vientre del dragón. Sólo se ve su cuerpo. Parece sentirse cómoda; no se apresura a salir. Sin duda busca algo mientras el dragón de cabeza de tigre lanza bramidos que despiertan los bosques. He aquí el águila que sale de esa caverna. ¡Águila, qué horrible eres! ¡Estás más enrojecida que un charco de sangre! Aunque tengas en tu pico nervioso un corazón palpitante, estás tan cubierta de heridas que apenas puedes sostenerte sobre tus emplumadas patas, y titubeas, sin abrir el pico, junto al dragón que muere entre espantosas agonías. La victoria fue difícil; no importa, la has obtenido; forzoso es decir, al menos, la verdad... Actúas según normas de la razón al despojarte de la forma del águila mientras te alejas del cadáver del dragón. De modo, Maldoror, que has vencido. De modo, Maldoror, que has vencido a la *Esperanza*. ¡A partir de ahora la desesperación se nutrirá de tu más pura sustancia!' [...]



La traversée difficile (René Magritte, 1926)



La mano. Los remordimientos de conciencia, 1930 (Salvador Dalí)

Águila Imperial Ibérica
(*Aquila adalberti*)



Tristeza o pájaro (Vicente Aleixandre)

TRISTEZA O PÁJARO (Vicente Aleixandre) *(La destrucción o el amor)*

**Esa tristeza pájaro carnívoro;
la tarde se presta a la soledad destructora;
en vano el río canta en los dedos o peina,
peina cabellos, peces, algún pecho gastado.**

**5 Esa tristeza de papel más bien basto;
una caña sostiene un molinillo cansado;
el color rosa se pone amarillo,
lo mismo que los ojos sin pestañas.**

**10 El brazo es largo como el futuro de un niño;
mas para qué crecer si el río canta
la tristeza de llegar a un agua más fuerte,
que no puede comprender lo que no es tiranía.**

**15 Llegar a la orilla como un brazo de arena,
como niño que ha crecido de pronto
sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro.
Llegar como unos labios salobres que se llagan.**

**20 Pájaro que picotea pedacitos de sangre,
sal marina o rosada para el pájaro amarillo,
para ese brazo largo de cera fina y dulce
que se estira en el agua salada al deshacerse.**

El poema pertenece a la sección tercera “Elegías y poemas elegíacos” del poemario *La destrucción o el amor*.

El poema, a pesar de su extensión breve, presenta notable dificultad intelectual. En seguida veremos a qué obedece esa dificultad. Pero el título nos orienta eficazmente para establecer una hipótesis inicial explicativa de su contenido. Es un sintagma con doble núcleo unido mediante la conjunción “o” no disyuntiva sino identificativa, según valor peculiar que Aleixandre suele conferir a este nexos. Siendo identificativa esta “o”, se comporta como un mecanismo metafórico. De manera que desde el mismo título se establece ya la identidad de tristeza y pájaro; son poéticamente lo mismo en el idiolecto poético de nuestro autor. La esencialista formulación del título puede dar la apariencia de que se trata de dos términos semánticamente incompatibles y crearnos la percepción de que estamos ante una asociación irracional hermética. La realidad es que se trata de la fase final de una trayectoria iniciada con anterioridad, algunos de cuyos hitos son fácilmente reconocibles. Rubén Darío, en un poema de su libro *Azul* (“Pensamiento de

otoño de Armand Silvestre”), ya establece una relación de raíz simbolista entre tristeza y pájaro: *Y así como el del pájaro / que triste tiende el ala [...]*¹³². Aporto esta cita porque, según confesión del propio Aleixandre, la poesía de Rubén Darío, a través de una antología del mismo que le proporcionó Dámaso Alonso, le influyó de tal manera que sitúa ahí nuestro autor su decisión de dedicarse a la poesía. La asociación entre pájaro y tristeza ya aparece, pues, prefigurada en el poema de Darío. Otra etapa de la trayectoria es la conversión en símbolo que hace Unamuno del buitre como agente devorador de las entrañas en su conocido soneto de *Rosario de sonetos líricos*, 1912 (*este buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas, fiero / y es mi único y constante compañero / labra mis penas con su pico corvo*), sin duda recogiendo el mito clásico de Prometeo encadenado a quien un ave rapaz le comía los hígados (víscera de la sentimentalidad entre los griegos), los cuales volvían a crecerle convirtiendo en eterno el castigo. Así que ya tenemos bien fecundada la propuesta de Aleixandre, quien, por cierto, ya había establecido, por su parte, la analogía entre ambas realidades (*Una tristeza del tamaño de un pájaro*) en su poema “Reposo”, de *Espadas como labios*. No hay sino un corto paso para establecer directamente la equiparación entre tristeza y pájaro que, además, es carnívoro, según el primer verso del poema. No se trataría, por tanto, de una imagen visionaria al estilo de las que analiza Bousoño en la poesía de Aleixandre. Alberga el grado de irracionalismo justo que conviene a los símbolos, aunque su formulación esquemática lo haga oscuro. Tiene la imagen, como decimos, una filiación simbólica de viejo cuño: la tristeza, una afección del ánimo, se comporta, cuando la contemplamos como algo separado de nosotros, igual que una rapaz que come nuestras entrañas, nuestra conciencia, restándonos vida, alegría de vivir.

Nuestra hipótesis de partida es, pues, que el poema gira en torno a algunos elementos axiales, el principal de los cuales temáticamente es el sentimiento de tristeza y su metaforización en pájaro, recurrentes a lo largo del poema con variedad de matices descriptivos, y que se comporta como agente destructor de la vida y anticipador de la muerte. Otros elementos de función axial, a pesar de su presencia disimulada en el texto, serían: la ubicación del sujeto lírico, según se desprende de la primera estrofa, una tarde en la orilla de un río quizá tras un baño o viendo cómo nadan otros bañistas, situación que le suscita reflexiones de tinte pesimista; en relación con la actividad natatoria, presencia polisémica de la imagen del brazo que representa por sinécdoque al cuerpo entero del nadador y al río completo, y que determina la andadura de la segunda parte del poema, a partir de la tercera estrofa; y trazos de la vieja metáfora medieval manriqueña de la vida como río que desemboca en el mar de la muerte, ideación que no impulsa al sujeto lírico a la fruición del presente sino a la consideración derrotista del futuro como problema.

¹³² El poemilla de R. Darío dice:

Huye el año a su término
 Como arroyo que pasa,
 Llevando del poniente
 Luz fugitiva y pálida.
Y así como el del pájaro
Que triste tiende el ala,
 El vuelo del recuerdo
 Que al espacio se lanza
 Languidece en lo inmenso
 Del azul por do vaga.
 Huye el año a su término
 Como arroyo que pasa.

A pesar de que todos estos elementos son básicos y prometedores, todavía necesitamos del concurso de otras herramientas y técnicas exegéticas para elucidar el significado y el sentido del texto. Las dificultades obedecen a varios factores, que enumero sin ánimo de exhaustividad:

- el uso de la yuxtaposición y la parataxis entre los versos en el seno de las estrofas, que nos obliga a reponer los nexos según una cierta lógica que hay que contrastar constantemente para conferir aceptabilidad al resultado;

- en el seno de los versos, imágenes audaces que exigen, a su vez, ser desentrañadas para ir construyendo la significación de los mismos, presentadas muchas veces como atribuciones de cualidad a elementos de aparición previa mediante subordinadas adjetivas, y algún anacoluto consentido que enreda el discurso;

- la ausencia de nexos gramaticales entre las estrofas, suplidos a duras penas mediante eslabones semánticos de distinta naturaleza: vocablos repetidos, connotaciones, encadenamiento y prolegomeno de imágenes, etc.;

- uso de frases nominales y verbos en infinitivo que dejan indeterminados el protagonista de lo que se siente o piensa y la intención semántica o discursiva de pasajes enteros;

- recurrencias léxicas y semánticas parciales que se llaman unas a otras desde su ubicación en imágenes distintas y se metamorfosean incorporándose a otras nuevas creando una maraña de referencias internas particularmente en las dos últimas estrofas;

- ahorro de indicaciones explícitas que ayuden a configurar el escenario de las reflexiones del sujeto lírico, que deben ser suplidas con la imaginación del lector. En cierto modo, todos estos elementos podrían aceptarse como inevitables y esperables si admitimos que el texto es una cierta transposición lingüística selectiva del flujo de la conciencia –emociones e ideas– de un sujeto lírico sumido en la tristeza, sentimiento, como casi todos, a su vez tan difícil de traducir a palabras.

A la par que factores generadores de dificultad, todos esos mecanismos constructivos y retóricos acabados de mencionar podrían interpretarse, por su vocación irracionalista, como técnicas de escritura filosurrealista. Parte de esas dificultades, una vez detectadas, se irán resolviendo a lo largo del análisis minucioso de los versos y pasajes; la resolución de otras quedará en forma de hipótesis explicativa lo más congruente posible con la totalidad del texto. En cualquier caso, los resultados serán siempre revisables y mejorables en sucesivos acercamientos al poema que lleve a cabo cualquier lector empeñado.

Como técnica clarificadora, resulta útil establecer un panorama general de las recurrencias léxicas y su entramado observables en el poema, sin perder de vista que bajo este léxico subyacen significados impostados que aquí no se explicitan. Nos ayudará a aceptar que en las entretelas del poema puede residir la explicación a la falta de lógica aparente con que se presentan muchos pasajes del texto. Debe presumirse que esta red de isotopías es, más que una siembra azarosa de solicitaciones, un verdadero cuerpo de referencias internas que se llaman, se reclaman, se refuerzan, se transforman..., y en definitiva, dan cohesión al texto en la periferia de la lógica. Comprobar poco a poco, en el análisis posterior, esto último, es lo que nos reconciliará con el texto y lo irá integrando en el componente intelectual de nuestra sensibilidad hasta hacerlo próximo o nuestro por conquista personal.

Cuadro de isotopías:

Recurrencias léxicas	Versos del poema
PÁJARO	
(v. 1) Pájaro carnívoro	1
(v. 15) algún pájaro	2
(v. 17) Pájaro que picotea	3
(v. 18) pájaro amarillo	
TRISTEZA	
(v. 1) Esa tristeza	4
(v. 5) Esa tristeza	5
(v. 11) la tristeza	6
BRAZO / (bracear)	
(v. 9) El brazo es largo	7
(v. 13) como un brazo de arena	
(v. 19) para ese brazo largo	8
CRECER	
(v. 10) para qué crecer	9
(v. 14) ha crecido	
(v. 20) se estira	10
LLEGADA	
(v. 11) la tristeza de llegar	
(v. 13) Llegar a la orilla	11
(v. 16) Llegar como unos labios	12
AGUA	
(v. 11) agua más fuerte	13
(v. 20) agua salada	
SALOBRIDAD	
(v. 14) labios salobres	14
(v. 18) sal marina	
(v. 20) agua salada	15
RÍO	
(v. 3) el río canta	16
(v. 10) el río canta	17
NIÑO	
(v. 9) el futuro de un niño	18
(v. 14) como niño que ha crecido	
AMARILLO	
(v. 7) el color rosa se pone amarillo	19
(v. 18) para el pájaro amarillo	20

Examinemos ahora cada una de las cinco estrofas de que consta el poema.

(v. 1-4)

Esa tristeza pájaro carnívoro;
la tarde se presta a la soledad destructora;
en vano el río canta en los dedos o peina,
peina cabellos, peces, algún pecho gastado.

El fragmento abre el poema aportando datos que determinan su andadura semántica y que ya no conviene perder de vista en ningún momento. El primer verso establece la mencionada identificación entre tristeza y pájaro. El segundo sitúa temporalmente la escena, reproduciendo la consideración simbolista machadiana de la tarde como ámbito temporal idóneo para la reflexión melancólica en soledad. Aleixandre intensifica la naturaleza peligrosa para el ánimo de esa soledad mediante el adjetivo *destructora* y mediante el contraste con la realidad fluvial que está contemplando, sonora como un canto natural. Presentado mediante prosopopeya, el río se comporta como un humano acogedor y naturalmente alegre. Sus aguas, al roce, peinan el cabello de bañistas que se desplazan por ellas. El roce suave y terapéutico de las ondas –peine- del agua es aplicado a peces y al cabello y torso de algún bañista fatigado, y con el concurso del sonido, sinestésicamente, a los dedos del mismo (*canta en los dedos*), depositarios básicos de las sensaciones táctiles. En el salto del v. 3 al 4 encontramos una repetición del verbo *peina* presentada, por su posición, como anadiplosis. La reiteración supone insistencia en el contenido de lo reiterado, la acción peinar, con contenido argumental elidido en la primera aparición del verbo y explícito en la segunda. La técnica persigue una intensificación expresiva, siguiendo la mirada, primero abarcadora y luego con enfoque preciso, correlativamente en versos distintos, que el observador -el sujeto lírico- proyecta sobre los bañistas. El roce del agua peina, alisa y acaricia en general (v.3); y, en particular peina los cabellos de los bañistas, los peces mismos y algún pecho gastado (v. 4).

Ya tenemos el diseño básico del escenario. El sujeto lírico contempla esa mínima representación, de la que quizá acaba él mismo de ser participante, desde la soledad reflexiva y triste, una vez instalado en la orilla. En adelante, su participación se reducirá a enhebrar reflexiones pesimistas entre vistazo y vistazo a la escena. Hará suyo el braceo de los bañistas e impondrá significaciones trascendentes a ese hecho trivial o cotidiano.

La segunda estrofa (v. 5-8)

5 Esa tristeza de papel más bien basto;
 una caña sostiene un molinillo cansado;
 el color rosa se pone amarillo,
 lo mismo que los ojos sin pestañas.

indaga en la fisonomía de la tristeza que le invade: cuatro trazos para hacérsela reconocible en cuatro imágenes que comparten la noción de lo carencial: *papel más bien basto* (sin finura), *molinillo cansado* (sin vigor), *color [...] amarillo* (sin vida) y *ojos sin pestañas* (inertes, sin vida). O sea, una tristeza mal aceptada pariente del cansancio, del envejecimiento y de la misma muerte, como veremos. El v. 5 nos presenta la tristeza con materialidad de papel algo basto. Bien podríamos afirmar que se trata de una imagen visionaria, en terminología de C. Bousoño. Nada puede haber que relacione con algún grado de objetividad el sentimiento de tristeza, de naturaleza abstracta, con el papel, materia visible y tangible. Así que debemos suponer que la equiparación del papel basto con la tristeza sólo se da en la conciencia del sujeto lírico. Eso sí, podemos especular

sobre las razones de tan aparentemente arbitraria equiparación. ¿No estará Aleixandre desmintiendo la consideración previa, frecuentada por el modernismo, de la tristeza como sentimiento fino y decadente? La tristeza que nos propone aquí sería un sentimiento rudo y áspero, dentro de su consistencia feble. Sin transición lógica visible ni enlace gramatical alguno con el que acabamos de examinar, el v. 6 nos traslada a un ámbito nuevo pero de intención pareja. El sujeto lírico parece aprovechar un detalle de ambientación de la escena general, el niño que juega con un molinillo de papel, para impostar una significación en línea con la del verso anterior. Constata que el infantil artificio refleja aproximadamente lo que es en estos momentos su triste persona: una cabeza vuelta sostenida por un deleznable cuerpo de caña. El contenido del v. 7 se ha gestado del vistazo que acaba de echar a lo que tiene enfrente: cuerpos jóvenes y rosados de bañistas y algún cuerpo de *pecho gastado*, viejo y amarillo, destino inexorable de los primeros. Cuántas veces no se habría contemplado melancólicamente Aleixandre el color rebajado de su piel por efecto de su crónica dolencia renal. En el v. 8 se acendra la amarillez hasta ubicarla en el rostro de los muertos, de ojos que no pestañean, fijos y amarillos. En “Ventana” (v. 2-3), poema también de *La destrucción o el amor*, se expresa esta misma idea de manera semejante: “Cuánta vacilación en el color de los ojos / antes de quedar frío como una gota amarilla”.

Con la estrofa tercera (v. 9-12)

10 El brazo es largo como el futuro de un niño;
mas para qué crecer si el río canta
la tristeza de llegar a un agua más fuerte,
que no puede comprender lo que no es tiranía.

se produce un quiebro en la andadura del poema. Deja el sujeto lírico la definición de los rasgos de su tristeza, una vez que han quedado establecidos su alcance y densidad, para estrenar una nueva imagen, que reaparece en las dos estrofas siguientes, de funcionamiento polisémico: el brazo. El contenido de la estrofa corresponde al apunte de otro elemento ambiental y a las consideraciones que eso le suscita: la visión de los brazos largos y delgados, sobresaliendo acompasadamente del plano de la superficie del agua en cada brazada, de algún niño nadando en el río. El primer verso, el 9, es un símil inverso, de los que acostumbra a usar Aleixandre. Si hubiera respetado la lógica, el símil sería así: “[el futuro del niño es largo como el brazo]”, entendiendo que “brazo” Adm.te también la referencia a río, mediante sinécdoque. Esta aclaración ilumina la comprensión de todo el pasaje. Una vez mencionado el niño como proyección de futuro, el sujeto lírico pone en cuestión su natural proceso de crecimiento (v. 10) a sabiendas de que todo futuro humano concluye en la muerte. Aleixandre nos formula esta ideación básica con elementos de la vieja imagen manriqueña de la vida como río que acaba inevitablemente fundido en el mar (*un agua más fuerte*, v. 11). Como el destino de las aguas de un río es inexorablemente ese, la canción del río no puede sino estar teñida ahora de acentos tristes (*el río canta / la tristeza...*, v. 10-11). Esa fortaleza del agua del mar es lo que justifica su comportamiento tirano: no está en su condición natural hacerlo de otro modo; los ríos siempre desembocan en el mar, se diluyen en él.

Las dos últimas estrofas son expansiones de la idea de la muerte, destino final de la existencia, que se nos revela tempranamente ya desde la niñez cuando las primeras tristezas hacen mella o nos pesan. La tristeza es una forma de muerte, una manera lenta y cruel de morir en vida, una certificación insana de nuestro destino mortal. Por eso se recupera sucesivamente en estas dos últimas estrofas la metáfora de la tristeza como pájaro que devora con que se abrió el poema: en la penúltima, se nombra el pájaro de las

primeras tristezas de la infancia (*sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro*, v. 15); en la última, se precisa ya el color amarillo del pájaro, que es el de la muerte.

La penúltima estrofa

15 Llegar a la orilla como un brazo de arena,
como niño que ha crecido de pronto
sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro.
Llegar como unos labios salobres que se llagan.

recoge literalmente en su comienzo el tópico de la muerte como orilla (e implícitamente el nacimiento como la orilla opuesta desde la que se parte y la vida como travesía o de-curso): *Llegar a la orilla...*, (v. 13). El resto de la estrofa explicita analógicamente, mediante tres símiles, los modos de llegar: *como un brazo de arena* (v. 13), *como niño que ha crecido de pronto* (v. 14-15) y *como unos labios salobres* (v. 16). Los símiles no parecen responder a una intención de dispersión conceptual sino a modos distintos de incidir en el mismo concepto, denominador común de los tres: la inexorabilidad de la llegada, acompañada de aceptación, sobresalto y sufrimiento, respectivamente. El primer símil (*como un brazo de arena*) recoge la anterior mención a “brazo” del v. 9, pero transformada semánticamente (lo cual es una contribución más al rico acervo idiomático que recoge en el DRAE treinta y ocho usos figurados de “brazo”, además de las doce acepciones principales). Ya no es el brazo joven y prometedor del niño, sino el brazo inerte, entregado, de un bajío de arena en el mar. El segundo símil (*como niño que ha crecido de pronto...*) enlaza con la mención previa a la infancia y al futuro del v. 9 que era pór-tico a la idea de la inutilidad de crecer si el destino triste es morir (v. 10-11). La novedad reside en que aquí se asiste al momento en que el niño deja de serlo, que es el preciso momento de sentir repentinamente la tristeza como presencia grave en forma de pájaro sobre el hombro (v.15). Sentir la tristeza equivaldría, por tanto, al sobresalto de estrenarse como adulto y saberse mortal. El tercer símil (*como unos labios salobres que se llagan*) se nutre de sensaciones física y psicológicamente dolorosas: labios enfermos, sal en los labios llagados, labios deteriorados en su función de besar, hablar, expresar... (Aleixandre es maestro en sensaciones fronterizas y gran aficionado a ellas). Es un modo doliente y decepcionado de llegar. Pero en todos los casos, la llegada es la muerte, sea cual sea el modo como lleguemos.

La última estrofa abunda en dos motivos conocidos: el pájaro y el brazo.

20 Pájaro que picotea pedacitos de sangre,
sal marina o rosada para el pájaro amarillo,
para ese brazo largo de cera fina y dulce
que se estira en el agua salada al deshacerse.

Los dos primeros versos (17-18) precisan la acción devoradora del pájaro amarillo (la tristeza, muerte en vida) que como la rapaz del mito clásico de Prometeo, picotea en las entrañas sanguinolentas del sujeto lírico, formulación que induce la idea de que la tristeza es tan desvitalizadora como un desangramiento o una evisceración. Pero el pájaro no sólo traga sangre sino sal. “Marina” o “rosada” son adjetivos de significación contextual impostada. El primero se asocia con la muerte, ya que la sal marina es consustancial al mar, y el mar es la muerte, en tanto que lugar de desembocadura del río u orilla a la que hay que llegar. El segundo se asocia con la vida; remite al v. 7 del poema (*el color rosa se pone amarillo*), donde se menciona ya la metamorfosis hacia la amarillez decadente que sufre la carne rosada de la juventud. O sea, el pájaro de la tristeza, ahora amarillo ya por su mortal dedicación devoradora, se alimenta tanto de vidas jóvenes como decadentes. La tristeza no discrimina, pero según el final del poema, se ceba en la juventud. Los

dos últimos versos (19-20) activan de nuevo la presencia de “brazo”, que se refiere tanto al brazo anatómico del niño como al brazo geográfico del río (v. 9-10). El brazo rosa y musculoso del niño es ahora brazo inerte de cera, calificada de “fina y dulce” por transposición adjetival de las cualidades del niño (dulzura y finura) y por las sensaciones que la propia cera convoca; por su parte, el largo brazo del río penetra mansamente en el mar trazando una estela delgada antes de su fusión total.

DESCRIPCIÓN DE MI TRISTEZA (Manuel Pacheco)
(*Arcángel sonámbulo*, 1953, *Poesía completa*, 1999)

Mi jardín sumergido
con columpio de niños.
Mis pasos por pasillos de celuloide
donde los gatos encienden sus maullidos.
Mi caminar de tibias norias húmedas.
Mi floración de péndulos heridos
por el latir de inmensas amapolas.
Mi cuarto sin vestir,
mi máquina sin aire.
Mi verdad sin notarios
sangrada con élitros de pulpa,
helándose despacio
en libros sumergidos.
Mis labios sin decir
la relación que tienen
los violines con frías
pantallas de quirófano.
Aquel hombre sabía demasiado
y se murió de pronto
como un papel sin escribir te amo.
Aquella mujer tenía la cabeza tropezada.
Largas cabelleras de arañas sin aceite
alumbraban los ojos de la muerta.
Aquel niño agonizaba en alpargatas
meciéndole la bestia
sin atreverse a orar
por las filas del húmedo cirio.
He creído siempre que un rey sin hojas
no tiene nunca demasiada tristeza.
Mi tristeza esposada,
con cinta de caimán partido,
pluma de faisán ahogado
y letra de poema azul.
Mi tristeza pesada
de plomo atómico de aire.

ODA A LA TRISTEZA (Pablo Neruda)
(*Odas elementales*)

TRISTEZA, escarabajo
de siete patas rotas,
huevo de telaraña,
rata descalabrada,
esqueleto de perra:

Aquí no entras.
No pasas.
Ándate.
Vuelve
al Sur con tu paraguas,
vuelve
al Norte con tus dientes de culebra.
Aquí vive un poeta.
La tristeza no puede
entrar por estas puertas.
Por las ventanas
entra el aire del mundo,
las rojas rosas nuevas,
las banderas bordadas
del pueblo y sus victorias.
No puedes.
Aquí no entras.
Sacude
tus alas de murciélago,
yo pisaré las plumas
que caen de tu manto,
yo barreré los trozos
de tu cadáver hacia
las cuatro puntas del viento,
yo te torceré el cuello,
te coseré los ojos,
cortaré tu mortaja
y enterraré tus huesos roedores
bajo la primavera de un manzano.



Melancolía (grabado de Alberto Durero, 1513)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1973): *El comentario de textos*, Castalia, Madrid
- AA.VV. (1974): *El comentario de textos 2*, Castalia, Madrid
- AA.VV. (1979): *El comentario de textos 3*, Castalia, Madrid
- AA.VV. (1983): *El comentario de textos 4*, Castalia, Madrid
- AA.VV. (1987): *Estética de la recepción*, Arco / Libros, Madrid
- AA.VV. (2001): *Comprensión lectora*, Graó, Barcelona
- AA.VV. (2004): *Cien años de Luis Cernuda*, Actas del simposio internacional celebrado en 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes
- ALEXANDRE, Vicente (1986): *Espadas como labios / La destrucción o el amor*, ed. de José Luis Cano, Madrid, Castalia
- (1987): *Pasión de la Tierra*, ed. de Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra
- ANDERSON, Andrew A. (2005): *El veintisiete en tela de juicio*, Gredos, Madrid
- ARENAS, C. y CABRÉ, N. (1990): *Les avantgardes a Europa i a Catalunya*, Edicions de la Magrana, Barcelona
- ARLANDIS, Sergio (2004): *Vicente Aleixandre*, Síntesis, Madrid
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid
- (2000): *La modernidad poética. La vanguardia y el Creacionismo*, Analecta Malacitana, XXVIII, Málaga
- BARRERA LÓPEZ, José M^a (1987): *El Ultraísmo de Sevilla, I y II*, Ediciones Alfar, Sevilla
- BETTELHEIM, Bruno (1983): *Aprender a leer*, Editorial Crítica, Barcelona
- BOBES, Carmen (2004): *La metáfora*, Gredos, Madrid
- BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid
- BONET CORREA, Antonio (coord.) (1983): *El surrealismo*, Cátedra, Madrid
- BOUSOÑO, Carlos (1977): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid
- (1979): *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid
- (1997): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid
- BRETON, André (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Visor, Madrid
- BRETON, A. y ELUARD, P (2003): *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003
- BRIHUEGA, Jaime (1982a): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Cátedra, Madrid
- (1982b): *Las vanguardias y la República*, Cátedra, Madrid
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, J. (1973): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial, Madrid
- CANO, José Luis (ed.) (1981): *Vicente Aleixandre*, Taurus, Madrid
- CANO BALLESTA, Juan (1991): *Literatura y tecnología*, Pre-textos, Valencia
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1982, 1995, 1996): *La novela de un literato, I, II, III*, Alianza Tres, Madrid
- (1998a): *El movimiento V. P.*, Viamonte, Madrid
- (1998b): *Obra crítica I y II*, Diputación de Sevilla, Sevilla
- CASSANY, Daniel (2002): *Descriure escriure. Com s'aprèn a escriure*, Editorial Empúries, Barcelona

- (2006a): *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, Anagrama, Barcelona
- (2006b): *Taller de textos. Leer, escribir y comentar en el aula*, Paidós, Barcelona
- CATÁLOGO *Las vanguardias en Catalunya 1906-1936*, La Pedrera, Paseo de Gracia, 92, Barcelona, 16 julio- 30 septiembre de 1992
- CATÁLOGO *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM Centre Julio González, 27 junio- 8 septiembre, Valencia
- CATÁLOGO *Federico García Lorca (1898-1936)*, Comisión del Centenario de Federico García Lorca, Madrid, 1998
- CATÁLOGO *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales / Residencia de Estudiantes
- CORBALÁN, Pablo (1974): *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid
- COSTA, René de (ed.) (1975): *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Taurus, Madrid
- (antología comentada) (1996): *Vicente Huidobro. Poesía y poética (1911-1948)*, Alianza Editorial, Madrid.
- CÓZAR, Rafael de (1991): *Poesía e Imagen (Formas difíciles del ingenio literario)*, El Carro de la Nieve, Sevilla
- (2005): *Vanguardia o tradición*, Mergablum, Sevilla
- CUESTA ABAD, José Manuel (1991): *Teoría hermenéutica y literatura*, Visor, Madrid
- CURTIUS, E. R. (1981): *Literatura europea y Edad Media Latina*, FCE, Madrid
- CRISPIN, John (2002): *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos, Valencia
- DADA (2005): *catálogo de la exposición*, Centre Pompidou, París
- DÍEZ BORQUE, José M^a (1997): *Comentario de textos literarios (Método y práctica)*, Playor, Madrid
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. (ed.) (1995): *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Clásicos Castalia, Madrid
- (2001): *La poesía de vanguardia*, Ediciones del Laberinto, Madrid
- (2004): *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Editorial Síntesis, Madrid
- D'ORS, Miguel (1977): *El caligrama, de Simnias a Apollinaire*, Eunsa, Pamplona
- ECO, Umberto (1978): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona
- FUENTES FLORIDO, Francisco (1989): *Poesías y poética del ultraísmo*, Editorial Mitre, Barcelona
- GADAMER, Hans-Georg (2001): *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca
- (2002): *Verdad y método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca
- GALÍ, Neus: (1999): *Poesía silenciosa, pintura que habla*, El Acantilado, Barcelona
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001a): *Vicente Aleixandre. La poesía y la historia*, Editorial Comares, Granada
- (2001b): *El 27 en vanguardia*, Pre-Textos, Valencia
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1982): *El surrealismo*, Taurus, Madrid
- GARCÍA LORCA, Federico (1996-1997): *Obras Completas I, II, III. IV*, Galaxia Gutenberg /Círculo de lectores, Barcelona
- GARCÍA MONTERO, Luis (1999): *Lecciones de poesía para niños inquietos*, Editorial Comares, Granada
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1981): *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid
- GIL CALVO, E. (1985): *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*, Tecnos, Madrid
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1975): *Yo, inspector de alcantarillas*, Ediciones Turner, S. A., Madrid

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Antonio (2004): *Estrategias de comprensión lectora*, Síntesis, Madrid
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. y otros (2003): *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Istmo, Madrid
- GRÜNFELD, Mihai G. (1995): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Hiperión, Madrid
- GULLÓN, Germán (antol.) (1981): *Poesía de la vanguardia española (1918-1936)*, Taurus, Madrid
- HAMBURGER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*, Visor, Madrid
- HINOJOSA, José M^a (1983): *Poesías completas I y II*, Litoral, Granada
- JIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. (1983): *El surrealismo*, Montesinos, Barcelona
- JORBA I BISBAL, Jaume y otros (eds.) (1998): *Parlar i escriure per aprendre*, ICE de la UAB, Barcelona
- LAKOF, G. y JONSON, M. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid
- LAUTRÉAMONT (1988): *Los cantos de Maldoror*, Cátedra, Letras universales, Madrid
- LÁZARO, F. y CORREA, E. (1996): *Cómo se comenta un texto literario*, Anaya, Madrid
- LE GUERN, M (1973): *La metáfora y la metonimia*, Gredos, Madrid
- LEWIS, C. S. (2000): *La experiencia de leer*, Alba Editorial, Madrid
- LITORAL (REVISTA) (1987): *El Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga
- LLAMAS SAÍZ, Carmen (2005): *Metáfora y creación léxica*, Eunsa, Navarra
- LOMAS, Carlos (coord.) (1996): *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria*, ICE Universidad de Barcelona / Horsori, Barcelona
- LOUREDA LAMAS, Óscar (2003): *Introducción a la tipología textual*, Arco / Libros, Madrid
- MAINER, José-Carlos (2006): *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa (col. Austral, 568)
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2000): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel
- MARINA, José Antonio (19994): *Elogio y refutación del ingenio*, Círculo de Lectores, Barcelona
- MARTÍN, Eutimio (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid
- MARTÍNEZ FERRER, Héctor (1999): *Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo. Análisis textual*, Analecta Malacitana, XXVI, Universidad de Málaga
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (coordinador) (1998): *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, SEDLL / ICE Universidad de Barcelona / Horsori, Barcelona
- (2004): *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Ediciones Aljibe, Málaga
- MILLÁN, María Clementa (ed.) (1987): *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid
- MOLAS, Joaquim (1983): *La literatura catalana d'avanguardia 1916-1938*, Antoni Bosch Editor, Barcelona
- (2005): *Bibliografía i antologia crítica de las avanguardes literàries*, Vervuert, Madrid, 2005
- MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid.

- MORELLI, Gabriele (coord.) (1991): *Treinta años de vanguardia española*, El Carro de la Nieve, Sevilla
- (ed.) (2000): *Ludus, Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia
- MORRIS, C. B. (2000): *El surrealismo y España, 1920-1936*, Espasa-Calpe, Madrid
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (ed.) (2003): *Teatro español de vanguardia*, Clásicos Castalia, Madrid
- NOVO VILLAVERDE, Yolanda (1980): *Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Universidad Santiago de Compostela
- OSUNA, Rafael (2005): *Revistas de la vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla
- PALMER, Richard E. (2002): *¿Qué es la hermenéutica?*, Arco / Libros, Madrid
- PARIENTE, Ángel (1984): *Antología de la poesía surrealista*, Júcar, Madrid
- (1996): *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza Editorial, Madrid
- PELEGRINI, Aldo (2006): *Antología de la poesía surrealista*, Editorial Argonauta, Buenos Aires
- PONT, Jaume (ed.) (2001): *Surrealismo y literatura en España*, Universitat de Lleida
- POZUELO IVANCOS, José M^a (2003): *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid
- PRADO ARAGONÉS, Josefina (2004): *Didáctica de la lengua y la literatura para educar en el siglo XXI*, La Muralla, Madrid
- PREDMORE, Richard L. (1981): *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Taurus, Madrid
- RICOEUR, Paul (1980): *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid
- (1999): *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores, Madrid
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1999): *Prosa española de vanguardia*, Clásicos Castalia, Madrid
- ROMERA CASTILLO, José (1977): *El comentario de textos semiológico*, SGEL, Madrid
- SÁNCHEZ ENCISO, J. y RINCÓN, F. (1985): *Los talleres literarios*, Montesinos, Barcelona
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1994): *Manifestos, cal·ligrames i altres poemes* (estudi preliminar i antologia de Ferran Gadea i Gambús), Pirene Editorial, Barcelona
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Editorial Crítica, Barcelona
- SELVA, Enrique (2000): *Ernesto Jiménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-textos, Valencia
- SENABRE, Ricardo (1999): *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*, Salamanca
- SOLÉ, Isabel (2004): *Estrategias de lectura*, ICE de la UB/Graó, Barcelona
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid
- SENABRE, Ricardo (1999): *Claves de la poesía contemporánea*, Ediciones Almar, Salamanca
- TARRÉS PICAS, Montserrat (1990): *Las vanguardias literarias y el "grupo del 27"*, Akal, Madrid

TORRE, Guillermo de (2001): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor (1ª ed.: Guadarrama, Madrid, 1965)
ULTRA (1993, edición facsímil). Madrid, 27 de enero de 1921-15 de marzo de 1922, Visor, Madrid
VATTIMO, Gianni (1991): *Ética de la interpretación*, Paidós, Barcelona
VIDELA, Gloria (1963): *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid
VIGHI, Francisco (1993): *Nuevos versos viejos*, Editorial Comares, Granada
VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona
WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1999): *Bibliografía y antología de las Vanguardias literarias. España*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main