

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Las imágenes del árbol
en diez poetas de la generación del 27:
antología temática comentada**

**Tesis que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Presenta:

Elizabeth San Juan San Juan

Asesor: Maestro Arturo Souto Alabarce

Sínodo:

Maestro Huberto Bátiz Martínez

Doctora Paciencia Ontañón Sánchez

Doctor Aurelio González Pérez

Doctor Federico Álvarez Arregui



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*“A ti, la dama,
la audaz melancolía,
que con grito solitario hiendes mis carnes
ofreciéndolas al tedio,
tú que atormentas mis noches
cuando no sé qué camino de mi vida tomar;
te he pagado cien veces mi deuda...”*

Para Armando Fabozzi

A Sandro San Juan, con cariño

A mamá y papá, siempre

SUMARIO

PRÓLOGO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I.....	17
IMAGEN, METÁFORA, MITO Y SÍMBOLO EN TORNO AL ÁRBOL	
Imagen, metáfora, símbolo y mito, p. 18.- Imagen, p. 19.- Metáfora, p. 21.- Símbolo, p. 24.- Mito, p. 29.- El resurgimiento del símbolo en el siglo XX, p. 31.- En busca de una poética del árbol. Símbolo y mito del árbol, un breve recorrido, p. 33.- Mitos y metamorfosis, p. 39.- El árbol en el <i>Antiguo Testamento</i> , p. 42	
CAPÍTULO II.....	46
GENERACIÓN DEL 98 Y 14. PAISAJE EXTERIOR E INTERIOR. SEMBLANZA ILUSTRADA	
Generación del 98 y 14. Paisaje exterior y paisaje interior, p. 47.- Miguel de Unamuno. Poemas, “La palmera”, p. 53.- “Mar de encinas”, p. 54.- “La encina y el sauce”, p. 55.- Antonio Machado, p. 56.- Antonio Machado. Poemas, “A un olmo seco” p. 57.- “A un naranjo y un limonero vistos en un puesto de plantas y flores”, p. 58.- “Las encinas”, p. 58.- Juan Ramón Jiménez. Poemas, “Álamo blanco”, p. 61.- “Verdes álamos de música”, p. 61.- “Amistad”, p. 62.- “Árboles altos”, p. 62.- “Árboles hombres”, p. 63.- “Con el pino mayor”, p. 64.- Azorín. Ensayo, “El paisaje”, p. 64	
CAPÍTULO III.....	68
LA GENERACIÓN DEL 27. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL	
Contexto histórico y cultural del surgimiento de la generación del 27, p. 68.- Modernismo y 98, p. 71.- Las vanguardias en España, p. 72.- España alrededor de 1927, p. 74.- ¿Qué es una generación?, p. 77	
CAPÍTULO IV.....	80
GÓNGORA Y LA GENERACIÓN DEL 27.	
LA IMAGEN POÉTICA O EL PROTAGONISMO DE UNA METÁFORA	
La imagen poética o el protagonismo de una metáfora, p. 81.- 1927, p. 83.- Góngora y los <i>ismos</i> , p. 84.- Góngora y la imagen poética, p.88.- La aparente novedad de la imagen, p.93	
CAPÍTULO V.....	96
LA IMAGEN DEL ÁRBOL EN LA GENERACIÓN ESPAÑOLA DEL 27. COMENTARIOS	
PEDRO SALINAS.....	97
JORGE GUILLÉN.....	113
FEDERICO GARCÍA LORCA.....	126
DÁMASO ALONSO.....	139
VICENTE ALEIXANDRE.....	150
GERARDO DIEGO.....	158
EMILIO PRADOS.....	163
RAFAEL ALBERTI.....	178
LUIS CERNUDA.....	189
MANUEL ALTOLAGUIRRE.....	202

CONCLUSIONES.....	215
BIBLIOGRAFÍA.....	221
APÉNDICE:.....	228
“LA ARBOLEDA PERDIDA”. ANTOLOGÍA	
Pedro Salinas.....	229
¡No podrás saber nada, sauce triste! El agua que está en la alberca Hoy te han quitado naranjo! Las hojas tuyas, di, árbol! Santo de palo	
Jorge Guillén.....	235
Álamos con río Árboles con viento Árbol del otoño Árbol del estío Pinares Pino Eminencia Olmos	
Gerardo Diego.....	240
El ciprés de Silos Álamo cerrado	
Vicente Aleixandre.....	242
El árbol Idea del árbol Álamo	
Dámaso Alonso.....	246
Chopo de invierno Voz del árbol Árbol seco	
Federico García Lorca.....	249
Árboles Los álamos de plata Invocación al laurel Chopo muerto Encina «In memoriam» Cipreses Remansos Baco Canción del naranjo seco Limonar	
Emilio Prados.....	261

Tránsito	
Un árbol crece inmóvil.(Negación a un viaje)	
Árboles	
Cantar del atardecer	
<i>Cuando estaba lejos</i>	
<i>A las alamedas</i>	
<i>A las alamedas</i>	
<i>Volví de las alamedas</i>	
Bajo la alameda	
Bajo el ciprés	
Mitad de la noche	
Rafael Alberti.....	270
Dejadme llorar a mares	
Veo en los álamos, veo	
Hoy tengo horas y horas	
Higueras de la barranca	
Álamo frente al castaño	
¿Qué es un olivo?	
Al olivo le creció	
Nada dije del nogal	
Luis Cernuda.....	274
El chopo	
El árbol	
Manuel Altolaguirre.....	276
Árboles sin infancia que ignoraron	
Árboles	
Ya que dudosa juventud	
El amor	
A un olmo	
El olmo renace	
Árbol de soledad	
A tres árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa	
Soneto en elogio del sentimiento místico	
Paisaje	

PRÓLOGO²

El trabajo que el lector tiene en las manos surgió de una *tarea* que para la clase de Iniciación a las Investigaciones Literarias nos pidió el profesor Huberto Bátiz. Consistía ésta en la realización de una antología. En ese momento yo tenía, como la mayoría del grupo, una idea general de lo que eso era y otra, lejana, de cómo se hacía. Alfonso Reyes en su “Teoría de la antología” aconseja, cito de memoria, “antes de cualquier línea se debe tener la bibliografía”. En efecto, ese era el único *detalle* de la investigación. Mi añoranza por unos árboles verdaderos, mi gusto por la poesía española (música, cine, pintura) y una intuición me llevaron de nuevo al *Libro de poemas*, al *Romancero gitano* de Federico García Lorca; a *Campos de Castilla* de Machado; a León Felipe; a Miguel Hernández; me *llevaron* a la España de mis poetas.

En la búsqueda supe que cada uno de los poetas antes mencionados “pertenecía” a una *generación*. En fin, y esta es la realidad, que tarde mucho tiempo en conocer a los amigos y colegas de Federico García Lorca. Pase meses inolvidables en la biblioteca Samuel Ramos conocí la obra y la vida de los poetas del 27: la experiencia fue intensa: lloré con *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso y también con ciertos poemas de Pedro Salinas; me divertí con los pasajes traviesos de *La arboleda perdida* de Alberti, que se tornaban a veces tristes. Vi las fotos de los libros que me hablaban de esos tiempos, leí correspondencias, escuché a Manuel de Falla... Cómo es que mi ignorancia supina me había privado del placer de conocerlos. Un enamoramiento, sin duda, me hizo buscar con necesidad y esperanza *arbolé, arbolé* en ellos. Lo que encontré no fue diez ni veinte poemas de árboles sino una verdadera arboleda en la obra de los diez poetas del 27. Esta fue mi

² Con reconocimientos.

primera gratificación en mi iniciación como investigadora novel: encontrar algo por intuición, por dedicación y por fe. La antología, a la que titulé “La arboleda perdida” (recordando las memorias de Rafael Alberti), con más de setenta poemas cuya imagen principal era el árbol tuvieron un nueve de calificación, pero cómo aprendí y fui feliz haciendo ese trabajo. Después de un año busqué a alguien con quien compartir mis *guirnaldas*. Ese año terminaba el curso de Literatura Española siglos XIX y XX con el maestro Arturo Souto; un día lo busqué y balbucí tres o cuatro palabras y le dejé mi único ejemplar de la antología en forma de librito. Esperé un tiempo y al final de nuestra última o penúltima clase tuvimos una conversación. Tenía una mirada (y una sonrisa también) que me anticipaba su aceptación, después de hacerme algunas preguntas comentó la posibilidad de que mi antología pudiera ser un trabajo de investigación, y éste es ese trabajo. Esta es la historia. Ahora que escribo deseo que algo de este trabajo sea de su agrado.

La tesis, desde la génesis que he contado hasta ahora, nació en la Facultad de Filosofía y Letras de mi Universidad Nacional: desde la cátedra del maestro Huberto Bátiz y su mayéutica como método; la biblioteca Samuel Ramos donde están –aunque no sus obras completas- una considerable bibliografía sobre los poetas españoles de la generación del 27; la Biblioteca Central –donde desde hace pocos años están las obras completas de casi todos-, y donde los bibliotecarios –especialmente de la sala de consulta y de la de cómputo- me han obsequiado estos años con su amistad y su generoso apoyo moral y profesional, especialmente Héctor Eduardo, Enrique, Rocío Carbajal, Julio y Alonso; hasta, por supuesto, las clases de mis profesores de literatura. En el seminario de la profesora Paciencia Ontañón comenté por primera vez mi tesis. Quizá estos datos evidencian varias cosas y quizá debería ser más pudorosa, pero, ¿se puede pedir esto último a una estudiante de literatura?



Lejos de pretensiones vanas he tenido la humana intención de rescatar estos poemas que no obstante compartir el mismo tema o motivo nos muestran la voz particular y original de quienes los crearon. En esta época en la que se habla de plagios, *influencias*, remedos buenos o malos, etc., nuestros autores dan muestra de una voz poética propia y auténtica, como el lector tendrá oportunidad de ver.

“En ti lo natural y el arte unidos”

Desengaño de amor en rimas,

Pedro Soto de Rojas

INTRODUCCIÓN

El tema del árbol es el objeto principal del presente trabajo; a partir de él se desarrollan las interpretaciones y análisis posteriores.

Es preciso señalar que la investigación arrancó sólo cuando se tuvo como primera prueba la presencia explícita y directa de esta imagen en poemas de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Dicho *corpus* (que el lector puede consultar al final de la tesis) no pertenece a una etapa determinada sino a la obra de juventud y de madurez de los diez poetas en sus diferentes obras.

¿Por qué diez poetas? La primera razón está ligada a los parámetros canónicos que han centrado en diez nombres lo más representativo de esta generación donde, por supuesto, hay más poetas y en los que también hay algunas imágenes de árboles. La otra está ligada a la misma idea de generación, es decir, si la temática y el lenguaje en común entran en los parámetros que indican cuándo puede hablarse de una generación, entonces el tema elegido que unifica a los diez nombres en los que se insiste puede ofrecer una lectura rica que permite descubrir una de estas cuestiones generacionales, pero sobre todo acercarse a la esencia de su poesía, a su poética de un modo más directo. Sin poder precisar en qué orden se fueron sumando árboles en la obra de cada uno, es cierto que leyendo la obra de Cernuda por ejemplo, casi se llega a descartar su inclusión. De modo que después de un tiempo, hallar este tema en los diez de ahora se presentó como una necesidad: era parte de la hipótesis. El tema, por otro lado, pertenece a una tradición, de manera que casi en cada período de la literatura española aparece algún o algunos árboles (particularmente en el romanticismo escasean).

Por las características de la tesis de licenciatura no pude incorporar un *corpus* - limitado, es verdad- pero que ilustraba la presencia de árboles en la lírica hispánica, desde Gonzalo de Berceo hasta la generación del 98. *Corpus* que se tuvo que suprimir (a excepción de dos poemas de Luis de Góngora, “A unos álamos blancos y “A unos álamos”, y algunos más de la generación del 98) pero su lectura nos ayudó a aprehender y comprender la evolución que en la tradición poética española ha tenido dicha imagen.

Desarrollo de los capítulos

La decisión de comenzar el trabajo definiendo ciertos términos en el primer capítulo se encuentra ligado con el protagonismo y la importancia que se le otorga a la *imagen poética* (gusto que en las primeras décadas del siglo XX es decisivo); y que desde nuestra perspectiva va más allá de lo puramente formal. Naturalmente abundan otras figuras como la comparación o el símil, la metáfora (naturalmente), la alegoría, la metamorfosis, el mito y el símbolo. Ello justifica que el primer capítulo esté dedicado a deslindar y valorar las diferencias entre dichos términos.

En el segundo capítulo veremos algunos antecedentes e influencias de modo ilustrativo, es decir, con poemas de la misma imagen en Antonio Machado, Miguel de Unamuno de Juan Ramón Jiménez y un fragmento en prosa de Azorín. Dicha generación nos interesa porque es dentro de esta donde se crea un énfasis particular sobre el sentimiento de la naturaleza y la valoración del paisaje español; además de una identificación del poeta con el árbol (que no es un tema nuevo); y otra entre el árbol y la poesía. La influencia es subjetiva y espiritual, temática, pero sólo en cierto sentido. Sobre este aspecto, curiosamente, se va a reflejar con claridad, a través de un hecho histórico: el exilio. Sobre todo en la obra de Rafael Alberti y en Manuel Altolaguirre, presumiblemente en Emilio Prados.

El tercer capítulo lo hemos dedicado a enmarcar temporal y contextualmente la forma en que surge la generación del 27, así como lo propicio de un ambiente cultural que la generación del 98 y otros intelectuales del momento configuran. Otros aspectos que nos parecen primordiales son sus influencias estéticas: principalmente algunas escuelas vanguardista (centrados en la importancia que se concede a la *imagen poética*).

En el cuarto capítulo hablamos de lo que entendemos por *imagen poética* en la generación del 27, porque en dicha preferencia se advierte la novedad y la diferenciación entre los poetas españoles de la generación del 27 y sus antecesores: Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez o los poetas militantes de las escuelas vanguardistas. Y por otro lado, paradójicamente, es a través de ella que se evidencian las influencias de los antes mencionados. Aquí abordamos casi la parte medular de nuestro trabajo: el influjo decisivo de Luis de Góngora. El lector notará que efectivamente hay un especial interés por dicha figura poética, además de una insistencia en llamarla *imagen*. Si se mira de un modo atento se observará el modo en que ésta manifiesta de manera novedosa, al grado de ser un rasgo distintivo en la poética del 27. La imagen del árbol, en nuestros poetas, tiene un carácter particular que la acerca más al símbolo y la aleja del tópico; este “huir” de los tópicos es una entre las muchas características que distinguen a la estética del 27.

En el cuarto capítulo abordamos plenamente, y precisamos, la importancia de la imagen del árbol en las distintas obras con el fin de observar cómo se ajusta a la poética personal de cada uno de ellos y cómo se manifiesta. Observamos así que los variados significados y motivos gracias a la imagen elegida permiten diversas connotaciones.

Se hará pues un análisis hermenéutico y sistemático de aquellos poemas escogidos con el parcial criterio del gusto personal, o porque aparecen como buen ejemplo de algunos argumentos desarrollados en este trabajo. De este modo analizamos los motivos, los temas

recurrentes y las constantes en general. Al final ofrecemos un apéndice de nuestro *corpus* sin comentarios que comprende la antología.

Por otra parte, hemos optado por incluir el poema analizado al final de cada comentario en letras cursivas. El criterio para transcribir los poemas ha sido usar la puntuación convencional, mayúsculas sólo después del punto. Con cierta frecuencia, al citar fragmentos de poemas en los análisis coinciden con el título de otros: *v. gr.*, “El árbol”, “Árboles”, etc.; en estos casos se agrega el nombre del autor después del título bajo la cita. Por otro lado hemos incluido, por cada poeta, una “vida”, a manera de retrato hablado, y la “poética” respectiva de cada autor. Ofrecemos y rescatamos estos datos por significativos (consultados en: *Poesía española. Antología 1915-1931*, publicada en 1932 por Gerardo Diego). En ella, con criterio parcial, como señala Diego, fueron elegidos los poetas, no así los poemas, la “vida” y la “poética” respectiva, que generosamente brindaron los antologados (con excepción de Jorge Guillén, Rafael Alberti y Emilio Prados). Podríamos decir también que a partir de la antología de Diego se va configurando sólidamente la nómina considerada como canónica.

CAPÍTULO I

IMAGEN, METÁFORA, SÍMBOLO Y MITO

EN TORNO AL ÁRBOL

Imagen, metáfora, símbolo y mito

Iniciaremos el tema con las definiciones y oportunos deslindes que realizan en su *Teoría literaria*, René Wellek y Austin Warren; concretamente de mito, símbolo, metáfora e imagen. En su libro optan por hacer, para empezar, la siguiente pregunta:

¿Designan estos cuatro términos una sola cosa? Semánticamente, los cuatro términos se superponen; en manifiestos que apuntan a la misma zona de interés. Quizá quepa decir que nuestra secuencia –imagen, metáfora, símbolo y mito– representa la convergencia de dos rectas, ambas importantes para la teoría de la poesía.¹

Consideramos esta respuesta esencial en la primera parte del presente trabajo, e igualmente útil en nuestro recorrido histórico de los árboles en la literatura. La advertencia de que los cuatro abarcan una misma “zona de interés” es significativa, aunque relativamente reciente en el ámbito de los estudios literarios. En la delimitación que elaboran Wellek y Warren se acepta a tal grado la cercanía que media entre ellos, que se habla de una “superposición” entre dichos términos. Esta última afirmación enriquece las posibilidades de nuestro estudio que, naturalmente, no puede restringirse solamente a la imagen, sino que nos exige abarcar los otros tres.

Las nociones que ellos dan de *imagen* y *metáfora* tienen la particularidad de ser caracterizadas por medio de la diferenciación. Y esto se debe subrayar porque hacerlo implica concederle cierta autonomía al término *imagen*. Tarea harto difícil si pensamos que para algunos enfoques de la teoría poética,² *imagen* no es considerada como una *entrada* de consulta en fuentes especializadas: diccionarios, enciclopedias, etcétera, evidentemente por el criterio teórico de quién lo realiza.

¹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 221.

² En las últimas décadas el término *imagen* suele no incluirse o se asimila al de metáfora concediéndole algunas particularidades distintivas.

Imagen

La palabra imagen, del latín *imago* –inis, proviene de la voz griega εἰκών y que, según Joan Corominas³ llega a nosotros como ‘representación, retrato’ (de la misma familia que *imitari* ‘remedar’). En esta definición es difícil no recordar la noción de *mimesis* de Aristóteles, que parece no relacionarse con la definición de *metáfora*.⁴

Las definiciones que encontramos en algunas de dichas fuentes nos ofrecen para *imagen* lo equivalente a la comparación o el símil. Tal como leemos en la entrada a dicho término en un apéndice del libro *Cómo se comenta un texto literario*⁵, de Fernando Lázaro Carreter. Otro criterio va a ser el de tipificarla; en el *Diccionario de retórica y poética*⁶ de Helena Beristáin, por ejemplo, no está contemplada la definición, pero sí se habla algunas veces de *metáfora visual*. Podemos decir que la decisión de no profundizar en dicho concepto es relativamente moderna, como señalábamos, pues en la *Encyclopedia of Poetry and Poetics*⁷ (1965) hacen un pormenorizado estudio con ejemplos abundantes de *imagen*.

Por un lado, lo primero que viene a nosotros al escuchar el término *imagen* es lo visual. “Pero las imágenes no son solamente visuales”, objetarán Wellek y Warren. Y al decirlo hacen un recuento de lo estudiado por psicólogos o especialistas en estética. Mencionamos las más importantes:

³ Joan Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos. s.v. *imagen*.

⁴ “Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía. Del género a la especie: pongo por caso, “he aquí que mi nave se paró”, porque anclar es una manera especial de pararse...” Aristóteles, *Poética* (versión de Juan David García Bacca), México, UNAM, 2000, p. 33.

⁵ “Imagen. Comparación explícita con fines embellecedores. Se diferencia formalmente de la metáfora en que, en esta, no hay nexos comparativos, y presenta la forma de una identidad.” p. 193. Fernando Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*. Barcelona, Cátedra, 1974.

⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2002.

⁷ *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

No sólo hay imágenes referentes al gusto y al olfato, sino también imágenes de calor y de presión (“cinésticas”, “hápticas”, “endopáticas”). Se ha hecho la importante distinción entre las imágenes estáticas o imágenes cinéticas (o “dinámicas”). La utilización de imágenes cromáticas puede ser o no ser tradicional o privadamente simbólica. La imagen sinestésica (sea resultado de la anormal constitución psicológica del poeta o de convención literaria) lleva a cabo una transposición de un sentido a otro (v. gr.: del sonido al color). Por último, existe la distinción, provechosa para el lector de poesía, entre imágenes “ligadas” e imágenes “libres”: las primeras, imágenes auditivas y musculares, provocadas forzosamente aún cuando el lector lea para sí, y que son aproximadamente iguales en todos los lectores *ad hoc*; las segundas imágenes visuales y además, muy distintas de una persona a otra o de un tipo a otro.⁸

Por otro lado Wellek y Warren creen conveniente delimitar su clasificación, al señalar lo que Ivor Richards opina acerca de la “excesiva importancia” concedida a “las cualidades sensoriales de la imágenes”. Para Richards “lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental, relacionado particularmente con la sensación”⁹. A lo que agrega “su eficacia se debe a que son “vestigio”, “reliquia” y “representación” de la sensación.”¹⁰

En la analogía y en el símil va a ser donde recaigan los ejemplos que hacen los autores citados líneas arriba; además de enumerar someramente algunas teorías por parte de poetas como Ezra Pound¹¹ y Eliot. De este último citan sus juicios como ejemplos: “La imaginación de Dante “es imaginación visual”. Dante es un alegorista, y para un poeta capaz, alegoría significa “imágenes visuales diáfanas”. En cambio la imaginación de Milton

⁸ Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 222.

⁹ Citado por Wellek y Warren, *op.cit.*, pp. 222-223. La referencia a Ivor Richards es sobre su libro: *Principles* (1924).

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹¹«Ezra Pound, teorizador de varios movimientos poéticos, definía la imagen, no como representación pictórica, sino como “lo que representa un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”, como una unificación de ideas dispares”.» En Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 223.

es, por desdicha, imaginación auditiva”. Aunque el tema lo desarrollaremos más adelante, nos parece oportuno recordar los juicios de Federico García Lorca cuando habla de las principales virtudes y recursos que Góngora utiliza de manera inigualable, es decir, al descubrir y trabajar (a través de un avezado conocimiento de los clásicos y gramáticos) la imagen poética, que en Góngora, a decir de Lorca, es predominantemente visual.

Casi al final del apartado dedicado a la imagen, Welles y Warren, puntualizan a su: «en todas estas afirmaciones, el acento se pone más en la particularidad y en la fusión de mundos (analogía, v. gr., alegoría, “unificación de ideas dispares”) que en los sensorial. La imagen visual es una sensación, o percepción, pero también “representa”, remite a algo invisible, a algo “interior”.»

En el cuarto capítulo de este trabajo indagamos muchas de las posibilidades que tiene la *imagen* de manifestarse en el poema. Ya que es en el poema donde aterrizan las percepciones y sensaciones de los poetas. La imagen escogida en nuestro trabajo posee de cierto una polisemia imaginativa y es un símbolo poético tradicional. Del cajón de sastre de sus mundos interiores sale aquello invisible, inefable, transformado en algo que conocemos, pero que se transforma nuevamente por el efecto alquímico de lo poético. Nosotros entendemos imagen poética como la evidencia de eso inefable, sólo transmisible, aunque parcialmente, por medio de la poesía.

Metáfora

La bibliografía sobre el tema de este apartado es tan vasta y compleja que a ello se debería ocupar media vida. Pero nosotros queremos, muy someramente, apuntar ciertos aspectos que nos parecen relevantes. Cabe recordar que, en gran medida, el apartado anterior se refiere de alguna manera a este mismo término, como hemos tenido oportunidad de apreciar.

De este modo, nos apoyaremos en la división que hace María Ema (estudiosa de la obra de Gerardo Diego). Ema en su investigación: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* se enfrenta con el problema de deslindar términos. Ella opta por hacer un recorrido de los enfoques desde los que ha sido vista la metáfora. Nosotros incluimos, de forma sintetizada, algunos de ellos con el fin de ver las diferencias y entender el mecanismo que nos orilla a englobar con el título *imágenes* (en el que siempre insistimos) y con éste acercarnos a nuestro *corpus*. Ema menciona los tres más importantes: “el enfoque sustitutivo (acuñado por Aristóteles); el enfoque comparativo, derivada del término de Quintiliano “*methapora brevior est similitudo*”; y el enfoque que introduce I. A. Richards, que lo considera como una interacción de ideas, cuya relación se establece entre tres términos: *tenor*, *vehicle* y *ground*.” En síntesis, para Richards, “La interacción provoca el nacimiento de un tercer elemento independiente que modifica o reestructura nuestra forma de percibir la realidad.”

12Además de estos enfoques sintetizados (los dos primeros pertenecen a la gran tradición, y en cada época se les ha utilizado según los principios estéticos o retóricos que priman) cabe recordar los varios postulados de que fue objeto con el nacimiento de los estudios lingüísticos.

Helena Beristáin incluye en la *entrada* para metáfora otras figuras: “Metáfora (o «traslatio» y prosopopeya o personificación o metagoge y metalipsis, sinédoque, metonimia, metáfora mitológica, epíteto metafórico, metáfora continuada, metáfora hilada, extrañamiento o desautomatización o singularización)”¹³. (¡Ojo! no incluye el término

¹² Beristáin, *op. cit.*, p. 310.

¹³ El subrayado es nuestro.

imagen). Mientras en la definición señala al principio algo muy importante: “Figura importantísima (*principalmente a partir del barroco*¹⁴) que afecta el nivel léxico/semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo).”¹⁵

La razón de que se subraye la importancia que cobra la metáfora a partir del barroco se debe a que de todos los *tipos* (que Beristáin enumera en la *entrada*) hay una metáfora considerada “verdadera”, que es justamente la que algunos poetas usaron en este período. «Metáfora “en ausencia” (*in absentia*), que no está “a medio camino”, como la anterior, entre la comparación y la metáfora, y que según la tradición constituye la “verdadera metáfora”.»¹⁶ El ejemplo lo toma precisamente de un poeta barroco, Luis de Sandoval Zapata: “Vidrio animado que en la lumbre atinas/con la tiniebla en que tu vida yelas...” Metáfora que como bien dice Beristáin “sólo podemos recuperar atendiendo al título del poema a que pertenece (“Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa”)¹⁷ En este recuento hemos querido subrayar los matices que más interesan a posteriores reflexiones y análisis. Ahora es pertinente señalar que si la metáfora adquirió importancia sobre todo en el período barroco, como acertadamente nos recuerda Beristáin, no menos protagónico va a ser el papel que *juegue* la metáfora en las diferentes escuelas vanguardistas. Evidencia de ello son los manifiestos poéticos respectivos y la crítica que a los militantes les hacían en la prensa de esos días. Los aciertos y desatinos de parte de los *ismos* repercutieron mucho en

¹⁴ *Ibid.*, p. 312.

¹⁵ *Ibid.*, p. 316.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁸ Joan Corominas, *Diccionario etimológico de la lengua española, CE-F*, Gredos. p. 562.

la poética de la generación del 27. Pero Leo Geist sólo advierte que de la experiencia vanguardista “aprendieron lo que no se debía hacer”.

Símbolo

Podríamos comenzar por la definición etimológica de símbolo. La palabra es un vocablo de origen griego, *symbolon*, entendido como una ‘señal para reconocerse y este a su vez se deriva de otro que significa ‘juntar’, ‘hacer coincidir’¹⁸. El origen de lo que se debía atar o unirse con su mitad en algún momento importante tiene varias explicaciones también. Algunos hablan de la mitad de un papel, otros de una moneda¹⁹. Helmut Fricke, en su trabajo sobre “El símbolo en Goethe” precisa el surgimiento de éste:

El término “símbolo” como tal no había desempeñado ningún papel importante en la crítica literaria hasta ese momento. Esta ausencia se explica mejor teniendo en cuenta que hasta finales del siglo XVIII se consideraba al símbolo un signo puramente convencional y no artístico. Los griegos entendían bajo *symbolon* cualquier objeto que sirviera de identificación personal. Solía ser un objeto dividido en dos cuyas partes juntaban el anfitrión y el invitado para legitimarse. No tuvo nunca valor de parentesco con el concepto de alegoría en la retórica clásica y tal vez fuera precisamente este significado que le proporcionaba calidad física de objeto, esta independencia frente a valores lingüísticos o literarios, la que lo convirtiera en un objeto tan atractivo para las artes plásticas en torno a 1800.²⁰

Lo que nos importa del símbolo, por ahora, es saber cuándo cobra verdadera importancia para las ideas estéticas. La preocupación se encuentra esbozada y definida en

¹⁸ Joan Corominas, *Diccionario etimológico de la lengua española, CE-F*, Gredos. p. 562.

¹⁹ Diego Romero de Solís *et al.*, *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla/ Secretariado de publicaciones, 2001, p. 112.

²⁰ Helmut Fricke, “El símbolo en Goethe”, *op. cit.*, pp. 42-43.

cierta parte de la obra de Immanuel Kant²¹ o Joseph W. Goethe²², entre los pensadores más ocupados en este asunto.²³ A ellos se debe que se haya vuelto una problemática que antes no se había tomado en cuenta. La mayoría de quienes tratan de desentrañar su permanencia, su vigencia y lo cerca o lejos que el hombre del siglo XXI está de comprenderlos y aún más lejos de desentrañarlos, constituye una de las más prolíficas discusiones. Teresa Aizpún de Bobadilla señala al respecto: “Tal vez esa continua elaboración de teorías que buscan explicaciones totales, son producto de una carencia que no se da en las manifestaciones simbólicas, porque el símbolo implica una creencia. No busca, posee un sentido que se (de)muestra en su aparición misma.”²⁴ En líneas posteriores será posible ver en más de una ocasión que la palabra con la que más se asocia *símbolo* es *creencia*. O sea, una intuición, una sensación más que una certeza. Lo particular es que a partir del símbolo es posible *conocer* algo que por métodos racionales no es posible. Los símbolos se traducen en imágenes, parafraseando de nuevo a Kant: encarnan algo sensible²⁵ pero estas, como menciona Eliade “son multivalentes por su propia estructura.”²⁶ Si nos valemos de éstas

²¹ «Es sabido que cualquier aproximación kantiana al problema del símbolo ha de partir de ese párrafo de la *Crítica del juicio* que lleva por título “De la belleza como símbolo de la eticidad [Sttlichkeit]”». Esbozo del concepto kantiano hecho por José Luis Villacañas en su trabajo “El símbolo en Kant: comentarios sobre un indicio”, en *Símbolos estéticos*, p. 15.

²² “En una conocida definición de símbolo Goethe explica: “Es la cosa, sin ser en verdad la cosa, y sin embargo lo es; una imagen reducida, como un reflejo de la naturaleza en el espíritu y, no obstante, idéntico al objeto que refleja”. “*Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen spiegel zusammengezosenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch*” Goethe, *Werke*, WA, primera parte, IL, pp. 140-142 (Tomado de Helmut Fricke: “El símbolo en Goethe”, *op. cit.*, p. 42).

²³ Hay evidencias de ello en Hegel y Schopenhauer, como lo demuestra una rica bibliografía sobre el tema.

²⁴ Teresa Aizpún de Bobadilla, “La necesidad del lenguaje simbólico”, *op. cit.*, p. 311.

²⁵ *Cfr.*, “El símbolo en Kant”, *op. cit.*, pp. 16-17.

²⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1979, p. 14.

para “aprehender la realidad última de las cosas, es (...) porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos.”²⁷

En la poesía, como han señalado Wellek y Warren el término *símbolo* o *simbólico* esta imbricado con imagen, metáfora y mito, que aluden especialmente al lenguaje literario y del mismo modo posee diferentes acepciones.²⁸ El “elemento común” a todas ellas –nos dicen-

es probablemente el de algo que representa a algo distinto. Pero el verbo griego que significa *juntar*, *comparar*, insinúa que originalmente estaba presente la idea de analogía entre signo y significado, que todavía sobrevive en alguna de las modernas acepciones del término. Pero los símbolos religiosos se basan en alguna relación intrínseca, metonímica o metafórica, entre el signo y la cosa significada: la Cruz, el Cordero, el Buen Pastor. En teoría literaria parece conveniente que la palabra se emplee en este sentido: en el de objeto que refiere, que remite a otro objeto, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de presentación.²⁹

En lo que respecta a nuestro trabajo, nos encontramos forzados a decir que los símbolos sí son “accesibles” en nuestros días, o por lo menos lo son en la medida en que los autores transforman ciertos *objetos* o asuntos en el *anima* de su obra. Para ilustrar lo dicho nos tomaremos la libertad de hacer dos digresiones a continuación.

El poeta galés Dylan Thomas³⁰ señalaba en una epístola que Cristo le importaba en lo que poseía de simbólico, y lo cierto es que esto no se reduce a una cruz.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ “Al igual que la imagen, sigue presentándose en contextos muy distintos y empleándose para fines muy diferentes. Aparece como término en lógica, en matemáticas, en semántica, en semiótica y en epistemología; tiene también una larga historia en el mundo de la teología (“símbolo” es sinónimo de credo), de la liturgia, de las bellas artes y de la poesía.” Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 224.

²⁹ Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 224.

³⁰ Dylan Thomas, *Cartas* (selección y prólogo de Constantine Fitzgibbons), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971. (Traducción de Pirí Lugones).

La opinión de Thomas rescatada de una epístola nos interesa no por la creencia del poeta sino por el valor de *verdadero* que le confiere a la historia de este hombre. La historia de Jesucristo implica, es cierto, un símbolo-objeto: la cruz, la corona de espinas, la señal hecha con las manos; varias religiones, etc. Sin embargo sabemos que el poeta no está hablando de ese aspecto simbólico. En la misma línea cristiana, el poeta y novelista romántico alemán Joseph von Eichendorff³¹ refiere algo sobre la transformación que experimentó después de haber leído un pasaje del *Nuevo Testamento*³² sobre Jesucristo, además de que no podía comprender cómo los demás podían seguir viviendo después de saber lo que sabían.

Es verdad que para el común de los mortales es difícil o quizá imposible comprender los símbolos de la manera en que los pensaron y construyeron quienes les dieron vida. El símbolo sigue vigente, en algunos casos más que en otros, por lo que posee de verdadero. Entendemos por *verdad*, en este ámbito de significaciones, lo que señala Eliade en su decir de imagen “en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones, o uno solo de sus numerosos planos de referencia.”³³

En la literatura observamos que gracias a su uso constante lo simbólico sobrevive. De manera que en la obra de algunos poetas se percibirá cuánto los sienten, los entienden o

³¹ “Pero pronto puso fin a estos pasatiempos una época nueva, la que resultó decisiva para toda mi vida. Mi preceptor empezó a leerme todos los domingos la historia de la pasión de Jesús. Yo escuchaba con atención. Pronto se me antojó demasiado aburrida esa lectura periódica, interrumpida una y otra vez. Tomé el libro y lo leí solo de arriba abajo. No puedo describir con palabras lo que sentí. Mi dolor fue tan sincero que comencé a sollozar. Todo mi ser se vio invadido por esa historia, y no comprendí cómo mi preceptor y todos los de la casa, que lo conocían hace tiempo, no se sentían igualmente conmovidos y podían seguir viviendo como antes” Joseph Karl B. F. von Eichendorff, *La estatua de mármol*, (traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, JJ de Olañeta, 1987, pp. 30-31.

³² Citado en *La estatua de mármol*, *op. cit.*, p. 34.

³³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 15.

¿por qué no? creen en ellos; de una forma que sólo podrá revelar ese nuevo lenguaje que es lo creado en el poema.

La definición kantiana de ‘simbólico’³⁴ como “procedimiento de encarnación y sensibilización”³⁵ se acerca más –pensamos- y de mejor modo a lo que intenta transmitir el lenguaje poético. Entonces podemos entender las palabras de Kant cuando insiste en no pensar la definición en la forma como los lógicos la utilizaron: “Aunque admitido por los lógicos modernos, es un uso ilegítimo y corrupto de la palabra ‘simbólico’, cuando se la emplea como una forma de representación”³⁶. El símbolo trasciende su representación, y precisamente por no ser forma refinada sino instintiva, primigenia, no puede decirse con palabras y en ello radica su universalidad.

“¿Hay algún aspecto importante en que el símbolo difiera de la imagen y de la metáfora?”³⁷ se preguntan los autores³⁸ en su *Teoría Literaria*. “Primariamente” -nos dicen- “en la reiteración y persistencia del símbolo. A una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico).”³⁹ Un ejemplo de ello es lo que sucede con los árboles de Antonio Machado, pues no son evocados con el principio de encarnar un símbolo, posteriormente se convierten en símbolo por la persistencia y la significación que adquieren dentro de su

³⁴ Kant insiste en usar dicho término.

³⁵ *Op. cit.*, 17.

³⁶ *Ibid.*, la cita de Kant es de José Luis Villacañas: “El símbolo en Kant: comentario sobre un indicio”, p.17.

³⁷ Rene Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1962. p. 224.

³⁸ Wellek y Warren.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

creación poética en general, al grado de identificar a su obra y al poeta con una naturaleza *machadiana*, representada por él.

Mito

Un mito es definido por Chevalier como una “narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada a no explicar una particularidad local y limitada sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas.”⁴⁰ El mito tiene sus orígenes en las sociedades arcaicas y es transportado a través de muchos períodos. Gracias a ellos aún en nuestros días nos explicamos verdades universales. Basta asomarse a la cartelera de cine de alguna metrópoli para descubrir la vigencia y las reelaboraciones que de ellos se hace (las llamadas sagas). Más asombroso es ver cómo estas ficciones que transmite el celuloide tienen entre sus principales adeptos a una mundial y numerosa juventud. “Al recordarlos, o reactualizarlos”,⁴¹ nos dice Ivvés Bonefoy, se coloca “en situación de repetir aquello que los dioses, los héroes o los antepasados hicieron *ab origine*”.⁴²

Todo lo dicho hasta aquí sobre mito contrasta (y es por eso que deseamos incluirlo) con la opinión de Roland Barthes en sus *Mitologías*, serie de artículos destinados a publicarse en periódicos y revistas franceses, y que dan una vuelta de tuerca a lo que se había dicho sobre el mito. ¿Es la antítesis de mito? Creemos que no, pues Barthes complementa la idea tradicional de mito, la reactualiza y advierte sobre la vigencia y lo perdurable de estos. “¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una primera respuesta muy

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 20.

⁴¹ Ivvés Bonefoy, en James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, p. 11.

⁴² *Ibid.*

simple, que coincide perfectamente con su etimología: el mito es un habla”⁴³ Para él primordialmente es lenguaje, comunicación. Por lo tanto “no podría ser un objeto, un concepto, una idea” se trata de una “forma”. Si se objetiva discriminación de los “objetos míticos” Barthes adelanta “si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces todo puede ser un mito?”⁴⁴ Se pregunta retador: “Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia.”⁴⁵ Algo notable es el hecho de que no cree en mitos *fatalmente* sugestivos, por ejemplo la *mujer*, como decía Baudelaire; y habla de una cierta finitud o límite de los mitos, “pueden ser muy antiguos”, nos dice, pero “no hay mitos eternos”. “Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la muerte y la vida del lenguaje mítico.” Así vemos esbozada una concepción histórica, y vívida del mito, vulnerable y cambiante en cierta medida. No sólo en el cine, como decíamos al principio de este apartado, observamos este fenómeno, además del

⁴³ “Se me objetarán mil otros sentidos de la palabra mito. Pero yo he buscado definir cosas y no palabras.” N. del A. : Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1997, p. 199.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Barthes, *op. cit.*, pp. 199-200.

discurso escrito, lo encontramos “en el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica”.⁴⁶

El resurgimiento del símbolo en el siglo XX

En el prólogo a la primera edición del *Diccionario de símbolos* del español Juan- Eduardo Cirlot se lee: “Nuestro interés por los símbolos tiene un múltiple origen; en primer lugar, el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad;”⁴⁷

Observamos en las diferentes acepciones que resulta comprensible la ambigüedad que ha despertado este término en su relación con la literatura. Para el momento de escritura que concierne a nuestros poetas se manifiesta en el ambiente europeo casi una angustia finisecular por algunos símbolos arquetípicos, como los llamaría formalmente Carl Gustav Jung. Esto se ve reflejado en parte importante de la obra de antropólogos, psicólogos, filósofos y etnólogos. Sobresalen particularmente los estudios del antropólogo escocés Sir James George Frazer⁴⁸, el médico suizo Carl Gustav Jung⁴⁹, el matemático francés de origen árabe René Guenon⁵⁰, el filósofo francés Gastón Bachelard⁵¹ y el filósofo

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Editorial Labor, 1994. p. 11.

⁴⁸ “Escocia: 1854, Londres: 1941. Sobresale su obra: *La rama dorada* (XII volúmenes, 1890-1922)”: Wikipedia.

⁴⁹ “Suiza: 1875, 1966, *id.* Entre las obras escritas en el período estudiado se encuentran: *Sobre lo inconsciente* (1918); *Alma y tierra* (1927/1931); *El hombre arcaico* (1931); *El problema anímico del hombre moderno* (1928/1931); *Sobre el problema amoroso del estudiante universitario* (1928).”: Wikipedia.

⁵⁰ “O Abd al-Wâhid Yahyâ (Francia, 1886 - 7 de enero, El Cairo, 1951), matemático, filósofo y metafísico francés. Obras que se publican en este periodo: 1924, *Oriente y occidente*. 1925, *El esoterismo de Dante*. 1925, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. (Compilación póstuma), *El Simbolismo de la cruz*.”: Wikipedia.

rumano e historiador de las religiones Mircea Eliade⁵². Las obras que escribieron se relacionaban más con la cultura de los pueblos vistos como “exóticos” e intentaban rastrear algunos símbolos comunes también en antiguos pueblos europeos. En este sentido los árboles no escasean y poseen su prestigio. En nuestros días, siglo XXI ya, aunque sobre todo durante los primeros cincuenta del XX, vemos cómo la obra en general de los antropólogos, etnólogos y filósofos antes mencionados ha influido en nuestra forma de leer. Nos preguntamos ahora ¿qué espíritu guía a estos eruditos a, como la mujer de Lot, mirar hacia atrás?

El interés que nos guía no es en modo alguno antropológico o religioso; pero recordemos la influencia que muchos de estos escritos tuvieron para el gusto estético en boga y para las sensibilidades creadoras de las primeras tres décadas que corresponde a nuestros poetas. Está de más recordar la enorme importancia e influencia de Freud⁵³ y de su teoría del inconsciente en un movimiento poético como el surrealismo⁵⁴ o suprarrealismo. De esta manera, muchas ideas de carácter psicológico o mítico se ven reflejadas en los manifiestos poéticos de vanguardia donde se hacen patentes tales preocupaciones. Bretón fue quien comenzó a poner de moda, ya tardíamente, el llamado *arte mágico*.

⁵¹ “Francia, 1884, Francia, 1962 Autor inclasificable, estuvo interesado por la historia de la ciencia, moderna o contemporánea, y al mismo tiempo por la imaginación literaria. Entre sus obras destacan: *El agua y los sueños*, *El aire y los sueños*, *La poética del espacio*, *La poética de la ensoñación*, *La llama de una vela*, *El derecho de soñar*.”: Wikipedia.

⁵² “Rumania 1907- Estados Unidos 1983.” Wikipedia. En *Imágenes y símbolos* es donde habla a fondo de la importancia del árbol, s. f.

⁵³ “Moravia, actual República Checa, 1856, Reino Unido; †1939” Wikipedia.

⁵⁴ “A este respecto debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente, a las realidades más someras.” André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 25.

Las aportaciones de Gastón Bachelard, por dar un ejemplo sencillo,⁵⁵ han tenido una importante inclusión en la literatura o en algunas imágenes. Los estudios de Bachelard en lo que respecta al árbol siguen siendo considerados con tanta aceptación que con más frecuencias de la esperada es el camino que la mayoría de los comentaristas de árboles toman para explicarlo en nuestros días: su verticalidad, la analogía hombre-árbol respecto al cuerpo, etc. A pesar de la tendencia a ver al árbol como un símbolo arquetípico, lo que nos interesa es analizarlo como símbolo estético, por ello no hablamos en nuestro título de símbolo sino de imagen poética.

En busca de una poética del árbol

Símbolo y mito del árbol, un breve recorrido

Mircea Eliade señala al psicoanálisis como uno de los motores que “han puesto en circulación palabras como imagen, símbolo y simbolismo.”⁵⁶ Y sobre el resultado de las investigaciones sistemáticas realizadas sobre el mecanismo de la “mentalidad primitiva” y “el papel fundamental que desempeña en cualquier sociedad tradicional.”⁵⁷ Una de las respuestas a la pregunta que nos hacíamos, o sea, el retorno a revivir imágenes y símbolos primitivos, la encontramos en Mircea Eliade:

la superación de la filosofía del cientismo, el renacimiento después de la Primera Guerra Mundial del interés religioso, las múltiples experiencias poéticas, y, sobre todo, las búsquedas del surrealismo (con el redescubrimiento del ocultismo, de la

⁵⁵ Particularmente en los análisis literarios (de habla hispana particularmente) donde aparece un árbol, la fuente común para tratar de explicarlo como símbolo es Bachelard.

⁵⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid, Taurus, 1979, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*

literatura negra, del absurdo, etc.) han atraído la atención del gran público – en planos diferentes y con resultados dispares- sobre el símbolo, considerado en tanto que modo autónomo de conocimiento.⁵⁸

Es más o menos evidente que la mirada hacia el pasado proviene de un desencanto: el siglo XX lo inauguró la Gran Guerra en 1914. Así, por un lado observamos este gran retorno o mirada hacia un pasado *primitivo*, a los balbuceos de los poetas, que comienzan a llenar de significados su entorno. De manera que esta búsqueda arqueológica y filosófica refleja el desencanto del intelectual que se despedía del siglo XIX.

Ante este brevísimo asomo al nacimiento de la súbita necesidad de regresar a los orígenes, desde una perspectiva religiosa o mitológica a través de algunos símbolos universales, y redescubrir el valor de los árboles, resulta igualmente importante contrastar el hecho con el auge de las máquinas, el encanto que comienzan a tener las grandes urbes desplazando la vida rural. Es preciso recordar que la otra cara de la moneda nos mostraba una juventud que renegaba del mismísimo presente (el movimiento conocido como *Futurismo* es una evidencia de ello) como ha señalado Leo Geist⁵⁹.

La generación del 27 se nutrió de varios elementos para desarrollar su producción poética. Por un lado, disfrutaron de los frutos que las vanguardias dejaron tras de sí, es pues sencillo identificar en la producción de los del 27 alguna de estas características novedosas; por el otro retomaron métricas tradicionales⁶⁰ y temas también tradicionales, este sería el caso de la referencia árbol. Por ello hablaremos *grosso modo* del surgimiento de este en las

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona Guadarrama, 1980.

⁶⁰ Es ya lugar común al hablar de esto, traer a colación el *Romancero gitano de Lorca* (la mayoría de contemporáneos de Lorca lo utilizó). Incluso el tema es “tradicional”, no así las metáforas, las imágenes creadas, el carácter dramático, etc., etc.

sociedades primitivas y de su evolución en símbolo poético o mítico, en la literatura occidental.

En su *Diccionario de símbolos* Cirlot apunta: “El conocimiento actual sobre el pensamiento primitivo y las deducciones que puedan establecerse válidamente sobre el arte y ajuar del hombre de aquel tiempo, justifican la hipótesis, pero especialmente los diversos estudios realizados sobre grabados epigráficos. Las constelaciones, los animales, las plantas, las piedras y los elementos del paisaje fueron maestros de la humanidad primitiva.”⁶¹ El simbolismo vegetal tiene una larga tradición en occidente y en oriente,⁶² aunque el simbolismo animal parece predominar en las sociedades arcaicas⁶³. Emilio Orozco Díaz habla de un sentimiento tardío respecto a la Naturaleza en el hombre primitivo: “lo que sí necesitará de una madurez mental rara vez conseguida en la época primitiva es la capacidad para reflejar o trasladar ese sentimiento a la creación literaria; más aún, que se estime como artista que esa emoción merece ser objeto de comunicarse a los demás.”⁶⁴

⁶¹ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Bogotá, Editorial Labor, 1997, p. 11.

⁶² Manfred Lurker en *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, (Barcelona, Herder, 1992) señala la importancia, en las culturas: egipcia, griega, india, china, celta y la mesoamericana, en especial, su relación y simbología en los respectivos textos sagrados.

⁶³ Raymod Bayer en su *Historia de la estética* (México, FCE 1990) observa: “Bisontes, caballos salvajes, siervos machos y hembras, cabras monteses y, con menor frecuencia, toros salvajes, jabalíes, lobos y alces se representan con una gran preocupación por la exactitud. Las figuraciones animales constituyen una mayoría; sin embargo, no faltan siluetas humanas o semihumanas con máscara o cubiertas con la piel de algún animal.” p. 15 Podemos deducir la fijación vegetal como más tardía que la del reino animal.

⁶⁴ Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968. p. 22.

Los árboles aparecen paralelamente a la creación de entidades divinas, sobrenaturales.⁶⁵ Elena Huerta señala como génesis del culto a los árboles la veneración a los muertos, ligada a la cercanía de algún árbol perenne junto a la tumba; de este modo si la vida de un árbol se extendía mucho en el tiempo debía deducirse que su espíritu era poderoso⁶⁶. Añade: “un árbol centenario fue considerado algo sagrado en sí mismo, es decir, una divinidad”⁶⁷. Los bosques han tenido históricamente varias funciones: son el antecedente de los santuarios, templos y *escuelas*; en ellos “se realizaba parte importante de las festividades y ritos de un pueblo, el bosque fue el templo más antiguo para muchos pueblos.”⁶⁸ Los griegos, por ejemplo, tenían sus diálogos y aprendizajes bajo los árboles; junto a un santuario, en un jardín dedicado al héroe Akademo Platón fundó su escuela. Por su parte, los romanos “nombraban como *arbor sancta* a algunos árboles consagrados que había al borde de los caminos. En ellos se colgaban exvotos y bajo su sombra se alzaban altares”⁶⁹.

Para Manfred Lurker, sin embargo, “los árboles no fueron venerados por ellos mismos, sino que de ordinario sólo lo fueron en razón de la divinidad que representaban, las asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en las mitologías.”⁷⁰ Así, “por su propiedad de atraer los rayos la encina estaba especialmente cerca del dios de la tempestad. Entre los griegos estaba dedicada a Zeus en su función de lanzador del rayo; el dios eslavo

⁶⁵ *Passim*, Manfred Lurker, *op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ E. Huerta, *Árboles y mitos. Una visión vegetal de la mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, prólogo virtual.

⁶⁹ E. Huerta, *op. cit.* prólogo virtual.

⁷⁰ M. Lurker, *op. cit.* p. 173.

Perkunas era adorado en los encinares, y entre los germanos, ese árbol vigoroso estaba dedicado a Donar.”⁷¹

Para Cirlot, en cambio, su mitificación tiene que ver con la representación de vida, al contrario de lo expresado por Huerta que lo relaciona con el culto a los muertos. Dice Cirlot, “el árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable, equivale a inmortalidad.”⁷² Y cita a otro especialista para apoyarse: “según Eliade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce ontológicamente por “realidad absoluta”⁷³.

Lo que hemos señalado sobre quienes se han dedicado a estudiar la función de los árboles en los mitos y sus símbolos, en suma, los relacionan estrechamente con la vida, con la muerte y, esto es muy importante, con la divinidad. En algún momento, precisa Elena Huerta, “la devoción que se le tuvo a los árboles fue tal que, en el siglo IV d. C, el emperador Teodosio y varios concilios de la Iglesia, además de leyes y ordenanzas, intentaron prohibir el culto a los árboles. En el siglo VII, quien adorase a un árbol considerado sagrado era multado con la mitad de sus bienes.”⁷⁴ Aunque el mismo cristianismo haya llevado el culto pagano a su lado. De suerte que, por ejemplo, iconológicamente, “los árboles son emblema de pureza y castidad y, por tanto, atributo de la Virgen María”⁷⁵ o de otros santos.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Elena Huerta, *op. cit.* prólogo virtual.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Lucía Impelusso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales.* (Trad. José Ramón Monreal), Barcelona, Electa, 2003, p. 143.

Albergar dos de las preocupaciones primordiales del ser humano le da a este símbolo su vigor, su fuerza y su permanencia; contener a ambas, de modo singular, es justamente lo que le confiere su cercanía con lo divino. Más allá de lo utilitario, el hombre ha tenido la necesidad o costumbre de contemplar a este vegetal.⁷⁶

Entender porqué este símbolo ha ocupado un lugar de honor en la tradición universal nos parece más importante que el recuento exhaustivo que del mito se pueda hacer. Se habla constantemente de esa suerte de estar en un mismo lugar y abarcar tres territorios: el cielo, la tierra y los íferos. Todo lo abarca, “el árbol no es sólo de este mundo, ya que posa en el más acá y sube hasta el más allá, convertido así en una imagen casi dantesca. Va de los infiernos a los cielos, como una vía de comunicación viva”⁷⁷. No es raro, por ello, que forme “parte de los elementos fundamentales de la creación de Dios y acompañe al hombre desde los días del paraíso”⁷⁸.

Así, su universalidad se refleja “en numerosos mitos y tradiciones religiosas, en las costumbres y usos populares, así como en la poesía y en la pintura.”⁷⁹ Misma que tendremos oportunidad de mencionar más adelante. En nuestros días resulta algo natural adornar un árbol (tradicón pagana) que simboliza una tradición sagrada, la del nacimiento del hijo de Dios, por ejemplo.

Todo lo que hasta aquí se ha dicho pertenece a un cierto ámbito religioso. A continuación nos concentraremos en ver el mecanismo que convierte a un arquetipo en símbolo estético y ver la manera en que se manifiesta en la poesía.

⁷⁶ Cfr. Manfred Lurker, *op. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁹ *Ibid.*

Mitos y metamorfosis

En la literatura las transformaciones o metamorfosis constituyen una parte importante en las mitologías universales del origen del hombre y de su comunidad. El poeta Ovidio en sus *Metamorfosis* rescató muchas de ellas. Las transformaciones en árboles que han sobrevivido no son pocas,⁸⁰ pero por su belleza sobresale la metamorfosis de Dafne en laurel, que comienza con el grito lanzado por Dafne, ante la persecución amorosa de Apolo⁸¹: “¡Socórreme padre; si los ríos tenéis un poder divino, destruye, cambiándola, esta figura por la que he gustado en demasía!”⁸².

⁸⁰ Ovidio cuenta además la transformación en álamos de las hermanas de Factón; o el mito del joven Cipariso convertido en árbol; el olivo salvaje; la encina de Dódona; Mirra y muchos más.

⁸¹ “Apenas acabó su plegaria cuando un pesado entorpecimiento se apodera de sus miembros; sus suaves formas van siendo envueltas por una delgada corteza, sus cabellos crecen transformándose en hojas, en ramas sus brazos; sus pies, un momento antes tan veloces quedan inmobilizados en raíces fijas; una arbórea copa posee en lugar de su cabeza; su esplendente belleza es lo único que de ella queda. Aún así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe como tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos. Y el dios le habla así: «Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara, mi aljaba... y del mismo modo que mi cabeza permanece siempre juvenil con su cabellera intacta, lleva tú también perpetuamente el ornamento de tus hojas». P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis* (v. I (Lib. I-V)), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002. pp. 29-30.

⁸² “Compuesto en la primera década de nuestra era, el libro de las *Metamorfosis* constituye la obra maestra de Ovidio. La más completa compilación de mitos de la antigüedad, las *Metamorfosis* se componen de quince libros, 250 mitos, casi doce mil hexámetros hablan de 175 metamorfosis prodigiosas, como las que sufren los seres humanos que, en su nueva forma, conservan alguna cualidad de su existencia anterior: la belleza de Dafne en el laurel, la negrura de Aglauro en la piedra. Las *Metamorfosis* hacen eco de grandes obras como los Objetos que están sufriendo transformación de Nicandro de Colofón; los catálogos de Hesíodo que presentan mitos en sucesión cronológica y genealógica; las fundaciones de Apolonio de Rodas; Aitía, de Calímaco, que defiende episodios autónomos de breve transición; las grandes epopeyas de Homero y Virgilio; la *Teogonía* que brinda una nueva forma de ordenación cronológica de los mitos; y la Tragedia, un género que le enseñó de las pasiones y que cultivó en Medea. Del romance alejandrino, Ovidio aprendió la técnica de multiplicar el espacio del poema dentro del poema, mediante historias insertadas dentro de las otras historias, que aumenta la impresión de densidad y complejidad.” Laura Emilia Pacheco, *Ms.*



Dafne y Apolo, Antonio del Pollaiuolo (ca. 1470-80)



Apolo y Dafne, Gian Lorenzo Bernini (1621-1624)

La belleza de la imagen de este mito “se hizo muy popular en el arte postclásico”⁸³, de tal modo que pintores como Pollaiuolo, Tintoretto, Veronés, Poussin y Rubens, fijaron su atención en ella, además del célebre grupo escultórico de Apolo y Dafne de Bernini⁸⁴. En la poesía española de los Siglos de Oro, Garcilaso será quien reviva el mito al hacer otra bella versión en los conocidos versos: “A Dafne ya los brazos le crecían...”

Podríamos considerar a este mito uno de los más visitados desde Ovidio, revisitado y recreado de muchas y de diferentes formas, convirtiéndose de este modo en un “culto lugar común”⁸⁵.

⁸³ J. March, *Diccionario de mitología clásica*, Crítica, Barcelona. 1998, p. 128.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Cfr.* Dámaso Alonso, *op. cit.*

Preguntarnos en qué radica su magia, su permanencia y vigencia, sería oportuno. Además de pertenecer al ámbito de lo maravilloso, la transformación de Dafne en árbol posee, al mismo tiempo, algo trágicamente significativo. La Ninfa huye del amor, pero ruega “destruye cambiándola esta figura que he gustado en demasía”, también huye de sí, de su imagen. Quizá uno de los elementos que constituyen esta metamorfosis, y que sirve para decodificar una serie de cualidades, de características, con las que constantemente algunos poetas del 27 asocian a este símbolo sea la imagen de la castidad. Y del otro lado, el peor de los castigos que los dioses pueden infligir: el desdén del amado.

Dafne, no lo olvidemos, ha sido *elegida* por su belleza, pero este enamoramiento sin futuro opera sobre todo como un castigo.⁸⁶ Apolo sufrirá el desdén antes y después de la transformación. ¿Por qué el laurel? El laurel es un árbol perenne y, por otra parte, la ninfa que se consagró a la virgen Diana, le había pedido a su padre hace tiempo ser eternamente virgen (pero siendo tan bella resultaba difícil alejar a los pretendientes) así que el padre piensa en mudar su figura. Se habla también de que Apolo acostumbra coronar su frente y la de otros jóvenes victoriosos con las hojas de un árbol (se habla de una encina), pero que en ocasión de su castigo y su amor elige al laurel para hacerlo.⁸⁷ En la línea de las asociaciones y de las comparaciones vegetales, un árbol

⁸⁶ “Dafne, hija del rey Peneo, fue el primer amor de Febo, amor no casual sino ocasionado por la ira de Cupido.” Ovidio, *Metamorfosis* v. I, (Introducción, versión rítmica y notas: Rubén Bonifaz Nuño) México, SEP, 1985, p. 72.

⁸⁷ En el ámbito de las comparaciones o los símiles, por ejemplo, la forma en la que funciona la referencia piedra, o sea, su imagen estaría asociada a un estoicismo quizá negativo: duro, mudo, peregrino. La imagen de la piedra como símbolo de insensibilidad o dureza no es nueva y en el siglo XX León Felipe creará una verdadera poética en torno suyo hasta convertir esta imagen en símbolo.. Esta idea de poetizar imágenes precisas y no elegidas descuidadamente cobra importancia en la *Poética* de Aristóteles, quien subrayaba que se debe imitar lo digno. Amante de la proporción, de la simetría, el estagirita apuesta por la grandeza, grandeza metafísica, entendemos. Nada pues más elogioso que la comparación de un árbol en persona, o viceversa.

(particularmente si no es frutal) no posee en nuestro imaginario una carga erótica, en comparación con la magnitud e inmediatez que sí tiene la flor⁸⁸.

Volvamos con el citado ejemplo de Dafne. Concentrémonos en el verbo “huye” que es una paradoja en el caso del árbol. A pesar del antropomorfismo la imagen del laurel se vuelve elocuentemente casta (he aquí el énfasis) a partir de la transformación. Apolo acepta casi con resignación: “Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol”⁸⁹.

El estoicismo representado en una imagen inmóvil, viva, pero serena, la encarna muy bien el árbol. No menos bella es la explicación de la perennidad de las hojas del árbol, del laurel mismo, por supuesto. Así, la gloria será simbolizada como un valor perdurable, tal como Apolo quería ver su amor a través de la perennidad de las hojas del laurel.

El árbol en el Antiguo Testamento

Revisemos algunos de los mitos del árbol. Para el hombre de edades históricas remotas el árbol tiene una categoría específica que funciona en muchos mitos fundacionales. En occidente uno de los mitos de origen importante para la cultura judía, cristiana, e incluso la musulmana se encuentra en el *Génesis* del *Antiguo Testamento* que se le atribuye a Moisés, y es el mito del origen del pecado que se subdivide a su vez, según David Roper⁹⁰, en “El origen de la desobediencia” y “El origen de la muerte”. En este libro sagrado dos árboles determinan el destino (trágico) de los hombres. “Dios hizo brotar del suelo toda clase de

⁸⁸ Aludimos en el ejemplo, sobre todo, a la tradición de ambos símbolos. Por otra parte la tradición ha tenido sus rupturas y por consiguiente los símbolos tradicionales pueden ser concebidos de modo totalmente contrario. Será el caso de algunos poetas vanguardistas o de algunos poetas de la generación del 27.

⁸⁹ Ovidio, *op.cit.*, p. 29-30.

⁹⁰ David Roper, página virtual.

árboles, agradables a la vista cuyos frutos eran buenos para comer. El Árbol de la Vida (*arbor vitae*) estaba en el jardín, como también el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal.”⁹¹ -“Puedes comer todo lo que quieras de los árboles del jardín, pero no comerás del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. El día que comas de él ten la seguridad de que morirás.”⁹² Los árboles que se encuentran en el jardín⁹³, en latín, *paradisus*, pertenecen a un orden artificial, en primer lugar no están en un bosque, salvaje y oscuro, se habla de un ámbito donde alguien ha establecido un orden, un artificio, dentro además de una creación divina. Como tal, el jardín del Edén podría ser interpretado como una alegoría⁹⁴ de las leyes del Dios creador de otros ámbitos, en los suyos, el de sus leyes; de este modo los dos árboles que encontramos en el jardín pertenecerán a este mismo orden, metafórico.

Uno de los árboles es el de la vida, y es intocable. El otro, el árbol del Bien y del Mal, aunque nunca se menciona explícitamente, es el Árbol de la Muerte (*arbor mortis*); pero quizá no el que da la muerte, sino el que lleva guardado su secreto; no obrará como tal, se nos dice, sino con la llave de la desobediencia. La razón de que un dios haya otorgado un castigo tan inexplicable, sólo se comprende por medio de una justificación, la desobediencia, la tentación de llegar a la verdad de Dios, al conocimiento supremo, ¿por

⁹¹ Génesis 2,9.

⁹² Génesis 2, 16.

⁹³ Emilio Prados llama a uno de sus libros de poesía *Jardín cerrado*, emulando los versos de Soto de Rojas: “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”; además de un subtítulo, *Jardín perdido*.

⁹⁴ “Alegoría: es la expresión paralela de una serie de ideas y de una serie de imágenes, de modo que ideas e imágenes se correspondan una a una. Como es natural, cuando un texto es alegórico, debemos esforzarnos en hallar las correspondencias con la ideas alegorizadas.” (Lázaro Carreter, *op. cit.*) Se trata pues de un metalogismo basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media, constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos o niveles de sentido de la escritura, mismos que proceden de la Cábala y han tenido otros momentos de reaparición sistemática en las letras, antes de san Agustín y, después, durante el renacimiento y el barroco.

qué y para qué la vida? La alegoría se cierra con el rompimiento de este mandamiento imprescindible. Eva, la primera mujer, será quien preste oídos a la serpiente y a partir de este acontecimiento el símbolo que encarna la mujer no es nada favorable para las mujeres.

Así, el árbol tiene que ver con lo divino pero a su vez con lo terreno, dicha terrenidad está asociada a la vida y a la muerte. Por otra parte, se le asociara con lo oculto, lo prohibido y lo intocable. Y estas características parecen volverlo sensual e inexplicablemente atractivo. El árbol aquí es tratado a modo de una alegoría porque encierra las ideas sobre algo que se quiere mostrar. El pacto será que quien lo escuché verá al árbol como alegoría de la tentación y, también, como alegoría del poder de Dios, el de dar la vida y quitarla.



El pecado original, Hugo van der Goes, 1473-1475.

Si seguimos por la vía del ejemplo, y regresamos al mito del Árbol del Bien y del Mal, en él se hace una alegoría con la imagen del árbol, del fruto y de la serpiente. Posteriormente, a través del uso que se le dé a dichos elementos alegorizados podrán, o no, funcionar como símbolos. De este modo, por ejemplo, la fruta, ha devenido símbolo de la tentación por lo prohibido. En la tradición poética la fruta tiene una carga sexual considerable no sólo en occidente.

La asociación directa del árbol con los dioses está presente en otros mitos de occidente (y antípodas, como de la India, China, Japón, África y algunos pueblos Mesoamericanos) para los fines de este trabajo reduciremos esta visión y analizaremos sólo aquellos que, a nuestro parecer, resultan indispensable para comprender la carga mítica, simbólica y de imagería que cuajaran en una presumible poética del árbol de la generación del 27.

CAPÍTULO II

GENERACIÓN DEL 98 Y 14

PAISAJE EXTERIOR E INTERIOR

Un árbol es tal vez lo más bello que existe: tiene reciedad en el tronco, caprichosa indecisión en las ramas, ternura en las hojuelas movedizas. Y sobre todo esto hay no sé qué de serenidad, no sé qué de una vida vaga, muda, palpitante, que va y viene inciertamente entre el follaje.

Rubín de Cendoya,
místico español

(José Ortega y Gasset)

Generación del 98 y 14. Paisaje interior y paisaje exterior.

El paisaje en la poesía española era una de las preocupaciones que llevó a Azorín y a Unamuno a hacer dos ensayos importantes sobre el tema; el primero lo encontramos en *El paisaje de España visto por los españoles*; mientras Unamuno lo incluye en *Por tierras de Portugal y de España*. Las premisas nos refieren la inclusión de la Naturaleza o el paisaje en la literatura castellana y occidental. Esto hace decir al primero de ellos que los modernos habían sido quienes la habían descubierto. Mientras Unamuno matiza la idea señalando que el sentimiento por la Naturaleza, por el paisaje, ha existido siempre, naturalmente, pese a que el foco de atención no fuera sino de ella respecto al hombre; la sentían, sí, pero los modernos la *descubrieron* y la explotaron estéticamente. Lo valioso de las reflexiones de Azorín y Unamuno radica en el momento histórico de su pronunciamiento, es decir ¿por qué retomar¹²⁴ el tema del paisaje? Leo Geist señala en su excelente estudio lo que a su parecer hay detrás de esta actitud revisionista:

La conciencia de crisis nacional tuvo además otra manifestación. Junto con la actitud revisionista que apuntaba hacia el futuro, y con la “europeizante” que apuntaba al presente, se emprendió la busca de España en su pasado histórico, en sus tradiciones, en su lengua, en el paisaje, y en el pueblo. El interés por el pasado llevó geográficamente al interior, a Castilla. Es la época del redescubrimiento del auténtico paisaje español: el seco y desnudo centro de la península. El grito de ¡Adentro! que lanzó Unamuno refleja metafóricamente

¹²⁴ “Es cosa sabida de todos cómo en la temática del arte y de la poesía, la plena incorporación del paisaje es cosa que se produce en el Renacimiento. Desde lo humano, tema inicial y central, el arte va incorporando progresivamente a su campo todos los elementos del mundo viviente hasta terminar en lo inanimado y artificial. El Renacimiento incorpora la visión de la Naturaleza; el Barroco, en una actitud de aproximación hacia la realidad toda, hará aparecer, además no sólo los temas del árbol, las flores y los pájaros, sino también el bodegón. No son motivos puramente estéticos sino vitales e intelectuales los que determinan esta aparición del paisaje en la poesía renacentista.” Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, 1968, p. 107.

esa actitud a la vez que señala otro fenómeno típico de estos escritores. Al buscar a España en la historia y en el interior, en su angustia.

De este acervo de inconformismo subjetivo, de honda insatisfacción con lo que les había precedido, y de interiorización forjan un nuevo lenguaje capaz de expresar su nuevo espíritu. Crean un idioma sobrio, fuerte y limpio, apropiado para la nueva temática: paisajismo, angustia personal, el problema nacional.¹²⁵

La nota anterior es significativa en más de un sentido porque entonces no hablaríamos de una emulación¹²⁶ consecuente y natural en los poetas del 27. La generación anterior con su característica heterogeneidad poseía ese espíritu del intelectual finisecular: del humanista; apostaron por un tema tradicional: el paisaje, al que focalizaron: los árboles, en un medio no muy propicio para ello, como quien sabe que se despiden de algo irrecuperable, acaso de la misma Naturaleza. Hacer tal cosa implicaba algo más importante aún: su forma de *ser* ellos mismo (en sentido idiosincrático) en un momento de claras manifestaciones y ansiedades de novedad en el arte y en casi todo lo demás. En esto último ni Unamuno ni Machado se mostraron nunca preocupados.

Francisco Ayala¹²⁷ reflexiona sobre el resurgimiento del paisaje español en la literatura del 98 (los románticos habían apostado por otro tipo de paisaje):

La puesta en valor del paisaje castellano, debida a los escritores de la generación del 98, ilustra bien –y es, creo, ejemplo muy elocuente, tomado esta vez del campo literario– lo que en términos generales quiero decir: gracias a estos artistas de la palabra, algo que antes parecía feo– o, mejor, que no existía como paisaje– se reveló de entonces en adelante revestido de insospechada belleza.

¹²⁵ Vid. Antonio Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Editorial Labor, 1980. p. 17

¹²⁶ Nos referimos únicamente a la abundancia del tema paisajístico español en la generación del 98 y a la vegetal (árboles) en la del 27, que es el tema que en este trabajo nos ocupa.

¹²⁷ Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, 1968. p. 108.

Ayala nombra a este cambio con un término alemán, el *Zetgeist* (o espíritu de la época), o sea, “cuando empieza a aflorar ya una nueva sensibilidad correspondiente a un momento histórico-cultural distinto”.

Francisco Abad, al estudiar la opinión de paisaje español en Azorín manifiesta que “existen un concepto geográfico y otro literario en Castilla.”¹²⁸. Por su parte, Claudio Guillén recuerda lo dicho por Azorín al hablar de la función del paisaje clarinesco de Vasconia: “Lo repetiremos, el paisaje somos nosotros mismos; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos”¹²⁹.

Por otra parte, pese a que Azorín es muy claro en su postura ante el paisaje que sus contemporáneos ya comenzaban adoptar, algunos críticos, entre ellos Claudio Guillén, opinan que dicho paisaje apunta a un nacionalismo que empobrece en vez de brindar. Nosotros creemos que no se puede reducir solamente a ello la evidencia de la producción literaria de muchos escritores del 98 y mucho menos cuando tan explícitamente confirman esta idea: basta releer la cita de Azorín. Es decir, es evidente la preocupación nacional, política, y la urgencia que veían los escritores del 98 en definir su postura (es dato de manual su activismo o postura política: desde la izquierda más pálida a la libertaria o radical). Pese a ello no se puede pasar por alto su gusto estético y su conocimiento sobre el tema. Tal como leemos en el ensayo *Paisaje* de Azorín donde el hincapié es estético.¹³⁰

Hay mucho más en que sobre el tema desearíamos abundar en este preámbulo, pero nuestro quehacer, por ahora, es la poesía del 27.

¹²⁸ *Paisaje, juego y multilingüismo* p. 108.

¹²⁹ *Ibid.* p. 82.

¹³⁰ Incluimos el ensayo como parte del *corpus* de la generación del 98 en la página 60 del presente trabajo.

Por lo general, algunos críticos ven en los poemas de árboles de la generación del 27, principalmente, una clara y abierta influencia de Juan Ramón Jiménez o de Antonio Machado; los mismos poetas reconocían dicha influencia, que comprobamos en las dedicatorias cuyo tema son algunos árboles (clara y abierta en el caso de Alberti). Por otra parte, Luis Cernuda se pronuncia sutilmente en contra de tal comparación¹³¹ cuando en uno de sus dos únicos poemas con el tema del árbol diga:

sólo parece triste a quien triste le mira:
ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.
(“El árbol”, Luis Cernuda)

Pero Cernuda no será el único en manifestarse en contra de un animismo reflejado en la naturaleza que Antonio Machado (sobre todo) y Unamuno utilizaron como recurso en sus poemas con tema arbóreo. Jorge Guillén aunque no se *manifiesta* de la manera en que lo hace Luis Cernuda, sí lo hace en gran parte de su obra (sólo Lorca se compara con Guillén en la abundancia de imágenes arbóreas).

Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Machado y Juan Ramón Jiménez, antecesores y maestros de la generación que estudiamos, promovieron una forma de sentir a España y de verse hacia dentro, esto también era nuevo, porque a pesar de aparentar un nacionalismo, ello apuntaba, no obstante, a un individualismo; surgía así una ontología de lo ibérico que también encontramos en la del 27.

¹³¹ Nada sutil será la revelación que haga abiertamente María Zambrano en una carta póstuma: “Detestabas a Machado. Era imposible hablarte siquiera de él. Alguien, muchos años después me ha reprochado el no haberte preguntado por qué, pero yo esa pregunta no la hago a los seres como tú. Pertenece a tu misterio y yo amo a Machado y creo en su misterio.” Recogido en *Luis Cernuda. Málaga, ciudad del deseo. 1902-2002*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2002. p.109.

Los poetas del 98 reincorporan el tema de un paisaje auténticamente español y por ello poco amable quizá -menos romántico- pero íntimamente sentido. En la poesía del 27 el paisaje es un 'paisaje artificial', nombre que Margarida Arizteta da al creado por algunos poetas vanguardistas. A pesar de que algunos de los poemas del *corpus* de este trabajo se realizaron en una etapa de claro influjo vanguardista como en Lorca, Diego, Guillén, Salinas, Dámaso Alonso y Aleixandre; mientras otro tanto, como los árboles en Alberti, Cernuda, Prados y Altolaguirre, por ejemplo, son escritos fuera de la península española. En la etapa del exilio, como sabemos, su obra general responde naturalmente a impulsos vitales y no tanto a preocupaciones estéticas (salvo Cernuda).

Una de las particularidades de nuestro tema es, precisamente, observar que la generación del 27 ya no trata como suyo el tema del paisaje en general, aunque pueda parecerlo a simple vista y ésta es la diferencia con los poetas del 98. Pero esta decisión (si podemos llamar de este modo a su actitud poética) obedece, como hemos dicho, a la sensibilidad y a una intelectualización o "deshumanización", (como continuamente los califica la crítica) reflejada en el uso particular de la metáfora; o en la perspicaz visión o mirada de los poetas, es decir a su perspectiva; temas que tan claramente deja ver el estudio de Leo Geist. Tal resultado se debe en grande medida a las influencias de los nuevos movimientos poéticos y al particular momento de producción. La imagen poética aparece como la evidencia de la originalidad de la nueva estética; le otorga un sello distintivo, aunque es una entre otras distinciones. Debido a que la investigación presentada es histórica, comparativa y temática es posible descubrir cómo algunos temas evidencian una gran originalidad y una renovación.

Sin embargo, es necesario tener presente la etapa del exilio para casi la mitad de los diez poetas que nos ocupan, porque es en ésta donde quizá se pueda observar un influencia directa del 98. Sobre todo de la manera en que estos últimos educaron a los españoles a sentir España, cuánto más a los poetas. Siebenmann señala al respecto: “Bajo el signo de la crisis de la conciencia nacional, renovada después de la guerra civil, la temática del 98 logró de nuevo gran actualidad”¹³²

Hemos dedicado parte importante de la investigación para hablar de las vanguardias y es evidente su inclusión. Ahora, por medio de un breve *corpus* donde se aborda el tema de los árboles y el paisaje¹³³ con el propósito de apreciar los contrastes y algunas influencias de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, éste último un poco más cerca de la estética del 27. El lector podrá comparar el drástico cambio en los poemas citados, pero distinguirá igualmente algunas semejanzas o émulos como es natural. Algunos de los rasgos estilísticos comunes en la generación del 98 que Jeschke nota al analizar particularmente la novela de Baroja, Valle-Inclán y otros: “léxico nominal, selección, musicalidad, y en relación con ésta, una anticipación frecuente del adjetivo atributivo.”¹³⁴ A la lírica, principalmente la de Machado se ha ocupado E. Starger, quien ha observado entre otras cosas: una cuidadosa economía de medios, la circunspección meditativa y la predilección por las imágenes.¹³⁵

¹³² Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973. p.73.

¹³³ A semejanza del que presentamos en la generación del 27

¹³⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁵ *Ibid.*

La relación entre el 98 y el 27 va un poco más allá del conocimiento y gusto (o disgusto) de las posturas estéticas de los segundos en los primeros. El hecho de que los maestros hayan aceptado compartir su nombre –y sus versos, claro- al lado de los jóvenes nos habla de algo, nos referimos a la antología de Diego en 1932. Pero también están visitas documentadas, encuentros y diálogos entre las dos generaciones, como una anécdota muy particular: el encuentro de Miguel de Unamuno y Federico García Lorca y el fruto de una curiosa charla donde se defiende -cosas de poetas- la dignidad del Manzanares.¹³⁶ Por su parte, Cernuda dedica más de un ensayo a Machado no obstante su poca simpatía por él, por su poesía.

MIGUEL DE UNAMUNO

LA PALMERA

*Es una antorcha al aire esta palmera,
verde llama que busca al
sol desnudo
para beber sangre, en cada nudo
de su tronco cuajó una primavera.*

*Sin bretes ni eslabones, altanera
y erguida, pisa el yermo seco y rudo,
para la miel del cielo es un embudo
la copa de sus venas, sin madera.*

*No se retuerce ni se quiebra al suelo,
no hay sombra en su follaje, es luz cuajada
que en ofrenda de amor se alarga al cielo,*

*La sangre de un volcán que enamorada
del padre Sol se revistió de anhelo
y se ofrece, columna, a su morada.*

¹³⁶ Cfr. Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. Madrid, Editorial Casariego, 1992. 372 pp. pp. 37- 43.

*MAR DE ENCINAS*¹³⁷

*En este mar de encinas castellano
los siglos resbalaron con sosiego
lejos de las tormentas de la historia,
lejos del sueño*

*que a otras tierras la vida sacudiera;
sobre este mar de encinas tiende el cielo
su paz engendradora de reposo,
su paz sin tedio.*

*Sobre este mar que guarda en sus entrañas
de toda tradición el manadero
esperan una voz de hondo conjuro
largos silencios.*

*Cuando desuella estío la llanura,
cuando la pela el riguroso invierno,
brinda al azul el piélagos de encinas
su verde viejo.*

*Como los días, van sus recias hojas
rodando una tras otra al pudridero
y siempre verde el mar, de lo divino
nos es espejo.*

*Su perenne verdura es de la infancia
de nuestra tierra, vieja ya, recuerdo,
de aquella edad en que esperando al hombre
se henchía el seno*

*de regalados frutos. Es su calma
manantial de esperanza eterna eterno.
Cuando aun no nació el hombre él verdecía
mirando al cielo,*

*y le acompaña su verdura grave
tal vez hasta dejarle en el lindero
en que roto ya el viejo, nazca el día
un hombre nuevo.*

*Es su verdura flor de las entrañas
de esta rocosa tierra, toda hueso,
es flor de piedra su verdor perenne
pardo y austero.*

¹³⁷ Miguel de Unamuno, *Paisajes* (estudio y edición de Manuel Alvar), Madrid, Ediciones Alcalá, 1966. pp. 66-67.

*Es, todo corazón, la noble encina
floración secular del noble suelo
que, todo corazón de firme roca,
brotó del fuego*

*de las entrañas de la madre tierra.
Lustrales aguas le han lavado el pecho
que hacia el desnudo cielo alza desnudo
su verde vello.*

*Y no palpita, aguarda en un respiro
de la bóveda toda el fuerte beso,
a que el cielo y la tierra se confundan
en lazo eterno.*

*Aguarda el día del supremo abrazo
con un respiro poderoso y quieto
mientras, pasando, mensajeras nubes
templan su anhelo.
En este mar de encinas castellano
vestido de su pardo verde viejo
que no ceja, del pueblo a que cobija
místico espejo. Zamora. 13-IX-1906*

LA ENCINA Y EL SAUCE

*Chi l'ombre indusse del pliangente salcio su' rivi sacri? Ti rapisca il
vento de l'Apennino, o molle pianta, amore d'unili tempi!
Qui pugni a' verni e arcane istorie frema co'l palpitante magio ilice
nera, a cui d'allegra giovinezza il trono l'edera veste.
(Carducci: Alle Fonti del Clitumno.)*

*La innoble encina al cielo inmóvil alza redonda
la copa prieta que ni cierzo fiero riza
mientras el sauce llorón en el agua huidiza
la cabellera tiende hundiéndola en la onda.*

*Van sus hojas de otoño del río en la ronda
hacia el mar en que el río vencido agoniza
y al llegar del invierno los cielos de ceniza
menea su manojito de varas sin fronda.*

*Deme Dios el vigor de la encina selvática
que huracanes respira en su copa robusta
y del alma en el centro una rama fanática*

*con verdor de negrura perenne y adusta,
que no quiero del sauce la fronda simpática
que a las aguas que pasan doblégan su fusta. Salamanca, 4-X-1910*

Antonio Machado

Emilio Orozco Díaz¹³⁸ ya había hecho un trabajo sobre la importancia del camino en Antonio Machado que después Concha Zardoya amplía al incluir a otros poetas en “Los caminos poéticos del 98”¹³⁹ donde hace un detallado estudio de la manera como Unamuno, Machado y Valle-Inclán reflejan su manera de sentir a España: caminando, viviendo el paisaje español.

La importancia de Machado en la generación del 27 la encontramos en las dedicatorias de algunos poetas, o títulos de poemas, como es el caso de Rafael Alberti en sus libro “De los álamos y los olmos, en recuerdo de Antonio Machado” y “De los sauces”, reunidos posteriormente en su libro *Entre el clavel y la espada*. Dichos poemas serán de los pocos donde aparezca esta imagen. Más llama nuestra atención este protagonismo, en el caso del gaditano, pues si hubo de identificarse con algún símbolo de la Naturaleza, fue, como todos sabemos, con el mar. Sin embargo, debemos recordar las inolvidables páginas de sus memorias. Aunque tanto los poemas antes mencionados como *La Arboleda perdida* pertenecen, ambos, a un mismo periodo. Temas que desarrollaremos a su tiempo.

¹³⁸ Emilio Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, p. 63.

¹³⁹ Concha Zardoya, *Poesía Española del 98 y del 27. (Estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1968.

ANTONIO MACHADO

*A UN OLMO SECO*¹⁴⁰

*Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas, olmo,
quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.*

*A UN NARANJO Y UN LIMONERO*¹⁴¹
VISTOS EN UN PUESTO DE PLANTAS Y FLORES

*Naranja en maceta, ¡qué triste es tu suerte!
medrosas tiritan tus hojas menguadas
naranja en la corte, ¡qué pena da verte
con tus naranjitas secas y arrugadas!*

¹⁴⁰ De *Campos de Castilla* (1907-1917), en Antonio Machado, *Poesías*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1982, p. 97.

¹⁴¹ De *Soledades* (1899-1907), en Antonio Machado, *Poesías completas*, edición: Manuel Alvar, Madrid, Austral, 2005. 474 pp.

*pobre limonero de fruto amarillo
cuál pomo pulido de pálida cera,
¡Qué pena mirarte, mísero arbolillo
criado en mezquino tonel de madera!
de los claros bosques de la Andalucía,
¿quién os trajo a esta castellana tierra
que barren los vientos de la adusta sierra,
hijos de los campos de la tierra mía?
¡Glorias de los huertos, árbol limonero,
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias erguidas en coro;
y fresco naranjo del patio querido,
del campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo maduro o florido
de frondas y aromas y frutos cargado!*

*LAS ENCINAS*¹⁴²

*A los señores de Masriera en
recuerdo de una expedición a el Pardo*

*¡Encinares castellanos
en laderas altozanos,
serrijones y colinas
llenos de oscuro maleza,
encinas, pardas encinas;
humildad y fortaleza!*

*Mientras que llenándoos va
el hacha de calvijares,
cantaros sabrá,
encinares?
el roble es la guerra, el roble
dice el valor y el coraje,
rabia inmoble
en su torcido ramaje;
y es más rudo
que la encina, más nervudo,
más altivo y más señor.*

*El alto roble parece
que recalca y ennudece
su robustez como atleta
que, erguido, afinca en el suelo.*

*El pino es el mar y el cielo
y la montaña: el planeta.
la palmera es el desierto,*

¹⁴² *Poesías completas*, ed. cit., p. .

*el sol y la lejanía:
la sed: una fuente una fuente fría
soñada en el campo yerto.*

*Las hayas son la leyenda.
Alguien, en las viejas hayas,
leía una historia horrenda
de crímenes y batallas.
¿Quién no ha visto sin temblar
un hayedo en un pinar?*

*Los chopos son la ribera,
liras de la primavera,
cerca del agua que fluye,
pasa y huye,
viva o lenta,
que se emboca turbulenta
o en remanso se dilata
en su eterno escalofrío
copian del agua del río
las vivas ondas de plata.*

*De los parques las olmedas
son las buenas arboledas,
que nos han visto jugar,
cuando eran nuestros cabellos
rubios y, con nieve en ellos,
nos han de ver meditar.*

*Tiene el manzano el olor
de su poma,
el eucalipto el aroma
de sus hojas, de su flor
el naranjo la fragancia;
y es del huerto
la elegancia
el ciprés oscuro y yerto.*

*¿Qué tienes tú, negra encina
campesina,
con tus ramas sin color
en el campo sin verdor;
con tu tronco ceniciento
sin esbeltez ni altiveza,
con tu vigor sin tormento,
y tu humildad que es firmeza?*

*en tu copa ancha y redonda
nada brilla,
ni tu verdioscura fronda,
ni tu flor verdiamarilla.*

*nada es lindo ni arrogante
en tu porte, ni guerrero,
nada fiero
que aderece su talante.*

*Brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
solo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede.*

*El campo mismo se hizo
árbol en ti, parda encina.
Ya bajo el sol que calcina,
ya contra el hielo invernizo,
el bochorno y la borrasca,
el agosto y el invierno,
los copos de la nevasca,
los hilos del aguacero,
siempre firme, siempre igual,
impasible, casta y buena
joh, tu robusta y serena
eterna encina rural
de los negros encinares
de la raya aragonesa
y las crestas militares
de la tierra pamplonesa;
encinas de Extremadura,
de castillas, que hizo España,
encinas de la llanura,
del cerro y de la montaña;
encinas del alto llano
que el joven Duero rodea,
y del tajo que serpea,
por el suelo toledano
encinas de junto al mar
-en Santander-, encinar
que pones tu nota arisca,
como un castellano ceño,
en córdoba la morisca,
y tú, encinar madrileño,
bajo Guadarrama frío,
tan hermoso, tan sombrío,
con tú adustez castellana
corrigiendo
la vanidad y el atuendo
y la hetiquez cortesana!...*

*Ya sé, encinas
campesinas,
que os pintaron,
con lebreles elegantes y corceles,*

*los más egregios pinceles,
y os cantaron los poetas
augustales,
que os asordan escopetas
de cazadores reales;
más sois el campo y el lar
y la sombra tutelar
de los buenos aldeanos
que visten parda estameña,
y que cortan vuestra leña
con sus manos.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ÁLAMO BLANCO

*Arriba canta el pájaro,
y abajo canta el agua.
(Arriba y abajo
se me abre el alma.)*

*¡Entre dos melodías,
la columna de plata!
Hojas, pájaro, estrella;
ramilla, raíces, agua.
¡Entre dos conmociones,
la columna de plata!
(¡Y tú, tronco ideal,
entre mi alma y mi alma!)*

*Mece a la estrella el trino,
la onda a la baja rama.
(Arriba y abajo
me tiembla el alma.)*

*VERDES ÁLAMOS DE MÚSICA*¹⁴³
(fragmento)

*Verdes álamos de música
que cantáis por el camino,
¿Hasta dónde vais cantando
con la corriente del río?*

*Y tú, camino sin nadie,
todo verde y florecido,
¿quién te fue abriendo en el valle
y hasta dónde di camino?*

¹⁴³ En *La estrella del pastor*, op. cit., p. 950.

Sonetos espirituales¹⁴⁴

AMISTAD

I

*A la poesía
árbol joven y eterno,
castillo de belleza*

*Sí; en tu cerca ruin que desordena
ya abril con su pasión vencedora,
al sol más libre ¡oh árbol preso!, dora
tu cúpula broncea, blanda y plena.*

*Por ti es fuerte tú cárcel; por ti amena
su soledad inerme. Inmensa aurora
es tu sombra interior, fresca y sonora
en el yermo sin voz que te encadena.*

*Ave y viento, doble ala y armonía,
vendrán a tu prisión sin otro anhelo
que el de la libertad y la hermosura.*

*Espera, ¡oh árbol!, solo -¡oh alma mía!-,
seguro en ti e incorporado al cielo,
firme en la excelsitud de tu amargura.*

Recogimiento¹⁴⁵

I

ÁRBOLES ALTOS

*¡Abiertas copas de oro deslumbrado
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado;
en vuestro agudo éxtasis dorado
derramáis vuestra alma en clara flores,
y desapareceréis en resplandores,
ensueños del jardín abandonado!*

*¡Cómo mi corazón os tiene, ramas
últimas, que sois ecos y sois gritos
de un hastío inmortal de incertidumbres!*

¹⁴⁴ En *Historia y antología de la poesía española*, p. 1463.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 1464.

*¡Él, cual vosotras, se deshace en llamas
y abre horizontes infinitos
un florecer espiritual de lumbres!*

Romances de Coral Gables¹⁴⁶

3

ÁRBOLES HOMBRES

*Ayer tarde,
volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales
(grande ternura redonda)
entre los troncos constantes.*

*La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
y oí hablar a los árboles.*

*El pájaro solo huía
de tan secreto paraje;
solo yo podía estar
entre las rosas finales.*

*Yo no quería volver en mí,
por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.*

*Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.*

*Me retardé hasta la estrella.
En vuelo de luz suave,
fui saliéndome a la orilla,
con la luna ya en el aire.*

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 1470-1471.

CON EL PINO MAYOR¹⁴⁷

*Firme y solo como el árbol
(El tronco para la copa.)
Preso en mi ser como el árbol
(Pensando y soñando siempre.)
Hondo y alto como el árbol.*

AZORÍN

EL PAISAJE¹⁴⁸

Nos atraía el paisaje. Prosistas y poetas que hayan descrito paisajes han existido siempre. No es cosa nueva, propio de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. Si a un clásico se le hubiera dicho que el paisaje podía constituir la obra literaria, no lo hubiera entendido. Novela como Camino de perfección, de Pío Baroja, le hubiera parecido absurda, desatinada, a un Mateo Alemán, un Salas Barbadillo, un Vicente Espinel y aun un Cervantes. El camino de perfección de Baroja es una colección, colección magnífica de paisajes. Y para los antiguos, el hombre y no la Naturaleza, el hombre y no la tierra, el hombre y no el color y la línea, eran lo esencial. Hoy en cambio, tratándose de pintura, consideramos superflua la Magdalena penitente, en el soberbio paisaje de Claudio Lorena – un valle al amanecer-, que figura en el Prado. Sabido es también que los impresionistas franceses se impusieron la exclusión en el paisaje de toda figura humana.

He sido un visitante asiduo de la antigua sala de Haes, en el Museo Moderno. Fue indebidamente deshecha esa sala. Meditaba yo allí en el paisaje pictórico y cobraba fuerzas para perseverar –perseverar y perfeccionarme- en la descripción del paisaje. Los escritores de mi grupo, allá en tiempos, no estimábamos a Carlos Haes. No será temerario decir que no lo conocíamos sumariamente. Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso. Sin embargo, Haes tenía la perseverancia y el ahínco que teníamos nosotros –era nuestro hermano sin que lo quisiéramos-, en tanto que Regoyos tenía nuestro color y nuestra exactitud.

El grupo de escritores tan mentado aquí, ha traído a la literatura, ya de un modo sistemático, el paisaje. El paisaje castellano y vasco lo ha escrito Baroja. Castilla ha sido descrita también por otros. Nos quedábamos absortos ante un paisaje, y los íntimos cuadernitos inseparables del escritor se llenaban de notas. En tal novedad reside el secreto de la innovación cumplida por esos escritores. Dice el poeta de la Epístola a Fabio:

¹⁴⁷ Tomado de Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, México, Atlante, 1941. p. 48. El poema aparece en su libro *Las hojas verdes (1906)*, p. 626: Juan Ramón Jiménez, *Obra poética v. I*, Madrid, Espasa, 2005., 1306 pp.

¹⁴⁸ Azorín, *Madrid*, (Introducción de José Payá Bernabé. Ilustraciones de Luis García Ochoa) Editorial Biblioteca Nueva, 1997. pp. 81-84.

*¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!*

En tres versos, dos paisajes: el de la montaña y el del valle. El de la montaña abrupta y el de la hondonada, donde a orillas de un riachuelo crece un cañar. Pero ese paisaje –y esa es la diferencia entre lo antiguo y lo moderno– no lo hubiera pintado así uno de los escritores del cuadernito. ¿Pasa callada el aura por la montaña? ¿Quién se lo ha contado al poeta? Según y conforme. Pasa callada en caso de que la montaña esté desnuda. Necesita para ese callar que la mudez sea absoluta. El enebro, las coscojas, el lentisco, dan motivo al aura para el pronunciado rumor. Y si el monte estuviere poblado, ¿qué no cantarán, mugirán, rugirán los hayedos, los robledales, los pinares? En las montañas de Alicante, mis caras montañas refugiado yo en el pinar, las horas de pleno sol estivo, escuchaba cada ráfaga de ligero viento, el son ronco, como el ir y venir del oleaje, que se producía en la enramada. ¿Y será verdad también que el aura pasa sonante por las cañas? Las finas y largas flámulas verdes tremolan el menor viento y susurran. El susurro es levísimo. No puede oponerse al pretense callar de la montaña. Pero en la misma poesía lírica encontramos contradicho lo expresado por el autor de la Epístola moral. Autor, que Narciso Campillo, aun después de la exoneración de Rioja, se obstinaba noblemente en asegurar que era Rioja. Escogeremos cuatro ejemplos. Fray Luis de León, al habar del huerto que tiene plantado por su mano en “la ladera de un monte”, dice que el aire meneaba los árboles con un manso ruido. José iglesias de la Casa comienza así la VIII de sus anacreónticas:

*Debajo de aquel árbol
de ramas bulliciosas,
donde las auras suenan,
donde el favonio sopla...*

De José Espronceda, en sus Poesías (Madrid, 1840), composición titulada A la noche:

*El arroyuelo a lo lejos
más acallado murmura,
y entre las ramas del aura
Eco armonioso susurra.*

De Enrique Mesa, en su áureo librito El silencio de la Cartuja (Madrid, sin año, pero de 1916), poesía titulada La voz de las campanas:

*Los bosques de pinos
aroman y cantan.
No gimen sus troncos
mordidos del hacha.*

Castilla ha sido amada por los escritores del 98 en sus viejas ciudades y en sus campos. De Castilla el deseo de describir, ha sido hasta Levante, Andalucía y hasta Vasconia. España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez. Dejad que uno de los escritores de ese grupo, después de haber cubierto de notas su cuadernito, con febril lápiz, se sienta en el margen de un caminejo torcido, un camino de los llamados viejos, y coja una florecita amarilla, azul y carmesí, de las que graciosamente aquí crecen.

Resulta natural que, después de ver la profusión de imágenes arbóreas y la importancia que concedió el 98 al paisaje español, podamos hablar de una influencia temática que termina en lo estético. Pero esto no tendría relevancia. Lo relevante es más bien el sentimiento que se establece con la geografía ibérica, sobre todo castellana, y la identificación del árbol como imagen del poeta y de la poesía. En este sentido los que influirán mayormente serán Machado Unamuno y Juan Ramón Jiménez. En Unamuno sigue predominando lo ético. Sobre la generación del 98 y el tema que nos ha ocupado, ya se ha señalado con acierto que “el paisaje como espejo de interioridad es, por lo demás, una generación definitiva de los noventayochistas a la literatura española.”¹⁴⁹

Porqué decidimos integrar al *corpus* del 98 el ensayo de Azorín, la razón es uno de los rasgos que han caracterizado a esta generación “aún cuando escriben en prosa, parece así coincidir con la actitud fundamental de lo propiamente lírico, por encima de la delimitación de los géneros”¹⁵⁰ Y también porque, insistimos, en él el énfasis es estético.

Es verdad que la del 98 fue una generación *sui generis*, a veces contradictoria, abierta y receptiva a la vez y poseía un alma nada pudorosa. Esa falta de pudor que se refleja en gran parte de la obra de Unamuno y de Machado, ese no importarles lo que el vecino pueda decir o pensar de su dolor -dolor siempre al descubierto- es uno de sus rasgos poéticos más auténticos, y en este reside mucho de su valor. Unamuno en la “poética” que hace para la antología de Diego afirma: “un poeta es el que desnuda con lenguaje rítmico su

¹⁴⁹ *Los estilos poéticos en España en 1900, op. cit., p. 73.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

alma”.¹⁵¹ De manera análoga mostraron la península ibérica, el desnudo paisaje, que reflejaba paradójicamente lo de adentro.

¹⁵¹ *Ibid.*

CAPÍTULO III

LA GENERACIÓN DEL 27

Y LA IMAGEN POÉTICA

Contexto histórico y cultural del surgimiento de una generación

Es algo sabido que el inicio del siglo XX en Europa comienza en 1914¹⁵³ (y no en 1901) con la Primera Guerra Mundial. A la par de estos acontecimientos se desarrollan los avances científicos y tecnológicos que no pocas veces serán utilizados en beneficio de la primera. Veloces máquinas que acortan las distancias; la electricidad que ilumina metrópolis y prolonga las jornadas (de ocio y de trabajo); el teléfono permite la magia de escuchar una voz a kilómetros de distancia. El cine proclama su lugar en las artes, en el que predomina la imagen.

También les toca nacer y construir su obra poética a la generación que aquí nos proponemos estudiar en una España “arrinconada en los Pirineos, refugiada en una supervivencia feudal, pese a ciertos focos neocapitalistas incipientes.(...) Este año de 1914, que es terrible para los pueblos europeos en guerra, es de “prosperidad” para la burguesía y la plutocracia española. (...)” Quizá quepa hablar de un oportunismo económico, ante los acontecimientos internacionales pues “el gobierno español decide optar por la neutralidad. (...) Los abastecimientos a los países en guerra –más o menos legales- y los contrabandos – más o menos ilegales- serán el fruto que al capitalismo incipiente de España darán los cuatro años más largos de la Primera Guerra Mundial.”¹⁵⁴

Este bienestar económico lo disfrutaron unos cuantos mientras, para la gran mayoría, la pobreza y las dificultades económicas empeoraban. Las consecuencias de estas disparidades culminaron en que “los trabajadores, ya organizados en sus dos centrales sindicales –reformistas socialistas, por un lado; anarco-sindicalistas por el otro, echan mano

¹⁵³ O en 1917, con la Revolución de Octubre.

¹⁵⁴ *Poetas españoles de la generación del 27* (selección, prólogo y notas Francisco M. Mota), La Habana, Editorial de Arte y Cultura, 1977. (2 tomos, 533 pp. c/u) pp. 25-26.

de la huelga. (...) Estallan numerosas huelgas en los núcleos industriales y mineros, hasta que en agosto de 1917 tiene lugar la primera huelga general revolucionaria habida en España.”¹⁵⁵ Para aplacar el furor rebelde de los más desprotegidos el gobierno actúa con mano dura y parece tener control de la situación. Sin embargo, “los cambios de equipo de gobierno son tan frecuentes que en los seis años de pseudo régimen democrático que todavía correrán hasta el golpe militar de 1923 hay trece crisis generales de gobierno y treinta parciales.”¹⁵⁶ Este cuadro político tendrá repercusiones económicas para una España donde la escasez y el encarecimiento azotan a las clases más débiles. En estas sombrías circunstancias “la guerra invasora en Marruecos – vuelve a reverdecer en las tierras del Rif. El moro cerca una buena parte del ejército español, confiado e inexperto, y le hace en Annual, catorce mil bajas, entre muertos y prisioneros. Las responsabilidades de este desastre son reales. El Rey (...) para evitar el “nixonicidio”, (...) implanta la Dictadura militar, valiéndose para encabezarla de un espadón con más botellas que libros en su historia.”¹⁵⁷ Desde 1923 hasta 1930 (el período más importante de la producción poética de la generación que estudiamos) Primo de Rivera el “general salvador de España” implanta su dictadura. De 1931 a 1936 una República burguesa ocupa el poder. Pero 1936 será el principio de un desastre y de la división de España en dos. Entre el nazismo de Hitler, el fascismo de Mussolini, y con alguna otra ayuda mercenaria, comienzan una guerra que dura de 1936 a 1939. Parte del pueblo español lucha contra las tropas alemanas, italianas y con las de Franco. “Luego, tras una sangría que entre muertos en combate y muertos frente al paredón ha costado a España, cerca de un millón de vidas, viene el exilio de otro medio

¹⁵⁵ *Poetas españoles de la generación del 27, op. cit., pp. 25-26.*

¹⁵⁶ *Ibid., p. 26.*

¹⁵⁷ *Ibid., p. 27.*

millón. El país sufre, tras la cruel experiencia de la guerra el más largo período de vida reaccionaria que haya sufrido pueblo alguno a lo largo de su historia.”¹⁵⁸

En este paisaje en absoluto alentador, no obstante, hay un ambiente cultural e intelectual casi inmejorable para la generación del 27. En adelante nos concentraremos en observar por qué.

En España la vida intelectual, “espiritual”, es activa en las ciudades, abundan las tertulias, que pocas veces son provechosas. A excepción de una minoría de intelectuales, los krausistas: Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Joaquín Costa, *et. al.* Más adelante veremos que sus tertulias eran más que beneficiosas pues el espíritu de sus ideales se va a reflejar en sus acciones. En el ámbito literario domina la narrativa: Valera, Pereda, Galdós, Clarín.¹⁵⁹ En poesía el ambiente es malo, quedan los vestigios de “un romanticismo en el sentido alemán, o como lo entiende Albert Béguin, que no se logró en cuanto movimiento mayoritario reconocido”¹⁶⁰ y un modernismo en ciernes.

Modernismo y noventa y ocho

El nombre ineludible al hablar de modernismo en España será el de Rubén Darío, a quien se le considera no sólo una voz nueva y fresca¹⁶¹ en el ambiente de aquel entonces, sino que se le adjudica haber llevado a este país las influencias parnasianas y simbolistas.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁹ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, p. 54.

¹⁶⁰ Siebenmann, *op.cit.*, pp. 54-55.

¹⁶¹ Tal como lo manifiesta Juan Larrea en la carta que se vuelve prólogo de uno de los libros fundamentales del modernismo: *Azul*.

Aunque han surgido escépticos, como Cernuda, que afirman categóricos que el modernismo habría llegado sin necesidad del nicaragüense y de tener que disputar ante algunos la paternidad del cisne de bello plumaje con Salvador Rueda. Es una exageración lo que afirma Francisco M. Mota cuando señala que de “Rubén puede decirse que llegó lo oyeron y venció.”¹⁶² Por haber agrupado en torno a sí a la entusiasmada juventud española. Y uno de ellas es la generación del 98 y, al hablar de ella se debe tener presente que “modernismo y 98 son la misma generación observada desde dos puntos diferentes.”¹⁶³ Esta generación transitó casi tres momentos literarios importantes pues “se inició alrededor de 1890 y extendió sus ramificaciones hasta fechas paralelas a la generación del 27”.¹⁶⁴

Las vanguardias en España

Podemos imaginarnos remotamente tal vez el *espíritu* de una época literaria como esta. Es el caso del movimiento artístico conocido como *vanguardia*¹⁶⁵. Nombre que se relaciona con una semántica de lo bélico, “procede de la palabra francesa *avant-garde*, un término del léxico militar que designa la parte más adelantada del ejército, la que confrontaría a la “primera línea” de avanzada en exploración de combate.”

Las diferentes escuelas de la *vanguardia* poética: futurismo,¹⁶⁶ dadaísmo,¹⁶⁷ creacionismo,¹⁶⁸ ultraísmo,¹⁶⁹ surrealismo¹⁷⁰ (este último ha tenido un desarrollo particular)¹⁷¹ cimbraron con

¹⁶² *Poetas españoles de la generación del 27, op. cit., p. 29.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Wikipedia.

¹⁶⁶ Italia, Marinetti, *Manifiesto futurista*, 1909.

¹⁶⁷ Tristán Tzara, *Manifiesto dadá*, 1916 (publicado en 1918).

¹⁶⁸ Chile, Vicente Huidobro, *Manifiesto Non serviam*, 1914, oficialmente 1922.

alguna fuerza los cimientos de las poéticas tradicionales (basadas en la mimesis)¹⁷² que, en síntesis, tomaba la bandera de la etimología: “hacer” contenida en la palabra *poesis* y contraria a mimesis.¹⁷³ Oportunamente aclara Siebenmann que la confrontación de todos estos grupos nos sirve para diferenciar y “nos muestra los entrecruzamientos entre el surrealismo y los anteriores estilos de vanguardia”¹⁷⁴ objetivamente señala donde es que se encuentra parte de la semilla que en sus manifiestos querían que floreciera: se da –nos dice– “sobre todo en lo formal. La imagen, la metáfora y la adjetivación son los medios expresivos fundamentales de todos estos estilos”.¹⁷⁵

En la España de ese primer cuarto de siglo, el ultraísmo y el creacionismo gozan de simpatía entre los más jóvenes creadores. También es notable que en la poesía española los *ismos* hayan tenido a algunos de los poetas del 27 entre sus militantes, principalmente a Gerardo Diego y al primer García Lorca quien fundó la revista *Gallo* de abierta influencia vanguardista. Leo Geist enfatiza la postura poética de la generación del 27, que tuvo a bien conciliar estéticas antípodas: como algunos principios vanguardistas con formas métricas de la más pura estirpe popular o tradicional o con algunos de sus temas.¹⁷⁶

¹⁶⁹ España, Guillermo de Torre, *Manifiesto vertical*, 1918, oficialmente 920.

¹⁷⁰ Francia, André Bretón, primer *Manifiesto surrealista*, 1924. Este último ha sido la excepción, pues su influencia se ha sentido ya tardíamente, sobre todo en los poetas latinoamericanos.

¹⁷¹ “Si se entiende surrealismo como el arte de lo irracional, es válida la afirmación de Germán Bleiberg en el *Diccionario de literatura española*, según la cual este “ismo” ha conservado mayor vigencia entre todos.” En Siebenmann, *op. cit.*, p. 349.

¹⁷² Leo Geist, *op.cit.*, pp. 43-47.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Siebenmann, *op.cit.*, p. 329.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Cfr.* Leo Geist, *op.cit.*, p. 80.

Si vemos con distancia a la generación de poetas del 27 podríamos decir que se situaron en un medio inmejorable o que nacieron con estrella. En este sentido, la cronología tiene menos peso del que pudiéramos imaginar. Pero hagamos el recuento. Tenían unos abuelos envidiables, aunque renegaran de cuando en cuando de ellos, es decir, los poetas del 98; después tuvieron unos primos de espíritu lúdico, entusiasta y rebelde, esta última consistía en un hastío de todo aquello que oliera a pasado, vivían para y por el futuro. La otra herencia les llegaba con tres siglos de atraso, pero en 1927 estaba escrito que debían acudir al llamado notarial. Los poetas del 27 eran económicamente afortunados (con la excepción de Manuel Altolaguirre) y sus familias, educadas, apoyaron y financiaron seguramente sus estudios universitarios, sus viajes al extranjero. Por si esto fuera poco, en la España de esos años se llevaba a cabo una reforma educativa sin precedentes (de la que hablaremos en su momento). Pero es sabido que todas las fortunas sirven de muy poco si no son aprovechadas debidamente, pero no era el caso de estos hombres. Después el destino vuelve a la fortuna adversa. A pesar de todo, el tiempo de bonanza rindió sus frutos, como todos sabemos.

Sobre estos puntos: las influencias posibles y las coincidencias poéticas y estéticas se va a centrar posteriormente nuestra atención.

España alrededor de 1927

Ya habíamos anticipado líneas arriba lo propicio del ambiente intelectual de los años veinte en España. Efectivamente, la del 27 fue una generación de jóvenes poetas que maduró estéticamente en un momento propicio para ello. Se lee, se escucha y se discute en tertulias, cafés y también en las academias.

En las clases media y alta cultas se vive y experimenta el espíritu de renovación en los sistemas educativos principalmente. Sobre este último punto Siebenmann señala “En las escuelas donde la nueva generación se forma, alienta el gran espíritu liberal del gran reformador Giner de los Ríos,”¹⁷⁷ quien fundó la Institución de Libre Enseñanza en 1876, con el propósito de lograr la reorganización radical del sistema educativo¹⁷⁸ Otra institución notable en este sentido es la Universidad Central de Madrid; y el protagonismo fundamental que jugó la Residencia de Estudiantes (fundada en 1910 por Jiménez Fraud) y cuyo importante papel fue trascendente en la formación de los artistas y escritores de los años veinte.¹⁷⁹

En la Residencia de Estudiantes coincidieron Federico García Lorca, Jorge Guillén y Rafael Alberti (cuyo testimonio de esta época deja escrita este último en su libro de memorias: *La arboleda perdida*), José Moreno Villa y muchos otros; visitas como la de Eugenio d’Ors, Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Alfonso Reyes, Manuel de Falla, José Ortega y Gasset, quienes daban conferencias o concurrían a veladas musicales.¹⁸⁰ El caso de Emilio Prados es aparte (por su personalidad impredecible) a él le tocó ser educado en sus años mozos en la Pequeña Residencia de Estudiantes, donde uno de sus maestros fue Juan Ramón Jiménez.

La mayor parte de la nómina del 27 se había formado en estudios superiores y poseía algún grado; y más de uno llegó a ser catedrático con honores; con honrosas excepciones.

¹⁷⁷ Siebenmann, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁸ Leo Geist, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

Aunque en realidad el papel decisivo lo tuvieron los medios impresos (revistas, periódicos, libros) donde coincidían el escritor con trayectoria y el novel. La literatura, pero sobre todo la poesía eran encauzadas a través de diversos medios. Era posible darla a conocer y compartirla (aquí no podemos olvidar el imprescindible papel de la Imprenta Sur de Manuel Altolaguirre y las revistas que algunos de los poetas del 27 hicieron).

Alfonso Reyes en “Las vísperas de España” comenta la importancia de los medios impresos: revistas como *Cuadernos Literarios* (“inventada” por Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa y Alfonso Reyes; *La Pluma* –Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif- e *Índice*, que dio a conocer a los más jóvenes: Federico García Lorca, José Bergamín, Dámaso Alonso, Antonio Marichalar, Antonio Espina; *La Gaceta Literaria*; los periódicos: *Semanario España*, *El Imparcial*, *El Sol*; editoriales: Saturnino Calleja, Calpe, Imprenta Sur). Están por otro lado, las antologías; una de ellas, *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego que incluye además de la decena canónica, a los hermanos Machado, a Miguel de Unamuno y a Juan Ramón Jiménez (quien por medio de una carta rompería sus vínculos con los poetas jóvenes, luego de la invitación a conmemorar el tercer centenario de Góngora).

Mientras en la vida cotidiana, con los contertulios y amigos: “se comentaban los nuevos libros y las nuevas representaciones”¹⁸¹ en el Café Regina, en el Pombo *et al.*, otro tanto acontecía¹⁸². Las charlas en los cafés de literatos -comenta Siebenmann- “en las tertulias, siempre tan interesantes para el clima cultural, eran vivas y audaces, y alcanzaban muchas veces la altura de la crítica literaria... no escrita, conforme a la tradición oral de

¹⁸¹ Alfonso Reyes, *Las vísperas de España*, México, FCE, 1956. p. 61.

¹⁸² “Pombo era un rincón de café sin teoría, pero con fe, con persistencia, sitio para el cambio de impresiones”, Siebenmann, *op. cit.*, p. 189.

España.”¹⁸³ Tan era así que Ramón Gómez de la Serna lo reseña en su libro *Pombo* (biografía del célebre café y de otros cafés famosos, Madrid, 1918).¹⁸⁴

¿Qué es una generación?

Muchos de los acontecimientos mencionados son justamente los que logran reunir personas afines y el resultado es un grupo de gente que se siente unida por rasgos comunes (literarios o no). El término generación,¹⁸⁵ en el ámbito literario, implica ya un tema controversial cuyos afanes científicos o taxonómicos nacen con más entusiasmo en Alemania. A pesar de todo, las convenciones aceptan esta terminología pues resulta práctica para más de un fin. Como en este caso lo será para nosotros. Enumeramos los lineamientos descritos por Julius Petersen¹⁸⁶ a continuación: coincidencia de nacimiento, homogeneidad de educación, relaciones interpersonales, acontecimiento o experiencia generacional, caudillaje (*fürertum*), lenguaje generacional.

A pesar de que algunos puntos son bastante cuestionables, sucede que tales *requisitos* están hechos casi a la medida de la generación que aquí estudiamos. Los poetas del 27, por coincidencia y por la voluntad de un fin que los une, la poesía, además de otros

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ “La palabra generación aplicada a los componentes humanos de determinado número de años históricos no es nueva ni mucho menos. Ya Herodoto, para señalar la amplitud de cierto período histórico, hacía ver que habían transcurrido trescientas generaciones. Es decir, diez mil años. Esto hace suponer que el historiador griego tenía el mismo concepto cronológico que muchos tratadistas de los tiempos actuales, ya que señalaba la duración de cada generación en treinta años más o menos. Es decir los años que necesita un hombre para engendrar un nuevo hijo, y los que este necesitará como promedio para darle al primero un nuevo nieto. Y así sucesivamente.” En *Poetas españoles de la generación del 27, op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁶ “J. Petersen, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlín, 1930. La concepción ahí expuesta de la idea de generación literaria ha sido muy tenida en cuenta en el mundo hispánico desde que el libro fue traducido bajo el título *Filosofía de la ciencia literaria*, en el Fondo de Cultura Económica, México, 1946.” En *Los estilos poéticos en España desde 1900, op. cit.*, p. 189.

acontecimientos que hemos venido señalando párrafos arriba, se conforman cabalmente en una generación. La mayoría nace cerca de 1898, los mayores serán Salinas y Guillén, y los más jóvenes Altolaguirre y Cernuda. El que fungirá como centro de gravedad y motivador carismático e inteligente será Lorca y también Alberti. Fundamental es el papel que desempeña la Imprenta Sur, de Manuel Altolaguirre, a la que contribuye Emilio Prados y después Concha Méndez. Está la antología poética de Gerardo Diego, que reúne a la nómina completa (sobre esta antología hay dos anécdotas tristes, una de Alberti contada en su *La arboleda perdida* y otra de Altolaguirre en *Caballo griego*, en síntesis, ambas se refieren a que entre las más queridas y escasas pertenencias que cargaron consigo durante el exilio: casi como un descuido poseían la antología de Diego). Y el suceso unificador es la conmemoración del tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, al que la mayoría asistió y participó con entusiasmo, ganándose la enemistad de una y otra persona.

Particularmente nos sirve poner atención en el último de los *requisitos*: el lenguaje generacional, entendido como “lenguaje conversacional, lenguaje literario y desde luego lenguaje poético”¹⁸⁷ porque dentro de él entra nuestro interés en este estudio sobre esta generación de poetas. ¿Es accesorio entonces el tema que hemos propuesto? Es decir, no es necesario confirmar que son una generación. Nuestra respuesta es sí y no. Es accesorio pues la generación del 27 se puede estudiar desde una amplia gama de temáticas, formas, estilos, etcétera, etcétera, y ello aterrizará siempre en la unidad generacional, como se ha venido haciendo en diversos rincones del mundo. Por otro lado, esta manifestación, así clara, transparente, constituye la evidencia de algo más. Responde a la calidad poética, artística de una generación que tiene un lugar muy importante en la literatura universal. Son un

¹⁸⁷ *Poetas españoles de la generación del 27, op. cit.*, p. 16.

acontecimiento estético de grandes alcances, por esta razón su obra permite esa multitud de perspectivas y, por supuesto, la nuestra.

CAPÍTULO IV

GÓNGORA Y LA GENERACIÓN DEL 27

LA IMAGEN POÉTICA O EL PROTAGONISMO DE UNA METÁFORA.

¿Quién escribe hoy -después de 1628- que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando a su luz?

Luis Cernuda

La imagen poética o el protagonismo de una metáfora

El título de este trabajo se eligió por el predominio de un tipo de metáfora: la imagen, cuyo protagonismo fue importante en la estética de las vanguardias, o de los *ismos*; y posteriormente, lo fue para la poética del 27 por motivos que trataremos más adelante. Sin embargo, la metáfora en general, y en particular, la imagen, cobró protagonismo principalmente en el período barroco, como certeramente lo ha señalado Helena Beristáin (*vid supra*, p. 22). Su protagonismo posee raíces profundas y no superficiales como se podría suponer. Carlos Bousoño habla, categórico de una ruptura con la tradición respecto a la metáfora.

La poesía contemporánea es revolucionaria en muchos sentidos, pero lo es, sobre todo, por lo que toca a las metáforas que emplea, cuya estructura difiere esencialmente del tipo usado con anterioridad. O sea: la poesía contemporánea no parece sólo una ruptura, en cuanto a las figuraciones imaginativas, con una escuela anterior (pongamos el romanticismo). Es mucho más. Es una ruptura, si se me permite hablar un poco en grueso, con la tradición. Así de decisivo es el cambio que en este sentido se verifica y que viene a culminar en la generación de Aleixandre y especialmente en este último.¹⁹²

¹⁹² Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, p. 160. “Bousoño en este hace una clasificación de la imagen en la poesía aleixandrina; encuentra tres tipos de figuraciones imaginativas: el símbolo, la imagen visionaria y la visión. Siguiendo a Baruzi y a Dámaso Alonso, define el símbolo por contraposición a la alegoría, pues mientras ésta es la versión al plano metafórico de cada uno de los elementos de cierta realidad, aquél no los traduce aisladamente sino en conjunto, de suerte que los componentes de la imagen no equivalen en detalle a los de la esfera real.” Ricardo Gullón, Biblioteca Virtual Cervantes.

Sin embargo, reconocemos la problemática que implica hablar de imagen. La definición puede crear ambigüedad, pero la preferimos porque a pesar de todo en el momento de producción de la mayoría de los poemas aquí estudiados, si tal noción no es clara, sí hay presupuestos en torno a ella. “Las investigaciones fundamentales sobre la metáfora se han suscitado significativamente alrededor de este decenio: H. Werner, *Los orígenes de la metáfora*, 1919, que Ortega cita; H. W. Wells, *Imaginería poética*, 1924; H. Pongs, *La imagen en la poesía*, por primera vez en 1927. También es España, donde las metáforas habían sido incluidas en la campaña liberadora, se convirtió en objeto favorito de las teorías literarias.”¹⁹³

Por un lado tenemos algunos preceptos vanguardistas que influyeron en pequeña o en grande medida en nuestros poetas del 27 -en unos más que en otros-. La noción o nociones de *imagen* las encontramos esbozadas claramente en el primer manifiesto surrealista, en algunas premisas creacionistas y ultraístas. Este último, por otra parte fue determinante en la obra de Gerardo Diego, como lo sostiene María Ema en su estudio *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego*; mientras en el primer García Lorca, en Guillén y en Aleixandre, la influencia vanguardista es más que evidente. La crítica de Ortega y Gasset en “La deshumanización del arte” se refiere a la importancia de esta metáfora en la poesía de los jóvenes, fundamental porque les atañe directamente. Por otra parte, el concepto de imagen nos remite a un poeta español que, en palabras de Lorca, “descubrió” y uso dicha metáfora (la imagen), por ello, Luis de Góngora es otra de nuestras ocupaciones. Estas referencias no intentan otra cosa que enmarcar el contexto en el

¹⁹³ En *Los estilos poéticos en España desde 1900, op.cit.*, p. 214.

que surge la preferencia por la imagen. Podríamos decir que ellos de alguna manera la redescubrieron en el uso que ya Luis de Góngora hacía de ella, cerca de 300 años antes.

1927

Uno de los hechos que marcó profundamente a la generación fue el aniversario del nacimiento del poeta de Córdoba don Luis de Góngora (año con el que se ha identificado a la generación). Más significativo es que al recordarlo se revivía también su *escuela* poética, que por alguna razón se encontraba curiosamente ligada con el temperamento y la estética de algunos artistas¹⁹⁴ (mucho se le relacionó con la discutida *poesía pura*) en la Europa de los años veinte. Se dice también que si el “Manifiesto vertical” publicado por Guillermo de Torre no logró representar a la nueva lírica, en cambio, no un manifiesto sino una manifestación fue ese lazo representativo: “La ocasión en que el sentimiento de comunidad de esta generación había de experimentar su punto culminante fue el 300 aniversario de la muerte de Góngora en 1927.”¹⁹⁵

Es, por otra parte, sintomático que en realidad quien comenzó a revivir a este poeta no fueran los españoles: “Ciertamente Góngora fue invocado ya por Rubén Darío, pero ni para Verlaine ni por consiguiente para Darío mismo, había sido más que una fama espléndida. Por eso Góngora es una piedra de toque interesante. A pesar de que en los dos primeros decenios de este siglo se tenía una imagen engañosa del poeta de las *Soledades*, éste se convirtió en un mito literario.” Debemos preguntarnos qué es lo que motiva el entusiasmo en un autor cuya distancia temporal era nada menos que de tres siglos y sobre todo en unas circunstancias en las que se hablaba de derribar algunos presupuestos tradicionales. Nos

¹⁹⁴ Cabe observar el parecido con Mallarmé que algunos hicieron en la época. Y el conocimiento que de él tenían Verlaine y Darío como se lee en adelante.

¹⁹⁵ Siebenmann, *op. cit.*, p. 197.

responde Siebenmann: “Su nombre era ya entonces una contraseña de la vanguardia literaria (que, por lo demás, permaneció en un soberano desconocimiento del poeta, de su obra y de su poética) en el convencimiento de que el mero nombre del difícil cordobés bastaría para irritar a los conservadores.”¹⁹⁶ Vemos que efectivamente los primeros asomos procedían de una fama del cordobés de poeta difícil, *elitista*, reservado para una selecta minoría, anatemizado por quienes no podían acceder a esos exquisitos juegos de artificio; mucho menos a su sensibilidad poética. Es verdad que era en sí una simpatía de parte de otros poetas la que lo invocaba, lo extraño era el puente tendido de tres siglos. En sus *Estudios gongorinos*, Dámaso Alonso hace una dedicatoria “A Alfonso Reyes, cabeza de todos los gongoristas de hoy”. Lo anterior se relaciona con el hecho de que pronto irrumpió, en medio de una simple simpatía, una súbita y fuerte pasión de parte de los jóvenes poetas españoles, pero también de los eruditos. Uno de estos últimos sería el mexicano Alfonso Reyes quien enseñó y contagió su entusiasmo por la obra de Góngora en su estancia en España.¹⁹⁷

Sobre el entusiasmo de parte de la esfera académica Siebenmann destaca la pasión de descubrir los lazos que unían al genial cordobés con el *Zeitgeist* de los años veinte: “El hecho de que la nueva generación de académicos de los años veinte emprendiera tan seriamente la rehabilitación del oscuro conceptista, no se debió sólo a competencia erudita, sino a una muy íntima consonancia. Descubrir lazos de unión por encima de tres siglos tenía que ser una pretensión apasionante, en España más que en ninguna parte.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ Siebenmann, *op. cit.*, pp. 197-198.

¹⁹⁷ *Vid. Las vísperas de España, op.cit.*

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 198.

Góngora y los ismos

El homenaje a Góngora venía acompañado del espíritu rebelde que caracterizó a los movimientos de vanguardia y que también escandalizó a una parte de la crítica española (y la no tan crítica) como en su momento lo hizo el poeta cordobés. Un ciclo, marcado por el simbólico aniversario de Góngora se cumplía. El innegable regreso de un espíritu parecido al que vio nacer el conceptismo latía en las nuevas poéticas españolas.

Es oportuno señalar las diferencias entre los poetas que firmaban los manifiestos y la generación del 27 (aunque parte de los primeros se afianzaran con el tiempo en la segunda). Los segundos tenían conciencia de la influencia de Góngora y, aún sin homenaje, el culteranismo y conceptismo se respiraban entre la nueva generación de poetas españoles del 27; y en el uso que ellos le habían dado a la imagen poética, *inventada* por él cordobés, y que aparecía fresca y renovada en la obra de alguno de ellos. El uso de la imagen poética, como mostramos líneas atrás, era una preocupación de la época y una ocupación de teóricos literarios y poetas, dentro y fuera de España. Pero frente a estas aparentes novedades los del 27 adoptaron métricas tradicionales, incluso algunos temas, contradiciendo de raíz algunos principios de las nuevas escuelas.

Por su parte, la presencia de las *vanguardias*, que en España tuvo dos nombres: ultraísmo y creacionismo, duró poco, cinco o seis años, pero condimentó la poesía con sabores y combinaciones atrevidas que contribuyeron a alejar la monotonía que desde hace varias décadas se cultivaba en la poesía española. Proponer por principio lo lúdico en la poesía frente a cierto grado de solemnidad y seriedad con la que la había tomado la generación todavía cercana era por cierto un gran logro. En realidad, Gómez de la Serna es el autor intelectual de la llegada de los aires nuevos. Por un lado, hace la traducción del *Manifiesto futurista* de Marinetti, por el otro sus famosas greguerías cumplen a cabalidad

con los principios vanguardistas que, como muchos han señalado, a pesar de no llevar el título poesías su original fórmula podría haber reunido algunos poemarios con sus greguerías.

Por otro lado, llama la atención que los poetas vanguardistas hayan incluido dicho término (*imagen*) como parte fundamental de sus poéticas, pero no sólo ellos son conscientes de su uso. En 1925, José Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, observa que una de las características principales de la poesía española joven era el manejo que hacían de la metáfora, a ella dedica una apartado en su disertación llamada “Tabú y Metáfora”: “La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.”¹⁹⁹

Cuál era entonces la realidad que intentaban evitar los nuevos poetas. Aún más:

Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto al revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella, la *res* poética. Pero esta inversión del proceso estético no es exclusiva del menester metafórico, sino que se verifica en todos los órdenes y con todos los medios hasta convertirse en un cariz general -como tendencia²⁰⁰- de todo el arte al uso.²⁰¹

Antes que Ortega y Gasset, en 1924, André Bretón en su *Manifiesto del surrealismo* hace una pormenorizada reflexión en torno a la imagen al citar a Pierre Reverdy para aclarar lo que ellos entendían por *imagen*: “La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o

¹⁹⁹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México, Porrúa, 1978. p. 24.

²⁰⁰ “Sería enojoso repetir, bajo cada una de estas páginas, que cada uno de los rasgos subrayados por mí como esenciales al arte nuevo han de entenderse en el sentido de propensiones predominantes y no de atribuciones absolutas. N. del A.” p. 24 *op. cit.*

²⁰¹ *Ibid.* p. 24.

menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitaciones de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...²⁰² Aunque oscura (el mismo Bretón confiesa se le *escapaba algo*) la importancia de sus nociones, de la imagen en particular, trascienden y se ligan con las ideas que Ortega y Gasset hace de la poesía hecha por los nuevos poetas.

Recordemos también que el nombre de uno de los grupos poéticos vanguardistas en España, al denominarse *Ultra*, dirigían la flecha especialmente en la metáfora. Guillermo de Torre recuerda la etimología de metáfora, “del griego *meta* más *pheiren*, que significa “llevar más allá”. Otra palabra de esta raíz latina quiere decir lo mismo: *transferencia*. Y transferencia/ metáfora comprende bien el concepto *ultra*. El ultraísmo deseaba otra cosa que ir simplemente más allá de la realidad inmediata. Por eso Ortega celebra el hallazgo de la palabra *ultra*.²⁰³ Los creacionistas por su parte mantenían una postura estéticamente desrealizadora. Los objetos insertados en el poema debían ser nuevos, únicos, perfectos, al menos así lo plantea Huidobro en su *Non serviam*. Gerardo Diego tuvo su época creacionista, oportuno es recordar su libro de poemas llamado precisamente *Imagen*, al que si no se le considera su libro más importante sí el mejor de ellos.

La pregunta que nos gustaría responder es sobre el origen de tal preferencia.

²⁰² André Bretón, *Manifiesto del surrealismo* (1924), p. 38.

²⁰³ Leo Geist, *op.cit.*, p. 54.

Góngora y la imagen poética

Para intentar contestar esta pregunta, debemos ir atrás, tan atrás como las manecillas del gran reloj marcan el período en el que el poeta Luis de Góngora y Argote entra en escena en el telón de los Siglos de Oro.

No es coincidencia que la mayor parte de la nómina del 27 haya decidido hacer el homenaje al poeta que será uno de sus principales maestros. La admiración y reconocimiento a la obra del cordobés por parte de Federico García Lorca en su ensayo “La imagen poética en Góngora” es contundente: le adjudica la categoría de *inventor* de una categoría de la metáfora. ¿No era en la metáfora, como hemos visto, donde la mayoría de los vanguardistas ponían el acento, en sus apologías y manifiestos respectivos? Además del agudo ensayo de García Lorca (que no era un profesor y que estaba, es verdad, dirigido a un público menos especializado) están las tesis doctorales de Jorge Guillén y Dámaso Alonso que versan (¿casualidad?) sobre don Luis de Góngora.

Lorca en el famoso ensayo al hablar de la *techne* del cordobés no se limita solamente a la *imagen poética*. Menciona además a Góngora como un continuador de la tradición grecolatina y habla de su dominio y maestría de la lengua española, de su sintaxis (último rasgo donde se cifraba la oscuridad con la que se le había anatemizado). ¿Se respira en el ensayo de Lorca un manifiesto implícito? Creemos que sí, pero no con el dogma de un manifiesto común, sino con plena conciencia y conocimiento de las causas. El barroquismo del 27 está acompañado de muchos más elementos poéticos. En cuanto a la tradición, la mayoría de los álamos, laureles, encinas, cipreses, etc., etc., provienen de una tradición clásica, culta. Pero también hay tradición popular, como se ha venido etiquetando una etapa del poeta por el hecho de usar el romance y el tema gitano. Hay una bibliografía vasta que

demuestra las novedades y complicaciones intrínsecas de sus metáforas, imágenes y su genial gesto dramático.

El poeta y crítico Dámaso Alonso, dedicó parte importante de su trabajo académico a la obra de don Luis de Góngora. Cuando narra la manera en que se dio este encuentro revela un dato que queremos subrayar: “Si yo había ido a dar con las antiguas ediciones y comentarios de Góngora, mi mano no se había movido libremente: seguía un destino, un impulso más amplio: el de mi generación. Sí, mi generación volvió otra vez los ojos a Góngora. Lo aprendió de memoria, lo estudio con minucia y lo revivió.”²⁰⁴

No obstante hacer un estudio detallado de diferentes imágenes (así las llama) Dámaso Alonso, no abunda sobre la noción de imagen en Góngora, como sí García Lorca. Sobre la imagen dice Dámaso Alonso: “La imagen de Góngora, que puede ser de una gran valentía (con un arranque, un atrevimiento que la poesía no había conocido hasta entonces, y que es una de las causas por la que los poetas del siglo XX han vuelto a él los ojos) suele evocar un ambiente de nítida y densa belleza.”²⁰⁵

Federico García Lorca es el primero en manifestar la intuición de que el cordobés había llevado a la lírica una joya.²⁰⁶ Lo que muestra en su ensayo “La imagen poética en Luis de Góngora”²⁰⁷ sorprende por lo contundente de una de sus afirmaciones, al decir que él [Góngora]

²⁰⁴ Dámaso, Alonso, *La poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Gredos, 1956. p. 311.

²⁰⁵ *Op. cit.* p. 325.

²⁰⁶ Helena Beristáin habla de la importancia que cobra la metáfora a partir del periodo barroco, como habíamos señalado.

²⁰⁷ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1979. p. 1009.

inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar metáforas, y piensa, sin decirlo que la eternidad de un poema, dependen de la calidad y trabazón de sus imágenes (...) Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra atmosférico. Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables.²⁰⁸

Góngora, por cierto, que tiene árboles en su haber,²⁰⁹ como también los tiene Garcilaso²¹⁰, pero mientras éste recrea un tópico tradicional y los menciona indirectamente; en Góngora

²⁰⁸ García Lorca, *op. cit.*, p. 1009.

²⁰⁹ Los ejemplos citados servirán muy bien para observar la manera en la que el poeta de Córdoba aborda el asunto de los árboles. Sus poemas son antecedente de la forma de tratamiento que le darán algunos poetas del 27 al mismo tema. Góngora, según Corominas es el primero en usar la palabra *enarbolar*, que significa engrandecer, así él inmortaliza la grandeza de los árboles. García Lorca cita una imagen, “verde lira”, que Góngora crea para referirse al pino. En la poesía lírica el símbolo de la rosa, o la flor, encarna muy bien los temas amorosos o los de la fugacidad de la vida; sin embargo el tema del árbol no es tratado directamente, como lo hace Góngora.

En el ejemplo que citamos a continuación una metamorfosis con antecedentes mitológicos. Consideremos dos poemas “A unos álamos” y “A unos álamos blancos”:

“A unos álamos”

Gallardas plantas, que con voz doliente
al osado Faetón llorastes vivas,
y ya, sin envidiar palmas ni olivas,
muertas podéis ceñir cualquiera frente,

así del sol estuvo al rayo ardiente
blanco coro de náyades lascivas
precie más vuestras sombras fugitivas
que verde margen de escondida fuente,

y así bese, a pesar del seco estío,
vuestros troncos, ya un tiempo pies humanos,
al rauda curso de este undoso río,
que lloréis (pues sólo llorar a vos toca,
locas empresas, ardimientos vanos)
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.

“A unos álamos blancos”

Verdes hermanas del audaz mozuelo
Por quien orilla el Po dejastes presos
En verdes ramas ya y en troncos gruesos
El delicado pie, el dorado pelo:

Pues entre las ruinas de su vuelo
Sus cenizas bajar en vez de huesos,
Y sus errores largamente impresos
De ardientes llamas vistas en el cielo,

tienen un papel protagónico en el poema; es verdad que el cordobés echa mano de la tradición muy directamente: recrea un mito, lo transforma y lo renueva por medio de imágenes que le dan ese aire de estreno.

En cierta medida ese actitud que se les reprochaba a los poetas jóvenes en la España de los años 20 no era tan nuevo. La poesía de Góngora con su desbordamiento de lugares cultos, oscuridad sintáctica que le profería cierto alejamiento de las pasiones y “congojas comunicables” (que fácilmente despertaban otros poetas) porque su poesía “no es directa”. En fin, ese aire refinado y selectivo se parece significativamente a algunas de las actitudes poéticas que después Ortega y Gasset llamaría: “deshumanización” (Lorca usa la palabra “pureza”). Todo lo anterior en cuanto a una cierta actitud (de la que no sabemos si Góngora era consciente). Formalmente compartían un uso atrevido y nuevo de la metáfora: la imagen poética. Lorca advierte, respecto al tema, el modo de usar ciertas imágenes y nos dice de qué modo funciona este mecanismo con el ejemplo de Góngora:

Acabad con mi loco pensamiento,
Que gobernar tal carro no presuma,
Antes que lo desate por el viento

Con rayos de desdén la beldad suma,
Y las reliquias de su atrevimiento
Esconda el desengaño en poca espuma.

Góngora, como ha advertido García Lorca, toma un mito y lo construye de nuevo en una imagen. En el primer poema “A unos álamos” recuerda el mito de las hermanas de Faetón que fueron convertidas en álamos al derramar lágrimas por su hermano. Góngora, en una suerte de justicia poética, les advierte que nada tienen que envidiar del glorioso laurel ni, incluso, de las palmas, símbolo de la gloria de la resurrección de Cristo. Sin embargo, Góngora escoge a los álamos para comparar, de manera “ecuestre”, el ardimiento del mozuelo Faetón y de su empresa fallida (tomar el poder de su padre el rey Sol por un día) para rematar en último terceto: “Mi ardimiento en amar, mi empresa loca”. Como un prestidigitador, el cordobés recrea y le da un gran giro, casi imperceptible. Mientras en “A unos álamos blancos”, el primer verso es un claro ejemplo de lo que Lorca nos afirma. Los álamos de Góngora, en efecto, son creados en una imagen: “Verdes hermanas del audaz mozuelo”, igualmente en este poema, vuelve con la comparación entre la osadía de Faetón, y la suya de pretender la “beldad suma”; por ello acude a los álamos, para que puedan desengañarlo antes de que en sus “llamas”, su pasión, se consuma.

“A unos álamos”: en Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*. Madrid, Biblioteca Castro, 2000, pp. 50-51.

“A unos álamos blancos”: Luis de Góngora, *op.cit.*, pp. 39-40.

²¹⁰ Y Lope de Vega, quien sí los menciona explícitamente.

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa, o acto de la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden. Por eso, su poesía, como no es directa, es imposible de leer ante los objetos de que habla. Los chopos, rosas, zagales y mares del espiritual cordobés son creados y nuevos. Llama al mar “esmeralda bruta en mármol engastada, siempre undosa”, o al chopo “verde lira”. Por otra parte, no hay nada más imprudente que leer el madrigal hecho a una rosa con una rosa en la mano. Sobran la rosa o el madrigal.²¹¹

Góngora fue un poeta “moderno”, pero más que moderno fue innovador.²¹² Los *manifiestos* y programas sí que son algo nuevo. Las actitudes o los espíritus artísticos, en efecto, algunas veces pueden coincidir, aunque la distancia sea de siglos.²¹³ El poeta de Córdoba llevó hasta sus últimas consecuencias sus recursos poéticos y estilísticos. De una forma extraña se le *adelanto* a Huidobro y a Reverdy, cosa imperdonable, puesto que contradice la raíz vanguardista. Pero no. El espiritual cordobés sólo podía ser un guerrero consigo mismo, esforzándose en descubrir los mecanismos que hacen que los hombres, a veces, puedan crear belleza. Con todo, él es verdaderamente original como genialmente lo expone Lorca: “la originalidad de don Luis de Góngora, aparte de la puramente gramatical, está en su método de cazar las imágenes, que estudió utilizando sus gramáticos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da al mito, estudia las bellas concepciones de los

²¹¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973. p. 1002.

²¹² Dámaso Alonso rectificará casi 25 años después de 1927 que si en aquella ocasión había aconsejado prudencia en cuanto al fervor de su generación por el cordobés, *ahora* tenía no que rectificar sino que añadir. Cito “Creo –si no es error de estos años míos: todas las edades tienen los suyos- que mi comprensión total del fenómeno ha ganado en profundidad. Quiero decir -¡oh malévolos!- que veo, en el sentido de la profundidad, más vetas, y de dónde proceden y a dónde llevan. En una palabra: atendí entonces más a lo tradicional del arte de Góngora; me interesa hoy, por lo menos tanto, lo que hay en él de vigorosamente innovador.” En *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos. op. cit.*, p. 312.

²¹³ La tarea de encasillar cronológicamente, linealmente, es bastantes cuestionable. Por ejemplo en el caso del romanticismo se habla de su presencia aún entre nosotros. Rubén Darío lo resume del siguiente modo “Quién que es no ha sido romántico” (cito de memoria).

pueblos clásicos”²¹⁴, “su mecánica imaginativa es perfecta. Cada imagen a veces es un mito creado”²¹⁵. Sobre estos dos últimos puntos podemos hablar de una clara y abierta influencia del cordobés en el granadino. Hace tiempo, leyendo mal a Lorca, parecían poco sentidos los poemas en donde abundaban las referencias mitológicas. Naturalmente, siendo Góngora una de las influencias del granadino, no podían faltar éstas en los poemas de árboles, nada resulta más natural. Lo gongorino en Lorca descansa en el uso de las referencias cultas y mitológicas; y en sus logradas e inimitables imágenes. Ilustraremos someramente lo dicho sobre García Lorca. El mito, a veces, como en el poema “La encina” no es evidente. Lo evidencia la intuición de que hay en el poema una suerte de historia a la que le faltan piezas. Una vez que se ha encontrado la fuente del mito, no se puede leer con los mismos ojos. Unamuno, es verdad, también alude a un esquema culto, clásico, pero siempre nos lo revela, no hay incertidumbre, y no la hay porque el énfasis de sus alusiones recae en los adjetivos. Cosa que Lorca se cuida de hacer.

No pretendemos detenernos más en el ensayo de Lorca sino para subrayar una de las cualidades de la imagen poética, la supremacía de lo visual.

La aparente novedad de la imagen

Es verdad que Lorca no polemiza en su conferencia sobre uno de los puntos básicos en los que algunas escuelas vanguardista centraban su novedad, hecha casi tres siglos; y no se detiene en las minucias en las que lo haría un erudito y es precisamente porque, aunque lo era, intuía y reconocía al igual que otros de sus compañeros a su maestro.

²¹⁴ *Ibid.*, 1008.

²¹⁵ *Ibid.*, 1009.

Pero retomemos la voz de uno de los poetas que aquí nos ocupan. Lorca, en el citado ensayo abunda sobre la importancia de los sentidos como la materia prima de donde surgen las metáforas más audaces. Su tesis sobre Góngora sostiene que una de las cualidades del cordobés es el manejo que hace de las imágenes poéticas. Para Lorca, en este tipo de metáforas debe predominar lo visual sobre los otros sentidos:

Un poeta debe ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas.²¹⁶

Más adelante sugiere:

Para que una metáfora tenga vida necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo de acción y una redonda perspectiva en torno de él. La metáfora está regida siempre por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. La vista no deja que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha formado delante de ella.²¹⁷

Una imagen poética basada en la observación atenta y minuciosa, que pase por el tamiz de las *palabras*²¹⁸ devendrá en una nueva imagen y eso será la imagen poética. Lorca, que tenía una sólida y rigurosa formación académica diserta sobre esta cuestión en las metáforas, o imágenes gongorinas, para compartirnos las razones, el porqué de la genialidad de la impopular y a veces, incomprensible, poesía de Góngora.

Pero Lorca se cuida de matizar dicha novedad, para él, el uso de algunas imágenes de tinte gongorino ya se utilizaban y eran fácil de reconocer en el gran número de *decires* que tienen los pueblos andaluces y gallegos y, por ende, algunos otros. Lorca deja ver en este ensayo que la “pureza” que en su momento se le achacó a Góngora, y que en aquellos años aún se le reprochaba a los poetas vanguardistas, era más común y cotidiana de lo que

²¹⁶ *Ibid.*, 1009.

²¹⁷ *Ibid.*, 1009.

²¹⁸ Es decir, lenguaje. En sentido técnico pero también en sentido espiritual.

se pensaba. La actitud poética y la preferencia por una poesía menos accesible a la mayoría era sólo eso, una actitud. Pero ello no significa que no sea sentida, vívida, real, lo que en la nueva poesía de su generación se hacía. No hay pues en las metáforas *nuevas*, es decir, las imágenes, únicamente artificio.

CAPÍTULO V

LAS IMÁGENES DEL ÁRBOL

EN LA GENERACIÓN DEL 27

PEDRO SALINAS²¹⁹

“VIDA

Nació el 27 de noviembre de 1892 en Madrid. Estudió en las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras de la Universidad Central, y es doctor en Letras (1917) y catedrático de Lenguas y Literaturas Española (1918) en la Universidad de Sevilla y actualmente en la de Murcia. De 1914 a 1917 fue lector de español en la Sorbona. Y en 1922-23, en la Universidad de Cambridge. Actualmente dirige los cursos para extranjeros del Centro de Estudios históricos de Madrid. (...)

POÉTICA

“La poesía existe o no existe; eso es todo. Si es, es con tal evidencia, con tan imperial y desafectada seguridad, que se me pone por encima de toda posible defensa, innecesaria. Su delicadeza, su delgadez suma es su grande e invencible corporeidad, su resistencia y su victoria. Por eso considero la poesía como algo esencialmente indefendible. Y claro es, en justa correlación, esencialmente intachable. La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguajes, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo. Hay que dejar que corra la aventura, con toda esa belleza de riesgo, de probabilidad, de jugada. “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard.” No quiere decir eso que la poesía no sepa lo que quiere; toda poesía sabe más o menos lo que se quiere; pero no sabe tanto lo que se hace. Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra debajo, disfrazada de palabra, contenida pero explosiva. Hay que contar sobre todo, con esa forma superior de interpretación que es le malentendu. Cuando una poesía está escrita se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el lector, en el silencio. Muchas veces una poesía se revela a sí misma, se descubre de pronto dentro de sí una intención no sospechada. Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesías. Estimo en la poesía, sobre todo, la autenticidad. Luego la belleza, después el ingenio. Llamo poeta ingenioso, por ejemplo, a Walter Savage Landor. Llamo poeta bello, por ejemplo, a Góngora, a Mallarmé. Llamo poeta auténtico, por ejemplo, a San Juan de la Cruz, a Goethe, a Juan Ramón Jiménez. Considero totalmente inútiles todas las discusiones sobre el valor relativo de la poesía y de los poetas. Toda poesía es incomparable, única, como el rayo de sol, o el grano de arena.

Mi poesía está explicada por mis poesías. (...)

P. S.”

²¹⁹ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932. Reimpresión facsimilar, Visor, 2002.

Una imagen de angustia o la inmovilidad del árbol como tópico

Si observamos cuáles de las características del árbol se aprovechan o son resaltadas para subrayar algunas situaciones. Encontraremos el tópico de la inmovilidad en ¡No podrás saber nada, sauce triste! de Pedro Salinas; de Emilio Prados en “Un árbol crece inmóvil. Negación a un viaje”; Altolaguirre en “A un olmo”:

Tú permaneces pero te renuevas,
estás bien arraigado pero creces,
Y conquistas el cielo sin derrota,
dueño de tu comienzo y de tus fines.²²⁰
(“A un olmo”)

o en Vicente Aleixandre, en “El árbol”:

un corazón de un hombre a veces resuena golpeando.
Pero un árbol es sabio y plantado domina.
(“El árbol”)

Aleixandre reúne la antítesis de la inmovilidad:

Su vida tenaz y su inmovilidad rigurosa. Y su
movimiento sin tregua.
(“Idea del árbol”)

El rasgo, o tópico, funciona en varios niveles, en este caso la inmovilidad proyectada en un árbol. En “¡No podrás saber nada sauce triste!” el tópico ayuda a reflejar la angustia causada por una imposibilidad. El dramatismo de la imagen se acentúa por medio de otra analogía, cuando lo que se pretende conocer fluye y se escapa igual que un río.

La *condena* a la inmovilidad en la que vive el árbol vista desde una perspectiva dinámica puede constituir el símil ideal de la imposibilidad del amor. En el caso del poema

²²⁰ Manuel Altolaguirre, *Poesías completas (y otros poemas)*, ed. James Valender, Madrid, Fundación José Manuel Lara/Vandalia Senior, 2005. p. 145.

“¡No podrás saber nada sauce triste!” el tópico resulta óptimo cuando se escoge una imagen antípoda para el ser amado: un río, y una situación dramática: vivir aparentemente cerca. Salinas aprovecha el tópico de la fugacidad y cambio permanente del río para darnos una idea de la falsa cercanía en esta relación angustiante.

Una de las características de la poesía de Pedro Salinas (que veremos en otros de los poemas) es esta suerte de conciliar dos planos: uno aparentemente real y otro puramente subjetivo. De este modo, no es fortuito que prefiriera al sauce “que funciona tradicionalmente como símbolo del amor no correspondido y desgraciado.”²²¹ Elije, así, a un sauce para encarnar a un amante desgraciado. La función de la imagen es igualmente importante, ya que el sauce, con su singular figura, contrasta enormemente con el constante y libre fluir de un río que no hace más que causar un efecto de angustia y de tristeza. En este poema la angustia es uno de los sentimientos predominantes. Salinas enfatiza esas diferencias por medio de repeticiones y polisíndeton (el tono prosístico que caracteriza a su poesía está presente también aquí):

Y el río corre, el río corre siempre,
y tú, quieto a su lado,
te doblas, te atormentas,
en el vano deseo de seguirle, de correr,
de buscar, de ir hacia algo.
(“¡No podrás saber nada sauce triste!”)

El río no sólo se ha individualizado a nuestros ojos con una personalidad (en esta parte entran los planos superpuestos tan comentada por los nuevos poetas) sino que tiene – lo sabemos casi al final de los versos- un nombre y un apellido. Las características del árbol

²²¹ Impelusso, *op. cit.*, p. 68.

y el río encarnan o humanizan tan bien los sentimientos que el poeta quiere transmitir y en ello radica su eficacia.

El énfasis no recae, sin embargo, en la inmovilidad física sino tal parece que se trata de una inmovilidad moral; la misma que no le permite conocer “el cálido misterio del mañana”. En el título no hay referencia a parálisis alguna, sino a un desconocimiento, el que observamos desde el importante primer verso: “No podrás saber nada sauce triste”. La ignorancia o desconocimiento lo habremos de observar en todo el poema: “interrogas sin saber nunca lo que el agua dice”, “no sabes nada del ayer de esta agua”, “lo ignoras todo”. Casi al final la solución que propone la voz lírica es trágica:

si yo fuera leñador que te cortara,
acaso tú me lo agradecerías,
y al darte muerte que camina y anda
no sentirías el perder la vida
eternamente quieta.

(“¡No podrás saber nada sauce triste!”)

Solamente al ser cortado, al “huir” o desarraigarse, tendrá la posibilidad de irse “allá abajo oyendo al río”. Así, el descenso es preferible a la angustia de no conocer más que el fragmento de río cambiante al que está condenado al vivir en su altura. Cuando uno ya se hubo angustiado con el río por conocer su desdicha, una voz en primera persona nos saca del plano río-árbol, analógico, al señalar un río y una geografía reales.

Así mis pensamientos van diciendo
mientras yo acodado
en la baranda del puente veo cómo
corre el Guadalquivir
hacia Sanlúcar...

(“¡No podrás saber nada sauce triste!”)

La confirmación de la relación analógica: poeta-árbol y su angustia-río, amada-río, se encuentra en los versos finales donde el árbol y sus hojas son comparados con un poeta y sus versos. Estos últimos enviados casi con la naturalidad con la que un árbol *ve* sus hojas vencidas por el viento:

¡Éstos versos que mando río abajo
hacia el mar azulado
son las hojas del árbol
que se desprenden yendo hacía su anhelo,
ya que el sauce está en tierra
clavado para siempre!
 (“¡No podrás saber nada sauce triste!”)

*¡NO PODRÁS SABER NADA SAUCE TRISTE!*²²²

*¡No podrás saber nada sauce triste!
¡Tú que desmelenado
sobre el agua te inclinas e interrogas
sin saber nunca lo que el agua dice
al pasar junto a ti!*

*¡Y el río corre, el río corre siempre!
¡Y tú, quieto a su lado
te doblas, te atormentas,
en el vano deseo de seguirle,
de correr, de pasar, de ir hacia algo!*

*¡Estás junto al recodo
que hace el río,
lejos de su principio, lejos, lejos
también de su final,
y si no sabes nada
del ayer de esta agua,
del cálido misterio del mañana,
también lo ignoras todo!*

*¿Qué eres pues, sauce, qué eres?
A veces se desprenden hojas de ti;
¡son mudos mensajeros*

²²² En *Fábula y signo* (1931), tomado de *Poesías completas (I)*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. pp. 145-146.

*que envías allá abajo!
Qué confías
a la corriente para que ellos lleguen
ya que tú no puedes llegar!
Y tú te quedas en la orilla,
viéndolas cómo corren a lo lejos
que se pierden llevándose
tu voluntad dispersa.*

*Si yo pudiera ser leñador
que te cortara sauce, que arrojara
tu tronco a la corriente
acaso tú me lo agradecerías
y al darte muerte que camina y anda
no sentirías el perder la vida
eternamente quieta,
sauce triste,
y tu tronco se iría allá
a lo lejos oyendo lo que dice la corriente.*

*Así mis pensamientos van diciendo
mientras yo acodado
en la baranda del puente veo como
corre el Guadalquivir
hacia Sanlúcar...
¡Estos versos que mando río abajo
hacia el mar azulado
son las hojas del árbol
que se desprenden yendo hacia su anhelo,
ya que el sauce está en tierra
clavado para siempre!*

Sombras, ¿nada más? o los intangibles frutos

La sombra es un símbolo importante en el universo poético de los árboles. Y si el árbol es objeto de diversas imágenes para ser nombrado, la sombra no es la excepción. De modo que cuando hablamos de la sombra producida por los árboles puede resultar una imagen sensual de frescura que, por consiguiente, puede prestarse, también, a una interpretación de tipo erótica, como se presenta en el poema “La Encina”, de García Lorca desde el primer verso circunstancial:

Bajo tu casta sombra
encina vieja
quiero sondar la fuente
de mi vida
(“La encina”)

Gerardo Diego, por su parte describe a través de la imagen de la sombra y del sueño al ciprés:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza
(“El ciprés de Silos”)

La poesía de Pedro Salinas se caracteriza por sus versos creados en una forma aparentemente sencilla (García Lorca las llamaba *prosías*). Ante esta particularidad, Cernuda comenta: “Cuán difícil esta poesía sin dificultad aparente. En ella una sola palabra guarda maravillosas virtudes poéticas. Se camina por un mundo donde las formas sencillas celan un dios invisible.”²²³ Esa aparente sencillez es una cualidad que Salinas aprovecha al trabajar sus poemas.

Su poesía es tan íntima como una confesión, como lo sería el tono de una carta,²²⁴ paradójicamente cifrada; pero es sólo un tono aparente pues lo que el poeta no dice explícitamente quizá lo podemos intuir a través de sus argucias plenas de metáforas, imágenes, símbolos, analogías, comparaciones; o por medio de las referencias. Al unir ambos planos el resultado es muchas veces el asombro.

²²³ Luis Cernuda, *Prosas II*, Barcelona, Siruela, 2002. p. 20.

²²⁴ Hagamos un breve paréntesis para mencionar su pasión por el género epistolar, testimonio de ello son las cartas a Margarita, su mujer y a Katherine Whitmore; además de la prolífica correspondencia que mantenía con algunos de sus amigos; y su hermoso ensayo sobre este género. Sin olvidar que Salinas experimentó con el género narrativo.

En el caso del tema del árbol, de esta presencia de la Naturaleza, tenemos la impresión de que nos lo presenta como el espejo adecuado donde volcar su angustia existencial.

“Hoy te han quitado naranjo”

En el poema “Hoy te han quitado naranjo” veremos de qué manera, a partir de un árbol frutal, se logra que el protagonismo recaiga en una imagen inesperada a través de una sinécdoque: la del fruto real y el de la sombra, este último mostrado como otro tipo de fruto. Esta doble visión, una objetiva y referencial y una subjetiva e íntima, produce desconcierto. Sobre todo porque no parece haber indicios de dicha frontera entre la referencia y la imagen creada.

La referencia aparece en la primera estrofa y es sencillamente circunstancial:

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro,
las meten en unas cajas,
y las llevan por los mares
a tierras sin naranjal.

(“Hoy te han quitado naranjo”)

Hablaremos de dos ámbitos, el primero, el comercio de naranjas. ¿Qué pasa con las dos primeras estrofas? En la primera nos remite a un ámbito utilitario, comercial... que podemos confirmar en los siguientes versos:

Se creen que te han dejado sin nada.

(“Hoy te han quitado naranjo”)

E inmediatamente después, nos muestra el otro fruto

Mentira, naranjo mío.
Te queda el fruto redondo y prieto
de tu sombra por el suelo.

(“Hoy te han quitado naranjo”)

el poeta aparece como un niño que roba los frutos de un huerto ajeno:

Y aunque este nadie lo quiere,
yo vengo como un ladrón
("Hoy te han quitado naranjo")

Nadie puede ver este fruto (la sombra), por tal motivo no se la llevan. En cambio, en el universo poético, la sombra posee un valor extraordinario, de manera que es necesario: llegar furtivamente, "como un ladrón", para conseguirlo. De este modo, el segundo fruto -el intangible- debe su opacidad al deslumbrante, sabroso, fresco y tangible fruto.

Las imágenes que utiliza para nombrar a la sombra son dos: "fruto redondo y prieto" y "gajos seguros". Por medio de la sinécdoque del fruto se nos muestra la inmaterialidad de estos árboles. En "Hoy te han quitado naranjo" es natural pensar en la referencia que naturalmente tiene. Pero si centramos nuestra atención en las imágenes creadas, nuevas, la de la sombra del naranjo será una de ellas, y su valor natural -dar frescura- tiene en los versos de Salinas la apariencia de ser apenas revelado.

El naranjo aparece al principio como una referencia, como lo fueron las naranjas y como parece ser, después, la sombra. Sin embargo, el universo de Salinas nos es mostrado con el despliegue de imágenes de la fruta y la sombra del árbol, nuevamente en dos planos aparentemente separados. En el fondo siempre es el mismo plano el del universo saliniano. A manera de exégesis, haciendo caso a las palabras del poeta: "Mi poesía está explicada por mis poemas", ofrecemos a pie de página unos versos que podrán alumbrar más las lecturas del poema comentado.²²⁵

²²⁵ "Mis ojos ven en el árbol/ el fruto redondo y fresco./ Mis manos se van certeras/a cogerlo. Pero tú, /pero tú, mano de ciego,/ ¿qué estás haciendo? La mano da vueltas, vueltas/Por el aire; si se posa/ sobre cosa material,/ huye tras palpo suave/ sin llegar nunca a cogerla./ Siempre abierta. Es que no sabe cerrarse, es que tiene/ ambiciones más profundas/ que las de los ojos, tiene/ambiciones de esa bola imperfecta/ de este mundo,/ buen fruto para una mano/ de ciego, ambición de luz,/ eterna ambición de asir/ lo inasidero./ Cuando

*HOY TE HAN QUITADO NARANJO*²²⁶

*Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.
Las meten en unas cajas y
las llevan por los mares
a tierras sin naranjal.
Se creen
que te han dejado sin nada.
¡Mentira naranjo mío!
Te queda el fruto dilecto
para mí solo, te queda
el fruto redondo y prieto
de tu sombra por el suelo,
y aunque éste nadie lo quiere
yo vengo como un ladrón,
furtivamente a apagar
en sus gajos impalpables
y seguros, esa sed
que nunca se me murió
con el fruto de tus ramas.*

La trascendida madera

De los variados símbolos que comprende la imagen del árbol en la tradición judeo-cristiana: el del leño o madera con la que se construye la cruz de Cristo, “Santo de Palo” logra ser una excepción en el *corpus* que presentamos. Sólo Guillén y Aleixandre, el primero en “Naturaleza viva”²²⁷ y el segundo en “Tabla y mano”²²⁸ aluden a la trascendencia del árbol en objeto, pero no en objeto sacro.

se cansa de inútiles/ devaneos, tristemente, se va en busca de su hermana/ y se entrecruzan las manos del ciego./ Y sólo así se están quietas, enclavijadas,/ asidas, ansia con ansia/ y deseo con deseo./ Mano de ciego no es ciega:/ una voluntad la manda/ no los ojos de sus dueño.” Pedro Salinas: *Poesías Completas (1). Fábula y signo. Seguro Azar. Presagios*. Madrid, Alianza Editorial, 1997. pp. 23-24

²²⁶ En *Presagios (1924)* pp. 36-37. Tomado de Pedro Salinas, *Poesías completas (I). Fábula y Signo. Seguro Azar. Presagios*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

²²⁷ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 50.

¡Tablero de la mesa
Que, tan exactamente

SANTO DE PALO

*¿Quién escogió aquel árbol de entre todos?
Qué mirada en silencio, dijo: ¡Ése!
¿Cuál hacha le libró de la conforme
servidumbre selvática,
de la insensible pena de ser bosque?*

*Ahora, a sus pies,
arden las llamas, llamas menudas día y noche;
por cada llama alguien quiere una cosa.*

*De aquellos mismos campos donde estuvo
vienen sus hermanos menores, exquisitas
criaturas, las flores; se le apiñan
allí junto, en los búcaros.*

*Un hálito que brota de sus cálices,
un frescor que traducen de los cielos,
le dicen delicada-
mente que abril ya llueve.*

*“Nosotros, pecadores, sí,
por nosotros reza, pecadores.”*

*Trascendida madera,
si ahora le devolvieran a su suelo,
allí entre sus hermanos arraigados,
que empiezan a echar hoja,
a él, sin raíces, y su tronco
de oro, y todo colores,
de humanidad, su tronco disfrazado,
sus familiares de antes, vegetales,
con voces de extrañeza le hablarían.*

*“¿Quién eres tú? ¿Dónde tus ramas, dónde
las hojas que solías?*

*¿No sientes ya que el viento te hace música?
¿De dónde te sacaron la mirada*

Raso nivel, mantiene
Resuelto en una idea
(...)

Que palpa y reconoce
Cómo el plano gravita
Con pesadumbre rica
De leña, tronco, bosque. (*fragmento*)

²²⁸Vicente Aleixandre, *En un vasto dominio*, Madrid, Alianza Editorial, 1978. p. 91

Delante está la mesa
No pájaros o flores. Cuatro naipes, un vaso.
La mano está en la tabla. Tabla o mano, mezcladas
No,
Confusas –confundidas-. (*fragmento*)

*y su tristeza? ¿Dónde están tus nidos?
¿Los pájaros, te quieren? ¿Vienen a ti a vivirse, todavía?*

*“Nosotros, pecadores.
Sí, por nosotros reza, pecadores.”*

*“Soy santo, mis raíces
son la vida y la muerte de un hombre hace siglos.
Soy su carne, sin carne.
Ni mi cuerpo ni el suyo
de pecado supieron; así iguales.
Mi cielo no es el vuestro, está más alto.
Hombres, mujeres, vienen, se me hinojan,
hablan bajo; yo entiendo y no los oigo.
Alzan a mí miradas tan profundas
que las siento como algo que no es mío,
que no es vuestro, es de Él.
Separado nos han, hermanos vegetales,
ya de tanto rezarme, ya de tanto
quererme. Vuestro hermano
aún soy en las entrañas
sordas de la materia primitiva.
De vosotros me siento
cuando el calor de agosto, entre mis fibras
me chasca la pintura.
Pero alguien, entre vetas y nudos,
como los vuestros que en ceniza acaban
me ha encendido, arder que no termina,
luz de inmortalidad:
me ha puesto un alma.
Susurros suplicantes, allí, a mis pies,
el aire de los rezos, ese es mi viento.
Y las almas ahora, son mis pájaros.*

Los recursos retóricos usados por el poeta son sencillos, en apariencia. Se trata de una comparación entre un árbol y un santo de palo. De manera dramática, la madera trascendida (puesta en un templo) tiene una voz que por medio de construcciones interrogativas le confieren un dramatismo eficaz. El poeta no despoja nunca al árbol de su ser, sino al contrario, la llama “trascendida madera”, de modo que nunca pasa a ser algo creado por el hombre, sigue siendo árbol, porque se le destinó para ser santo. El simbolismo

del árbol en el madero de la crucifixión parece estar relacionado con dos árboles importantes que ya habían sido señalados, el árbol de la vida y el árbol del bien y del mal.

Insistiremos en el aura de divinidad que por siglos ha venido envolviendo la imagen del árbol. El poeta logra perfectamente sus cometidos porque aprovecha la carga simbólica de una imagen que se presta para ello. Debemos notar que si la utilidad después de la muerte le da al árbol un aura extraña, más extraña resulta cuando se le *escoge* para ser santo.

La dudosa juventud

Los poemas de árboles en la poesía de Pedro Salinas forman un todo orgánico y se puede distinguir cierta continuidad en su forma de tratamiento. La duda de la propia juventud es el motivo de los versos de “Las hojas tuyas, di, árbol”. El título ya nos despierta un cúmulo de presentimientos, es un imperativo, que remata con una pregunta retórica:

Las hojas tuyas, di, árbol
¿son verdes, estás seguro?

El color de las hojas tendrá la función de revelar una angustia existencial, probablemente en el sentido del *carpe diem*. El verde es ya un conocido símbolo de la vida, y de la juventud. Y el juego existencial del árbol por el color de sus hojas, la angustia de su juventud ambigua encierra una vejez espiritual, una tristeza que no coincide con el radiante verde de las hojas. A su vez, la sombra que las nubes y la noche traen consigo produce un oscurecimiento aparente. El negro será el color que amenace con su aparición de tiempo en tiempo, cada tarde. La trama tiene la unidad de un día, por la mañana vive la alegría, no hay incertidumbre; pero el ánimo del árbol cae con él. Es bien conocido el símil del día con las edades del hombre; o con las estaciones: como lo hizo Ramón del Valle-Inclán en sus

Sonatas. Sin embargo, como hemos dicho, en “Las hojas tuyas, di, árbol” no hay indicios de esta situación.

La sombra sí aparece en estos versos de forma negativa, a diferencia de la de Diego y Lorca. El verde en los versos de “Las hojas tuyas, di, árbol” de Salinas son no sólo ‘humanas’ sino existenciales, y en ellas el color juega el papel más importante, pues en ese símbolo se concentra la fuerza de lo que se nos revela:

¿son verdes, estás seguro?

Funciona aparentemente como lugar común de juventud:

¡Qué alegría te corona
por la mañana, a las once,
cuando ya no hay duda
y todos dicen, “¡Qué verde está el árbol!”
Los pájaros te lo afirman
a gritos, desde las ramas
de confianza
en el verdor que sustentan.
(“Las hojas tuyas, di, árbol”)

Deja de ser común cuando notamos que el *carpe diem* angustia literalmente al árbol que siente el tic-tac del reloj cuando caen las horas:

Pero a la tarde la duda
primera te va tocando
como un pensamiento vago,
a una frente desde lejos.
(“Las hojas tuyas, di, árbol”)

El acento recae sobre la duda de ser:

La duda viene primero
indecisa, hecha matices,
de rosa, de malva, de tiernos:
el crepúsculo es la duda.
Cuando la sombra te mata
ya pareces todo negro.
Camina
por dentro, hacia tus raíces

la angustia de cómo eres.
Tus hojas se tocan
a ver si así, por el tacto,
de su verdor se convencen.
Pero el tacto nunca enseña
lo que es claro o es oscuro.
(“Las hojas tuyas, di, árbol”)

el motivo de este poema es filosófico, existencial en sumo grado. En la palabra “duda” es donde se carga todo el peso de este poema. Estamos frente a un soliloquio. Un auto reconocimiento, que no se revela en el mundo se lo sensible.

Y así te pasas la noche
inseguro
de tu misma primavera.
La conciencia de tu ser
-¿verde, negro, negro, verde?-
No las tienes tú, estás lejos:
las esferas te la traen,
las esferas te la llevan.
(“Las hojas tuyas, di, árbol”)

LAS HOJAS TUYAS DI ÁRBOL

*Las hojas tuyas, di, árbol
¿son verdes, estás seguro?
¡Qué alegría te corona
por la mañana, a las once,
cuando ya no hay duda
y todos dicen, “¡Qué verde está el árbol!”
Los pájaros te lo afirman
a gritos, desde las ramas
de confianza
en el verdor que sustentan.
Pero a la tarde la duda
primera te va tocando
como un pensamiento vago,
a una frente desde lejos.
La duda viene primero
indecisa, hecha matices,
de rosa, de malva, de tiernos:*

*el crepúsculo es la duda.
Cuando la sombra te mata
ya pareces todo negro.
Camina
por dentro, hacia tus raíces
la angustia de cómo eres.
Tus hojas se tocan
a ver si así, por el tacto,
de su verdor se convencen.
Pero el tacto nunca enseña
lo que es claro o es oscuro.
Y así te pasas la noche
inseguro
de tu misma primavera.
La conciencia de tu ser
-¿verde, negro, negro, verde?-
No la tienes tú, está lejos:
las esferas te la traen,
las esferas te la llevan.*

Sobre los tres poemas de Salinas

El estilo prosístico, la abundancia de vocativos, de interrogaciones e interjecciones logran un tono íntimo y sentido. Salinas nos deja ver, aquí, algo de ese mundo espiritual.

Lo que sobresale con verdadera insistencia en los poemas anteriores es esa aparente facilidad de que dos planos se encuentren: uno aparentemente referencial y el otro, el creado por el poeta (construido con imágenes). El mundo poético de Pedro Salinas es un tránsito entre un mundo objetivo y el otro, escondido, mostrado por él con generosidad. Con el íntimo tono de un secreto compartido, de una confesión.

JORGE GUILLÉN²²⁹

“VIDA

Jorge Guillén nació en Valladolid el 18 de enero de 1893. Residió en Suiza de 1909 a 1911. Estudia Filosofía y Letras en Madrid y Granada, licenciándose en 1913. Conoce Alemania en 1914. En París, como Lector de Español en la Sorbona, reside de 1917 a 1923. Contrae matrimonio en 1921. Se doctora en Letras, en Madrid, en 1924. En 1925, obtiene la Cátedra en Letras por la Universidad de Murcia, donde explica tres cursos. De 1929 a 1931, lector en la Universidad de Oxford. Actualmente es catedrático de la de Sevilla. Ha colaborado en el diario “La libertad” de Madrid a veces con el seudónimo Pedro Villa, y en las revistas, España, Sevilla, Índice, Revista de Occidente, Litoral, Carmen, Poesía, etc. Ha traducido en español versos de Paul Valéry y de Jules Supervielle, y, a su vez, sus poesías originales han sido traducidas y publicadas en varias revistas francesas e italianas.

POÉTICA

Fundamentalmente la expuso en Verso y prosa, en la carta que reproduzco:

CARTA A FERNANDO VELA

Valladolid, viernes santo, 1926

Mi querido, Vela: ¡Viernes santo! ¿Cómo hablar de poesía pura, en este día, sin énfasis? porque lo de puro, tan ambiguo, con tantas resonancias morales, empuja ya al énfasis, a la confusión, a poner en la pureza todos los encantos de “Viernes santo”, como ha hecho el abate Brémond, cuyo punto de vista no puede ser más opuesto al de cualquier “poesía pura”, como me decía hace pocas semanas el propio Valéry. Brémond ha sido y es útil: representa la apologética popular, una como catequista poética para el domingo por la mañana. Y su discurso es un sermón. Pero ¡qué lejos está todo ese misticismo, con su fantasma místico e inefable, de la poesía pura, según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allí o de aquí! Brémond habla de la poesía en el poeta, no de un estado poético, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema –y de ningún modo puede oponerse al poema un estado inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente “ritmos, imágenes, ideas”, etc. Poesía pura es matemática y es química –y nada más, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry-, y que han hecho suya algunos jóvenes matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente, pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental. El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana de la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la cantidad –y, por lo tanto, la naturaleza- de elementos simples poéticos que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego –y a mí también-. Pero cabe asimismo la fabricación –la creación- de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura –poesía simple prefiero yo, para evitar los equívocos del abate-.(...)

²²⁹ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1916-1931*, Madrid, Signo, 1931. Reimpresión facsimilar, Visor libros, 2002.

Jorge Guillén: el paradisis

Diez poetas cantando un mismo elemento, pero ¡qué particular e individual el canto de cada uno de ellos! Los poemas de árboles poseen en general cierta melancolía. Sin embargo, cuando el tema concreto es el de la muerte algunos de nuestros poetas encontrarán en la imagen de un árbol, “atormentado” por las inclemencias de la vida misma, el símil perfecto.

La vitalidad como actitud poética

Sin embargo, una de las excepciones, es Jorge Guillén. De modo que, si como afirma Cernuda “triste aparece quien triste le mira”, en Jorge Guillén se tendría que decir “feliz parece a quien feliz le mira”. La mirada de Guillén, como todo en su poesía, es gozosa, feliz. Su voz: “triumfante”, por el hecho de ser voz, lenguaje, nos confirma su felicidad vital. Tal como se manifiesta en su poema “Sabor a vida”:

Yo soy feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría²³⁰

La felicidad de Jorge Guillén está pues en aquellos lugares que él embellece con su particular forma de mirar. La afirmación anterior la respalda un campo semántico extenso (disperso en toda su obra) en donde encontramos con frecuencia las palabras: sonriente, alegre, feliz, ríe, alegría, algarabía, dicha, dichosa, júbilo, gozo, goza, gozoso, sonrías, sonreír, luz, dulce, delicia, buena, aleluya, esperanza, fe; equilibrio, armonía, etcétera; aunque tentados, no explotaremos esta rica mina poética; sirva este recuento solamente para subrayar su particular canto a los árboles que se distingue en nuestro *corpus*. Ya, Dámaso Alonso, señaló certeramente que si existen dos poetas que crean mundos propios

²³⁰ “Sabor a vida”, *op. cit.* p. 61.

uno de ellos es precisamente Guillén²³¹, el otro es Vicente Aleixandre (del paraíso aleixandrino nos ocuparemos más adelante).

La perspectiva

La alegría en Guillén tiene un particular punto de vista: las alturas. Y sobre su perspectiva hay otro campo semántico donde las “azoteas, torres, cúpulas”, las nubes, las copas de los árboles y otras alturas, las metafísicas: donde él canta de la misma forma que los pájaros en la altura y desde ella, por ello quizá él pueda decir, en forma de un río extraño:

desemboqué en lo alto.²³²

Poeta de la vida²³³ parece posarse por encima de nuestras cabezas, cual pájaro. Sin embargo, a pesar de su singular perspectiva no podemos perder de vista que su poesía refleja también a un poeta de los sentidos. Despierto siempre, distingue y nombra colores que a nosotros se nos escapan, igual que las formas y las perspectivas del entorno recreado, que como se ha dicho, casi siempre se encuentran arriba. Pintor por su hipersensibilidad, distingue también en la Naturaleza, al más grande artista²³⁴, capaz de pintarlo a él. Debemos señalar con énfasis que aunque se trate de cuadros, no se trata de paisajes de tipo

²³¹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, 1986. pp. 210-211.

²³² Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico*. (Edición dirigida por Claudio Guillén y Antonio Piedra), Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987.

²³³ Dámaso Alonso, en su ensayo sobre Jorge Guillén “Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén”, particularmente en su párrafo: Paraísos contrapuestos, confirma la, antes mencionada, visión paradisíaca y feliz: “De los poetas europeos llegados hace poco a la madurez, hay dos en los que resulta más evidente esa creación total, a la par lírica y objetiva; son dos españoles: Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. Y es curioso, muy curioso, que la visión del mundo sea en ambos paradisíaca. (...) El de Jorge Guillén es un paraíso gozoso: el paraíso de Jorge Guillén es la feliz actualidad de la vida, y como está renovado a cada minuto, es, para el asombrado viviente, el mismo paraíso creacional.” En *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988. pp. 210-211.

²³⁴ Mencionamos en algunas partes de este trabajo que algunos poetas como Lorca, Guillén Diego, Aleixandre, y algunos más, ven en la Naturaleza a la principal creadora.

bodegón; más adelante se verá cómo es capaz de crear en un mismo espacio enfoques distintos.

En el caso muy particular de “Álamos con río” estamos frente a una total experiencia artística; encontramos en él pintura, poesía y música. En tres niveles distintos que el poeta integra armoniosamente y cuya brevedad convierte a sus poemas en pequeñas piedras preciosas.

No llama nuestra atención que el poeta-pájaro tenga preferencia por los árboles. Por el contrario, nada resulta más natural. Prefiere llamarles por su nombre total: ‘árboles’, que abarca a todos; aunque distinguimos cierta preferencia por los pinos, por los álamos. Ellos no aparecen solos sino rodeados de otros amigos: un río, el viento, las estaciones con sus *estados de ánimo*, que hacen que el árbol cambie de colores y de temperamento.

Si, como hemos dicho, el poema “Álamos con río” es una experiencia de sonidos, imágenes, colores, perspectivas y ello puede adjudicarse a lo *nuevo*; en cambio en la forma, Jorge Guillén opta por una métrica tradicional, en octosílabos.

La primera estrofa nos ofrece la perspectiva de un paisaje; mientras la imagen para álamos será “perfil de lluvia”. Posteriormente, en la segunda estrofa, a pesar de que el título del poema alude a un paisaje sin personas, aparece en el cuadro: un “alguien solitario nunca,” no obstante aparezca evidentemente solo. No (hay que mirar bien). La razón es que la compañía son el río y los álamos con quienes habla. Mientras la segunda imagen para álamos es “álamos de brisa y musa”.

En la tercera estrofa el poeta delinea contornos y formas:

Mansamente el río traza
su recreo curva a curva
mientras en leve temblor,
los álamos se dibujan,²³⁵
(“Álamos con río”)

Apreciamos que hay una afirmación implícita en “los álamos se dibujan”; como si en el poema el poeta se viera orillado a decir que la Naturaleza, en sí, no necesita poetas o pintores para existir; tan es así que él mismo se minimiza o se mimetiza, como si se tratara de una de las hojas de los álamos. El único adjetivo que califica a ese “alguien” amigo de los árboles y el río es: “dichoso”.

La música

La música que se inicia con el ritmo que le imponen los octosílabos, la encontramos también en las palabras y en su fonética. Así, Guillén insiste en hacernos escuchar el sonido del río y a los “álamos de casi música” la tercera imagen.

Ya en la última estrofa, ese *alguien* del poema está por dormirse, arrullado por el sonido que hace el follaje. Al mismo tiempo el arrullo lo escuchamos también nosotros, por medio de la cercanía de las palabras “*follaje*” y “*arrullan*” que forman una eufonía, resultado de la aliteración de la agrupación de la consonante palatal lateral sonora, *ll*. Hay toda una atmósfera creada en torno a esta imagen. La fonética y la alusión forman una onomatopeya que nos hace escuchar el peculiar sonido del follaje causado por el viento. Por otro lado está el sonido que produce el agua, creado por el sonido de la velares oclusivas sonoras, *g*, en las rimas finales de los versos que marcamos con cursivas.

²³⁵ *Aire nuestro. Cántico, op. cit. p. 507.*

Dichoso por la ribera
quien sigue al río que *aguza*
la compañía en el *agua*,
en los álamos la *fuga*.²³⁶
*ÁLAMOS CON RÍO*²³⁷

*Frente al blanco gris del cerro,
a la par del río la ruta
divisa con ansiedad
álamos, perfil de lluvia*

*Alguien, solitario nunca,
habla a solas con el río.
álamos de brisa y musa.*

*Mansamente el río traza
su recreo curva a curva
mientras en leve temblor,
los álamos se dibujan,
y tan verdes como el río
follaje a follaje arrullan
al dichoso de escuchar
álamos de casi música.*

*Dichoso por la ribera
quien sigue al río que aguza
la compañía en el agua,
en los álamos la fuga.*

“Árboles con viento”

En “Árboles con viento” se percibe la misma exaltación que en “Álamos con río”. Sin embargo, los efectos cambian, si no drásticamente, sí lo hacen en nuestra percepción, en esta fiesta de los sentidos. El primer verso nos permite ver las ondulaciones del follaje, hermoñado por el viento. El resultado es una imagen cinemática de perspectiva más bien lejana: “*quizá de un haya*”, “*quizá de roble*” y conjunta: robles, hayas, álamos. Gracias al viento son posibles el adverbio *hermoñado* y el sustantivo *hermosura*.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 507.

Es cierto que, contradiciendo lo que se ha dicho sobre la composición de los elementos del *cuadro*, de la perspectiva y de todo aquello que lo conforma, en este caso una arboleda, parece cumplir con todas las características de un cuadro de paisaje. Sin embargo, disintimos, lo que se subraya en el poema gira en torno a otro tema. Por un lado tenemos al causante principal de toda esa hermosura: el viento que domina, el viento que hermosea, como si este viento fuera en realidad el pintor, el creador de la belleza de ese instante (de hermosura, nos dice Guillén). Al final de lo descrito, sin embargo, la atención se centra en los árboles, en un álamo, en particular. La construcción adjetiva que escoge el poeta: “recién”,²³⁸ para el árbol: “*álamo recién erguido, recién excelso*”; palabra que cabalga entre el adverbio y el adjetivo. El adjetivo recién, o reciente (sin apócope) en su primera acepción tiene una clara connotación de estreno, pues designa algo “nuevo, fresco, acabado de hacer”, es decir, de condición nueva, como usualmente lo utilizamos: recién nacido, recién horneado, recién plantado, recién llegado, etc. Sobre este sentimiento de asombro y estreno ante la Naturaleza, Dámaso Alonso comenta del paraíso guilleniano: “¡Ah, qué bocanada de aire! ¡Ah, qué maravilla el mundo! Sí, muchos siglos, lentos, muy lentos. Y a cada instante, la fuerza del ser, la enorme fuerza oscura que hincha la célula y la obliga a asociarse y palpitar –¡amor, amor!-, siempre gozosa, siempre en el día de la virginal creación, siempre de estreno.”²³⁹ En lo que respecta a los participios que acompañan a *recién*: “*erguido*” y “*excelso*”, la primera alude a una imagen viril y juvenil; mientras que la segunda forma parte de la visión guilleniana de la naturaleza, de los árboles particularmente. Las imágenes

²³⁸ Recién: Apócope de reciente. Reciente: (del latín *recens -entis*).1. Adj., Nuevo, fresco o acabado de hacer. 2. Adv. Que ha sucedido hace poco. 3. Apenas.

²³⁹ Dámaso, Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988. p. 209.

arbóreas descuellan siempre, como observaremos más adelante en el poema “Eminencia”. Son imágenes elogiosas que no dejan asomo de duda.

Parte de la hermosura se encuentra en esta fortaleza del árbol que el viento, a pesar de dominarlo todo no hace otra cosa que hermostearlo. Así, el viento es apenas “un vaivén muy leve”, “una marea que ondula”. La belleza de los árboles aparece en todo su esplendor (ahora apreciamos en mayor grado el adjetivo elegido: “recién”). Así no extraña a nadie la vejez atesorada, erguida, excelsa. No hay pues, lugar a comparaciones entre el mundo humano y éste que nos muestra el poeta. Al final, como lo dirán los últimos versos: el viento y los árboles “ganan”:

¡Árboles! Y más poder
les da el tiempo, que al pasar
atesora una vejez
por encima de los hombres,
tan humildes a sus pies.

*ÁRBOLES CON VIENTO*²⁴⁰

*El viento hermostea aquel
follaje, quizá de un haya,
aquel otro en un vaivén
muy leve, quizá de roble.
Más hermosura a través
de esta atmósfera de calle
se eleva aceptando a quien
lo domina todo. ¡Viento!*

*Por esas frondas ya es
una marea que ondula
con verdes ahora bien
soleados, aún más límpidos
y frágiles a merced
de las hojas que no paran:
álamo siempre recién
erguido, recién excelso.
¡Árboles! Y más poder
les da el tiempo, que al pasar*

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 484.

*atesora una vejez
por encima de los hombres,
tan humildes a sus pies.*

“Eminencia”

En el mismo tenor que el poema anterior se encuentra “Eminencia”. Si en Lorca y en Dámaso Alonso el árbol se presta al tono elegíaco en el que cabe la analogía entre el hombre y el árbol, en Guillén esto no es posible. Guillén goza la vida, y lo hace porque la contempla más que reflejarse. Escoge, por ello, rasgos vitales. En Guillén la noción de Naturaleza como perfección parece muy elocuente en su obra.

Del latín *eminens -entis*; la palabra eminente en su primera acepción describe lo que podría ser un árbol, o sea: “Alto, elevado, que descuella entre los demás”²⁴¹ Ya vimos que no es la primera vez que Guillén elogia la vejez del árbol que a diferencia de los humanos no se manifiesta, su belleza no la extingue el tiempo.

Nos interesa volver un poco sobre el poemas “Árboles con viento” donde apreciamos que había una imagen de virilidad, bueno, pues en “Eminencia” surge de nuevo una imagen similar. ¿a qué se adjudica principalmente la grandeza del árbol? A que es una vejez escondida, casi secreta, el árbol aparece constantemente erguido pero también posee un rasgo exclusivamente juvenil cuando se suma el “ímpetu”. El misterio aparece cuando se dice que el origen de ese ímpetu viene “de muy lejos”.

²⁴¹ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

*EMINENCIA*²⁴²

*¡ÁRBOLES! Son ilustres, son muy viejos,
y su vejez –erguida-
con ímpetu que viene de muy lejos
ahonda la avenida.*

*Días y días, en la clara
profundidad. ¡Espacio!
Tanto inmenso horizonte se declara
fondo. Triunfe el palacio*

*Copas se espesan en verdor oscuro
que un cielo bajo mueve.
Por su ventana solitaria el muro
ve su valle, tan breve.*

*¿Y alrededor? A las vistillas cierra
-Próxima está la nube-
un arbolado en marcha que a la sierra
por todas partes sube.*

*¿No se ve más? Hay brisa. La ventana
siente que el valle aloja
profundidad sin fin. El árbol gana.
Fresca otra vez la hoja!*

La perspectiva cinematográfica en “Árbol del otoño”

Las imágenes creadas en “Árbol del otoño” nos darán la muestra de las capacidades de percepción, del *sexto sentido* del poeta. Guillén, desde el título, sintetiza casi el poema. Nuevamente en el poema nos engañamos pensando que se trata de un paisaje tradicional, la composición que ahora nos muestra estará muy cerca de lo cinematográfico –tantos planos y movimientos de cámara necesita-.

²⁴² En, Jorge Guillén, *Aire Nuestro. Cántico*. (Ed. dirigida por Claudio Guillén y Antonio Piedra), Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987. p. 127.

Con estas premisas acerquémonos al poema, a los dos primeros versos. El título nos habla de un árbol en otoño, pero la primera escena es la de una hoja que cae justa y tranquilamente:

Ya madura
la hoja para su tranquila caída justa,
(“Árbol del otoño”)

La siguiente imagen está invertida y esa es su fuerza:

Cae. Cae,
dentro del cielo,
(“Árbol de otoño”)

La repetición del verbo *caer* hace de cámara lenta por la repetición, mientras vemos la caída que tiene un juego paradójico: “cae dentro del cielo”, el motivo es el efecto de espejo que produce el estanque; otra imagen –en función siempre de espejo– será la que use para el estanque: “verdor perenne”, es decir, el árbol. Recordemos que en Guillén, la división arriba y abajo tiene características particulares, que observamos en el verso “desemboqué en lo alto” (*vid supra*, p. 106), “cae dentro del cielo”, y en los siguientes versos:

Agua abajo,
con follaje incesante, busca a su dios el árbol
(“Árbol de otoño”)

Por otro lado, el otoño, símbolo por antonomasia de los estragos del tiempo, crea la sensación del peso del tiempo por medio de la caída de las hojas, es la juventud perdida del árbol. Aunque esta vejez no es violenta. La caída será “dentro del cielo” donde la hoja busca a su dios. Guillén en este poema desvanece las fronteras entre la vida y la muerte,

arriba y abajo, el cielo y las profundidades de la tierra son así anulados. Podemos sentir la fuerza de las hojas de este árbol en un ámbito superior, como si nunca fueran a caer a pesar de que lo están haciendo: “Dulcemente a la pureza de lo frío la hoja cede”. Aparece una imagen de la muerte “la pureza de lo frío”. Ligeramente ambiguo, en el poema no sabemos si el dios es el árbol mismo, al buscarse en su reflejo o por tratarse del reflejo del cielo.

*ÁRBOL DEL OTOÑO*²⁴³

*Ya madura
la hoja para su tranquila caída justa,*

*Cae, cae
dentro del cielo, verdor perenne, del estanque.*

*En reposo,
molice de lo último, se ensimisma el otoño.*

*Dulcemente
a la pureza de lo frío la hoja cede.*

*Agua abajo,
con follaje incesante busca a su dios el árbol.*

Los poemas presentados de Guillén son la muestra perfecta del contraste entre lo que podemos llamar paisaje tradicional y este paisaje artificial, pero real. Guillén, por otro lado, igual que a la poesía de sus compañeros de generación se le ha catalogado de intelectualista (sin aclarar si esto es un halago o un defecto). En el uso de la metáfora, en efecto, es donde se encuentra el meollo del asunto, como se ha observado en este trabajo.

²⁴³ *Ibid.*, p. 306.

Pero Ortega y Gasset ha señalado un matiz más (el punto de vista) que como mencionamos líneas arriba es una de las características particulares de su poesía:

Pero si es la metáfora el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único. Hay innumerables de alcance diverso. Uno, el más simple, consiste en un simple cambio de la perspectiva habitual. Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida.²⁴⁴

Aunque en Guillén la tendencia estética o deshumanización señalada por Ortega y Gasset se muestra más claramente que en el resto de los poetas del 27, creemos que no hay sólo novedad, Guillén ha logrado darle un giro al tema de la Naturaleza en la poesía española contemporánea al crear un paisaje artificial, “un paisaje que es autónomo e independiente de la naturaleza exterior, que obtiene su realidad sólo en y a través del texto.”²⁴⁵

²⁴⁴ Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁵ Cf. *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X simposio de la sociedad española de literatura general y comparada. v.I.* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996. p. 127.

“VIDA

Nació en Fuente Vaqueros (Granada) a finales del siglo XIX. En la Universidad de Granada y en la de Madrid Estudió Derecho y Filosofía y Letras. Es licenciado en Derecho (Granada). Entre los maestros de la Universidad granadina recuerda con especial gratitud a D. Martín Domínguez Berrueta y a don Fernando de los Ríos.

Ha viajado por casi todos los rincones de España. Por Francia, Inglaterra y en 1929-1930 por los Estados Unidos, Canadá y Cuba. Ha explicado conferencias musicales, folklóricas y poéticas, en España, Nueva York y en Cuba. Fundó y dirigió la revista gallo (dos números, Granada, 1928).

Como dibujante y pintor se presentó en Barcelona en una exposición de sus obras (1927). Pianista y folclorista, ha armonizado romances y canciones populares, y ha impresionado discos de sus versiones en colaboración con “la Argentinita”. Estado, célibe.

POÉTICA

(DE VIVA VOZ A G.D.)

Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué te voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.

Aquí está, mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo, y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura. Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé, puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (como nos gusta) la música mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.

En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es que soy poeta por la gracia de Dios –o del Demonio-, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta absoluta de lo que es un poema.”

F. G.

²⁴⁶ Gerardo Diego, *op. cit.*, 497-498.

Imágenes y alusiones mitológicas: el desdén de las musas

Los dos poemas que veremos a continuación “Invocación al laurel” y “La Encina” tienen un trasfondo mitológico. El protagonismo que juegan las imágenes arbóreas difiere de los del resto de nuestro corpus. Mientras el primero de ellos es un “culto lugar común”, el segundo lo es también pero no con la misma evidencia de aquel. Llama particularmente nuestra atención que en los dos predomina la imagen del árbol como la sustitución o alusión a las musas, en sentido también mitológico.

Castidad y desdén de las musas

En este trabajo hemos venido sosteniendo la idea sobre la dificultad de que el árbol funcione sólo como un tópico. Daremos un ejemplo. En el poema ¡No podrás saber nada, sauce triste! que ya comentamos, se aprovechan y se enfrentan dos características: la inmovilidad del árbol y el fluir del río para crear el dramatismo del poema. También ya hemos señalado que lo que buscan los poetas, preferentemente, es jugar con las imágenes que del árbol se puedan desprender. ¿Qué hace García Lorca? Él alude a una especie de musa en la Encina, a la que no estamos acostumbrados. Confirmamos esta sospecha cuando Lorca, por medio de un recital peligroso revela sus intenciones a la encina y logra que la encina *huya*. Como sucede con la ninfa que *huye* de los besos de Apolo (*vid supra*, p. 35-37). Este casto huir se adapta muy bien a la representación de castidad que en la mitología judeo-cristiana ya tiene.

La encina tiene tanto en la mitología griega como en la judeo-cristiana su prestigio, aunque será en la segunda donde adquiera tintes que serán los que Federico García Lorca aproveche a la hora de construir su poema.

Invocación y desdén

El poema de Lorca: “Invocación al laurel”, tiene varios antecedentes e influencias que señalamos con la metamorfosis de Ovidio, y posteriormente con el poema de Garcilaso. El laurel del granadino, a pesar de lo dicho, se encuentra a cierta distancia de estas referencias y resultaría vana la comparación. El árbol apolíneo seguirá poseyendo su carga mítica, pero sobre todo como símbolo de desdén. En este poema, sin embargo, no es muy claro que se trate de un desdén de tipo amoroso.

*INVOCACIÓN AL LAUREL*²⁴⁷

*Por el horizonte confuso y doliente
venía la noche colmada de estrellas.
Yo, como el barbudo mago de los cuentos,
sabía lenguajes de flores y piedras.*

*Aprendí secretos de melancolía
dicho por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.*

*En el bosque antiguo, lleno de negrura,
todos me mostraban sus almas cual eran:
el pinar borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;*

²⁴⁷ De *Libro de poemas (1921)*, en *op. cit.*, p. 135. La invocación de Lorca presenta, en su primera estrofa, una estrecha cercanía en la primera y segunda del poema “Poeta sin palabras”, de Gerardo Diego. Y la idea de pedir ayuda al gran creador, también es semejante:

¡Dios mío, tú el poeta! ¿Por qué no me concedes
a gracia de acertar a decir cosas bellas?
Dame que yo consiga –merced de las mercedes-
interpretar las flores, traducir las estrellas.

Yo escucho sus secretos. Yo entiendo su lenguaje.
No el ser sordo, el ser mudo es mi condenación.

*los álamos muertos, nidales de hormigas;
el musgo, nevado de blancas violetas.*

*Todo hablaba dulce a mi corazón
temblando en los hilos de sonora seda
con que el agua envuelve las casas paradas
como telaraña de armonía eterna.*

*Las rosas estaban soñando en la lira,
tejen las encinas, oros de leyendas,
y entre la tristeza viril de los robles
dicen los enebros temores de aldea.*

*Yo comprendo toda la pasión del bosque:
ritmo de la hoja, ritmo de la estrella
mas decidme ¡oh cedros!,
si mi corazón dormirá en los brazos
de la luz perfecta.*

*Conozco la lira que presientes rosa;
formé su cordaje con mi vida muerta.
¡Dime en qué remanso podré abandonarla,
como se abandonan las pasiones viejas!*

*Conozco el misterio que cantas ciprés;
soy hermano tuyo en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tú de ruiseñores y yo de tristezas.*

*Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,
al darnos la sangre que extraes de la tierra;
como tú yo extraigo con mi sentimiento
el óleo bendito que tiene la idea.
Todos me abrumáis con vuestras canciones;
yo sólo os pregunto por la mía incierta;
ninguno queréis sofocar las ansias
de este fuego casto
que el pecho me quema.*

*¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
siempre silencioso, lleno de nobleza!
Vierte en mis oídos tu historia divina,
tú sabiduría profunda y sincera!*

*¡Árbol que produce frutos de silencio,
Maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!*

*¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!
Todos tus hermanos del bosque me hablan;
sólo tú, severo, mi canción desprecias!*

*Acaso, ¡oh maestro del ritmo medites
lo inútil del triste llorar del poeta.
Acaso tus hojas manchadas de luna,
pierdan la ilusión de la primavera.*

*La dulzura del anochecer
cual negro rocío tapizó la senda,
teniendo de inmenso dosel a la noche,
que venía grave, preñada de estrellas.*

Existe una aparente analogía de la situación de Apolo con la que la voz lírica se identifica ambiguamente. La voz lírica se compara con el “barbudo mago de los cuentos”, que podríamos interpretar como un poeta, cuya virtud radica en conocer los misterios la pasión del bosque y de la hoja, metonímicamente de lo grande y complejo, de lo sencillo y lo pequeño; y que puede entender lenguajes difíciles, como el de flor y el de la impenetrable piedra.²⁴⁸

El laurel en el poema encarna un ser de “alma inaccesible” y “severo”, desprecia la canción del mago-Apolo. Sobre este mismo argumento, abundan verbos en primera persona, que insisten sobre esta particular sabiduría: “yo conozco” (3 veces), “yo sabía”, “aprendí”, “supe”; y sólo dos verbos aluden al ejercicio poético: “canté”, “formé”.

El énfasis del desprecio recae en el silencio, en la mudez del laurel, como se enumera en varios versos: “siempre silencioso”, “Árbol que produce frutos de silencio”, “oh mudo solemne cerrado a las quejas”. La manera de insistir en este silencio, que no resulta violento, encuentra su antítesis en la información que posee de los otros amigos vegetales,

²⁴⁸ De gran importancia y plena de una carga simbólica será la imagen de la piedra para muchos poetas españoles, entre los que se encuentran varios de la generación del 27.

que incluso llegan a “abrumarlo” con sus canciones. Debemos intuir que los árboles y vegetales cantores son poetas, como él. El uso del oxímoron en algunos poemas de Lorca a la hora de tratar las pasiones de amor es frecuente, como es el caso del “fuego casto” que, paradójicamente, con su inocencia logra quemarlo.

En el título del poema, Lorca, nos anuncia claramente el asunto: se trata de una invocación. El vocablo de origen latino *invocatio*²⁴⁹ en la primera acepción nos dicen que designa la demanda de ayuda mediante una súplica vehemente. En la tercera acepción nos remite a su uso en la tradición grecolatina. Es decir, a la manera en la que los poetas pedían la inspiración a una musa o una deidad. De este modo, si el laurel es el símbolo de los poetas, ahora Lorca lo recrea como su deidad o musa moderna. Y como veníamos diciendo, le da un giro inesperado a la imagen tradicional que nos han ofrecido Ovidio o Garcilaso. Siguiendo con este tenor comparativo, el hecho de que el mito de Apolo y el desprecio de Dafne convertida en laurel, sea materia no solamente literaria, sino también en imágenes plásticas y escultórica nos habla de que los elementos con los que fue construido, es decir, los tópicos del amor no correspondido, del desdén, son adecuados con la imagen del árbol. Tema que Lorca termina recreando y renueva.

Dramatismo en “La Encina”

La poesía de Federico García Lorca tiene la característica de poseer un dramatismo ineludible, rasgo que predomina sobre todo en su *Romancero Gitano*. Sin embargo, no será este el único ejemplo en el que nos demos cuenta de la necesidad del poeta por contarnos algo, como sucede en “La Encina”. La inmovilidad del árbol juega un papel importante,

²⁴⁹ Real Academia Española, *Diccionario de Lengua Española*, 2001. s.v invocación.

pero no como tema, sino como piedra de toque del poema; Lorca aprovecha una imagen insólita (y un poco olvidada) en el último verso y actualiza el mito de Ovidio.

Parte de la tensión dramática y del final inesperado son posibles gracias a constantes usos del oxímoron en este poema. Las imágenes sorprenden porque poseen la dualidad de un universo sombrío del que es posible *sacar* las piedras preciosas de la creación poética. El universo de esas aguas -donde transcurre todo- posee un simbolismo considerable; aunque otros componentes como la sombra de la encina y la misma encina y sus frutos formen parte de él.

El primer verso nos remite al lugar donde se desarrolla la acción: “Bajo tu casta sombra, encina vieja, / quiero sondar²⁵⁰ la fuente de mi vida”. Será pues en un agua estancada²⁵¹, o remanso, lugar propio de la mitología lorquiana. El recurso será enfrentar elementos antitéticos, es decir, la sombra del árbol y la de la voz lírica, respectivamente; mientras la de la encina es agua casta, la del yo es “fango”. La imagen de unas aguas pantanosas de donde saldrán las “esmeraldas líricas” es paradójica. Sin embargo, como un pescador intenta sacar con su red esas piedras preciosas, pero no encuentra nada, sus joyas están ¡“más abajo del cieno tenebroso”! Por eso, al darse cuenta, pide auxilio a la encina

²⁵⁰ Sondar: echar el escandallo al agua para averiguar la profundidad y la calidad del fondo. Averiguar la naturaleza del subsuelo con una sonda. 2.- Fig. Inquirir con cautela o discreción de uno o las circunstancia y estado de una cosa.

²⁵¹ Recordemos que un poema suyo, “Remansos”. La metáfora concentrada en la nueva imagen de un árbol con un corazón; mientras el agua estancada o remanso funciona como un tópico muy lorquiano: el llanto del corazón.

Ciprés.
(Agua estancada.)
Chopo.
(Agua cristalina.)
Mimbre. (Agua profunda.)
Corazón. (Agua de pupila.)

para que con sus “ramajes santos” deje en el subterráneo de su río-alma algo de su “pasión tranquila”: oxímoron en correspondencia con “fuego-casto”. Debemos subrayar que La castidad que representa la encina en el poema es muy importante en la construcción del poema el primer adjetivo con el que se había calificado a la encina: casto. Cuestión que trataremos enseguida.

Al árbol de la encina, por sus características: la de tener una madera muy resistente y dura, se le asocia a la fuerza física y moral; a la templanza. Este árbol ya fue muy considerado por los celtas, y en la mitología griega estaba consagrado a Zeus: una gran encina crecía en el oráculo de Dódona. Por su madera incorruptible, adquirió también significado de salvación.²⁵²

La doctrina cristiana adopta al árbol y le otorga las mismas características ligadas a lo botánico. Desde la Edad Media este árbol se encuentra ligado a la imagen de la Virgen María, y en Italia, son numerosas las leyendas que hacen referencia a este tema, hasta el punto de que en el ámbito figurativo se fue afirmando la imagen de la virgen de La Encina. Siempre por su peculiaridad, ser muy difícil de doblar, la encina acaba por convertirse en el emblema de la fuerza profunda, de la fe y de la resistencia del cristiano ante la adversidad.²⁵³

Precisamente por la importancia que Lorca daba a las mitologías, sobre todo en aquellos poemas cuya imagen es un árbol, hemos creído oportuno hacer un paréntesis sobre este aspecto y para resaltar posteriores interpretaciones. Como se mostró en el capítulo segundo dichas las referencias mitológicas están estrechamente ligadas con el tema de los árboles, principalmente en los Siglos de Oro y, por supuesto en la etapa neoclásica, pero por su calidad, la influencia directa en Lorca será Ovidio y sus *Metamorfosis*.

²⁵² Lucía Impelusso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. (Trad. José Ramón Monreal), Barcelona, Electa, 2003. p. 127.

²⁵³ *Ibid.*, 129.

En el transcurso del poema parece que la encina acepta dar su ayuda. Primero la voz lírica establece lazos de unión, su “dolor trascendental” con el de ella; pero después hay una ruptura, porque cuando el yo lírico amenaza heréticamente:

Y nosotros también resbalaremos,
yo con mis pedrerías,
y tú plenas las ramas de invisibles
bellotas metafísicas. (“La encina”)

Aquí nos detendremos para aclarar que, si el árbol de la encina es considerado como sagrado por su temple, en cambio su fruto, las bellotas, tienen una connotación contraria, la bellota “adquirió un significado negativo interpretándose como símbolo de lujuria”²⁵⁴, dicha acepción se debe al hecho de que “es el alimento tradicional de los cerdos, con los que se asocia la imagen del diablo”²⁵⁵. Si nuestra interpretación no es muy aventurada, se verá que hay una reacción por parte de la encina, cuando el personaje a quien la encina ha ayudado, diga:

Con el sol del otoño toda el agua
de mi fontana vibra
 (“La encina”)

Tal como habíamos venido señalando Lorca dota de tal fuerza la imagen de castidad de la encina que provoca que un árbol inmóvil huya después de escuchar los dos versos anteriores. Si la inmovilidad del árbol causa efectos, Lorca juega con ella y hace “huir” a la encina. En realidad, la audacia de hacer a un árbol “huir”, la conocemos en las

²⁵⁴ Impelusso, *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁵ *Ibid.*

*Metamorfosis*²⁵⁶. El laurel huye cuando Apolo se acerca para acariciar al árbol. Los versos de Lorca emulan este pasaje:

Y noto que sacando sus raíces,
huye de mí la encina.
("La encina")

*ENCINA*²⁵⁷

*Bajo tu casta sombra, encina vieja,
quiero sondar la fuente de mi vida
y sacar de los fangos de mi sombra
las esmeraldas líricas.
Echo mis redes sobre el agua turbia
y las saco vacías.
¡Más abajo del cieno tenebroso
están mis pedrerías!*

*¡Hunde en mi pecho tus ramajes santos,
oh solitaria encina
y deja en mi sub-alma
tus secretos y tu pasión tranquila!*

*Esta tristeza juvenil se pasa,
¡Ya lo sé! La alegría
otra vez dejará sus guirnaldas
sobre mi frente herida,
aunque nunca mis redes pescarán
la oculta pedrería de tristeza
inconsciente que reluce
al fondo de mi vida.*

*Pero mi gran dolor trascendental
es tu dolor, encina.
Es el mismo dolor de las estrellas
y de la flor marchita.*

*Mis lágrimas resbalan a la tierra
y, como tus resinas,
corren sobre las aguas del gran cauce*

²⁵⁶ "Aún así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe como tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos." *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁷ En *Libro de poemas (1921)*, *op. cit.* p. 133.

*que va a la noche fría.
Y nosotros también resbalaremos,
yo con mis pedrerías,
y tú plenas las ramas de invisibles
bellotas metafísicas.*

*No me abandones nunca en mis pesares,
esquelética amiga.
Cántame con tu boca vieja y casta
una canción antigua,
con palabras de tierra entrelazadas
en la azul melodía.*

*Vuelvo otra vez a echar las redes sobre
la fuente de mi vida,
redes hecha con hilos de esperanza,
nudos de poesía,
y saco piedras falsas entre un cieno
de pasiones dormidas.*

*Con el sol del otoño toda el agua
de mi fontana vibra,
y noto que sacando las raíces,
huye de mí la encina.*

Imágenes trágicas

“Chopo muerto” es una elegía en donde el chopo es la imagen de referencia y se trata de una analogía, que identificamos por la presencia del verbo *es* en el último verso.

El poema posee un tono de nostalgia por la juventud pasada. La elegía está hecha a la medida de este “héroe de la fronda”. El uso del futuro indicativo tiene un efecto especial, no el de la nostalgia del chopo, sino de la nostalgia sentida cuando se cumpla la ausencia de quien era “la cuna de la luna”, “la mágica risa de la brisa”, “el bastón de un lucero caballero”; todas estas metáforas para referirse al chopo vivo, la cuna, con su carga semántica infantil, de nacimiento; la risa de la brisa, que podría aludir al verano; y el bastón, que alude a un hombre maduro.

Después por medio de una reiteración (con nexos negativos) de imágenes vitales se numera la parte más dolorosa de la muerte, la de la nostalgia de la vida: “no tornará la primavera de tu vida”, “ni verás la cementera florecida”, “serás nidial de ranas y de hormigas”, ”Tendrás por verdes canas las ortigas”.

De la manera que sucede con el poema de Dámaso Alonso en “Árbol seco”, el drama se ve marcado por los violentos contrastes. Vemos que el agua funciona como elemento antípoda de la muerte “Y un día la corriente sonriente llevará tu corteza con tristeza”. Hay un claro animismo en los elementos de la naturaleza que se mencionan en el poema. Es así que el agua de este remanso también sufre su duelo, y a pesar de estar “sonriente” porque está viva, siente tristeza por la muerte del chopo. La caída será en esta agua. La presencia del agua estancada nos remite a la descomposición, a la decadencia.

La segunda estrofa tiene la función de decirnos porqué este árbol se convirtió en un héroe de la supervivencia al que ni el vendaval, ni el leñador habían podido dar fin . El espíritu del árbol es quien convoca a la muerte cuando es “olvidado”.

*CHOPO MUERTO*²⁵⁸

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

*No fue el vendaval ronco
el que rompió tu tronco
ni fue el hachazo grave
del leñador, que sabe
has de volver
a nacer.*

²⁵⁸ En *Libro de poemas* (1921), *op.cit.*, p. 108.

*Fue tu espíritu fuerte
el que llamo a la muerte,
al que hallarte sin nidos, olvidado
de los chopos infantiles del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento.
Y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.*

*En tu cuerpo guardabas
las lavas de tu pasión,
y en tu corazón
el semen sin futuro de Pegaso.
La terrible simiente
de un amor inocente
por el sol del ocaso.*

*¡Qué amargura tan honda
para el paisaje,
el héroe de la fronda
sin ramaje!*

*Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa
de la brisa,
ni el bastón de un lucero
caballero.
No tornará la primavera
de tu vida.
Ni verás la cementera
floreceda.
Serás nidal de ranas
y de hormigas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente sonriente
llevará tu corteza con tristeza.
¡Chopo viejo!
has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender.
Y escribo tu elegía,
que es la mía.*

DÁMASO ALONSO

“VIDA

Nació en Madrid en 1898. (...)Obtiene los títulos de licenciado en DERECHO Y DE DOCTOR EN Letras. Desde 1921 pertenece al Centro de Estudios Históricos y colabora en los Cursos para extranjeros y en la Revista de Filología Española. Ha pasado seis años enseñando literatura y lengua española en universidades extranjeras: Berlín, Cambrige (Inglaterra), Stanford University (California), Hunter College y Columbia University (Nueva York). Actualmente explica Literatura Española en la Universidad de Oxford. Estado, casado. Literariamente ha simultaneado sus trabajos de Filología e Historia Literaria (Erasmus, Gil Vicente, poesía clásica española), con sus obras de creación poética y literaria, publicadas parcialmente en revistas, pero no recogidas en libros las posteriores a 1921.

POÉTICA

EXPLICACIÓN DE LA POESÍA

«La Poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mismo es comprendido de un modo intenso y no usual.

Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra existencia. El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente.

Poeta es el ser humano dotado en grado eminente de este fervor y esta claridad y de una feliz capacidad de expresión.

Poema es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector.

El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico.

Históricamente se da con mucha frecuencia el “falso poema”, expresión lógica de la realidad superficial. Estos “falsos poemas” tienen a veces un valor retórico (Ayer don Ermegundio, aquel pedante...-Cuando recuerdo la piedad sincera...)

Mecanismo de la producción poética. En el poeta, excitado por algún objeto de la realidad, se produce una conmoción de elementos de su profunda conciencia. El poeta siente el deseo de la creación artística: fijar aquel momento suyo, hacerlo perenne. Resuelve en palabras los elementos de su propia conciencia, elimina los menos significativos, los enlaza por un número menor o mayor de elementos lógicos y no poéticos... (El automatismo no ha sido practicado aún ni por los mismos definidores.)

El poema ya está creado. Y ahora su virtualidad consiste en producir en el lector una conmoción de elementos de conciencia profunda igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación, hacer que el hombre volandero se abstraiga un momento en la velocidad de su camino, hacerle comprender bellamente el mundo, comprenderse a sí mismo y comprenderlo todo.»

D. A.”

“Árbol seco”

Queremos comenzar con el poema “Árbol seco” para seguir con el tono que habíamos visto en García Lorca en “Chopo muerto”. El lector podrá apreciar que las diferencias son profundamente considerables, tanto en imágenes, como en la percepción de lóbreguez que no encontramos en el granadino, muerte más bien melancólica y no trágica como la presenta Dámaso Alonso. En ambos está presente un tipo de ánimo en el paisaje que según este inaugura Luis de Góngora y que estudia en el pequeño apartado: “Imagen de oscuridad”. Será importante recordarlo ahora.

Guarnición tosca de este escollo duro
Troncos robustos son, a cuya greña
Menos luz debe, menos aire puro,
La caverna profunda, que a la peña,
Caliginoso lecho, el seno oscuro
Ser de la negra noche nos lo enseña
Infame torva de nocturnas aves,
Gimiendo tristes y volando graves.

Estamos frente a un paisaje nuevo. Yo no diré que el Renacimiento lo desconociera de un modo total, pero sí que no es característico de esa época, y que nunca fue llevado, quizá, por un escritor renacentista a tales extremos. Cerremos los ojos y pensemos en el paisaje más representativo de Garcilaso. No se trata aquí de arroyos de transparente plata; ni de prados amenos, esmaltados de flores. Henos aquí ante lo lóbrego, lo áspero, lo enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional.²⁵⁹

La influencia de Góngora como inaugurador de un paisaje lóbrego, puede sentirse en estos otros, trágicos: “Chopo muerto” y “Árbol seco”. Aunque sea más clara ésta en Dámaso Alonso, como a continuación vamos a ver.

²⁵⁹ Dámaso Alonso, *La poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, p. 336.

Imágenes trágicas

Las características que hacen que una imagen, en este caso la del árbol, permanezca y funcione, renovada incluso, en el ámbito del imaginario poético dependen de la carga simbólica. La viabilidad de la idea de que el árbol funcione sólo como un tópico es difícil de sostener; puede funcionar como tópico de vida, de esperanza; e igualmente de manera contraria al hacer referencia a la muerte o a sentimientos negativos. En varios casos, el poeta escoge al árbol por sus virtudes (su renacimiento), por su carga mitológica, y en otros, incluso se trata de un divertimento, de un juego donde la imagen visual es protagónica.

El tema de la vida y la muerte alrededor de la imagen del árbol es una constante. Su perenne naturaleza le confiere una suerte de *eternidad*, casi real. La muerte parece rondar de lejos al árbol. Todavía no se sabe cuántas generaciones puede ver pasar un árbol. Aún muerto el árbol es capaz de permanecer, de *arder*, en palabras de Paz.²⁶⁰ ¿Pero puede el árbol funcionar como tópico de renacimiento, por lo tanto como imagen de permanencia? Es posible. Tal continuidad la de representar una resistencia casi heroica a la muerte, no debe extrañarnos. Unamuno, había abordado uno de los temas “tabú” para el hombre del siglo XX, casi eufemísticamente, el maestro salmantino nos recordaba uno de los sentimientos más trágicos: la conciencia de nuestra finitud, este será el gran tema “tabú”.

²⁶⁰ “Los árboles en apariencia, solamente sirven, pero es mucho ya, para purificar la atmósfera, para que podamos respirar, los árboles hacen respirable la vida, en sentido físico, pero también en sentido espiritual, y yo creo que la poesía, como los árboles, también hace eso, purifica el lenguaje, da un poco de oxígeno al lenguaje, hace que podamos hablar de un modo mejor, más profundo y más lúcido, los poemas sirven para vivir mejor, no para ser, sino para que sea posible el ser y, además, los poemas y los árboles tienen una cualidad única: saben arder. Cuando parece que ya no tiene utilidad, la leña del árbol nos calienta y nos ilumina...” (La transcripción es nuestra.) Cortometraje. *Octavio Paz, La voz de los árboles*. Dr. Jorge Isaac, 1992

No es de extrañar que el hombre haya dotado de características divinas a este vegetal que tiene la capacidad de renacer. El sentimiento pesimista, al parecer, retornaba con bríos nuevos, y no era en vano. Este ambiente de aparente modernidad indujo a ciertos intelectos a poner atención sobre las vicisitudes que la historia presentaba de continuo, no se engañaban con la bella cara que la modernidad quería presentarles, y que había tenido su fuerza con los positivistas.

ÁRBOL SECO

*¡Oh genio de la tierra! ¿Pides auxilio al cielo?
¿A qué cielo? Tus brazos sordamente cautivos,
¿qué imprecación extática, qué enorme desconsuelo
Elevan hasta el ámbito de los espacios vivos?*

*¡Gemidos en la noche! ¡Dolor, dolor! Un lago
de atormentada pausa: torva tierra desnuda.
Y surges en las sombras, como un fantasma aciago,
tú, desolado grito de nuestra eterna duda,*

Nadie te oirá...

*Lejana palpitación de un frío,
débil polvo de estrellas: de estrellas asustadas.
Huyen eternamente, por el hondón sombrío,
las corzas azoradas.*

Dámaso Alonso, recurre a la imagen de un árbol seco para transmitir la desolación del hombre frente a una palabra que se cuida de pronunciar, y que sustituye con un bello eufemismo: ¡Tú, desolado grito de *nuestra eterna duda*! La duda causa “un enorme desconsuelo”. La imagen de muerte la construye el poeta por medio de una semántica de lo tenebroso: “sombras”, “frío”, “sombrió”, “torva tierra”. De angustia: “pides auxilio”, “tus brazos sordamente cautivos”, “dolor”, “desconsuelo”, “asustadas”, “azoradas”,

“imprecación”. De soledad y abandono: “desolado grito”, “nadie te oirá”. El binomio antitético “árbol seco” vs. “aguas vivas”.

El dramatismo del poema, sin embargo, no se encuentra en el hecho, en la realidad de la muerte, sino en el desconsuelo y la soledad íntima del ser humano que tiene conciencia de su finitud. La angustia de la muerte se refleja en el pesimismo de pensar que no hay un cielo para la soledad ni consuelo ante este hecho inminente. Dámaso Alonso crea todos estos sentimientos en esas imágenes. La fuerza de estas imágenes se intensifica pues incluso en el ámbito celeste: arriba, hay estrellas que se ocultan asustadas; mientras más abajo todavía, en “el hondón sombrío”, donde las bestias al ver al árbol seco huyen. Por otro lado, tenemos una antítesis entre el título del poema *Árbol seco* frente la mención de las “aguas vivas” (el agua, símbolo por antonomasia de vida) donde escapan las corzas.

Dámaso Alonso, nos transmite en este poema una fuerte imagen de la muerte a través de la piedad que provoca un árbol seco. El uso de la prosopopeya que aprovecha a través de la imagen natural de las ramas elevadas que se pueden comparar con unos brazos en actitud de ruego y que comparamos con la desolación del hombre ante la muerte: “¡Tú, desolado grito de nuestra eterna duda!”

Imagen de chopo en huso, o la anécdota de la rueca y el huso

El pequeño poema “Chopo de invierno” aparece rico en imágenes y por su estructura es casi un poema oriental. Dámaso Alonso aprovecha la forma fina y la desnudez de un chopo en invierno para compararla con un huso.

Existe una anécdota en torno al tema de la rueca y el huso en la lírica contemporánea española que Dámaso Alonso se encargó de dar a conocer en un ensayo al que tituló “Poesías olvidadas de Antonio Machado. Con una nota sobre el arte de hilar y

otra sobre la fuente, el jardín y el crepúsculo”, artículo reunido después en su libro *Poetas españoles contemporáneos* –donde lo consultamos-. Alonso alude, para empezar, a un poema de Villaespesa titulado “La rueca”²⁶¹ que transcribimos al pie de esta página. La cuestión es que en el poema está errada la función de la rueca; mientras en la segunda parte del ensayo comenta que Antonio Machado cometió otro *pecado* por el estilo –otra vez, la rueca. Sin embargo Machado enmienda su error en una versión posterior. Quizá el prurito causado por este hallazgo fue uno de los motivos de la creación de “Chopo de invierno”, cuyo título inicial era “Chopo en la niebla”. El tema gira en torno al tópico del huso y la rueca que hilan un vestido de novia. Aquí, no será – porque así debe ser- la rueca sino el huso en quién recaiga el protagonismo. La distancia de los versos de Dámaso Alonso

²⁶¹ Francisco Villaespesa. “La rueca”
La rueca
La virgen cantaba,
La dueña dormía...
La rueca giraba
Loca de alegría.
//¡Cordero divino,
Tus blancos vellones
No igualen al lino
De mis ilusiones!
//¡Gira rueca mía;
Gira, gira al viento...
Amanece el día
de mi casamiento!
//¡Hila con cuidado
Mi velo de nieve,
Que vendrá el Amado
Que al altar me lleve!
//Se acerca...Le siento
Cruzar la llanura...
Sueña la ternura
De la voz su viento...
//Gira, rueca loca; etc.

respecto a los precedentes radica en la imagen plástica que él construye: el chopo desnudo, por huso de la hiladora; nieve por hilo blanco; novia por la primavera.

*CHOPO DE INVIERNO*²⁶²

*Huso de la hiladora,
a la mañana blanca y nueva,
Chopo desnudo y fino:
hilas ropas de boda
para la Primavera.*

*Un arroyito claro
te lame el pie: se lleva
el hilillo que hilas
De tus copos de niebla;
Y que se va cantando
Entre la hierba
Fresca.*

Ambigüedad del árbol: ternura y monstruosidad

Las imágenes del árbol en los poemas de la generación del 27 reflejan, conforme avanzamos, gran ambigüedad. La belleza del árbol resulta muy subjetiva, posible en tanto le revela al poeta alguna verdad. Y esta belleza es extraña por que posee al mismo tiempo una belleza objetiva. Los territorios del árbol se ven cercados por temas que ya hemos visto: vida y muerte o el gran tema del amor que se ve constantemente frenado por esa castidad que le es característica. Estéticamente, aunque sus colores nos alegren, el verde, el dorado, el amarillo, pronto causan una alegría meditabunda, que amenaza con convertirse en tristeza (excepto con los árboles de Guillén).

²⁶² Versión tomada de: Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, Madrid, Gredos, 1998, p. 179. Este poema se publicó en *Estampas de primavera* (1919-1924) y se publicó en *Horizonte*, núm. 4, 1923, con el título “Chopo en la niebla”) N. del E.

El poema “Voz del árbol” pertenece a su libro *Hijos de la Ira* cuya escritura pertenece a un difícil momento para el poeta y para su España. El título ya nos advierte que no será la voz que canta. Su voz suena desgarrada. El poeta no se siente con deseos de callar tampoco, no puede. Su canto no es el del Adán desterrado, que por un tiempo pudo conocer el paraíso, sino es la de sus hijos: caínes y abeles.

El poema posee una dramática paradoja. El título, “Voz del árbol”, es menos ajeno a la poética de estos poetas de lo que podemos imaginar (el *corpus* que hemos reunido evidencia, antes de 1939 sobre todo, que los poetas son naturalmente capaces de comprender los lenguajes de la naturaleza o de identificarse fácilmente con uno de estos vegetales). En este poema aparece la duda de esas posibilidades. La voz lírica en este poema tiene la seguridad de que el árbol le habla y entonces intenta traducir las palabras del “triste monstruo verde”. La palabra monstruo tiene una gran importancia en la poética de *Hijos de la Ira*. Él mismo lo explica en un prólogo a una edición muy posterior a la primera. Incluso, explica el uso de esta voz:

El autor [él mismo Dámaso Alonso], participante en la vida, la ama intensamente; odia, al mismo tiempo, la monstruosa injusticia que preside todo el vivir. Consecuencia de esto es considerar monstruosa la vida. Pero ya en este sentido la palabra monstruoso adquiere otro valor: la vida es monstruosa porque es inexplicable. Cada ser es un monstruo porque es inexplicable, extraño, absurdo. Es el valor primordial que *monstrum* tenía en latín.) El poeta no ha hecho sino condensar esa vaga ráfaga de terror que pasa por el hombre cada vez que por un instante abandona su conducta práctica y se detiene a considerar sus incógnitas radicales y las del mundo.

No estamos frente a una bella experiencia poética, sino frente a la duda del ejercicio poético. Como si hubiera perdido sus poderes, ese traducir y comprender lenguajes, del que por cierto habla Federico García Lorca en “Invocación al laurel”.

El ánimo derrotado de la palabra es muy dramático. El yo lírico acepta “Más no sé qué quieres decirme”. Alonso lo sabe

De esta doble consideración de lo monstruoso de nuestra vida considerada ya desde el lado ético, ya desde el metafísico, y al mismo tiempo de un desbordado amor a esa misma vida, nacen todos los matices y contradicciones que el lector podrá encontrar en las distintas posiciones del poeta respecto a la “primera causa”. En unos poemas se la ama del modo más encendido, en otros se la increpa o se la considera ciega, o simplemente se la deniega. Ésta es la íntima contradicción que existe en toda la obra: la que precisamente, ha condicionado su brote poético. El libro era también una protesta literaria.²⁶³

La profunda decepción que se respira en estos versos es la de ser hombre. En *Voz del árbol* el énfasis se concentra en la lengua, la voz, la palabra, observada desde un simbolismo de los grados de mudez:

La terca piedra estéril,
concentrada en su luto
-frenética mudez o grito inmóvil-,
Expresa duramente,
llega a decir su duelo
a fuerza de silencio atesorado.
(“Voz del árbol”)

Para la voz humana hay una imagen de bestialidad, qué es si no, la incomunicabilidad:

El hombre
-oh agorero croar, oh aullido inútil-
es voz en viento: sólo voz en aire.
Nunca el viento y la mar oirán sus quejas.
Ay, nunca el cielo entenderá su grito;
nunca, nunca, los hombres.
(“Voz del árbol”)

²⁶³ Dámaso Alonso, *Hijos de la Ira*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1993, p. 14.

VOZ DEL ÁRBOL²⁶⁴

*¿Qué me quiere tu mano?
¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?
...Te impulsaba la brisa: pero el gesto
era tuyo, era tuyo.*

*Como el niño, cuajado de ternura²⁶⁵
Que le entraña y que no sabe*

*expresar, lentamente, tristemente
me pasaste la mano por el rostro,
me acarició tu rama.*

*¡Qué suavidad había
en el roce! ¡Cuán tersa
debe de ser tu voz! ¿Qué me preguntas?
Di, ¿qué me quieres, árbol, árbol mío?*

*La terca piedra estéril,
concentrada en su luto
-frenética mudez o grito inmóvil-,
expresa duramente,
llega a decir su duelo
a fuerza de silencio atesorado.*

*El hombre
-oh agorero croar, oh aullido inútil-
es voz en viento: sólo voz en aire.
Nunca el viento y la mar oirán sus quejas.
Ay, nunca el cielo entenderá su grito;
nunca, nunca, los hombres.*

*Entre el hombre y la roca,
¡con qué melancolía
sabes comunicarme tu tristeza,
árbol, tú triste y bueno, tú el más hondo,
el más oscuro de los seres! Torpe
condensación soturna*

²⁶⁴ *Hijos de la ira, ca. 1936.*

²⁶⁵ De nuevo hay una gran cercanía con una imagen más explícita que hace Gerardo Diego en el poema "Poeta sin palabras" (en Gerardo Diego, *Primera Antología de sus versos*, Madrid, Austral, 1958. p. 17 que citamos a continuación:

*Como un niño que tiende sus bracitos desnudos
A las cosas y quiere hablar y no sabe y llora...,
Así también ante ellas se abren mis labios mudos
De poeta sin palabras que el gran milagro implora.*

*de tenebrosos juegos minerales,
materia en suave hervor lento, cerrada
en tu voluntad de ser, donde lo inerte
con ardua afinidad de fuerzas sube
a total frenesí! ¡Tú, genio, furia,
expresión de la tierra dolorida,
que te eriges, agudo contra el cielo,
como un ay, como llama,
como un clamor! Al fin monstruo con brazos,
garras y cabellera:
¡oh suave, triste, dulce monstruo verde,
tan verdemente pensativo,
con hondura de tiempo,
con silencio de Dios!*

*No sé qué altas señales
lejanas de un amor triste y difuso,
de un gran amor de nieblas y luceros,
traer querría tu ramita verde
que, con el viento, ahora
me está rozando el rostro.*

*Yo ignoro su mensaje
profundo. La he cogido, la he besado
(Un largo beso).
¡Más no sé qué quieres
decirme!*

VICENTE ALEIXANDRE

«*VIDA*²⁶⁶

«Vicente Aleixandre y Merlo nació el 26 de abril de 1900 en Sevilla. A mis requerimientos me contesta en una carta: ¿Tú crees que a alguien le importe realmente que yo vivo en Madrid desde la pubertad, que me hicieron hacerme abogado, que no ejerzo mi carrera (¿mía?), ni me he casado, ni hago más que vivir cuanto puedo y lo que puedo, escribiendo poesía, porque es mi necesidad todavía? A nadie le importa. Yo he estado dos cortas temporadas en París; me he asomado brevemente a Inglaterra y Suiza; no me he educado en ningún colegio de religiosos... Datos, datos. ¿Pero son esos datos mi vida? Mi vida es mía y no tengo porque ponerme a contársela a nadie. Ya veo que a Cernuda y a Emilio Prados les amenazas con inventarles una biografía. Eso es divertido. Conmigo haz lo que te apetezca. Pero yo no puedo ponerme a contar lo que yo no soy, y en eso yo no me reconozco.»

POÉTICA

«No sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable. Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la

²⁶⁶ Gerardo Diego, *op. cit.*, pp. 401-402.

poesía. Y que sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente. Vergüenza, añadiré, para los más romos, no de su inclinación a la poesía escrita, sino de su entrañable instinto poético. La salvaje embestida de la verdad –mentira- poética y la verdad vital no logra más que un término: la destrucción de su soporte vivo.

Pero lo mío importa nada. Sólo añadiré que la poesía unas veces, me parece una servidumbre; otras salida a la única libertad. Pero algún día, el no necesitarla acaso me ha de parecer la auténtica liberación.

La vida –ella- cada vez la siento más absorbente y tiránica; única. La vida, naturalmente; no mi vida. Y también mi vida. De ésta, como dato primario, sólo pondré que he nacido en Sevilla y que mi infancia toda es andaluza. Lo demás...Sería estúpido ponerme a relatar ahora incidentes para satisfacer una curiosidad que me es muy fácil suponer que no existe.»

V. A.

Imágenes viriles en “El árbol”

En “El árbol” distinguimos un aire barroco, por las construcciones sintácticas; y hermético por la abundancia de imágenes multiplicadas, superpuestas; esto no será sino precisamente una de las características (de las reminiscencias) de la poesía vanguardista que se deja sentir en estos versos, precisamente por lo poco común de su estructura. Sin afán de catalogar este poema como el resultado de la influencia de alguna escuela, quizá la del creacionismo, pero con certeza del surrealismo “El árbol” sobresale por sus imágenes oníricas en algún momento.

Cernuda habla sobre la dificultad de los versos alexandrinos: “Según creo, es el más difícil entre los poetas españoles; no ciertamente por aquella dificultad originada por la abstracción de materia y concepto que aparecía en su primer libro, sino dificultad por excesivo recato, ya de las causas de su pasión, ya de la pasión misma.”²⁶⁷ Aunque hay dificultad en estos versos en “Idea del árbol” la opinión de Cernuda se ajusta perfectamente. Justamente esa “abstracción de materia y concepto” hacen que algunas veces no pueda reconocer a Alexandre en ciertos poemas, de modo que parecen dos poetas, y la frontera, que Cernuda distingue, a muchos se nos escapa.

*EL ÁRBOL*²⁶⁸

*El árbol jamás duerme.
Dura pierna de roble, a veces tan desnuda quiere un sol muy
oscuro.
Es un muslo piafante que un momento se para,
mientras todo el horizonte se retira con miedo.*

Un árbol es un muslo que en la tierra se yergue como la

²⁶⁷ Luis Cernuda, *Prosa II*, Barcelona, Siruela, 2002, p. 145.

²⁶⁸ En *Mundo a solas (1934-1936)*, versión tomada de Vicente Alexandre, *Antología total*, (selección y prólogo de Pere Gimferrer), Barcelona, Seix Barral, 1977. p. 154.

*erecta vida.
No quiere ser ni blanco, ni rosado,
y es verde, verde siempre como los duros ojos.*

*Rodilla inmensa donde los besos no imitaran jamás falsas
hormigas.
Donde la luna no pretenderá ser un sutil encaje.
Porque la espuma que una noche osara hasta rozarlo
a la mañana es roca, dura roca sin musgo.*

*Venas donde a veces los labios que las besan
sienten el brío del acero que cumple,
Sienten ese calor que hace la sangre brillante
cuando escapa apretada entre los sabios músculos.*

*Sí. Una flor quiere a veces ser un brazo potente.
Pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa.
Un corazón de un hombre a veces resuena golpeando.
Pero un árbol es sabio y plantado domina.
Todo un cielo o un rubor sobre sus ramas descansa.
Cestos de pájaros niños no osan colgar de sus yemas.
Y la tierra está seca toda ante vuestros ojos;
pero yo sé que ella se alzaría como un mar para tocarle.*

*En lo sumo, gigante, sintiendo las estrellas todas rizadas sin
un viento,
Resonando misteriosamente sin ningún viento dorado,
un árbol vive y puede pero no clama nunca,
ni a los hombres mortales arroja nunca su sombra.*

El poema forma parte de *Mundo a solas*. El título del libro ya prefigura en el lector un espacio, que evidentemente es la intimidad del poeta. Así, de alguna manera este árbol podría ser ese árbol edénico. Aunque comienza enumerando características, una de ellas será su paradójico movimiento continuo, simbolizado en una característica inhumana:

*El árbol jamás duerme.
("El árbol")*

“movimiento sin tregua”, que se asemeja a una pierna poderosa:

*Dura pierna de roble
("El árbol")*

función principal: la de erguirse. La erección del vegetal es casi obsesiva, en este poema y en “Idea del árbol”:

Pero un árbol no es lengua, aunque también trabajosamente se yergue.

(“Idea del árbol”)

También se vuelve viril por el contraste:

Sí. Una flor quiere a veces ser un brazo potente.
Pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa.

(“El árbol”)

Contemplamos pues una noción de virilidad, de fuerza, y un ligero desdén de esta imagen hacia los hombres, en la poesía de Aleixandre, y quizá, una violencia sutil, casi imperceptible:

En lo sumo, gigante, sintiendo las estrellas todas rizadas sin un viento,
resonando misteriosamente sin ningún viento dorado,
un árbol vive y puede pero no clama nunca,
ni a los hombres mortales arroja nunca su sombra.

(“El árbol”)

La lengua y el árbol

“En principio era el Verbo y el Verbo era con el Divino y divino era el Verbo.”²⁶⁹ y así, como aparecen surge el Verbo, el hombre metonímicamente, nos parece ver que se yergue el árbol de Aleixandre, en una imagen volcánica, primigenia, primitiva, en donde sólo con paciencia, perseverancia, se forma, no la llama, sino lo que queda de ella. La comparación se asemeja mejor a la forma en que surge la lengua: no como árbol ni como la madera ni la llama; sino de la combinación de lo que quede de la madera en combustión, ya apagada.

La idea de esta comparación, aunque no desarrollada ampliamente sino dispersa, de que la poesía debe “arder” la encontramos tardíamente respecto a este periodo en Octavio Paz

Y, además, los poemas y los árboles tienen una cualidad única, saben arder. Un árbol, cuando ya no tiene utilidad, la leña del árbol nos calienta y nos ilumina.²⁷⁰

“Pero un árbol no es lengua”, nos advierte el poeta, “no es hombre, aunque casi es humano”. La lengua, -el verbo- como señalamos al principio figura como la metonimia del hombre. Aleixandre mismo no hace sino relacionar al árbol desde esta perspectiva. Hay en Dámaso Alonso, en Lorca, en Altolaguirre, la noción de una voz del árbol, que si se debe parecer a algo humano sería en todo caso a la poesía. Los mortales, no tienen una voz, no cantan, lo que hacen muy bien es: “increpar”, “suplicar”, “lamentar”, “denunciar” y quizá, algo tan lejanamente humano como un resuello. Sin embargo, sólo el poeta es capaz de transmitir los grados de su dolor.

²⁶⁹ Juan 1:1, “En arjé en ho lógoskai ho lógos en pros ton theón kai theós en ho lógos.”

traducción y versión del griego de Yosef Aharoni, Archivo en PDF.

²⁷⁰ Octavio Paz. *El lenguaje de los árboles*. (Documental. Cortometraje) Director, Jorge Isaacs.

Aleixandre acepta no querer hablarnos de algo, sino la idea de ese algo, que finalmente será lo que hacen la mayoría de los de su generación cuando recrean a un árbol.

Pero un árbol es una idea y es anterior a la idea.
Una idea concéntrica que como un pensamiento demorado va geoméricamente conformándose desde un núcleo.
Una idea lentísima, precisa en su salvación, y ahí expuesta.
Una palabra no la diría: la palabra es humana.
La traduce ese ser. El la expresa y la configura.
Y él es una precisa definición en su neto lenguaje:
“ES EL ÁRBOL”

*IDEA DEL ÁRBOL*²⁷¹

*Como la corteza misma de un árbol.
Rugosa en su materia paciente,
acumulada con severidad pero con indefectible perseverancia,
no hay sino la materia, la encarnizada materia, que
no sería como llamarada,
sino como lo que queda tras el desconocido ardimiento.
La combustión se origina
en las primitivas exhalaciones, cuando la tierra se abre y respira
con fuegos sobre los cráteres de la llanura.
Fuegos misteriosos que azuzados por la transfiguración geológica, como una lengua pululan.
Mejor, suplican o se lamentan, mejor, increpan o más, denuncian, y con fatigado resuellos se extinguen.
Todos los aceites del mundo, los oleosos minerales como una sangre circulan y se asoman y espiran, respiran y callan.
Azules lenguas silenciosas, que en filas sobre el gran desierto la transustanciación profundísima están figurando.
Pero allí, la materia es un aire, un resplandor,
un velo quemador, sólo un viento.
Y cuando el simún receloso se estira y cubre su dominio tenaz, se oscurecen.*

²⁷¹ *En un vasto dominio* (1958-1962), op. cit., p. 305-306.

*Y las delgadas lenguas instantáneas dimiten y el
negror se restaura,
sólo interrumpido, mejor, coronado
por la abrazada noche de las estrellas.*

*Pero un árbol no es lengua, aunque también tra-
bajosamente se yergue.
No es hombre, aunque casi es humano. La fantasía
del hombre no podría inventar la materia
del árbol.
Su vida tenaz y su inmovilidad rigurosa. Y su mo-
vimiento sin tregua.
Y su desafiante fuerza rendida.
Aquí sin posible comparación, la madera
no es carne, aunque puede ser herida y ser muerta.
No agua, aunque su savia mane con sufrimiento,
en transparentes gotas hialinas.*

*Ni es sangre, aunque pueda correr hacia el mar y
teñirlo
como un río que hunde su espada al morir,
que es dar vida.*

*Pero un árbol es una idea y es anterior a la idea.
Una idea concéntrica que como un pensamiento
demorado va geoméricamente conformándose
desde un núcleo.
Una idea lentísima, precisa en su salvación, y ahí
expuesta.
Una palabra no la diría: la palabra es humana.
La traduce ese ser. El la expresa y la configura.
Y él es una precisa definición en su neto lenguaje:
“ES EL ÁRBOL”*

GERARDO DIEGO

“VIDA

Nací en Santander el 3 de octubre de 1896. Estudié filosofía y Letras en Deusto (Bilbao) con los padres jesuitas, y me licencié en Letras en las universidades de Salamanca y de Madrid, estudiando en esta última el doctorado. Catedrático del Instituto desde 1920, he explicado Literatura dos cursos en Soria y ocho en Gijón. Actualmente profeso en el Instituto de Santander. Hasta ahora, célibe.

Conozco casi toda España, París y algunos rincones de Francia. En 1928 hice un viaje a la república Argentina y Uruguay (...)

POÉTICA

En conferencias, artículos y libros he expuesto con alguna prolijidad mis creencias poéticas de ayer y de hoy. Aquí me limito a reunir nueve definiciones más de la Poesía. Una para cada musa:

1 La poesía es e sí y el no: el sí en ella y el no en nosotros. El que prescindiera de ella –el del que sé yo- vive entregado a todo linaje de sustitutivos y supercherías, al demonio de la Literatura, que es sólo el rebelde y sucio ángel caído de la Poesía.

2 La poesía es encrucijada del Norte- sur=Imaginación-Inteligencia, con el Este-Oeste=sensibilidad-Amor.

3 La poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura. El álgebra es la Filosofía. La Literatura es todo lo más Aritmética aplicada, aritmética mercantil, contabilidad.

4 La poesía es la creación por la palabra, mediante la oración, la efusión amorosa, la libre invención imaginativa, o el pensamiento metafísico.

5 La Poesía biográficamente tiene su principio de Arquímedes, que dice: “Poesía es el volumen de anhelo espiritual que automáticamente ocupa el espacio desalojado por un volumen equivalente – casi un alma entera- de pasión humana concreta.

6 La poesía es la luminosa sombra divina del hombre. Sin él no existiría, y, sin embargo, le precede, y en cierto modo le causa.

7 La Poesía hace relámpago, y el poeta se queda con el trueno atónito en las manos, su sonoro poema deslumbrado.

8 La Poesía existe para el poeta en todas partes, excepto en sus propios versos. Es la invisible perseguida que llega siempre demasiado pronto a la cita. En todo poema “ha estado” la Poesía, pero ya no está, sentimos el calor reciente de su ausencia y el modelado tibio de su carne desnuda.

9. Creer lo que no vimos, dicen que es la Fe. Crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía”

Asociaciones con lo divino: “El ciprés de silos”

En este corpus hemos visitado poemas poco conocidos de nuestros diez poetas, no obstante, el poema que comentaremos a continuación: “El ciprés de Silos” no sólo es considerado uno de los más bellos de nuestras letras, también forma parte de la gran mayoría de las antologías sobre este período y en general, sobre la poesía española, convirtiéndose en un clásico.

El ciprés de Diego

Señalado como uno de los poemas mejor logrados de Diego, “El ciprés de Silos” representa la primera etapa de su creación. Son los tiempos de su actividad como antologador, la etapa en la que se declara simpatizante del creacionismo. Sin embargo, este poema que podría ser partícipe de este proceso poético creacionista, nos recuerda más bien a san Juan de la Cruz por su tono, por lo que logra. El poeta realmente se abandona en la contemplación cuando es evidente que él pudo ver algo que está más allá del sencillo referente.

Gerardo Diego, con “El ciprés de Silos” logra darle ese aire de frescura al soneto y actualizarlo con una experiencia mística: nos trae hasta estos tiempos ecos de san Juan de la Cruz, de Santa Teresa, de aquello que sólo había sido posible en los Siglos de Oro.

Lejos de lo anecdótico y de lo vivencial, Diego nos habla de una experiencia inefable, vivida en Silos, sólo descrita a través de la poesía. La clave se encuentra en la oración principal del poema: “Hoy llegó a ti mi alma sin dueño”. Aparentemente circunstancial, pues se refiere a una geografía específica: Silos. Con apariencia anecdótico también, al lugar va un visitante: *llega*. El verbo *llegar*, no obstante, pierde su transparencia al decir “llegó a ti mi alma sin dueño”, de manera que el cuerpo y el alma de alguien aparecen como dos entidades diferentes. Pero eso no es todo, en el tercer verso de la estrofa

irrumpe lo anecdótico ¡en presente de indicativo! “hoy llegó a ti, riberas del Arlanza, mi alma sin dueño”. Tenemos ya la circunstancia, la coincidencia del encuentro. El momento en el que sucede es actualizado siempre por el indicativo, lo que le otorga un tono vívido. El alma llega arrastrada por las “riberas del Arlanza”, cual Moisés abandonado “peregrina al azar”, y sola: “mi alma sin dueño.” En suma, el poeta nos dice el cuándo, el dónde y el cómo. Todo lo arrastra en un serendipiti hasta el ciprés. Por ello, el momento crucial del poema es cuando el alma se encuentra con el ciprés de Silos. La imagen de este encuentro se enmarca en un contexto de enamoramiento, de amor a primera vista:

Quando te vi, señoero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,
(“El ciprés de Silos”)

Sin embargo, el estado del alma, es quien motiva dicha *comuni3n* o enamoramiento. La forma y el tono en el que conocemos al 3rbol nos remite a un ser divino, pues las aposiciones aparecen en forma de letan3a, en la segunda estrofa:

M3stil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
(“El ciprés de Silos”)

Pero esto lo intuimos despu3s, ya que las primeras descripciones por las que conoceremos al ciprés ser3n de forma er3tica y viril:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a s3 mismo en loco empeño.
(“El ciprés de Silos”)

Aventuramos esta interpretación por la imagen creada y una de las acepciones de la palabra devaneo, que equivale a “delirio”, ésta acepción aparece en el último terceto en: “ejemplo de delirios verticales”. Las imágenes de éxtasis, están presentes desde el primer cuarteto, como ya se dijo. La interpretación erótico-mística, y lo señalábamos al principio, se ha hecho en el Cántico espiritual. Podemos ver que aunque se trata de un soneto insertado junto a otros poemas de Diego de índole diversa, a pesar de esto “El ciprés de Silos” puede parangonarse en su esencia, con el tono de los poetas místicos, pues aunque Diego no es un místico, en este poema breve se consagra como poeta.

EL CIPRÉS DE SILOS²⁷²

A Ángel del Río

*Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.*

*Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.*

*Cuando te vi, seño, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,*

*como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de silos.*

Imágenes eróticas de un álamo verde

El árbol funciona en varios niveles, algunos han sido descritos someramente. En lo que atañe a la poesía del período y grupo estudiado hay una notable y clara identificación del

²⁷² Tomado de: Gerardo Diego. *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932. Reimpresión facsimilar, Visor libros, 2002, p. 268-269.

poeta con este vegetal. Intervienen muchos elementos, que por cierto no será la del poeta aventurero, sino del intelectual, en cuanto a las acciones. En cuanto a la intervención de otros elementos naturales y simbólicos, como las hojas del árbol, símil de los versos; la del viento, del canto o las palabras; y, con frecuencia, de un río, símbolo de la amada inalcanzable, del canto, del transcurso del tiempo, y a veces como espejo. De todo esto encontramos que su identificación es predominantemente viril, o asexuada. Por ello nos sorprenden el soneto (otra vez esta forma) de Diego y del símil con un cuerpo femenino virgen. La castidad, ya lo hemos mencionado, es otra de las asociaciones que se le adjudican al árbol que no falta en estos versos directos, y sensuales, en todo sentido, lo nuevo será en todo caso la imagen de mujer estremecida con un joven álamo verde.

*ÁLAMO CERRADO*²⁷³

*Cuando estoy a tu lado ¿por qué callas?
Tus labios apretados, di qué río
interior te represan, qué rocío
roban volando y brillan y batallas*

*Contra ti misma y tiemblas y avasallas
tu cauteloso amor y en desvarío
le haces estremecer de escalofrío,
mor amordazado en tus murallas?*

*Toda tú eres temblor de álamo de verde,
temblando estás – mi brisa te remuerde-
raíz, tronco, ramas, hojas, flores, cielo.*

*Y se te asoman lágrimas de savia
y te rezuman éxtasis de labia
y te lastiman pájaros sin vuelo.*

²⁷³ Gerardo Diego, *Segunda antología de sus versos (1941-1967)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 167.

El poema no necesita paráfrasis porque es muy explícita la batalla erótica por robar la virginidad del “álamo verde”. La presencia semántica del agua, “río”, “rocío”, “brisa”, y “lágrimas” vuelve lúbrica toda la imagen.

EMILIO PRADOS

“VIDA”²⁷⁴

Nació en marzo en 1899, en Málaga, donde ha pasado la mayor parte de su vida. En la Residencia de Estudiantes de Madrid estudio durante bastantes años, cursando el bachillerato y después Filosofía y Letras y asignaturas de Ciencias. Residió en Suiza una larga temporada y viajó por Francia y Alemania. Desde hace algunos años reside en Málaga. Vicente Aleixandre, buen amigo de Prados, a quien debo estos datos biográficos, me los completa en una carta con los siguientes apuntes para un retrato del poeta: «Vive lo que la gente llama bastante solo, porque sólo acaso le conoce la gente más inesperada, ha influido mucho en los más jóvenes que a él le han rodeado y, como tú sabes, Manuel Altolaguirre se hizo a su lado y a él le debe la llamada de lo que él ha llegado a ser. Más descontento que nadie ha dejado de escribir por ahora, aunque sigue de cerca todo movimiento poético. Intranquilo entre todos, ha buscado para él nuevos medios de expresión, y una temporada ha hecho collages y ha intentado cosas de artes plásticas, pero sin exponer. Últimamente su actitud le llevó a una actividad política extremista. A todo se da con verdadera furia y de casi todo regresa. No se puede prever nunca donde nos lo encontraremos mañana.»

Por mi parte, aunque me une a Emilio Prados una leal amistad epistolar, no le conozco personalmente. Es el único poeta de esta Antología a quien ignoran mis ojos. Y como ya he adelantado en el prólogo, figura aquí contra su voluntad, por lo cual los datos son algo aproximados e incompletos, y me ha sido imposible presentar al lector su fotografía y sus opiniones poéticas.”

²⁷⁴ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932. Reimpresión facsimilar, Visor, 2002. pp. 387-388.

Emilio Prados: jardín perdido y cerrado

Emilio Prados tiene, al lado de Luis Cernuda, una figura legendaria, casi mítica dentro de la generación del 27. Hay en su vida, y en su poesía también, una soledad que *lo toma* muy joven, y que no lo abandona nunca, como un sino. Pero una soledad de espíritu generoso, como lo evidencia su participación en causas sociales y políticas, y la buena opinión con la que le recuerdan algunos amigos²⁷⁵. En Málaga, al lado de Manuel Altolaguirre funda la Imprenta Sur, que publica sus primeros libros de poesía. A pesar de su amistad y contacto con los principales protagonistas de esos años, hay un momento en el que es difícil saber qué hace, dónde está, con quiénes (ello está documentado alrededor de los años 30), como leemos en las referencias y noticias que da Aleixandre a Gerardo Diego sobre Emilio Prados. Las que en ausencia del poeta, hace para la semblanza de vida, y poética, que él pidió a los respectivos antologados. Sobra decir que, en efecto, Prados apareció contra su voluntad. La “gente inesperada” a la que alude Aleixandre son pescadores y gente de baja condición que Prados frecuentaba, y ayudaba en lo que él podía.

Lo que deseamos ahora es mostrar, con dos poemas, cómo se va perfilando la imagen del árbol desde la obra más temprana del autor, hasta llegar a *Jardín cerrado*, en este transcurso es posible ver por medio de ella su concepción de la vida y de él mismo.

Tránsito: un árbol sideral

Una parte importante de la vida de Prados, que no comenta Aleixandre es su vocación por las ciencias naturales, por la biología. Su pasión por la naturaleza era tan grande que estudia

²⁷⁵ “Cuando conocí a Emilio, lo que más me cautivó de él fue su ternura y su sensibilidad humana; lo mismo que cautivaba a aquellas gentes, los pescadores de El Palo, que ni siquiera sabían de aquel hombre que los trataba tan humanamente, que con ellos compartía el pan y la sal y que les recitaba unos versos que los sorprendían y alegraban era un poeta que ya empezaba a ser famoso.” En “Imagen lejana en el recuerdo de Emilio Prados”: Adolfo Sánchez Vázquez, *IncurSIONES literarias*, México, UNAM, 2009. p. 386

formalmente para ello. Tiempo después se dará cuenta de que no era la perspectiva dura de una ciencia lo que le maravillaba de la naturaleza, había algo más. Quizá por esta razón no deba impresionarnos lo macro y microscópico de su mirada poética. “Tránsito” es uno de los poemas más sensuales, y espirituales. En él adivinamos al poeta, y no al biólogo. Descubrimos también a un Prados más festivo. “Tránsito” pertenece a su primer libro: *Tiempo*, de aire vanguardista.

Es verdad que los árboles frutales no son nada protagónicos en nuestro *corpus*, en comparación con los álamos, los olmos o los cipreses -hay una razón que mencionaremos posteriormente-. Al naranjo de Salinas o a aquel otro de Lorca se suma este naranjo cósmico de Prados, hiperbólico. Una semejanza subjetiva está presente entre los naranjales de Prados y el naranjo de Salinas. Sin embargo, las imágenes de los naranjales de Emilio Prados son cósmicas. Ahora veremos porqué.

El título, “Tránsito”, nos habla de dos imágenes una del sol y otra de la luna, tomados a modo de símbolo de las primeras horas del día y las primeras horas de la noche y, mientras estos son los frutos, el naranjal es el espacio sideral. Lo novedoso del poema se deja ver en la superposición de imágenes. Así, el poeta no se contenta con la metáfora del espacio y los astros. Confronta una imagen más familiar, íntima y cotidiana que por su efecto contrastante nos sorprende. Algunos de los elementos utilizados, el cosmos entre ellos, tienen cabida en un lugar inesperado: la cocina de un convento. Distinguimos igualmente un campo semántico al que Prados no nos tiene acostumbrados; a la par, observamos un despliegue sensual de sabores y colores, de aromas quizá.

“Tránsito” podría llamarse poema del alba y el ocaso. Estos dos momentos del día que se caracterizan por su despliegue de colores en el cielo -predominantemente rojos y amarillos- son sus principales protagonistas, aunque también lo son el sol y la luna, que resultan ser el fruto de los naranjales: presentados en la primera estrofa. El tiempo es otro involucrado en la alquimia de imágenes, concretamente las horas: primero las cinco de la tarde y después las cinco de la mañana. Precisamente el tiempo (como el título del libro) será este viento encargado de mover las ramas del árbol, a manera de manecillas, y, gracias a él también los frutos son endulzados y convertidos, por el efecto del color y de la cocina en instrumentos alquímicos en los que se transforma el espacio.

Todas las imágenes de este poema son creadas por medio de metáforas más cerca de la imagen que de la metáfora tradicional: “espacio sideral” /“naranjales”; “sol”/“naranjas”; “tiempo”/“azúcar”; “luna”/“melocotón”; “viento”/“almíbar”; “cielo”/“perol de cobre”; “agua”/“candela”; “mantel”/“alba”; “reloj”/“bastidor [de campanas]”; “horas” (Las cinco de la mañana)/“cinco monjas novicias”; “horas”/“rosas de la madrugada”; “reloj”/“molino de doce aspas”. Sorprende igualmente la claridad de sus imágenes y metáforas, rasgo tan poco común en la obra del malagueño.

*TRÁNSITO*²⁷⁶

*Los naranjales del sol
mueven sus ramas doradas.*

*El tiempo endulza la luna
-su melocotón de ámbar-
con almíbares de viento
en su cocina de plata
-perol de cobre de cielo*

²⁷⁶ En *Tiempo. Veinte poemas en verso. (1923-1925)*, tomado de: Emilio Prados, *Poesías completas (v.I)*, México, Aguilar, 1975. p. 20-21. En adelante, todas las versiones de los poemas citados son tomadas de esta fuente.

Candela de agua-

*Cuando se asome la noche
verá la luna endulzada,
que la llevan las estrellas
al blanco mantel del alba,
bordado con seda fría,
en bastidor de campanas,
por cinco monjas novicias
-rosas de la madrugada-
que en el convento del día
flotan como cinco barcas.*

*En el torno de las horas
-molino de doce aspas-
su turno aguarda la luna
medio envuelta en la mañana;
mientras que, para limpiarse
de estrellas su piel de nácar,
en las charcas de la niebla,
desnudo, el viento se baña.*

*Los naranjales del sol
-sin fruta- mueven sus ramas.*

Tiempo ha sido considerado como ejemplo de un claro influjo vanguardista. Y “Tránsito” es prueba de ello. Pero lo que más llama la atención es esa facilidad de crear imágenes luminosas, vitales, radiantes; es como si se tratara de un ser poseído por la vida, no hay sombras, y la soledad que sin embargo si está presente es dulce. Pero decimos mal, este sexto sentido para los sabores, los olores, lo microscópico y lo inmenso, todo tiene lugar siempre en su poesía.

La certidumbre en la inmovilidad: o negación a un viaje

Mucho antes de que tomara forma este *Jardín cerrado* existía ya en su poesía el árbol-hombre, es decir, una conciencia y una identificación, como se ve en “Un árbol crece inmóvil. (Negación a un viaje)”

Nos encontramos nuevamente con el tema de la inmovilidad con un matiz problemático, donde temor e incertidumbre se mezclan. La voz lírica, identificada plenamente con el árbol decide no emprender un viaje también metafórico, porque hay otro elemento importante al describir una parte del árbol: la inocencia o el desconocimiento. En dicho universo, el choque de dos cuerpos es descrito como un quebranto, que causa espanto también. Emilio Prados, en sus versos ha afirmado la identificación de su cuerpo con el del árbol:

por buscar me he perdido y sin buscar no encuentro
ya posible la forma que antes me equilibraba
con la forma del árbol, ejemplo de mi vida,
mitad buscando el cielo y medio entre sombras
(“Un árbol crece inmóvil.”)

El espacio en el que se desarrolla el poema tiene lugar en dos ámbitos: el de arriba, donde están las ramas, castas, cerca del cielo, donde vuelan y se agitan, felices, sólo comparables con el sol. Y el otro, el terreno, donde, con espanto, los cuerpos chocan; “los hombres luchan”, donde;

unos hombres que mueren en la ausencia
de unos hombres lejanos en la piel que resisten,
de unos hombres o cuerpos que oscurecen sus hojas
mientras muerde la lluvia la arena enrojecida.
(“Un árbol crece inmóvil.”)

En los versos de “Un árbol crece inmóvil” percibimos ya lo hermético que caracterizara, en lo futuro, la poesía de Prados. Él no nos permite saber cuándo es árbol, mar, flor; y cuándo es hombre, cuando es carne.

¡Oh, tirad, tirad contra el pecho, que el dolor de las balas
Se perderá en el tiempo, pero quedan los árboles!
(“Un árbol crece inmóvil.”)

*UN ÁRBOL CRECE INMÓVIL
(NEGACIÓN A UN VIAJE)²⁷⁷*

*Y están las tiernas ramas que aún invitan,
que aún florecen ingravidas como un mundo que nace.
Las tiernas ramas que no conocen el quebranto
ni el espanto choque de dos cuerpos en tierra.*

*Como el mar, como un sueño que se olvida,
como el sol en la arena mientras los hombres luchan,
ellas vuelan y agitan arriba entre las nubes
felices en la lluvia y en la luz que se exaltan.*

*Están las tiernas ramas y las hojas que mecen
y la tierra que curva huyendo su horizonte.
Viven: no están ausentes, pero resbala el suelo
y otro dolor se eleva desde la misma sangre.*

*Sabemos de unos hombres que mueren en la ausencia;
de unos hombres lejanos en la piel que resisten,
de unos hombres o cuerpos que oscurecen sus hojas
mientras muerde la lluvia la arena enrojecida.*

*Allí donde sin sangre las flores se enfurecen
y arde sobre las charcas la espuma enfebrecida,
hay árboles que esparcen felices su existencia
como las altas nubes sobre el suelo se ignoran.*

*Y el dolor, el dolor esa voz ya permanente
que el sueño no retiene y en el pecho rezuma;
el dolor inflexible que prosigue en el viento,
sin límite, insumiso, fuera de la memoria.*

*No abandono estas playas ni la luz de la luna
cuando aún las fieras pisan dulcemente en la sombra
donde allí mismo existe la frente que domina,
los hundimientos subterráneos que ocultan los gemidos.*

*Lejos, lejos las flores de esa muerte jugosa
allí donde se duerme sin límite la selva;
donde quiebra la espuma su olvido entre corales
y un caracol señala los más profundos sueños.*

*Lejos las mariposas que un mapa disminuyen;
las diminutas sienes brillantes de los insectos;
las hojas suspirantes que una bruma sostienen:
esa música fácil que prende en la tristeza.*

²⁷⁷ En *Andando, andando por el mundo (1930-1935)*, op. cit., p. 433-436.

*Donde el látigo rige sobre el marfil que mancha;
donde la inmensa noche con su calor alienta
la enfurecida arena contra los mismos cuerpos:
lejos, lejos las flores de esa muerte jugosa.*

no abandono estas playas.

*¡oh sombra, sombra elévate!
¡un árbol crece inmóvil bajo los altos vientos!
ignotos habitantes en su savia conversan;
hablan, hablan, los astros su universo conspiran*

*mientras giran las lunas, los llantos y las fuentes,
los pequeños gemidos, la multitud alborozada,
la quietud de los pozos, las pacientes hormigas,
el barco que se aleja lento sobre los mares.*

*Mientras pulsado el cáñamo que atiranta la angustia
canta bajo los puentes el hambre de los bosques;
la carne perseguida –playa del estampido-
y ese pez que se pudre diariamente en la arena;*

*mientras los hombres miran y miran mansamente
el silencio que horada la sangre que aún le existe;
esa humedad que empieza suavemente en la nuca
y acaba como un cuerpo que su orilla abandona.*

*Me quedo en estas aguas y a la luz de la luna;
árbol tras árbol llega hasta que un árbol vuelve:
curva el suelo su espalda como se curva el tiempo
y hay árbol que ya sabe las órbitas que aguardan.*

*Estoy con esta arena -¡oh tirad, tirad contra el pecho!-,
no es la muerte tan fácil como un niño que llora;
no es el fuego la dicha a que la semilla atiende.
Estoy con el olor caliente del estiércol en tierra.*

*Bello es el mar tan lento y el cuerpo que desnuda;
las misteriosas algas que profundas se enredan;
la amistad que unifica más allá del olvido,
ese otro ardor tan claro como el sol que lo enciende.*

*Es bella la inocencia y la piel que la alumbra;
dulce es la miel y el pan si en la paz se levantan,
pero sabemos de unos hombres lejanos y la sed en que excitan:
sabemos de unos cuerpos de sangre que agonizan sin llanto.*

*Allí bajo esas ramas que esparcen felices su existencia
mientras duermen las fieras sin temor en su sombra*

y la espuma no agita por no herir a los astros,
unos hombres se olvidan bajo el marfil que curvan.

Lejos, lejos las hojas de una música fácil:
no es tan blanda la vida como el sueño que cubre.
¡Oh, tirad, tirad contra el pecho, que el dolor de las balas
se perderá en el tiempo, pero quedan los árboles!

Emilio Prados: jardín cerrado, paraíso perdido

En las líneas que escribe Juan Larrea para *Jardín Cerrado*²⁷⁸ hace dos importantes observaciones que en breve desarrollaremos. Una de ellas es la metonimia aquella en la que el jardín termina siendo hombre: “Todo en este Jardín Cerrado, gira en torno de un árbol que, cuando bien lo singularicemos, resultará ser el árbol de la vida. Ese árbol, tomando a la parte por el jardín, es el hombre –se repite explícitamente con frecuencia-. De otro lado, “el cuerpo del hombre es la cruz”²⁷⁹.

Otra de sus observaciones es que justamente su composición es un todo orgánico, como señala, un diario. Pero como tal está cifrado, velado, cerrado; también en alusión al paraíso sagrado estamos condenados a ser expulsados de él. Está presente en el libro una

²⁷⁸ “¿Qué es pues, esto que estamos aquí viviendo entre frondas de aliento popular, en una secuencia de coplas, soleares, romances, fandanguillos, y hasta canciones infantiles?... Digámoslo de una vez. Todo en este Jardín Cerrado, gira en torno de un árbol que, cuando bien lo singularicemos, resultará ser el árbol de la vida. Ese árbol, tomando a la parte por el jardín, es el hombre –se repite explícitamente con frecuencia-. De otro lado, “el cuerpo del hombre es la cruz”. Es, pues, el árbol de la cruz, ara a los cuatro horizontes se verifica la muerte mística, trampolín bueno para el salto mortal que trasciende al Paraíso. Pero el árbol – el álamo que tanto se nombra: *populus, populi*- es el pueblo mismo. El pueblo de la Madre España sacrificado en su cruz. Volvemos forzosamente a pensar en Madrid, centro geométrico de España a donde se introvertió mística y dispartadamente la vida nacional cuando el impulso místico traducía la sustancialidad de nuestra península. “De Madrid al cielo.” En efecto, al cielo vamos. Pronto estaremos con Él en el Paraíso.

Puntualicemos más y en lenguaje algo más llano. Este poema orgánico de profundas y rescatadas vísceras, arranca de un jardín o cuerpo perdido. Dicho jardín arropado en cendales nostálgicos, empieza por ser España. (“El jardín es el principio de una sangre que se aleja”). Pero pronto el tuerce su curso al enriquecerse con el tema esencial del poeta en quien se formula el fenómeno: la huida de un cuerpo en busca de otro.” Prólogo de Juan Larrea a *Jardín cerrado*, , Emilio Prados, *Poesía completas v. II*, Madrid, Aguilar,1975.

²⁷⁹ Emilio Prados, *Obra Completa (II)*, Madrid, Aguilar, 1976. p.

alusión evidente al significado etimológico de Jardín, con su árbol de la vida al centro. Pero cuál es la clase de paraíso al que Prados alude.

Antes de que tomará forma este *Jardín cerrado* existía en su poesía el árbol-hombre, o deberíamos decir el árbol-poeta, una conciencia y una identificación, como se ve en “Un árbol crece inmóvil (negación a un viaje).” En el cual hay una plena identificación de la voz lírica con el árbol, pero casi siempre en la interacción hay hombres, cuerpos, fieras. La diferencia entre un cuerpo vegetal y un humano en la poesía de Prados es sustancialmente el encuentro con otros cuerpos. Entrar al jardín, ser expulsado. Dicha identificación persiste en gran parte de su obra, particularmente con *Jardín cerrado*; en el que hay numerosas flores; y aromas, como lo ha observado Goretti Ramírez²⁸⁰. Los árboles podrían tener esa identificación ambigua: “árbol viril y femenino” dirá a propósito García Lorca en uno de sus poemas. De modo que *Jardín Cerrado* escrito en el exilio en la ciudad de México, es relevante desde el título que elige porque él se afirma en un lugar propio, el de su poesía. Hemos podido observar que la obra poética, en los poetas que aquí estudiamos, hacen de ella un ámbito. Justo es recordar los versos de Pedro Soto de Rojas: “Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos”. Es decir, cerrado a través de sus códigos poéticos. Creando, por otra parte, la relación jardín-poesía, árbol-poeta.

Emilio Prados por medio de un lenguaje claramente, valga la contradicción, hermético, construye un lugar, aunque no sabemos si se trata de un paraíso clásico. Hay eso sí una semejanza que Prados comparte con Alberti y con Altolaguirre: una profusión de imágenes arbóreas, pero siempre particulares, íntimas, distintas e incluso antípodas.

²⁸⁰ Goretti Ramírez, “Emilio Prados: el Jardín Cerrado del exilio”, *Escritos (Revista de Ciencias del Lenguaje)*, Núm. 32, julio-diciembre de 2005, pp. 95-107.

Juan Larrea, aduce la cantidad de álamos en *Jardín Cerrado* a la voz de origen: *populo -is*. Podríamos añadir la referencia de sus paseos por el centro de la Ciudad de México, es decir, el lugar donde tiene lugar el importante encuentro del que hablábamos arriba: el parque de la Alameda Central, o Chapultepec, en el poniente, lugar con el que aparece citado y fechado “Cantar del atardecer” (Chapultepec, junio 6).

Por otro lado, las conjeturas ayudan poco cuando lo que tenemos enfrente es un paraíso que nos está vedado, el poeta nos ha expulsado de su jardín, este le pertenece plenamente y está ¡qué gracia! dentro de él. Qué debemos hacer para que se abran las puertas. Conocerlo, tratar de entrar en ese lenguaje cifrado, del que alguna vez Cernuda escribió parece

la creación de un hombre que hubiera perdido sus cinco sentidos y que sólo viviera por y para el recuerdo del mundo perdido, reconstruyéndolo ciega y sordamente, con palabras inseguras, en un arrebato amoroso, en un ansia de recuperación. Mas hay en sus palabras, en el ambiente exterior donde resuenan, cierto abandono, como si para aquel que las pronunciara sólo importara su contenido lírico, sin contar con la inevitable deformación verbal. Olvidemos la desviación que tales palabras infligen al lirismo que expresan de modo inseguro; éste entonces surge poderoso y visible. Es un triunfo de la poesía sobre la palabra, su mezquino instrumento.²⁸¹

El título que ha elegido, como habíamos dicho, remite al de un poeta barroco, hermético igualmente, Pedro Soto de Rojas quien en su *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos* late una intención análoga.²⁸² Siglos después García Lorca adjudicará estos versos a Granada; y finalmente, Prados, pensando en ese trozo construido por dos poetas, crea su *Jardín cerrado*.

²⁸¹ Luis Cernuda, *Prosas II*, Barcelona, Siruela, 1992, p. 46.

²⁸² Cfr. Sonia Peña, “Pedro Soto de Rojas o el límite de la palabra”, (PDF)

ÁRBOLES²⁸³

*En pie, delgado, altísimo
nivelador de vientos,
el material suspiro
de mi oculto silencio,
dejándome vacío,
sobre la calle, expuesto
por falta de equilibrio,
al fácil atropello
del asalto de un grito
o del cruzar de un beso,
cansado, se ha evadido
del largo cautiverio
desatándose al río
interior de mi cuerpo.*

*Pesada está mi frente...
Tal vez mi pensamiento,
voluntario sus alas
ha fundido en el tiempo.*

*No sé qué ardor de fuera,
como un sol de desiertos,
me aprieta en la garganta
la voz seca del sueño.*

*Mis pies como dos sombras
larguísimas, al suelo
peligroso y urbano,
del día están sujetos.
(...)*

*BAJO EL CIPRÉS²⁸⁴
(fragmento)*

En el huerto me he dormido.

*Árbol sin nacer: ¿qué olvido
futuro, será tu sombra?
Árbol de ayer: ¿en qué sueño,
tu olvido su mano ahonda?....*

²⁸³ De *Jardín cerrado* (1946), en Emilio Prados, *Poesías completas II*, Madrid, Aguilar, 1976, p. 29.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 68

En el huerto he despertado.

CANTAR DEL ATARDECER²⁸⁵
(Chapultepec, junio 6)

¡Altas alamedas!
(Y el viento con ellas.)

¡Altas alamedas!
(¿Y las hojas secas?)

¡Altas alamedas!
(La tarde está abierta.)

¡Altas alamedas!
(Y la luna llega.)

¡Altas alamedas!
(La noche se acerca.)

¡Altas alamedas!
(Y el otoño dice:

¡Altas alamedas!)

II

Cuando estaba lejos
vi las alamedas.
Cuando estaba en ellas
vi las hojas secas.

III

A las alamedas
me voy a vivir.
No me dejarán sus hojas
soñar ni dormir.

Salí de las alamedas
¿a dónde iré ahora?
No quiero robar la muerte,

²⁸⁵ *Jardín cerrado*, ed. cit., p. 87.

si la muerte no me roba.

*Vengo de las alamedas,
las hojas me siguen.
Porque me siguen las hojas
siento que mi cuerpo vive.*

IV

*A las alamedas
entré a descansar.
Me dormí a su sombra;
no he de despertar.*

*En las alamedas
entré por dormir.
Desperté en su sombra
no puedo salir.*

*En las ramas altas
La luna se enreda.
Mi cuerpo, en la sombra
de las alamedas
entré por soñar
Y olvidé mi cuerpo:
¿quién lo ha de encontrar?*

*En las alamedas
el viento se enreda.*

VI

*Volví de las alamedas.
Nunca lo hiciera:
pensaba y pensaba en ellas.
¡Jugaba a las alamedas!*

*¿A dónde voy? pregunté.
¡Nunca lo hiciera!
Jugaba a las alamedas...*

*¿Dónde estoy?
Nunca lo hiciera,
jugaba a las alamedas:
pensaba y pensaba en ellas.*

*¿A dónde fui?...
Nunca fuera
tan solo a las alamedas.
Pensaba y pensaba en ellas...*

*salí de las alamedas.
Nunca lo hiciera...*

*(Noche oscura,
noche negra...)*

*BAJO LA ALAMEDA*²⁸⁶

*Era de noche;
era de noche,
amor,
y las hojas secas
eran de noche.*

*Junto al ciprés,
Un lucero
-amor, sí,
Que yo lo vi-,
¡tan alto,
Como el negror
del silencio!
Amor, sí,
que era de noche.*

²⁸⁶ *Jardín cerrado*, ed. cit, p. 128.

«Yo nací -¡respetadme!- con el cine» Y con el siglo, poco más o menos, podemos añadir a su verso. En el puerto de Santa María (Cádiz). ¿Estudios? En el Colegio de los Jesuitas del Puerto, como en su tiempo Villalón y Juan Ramón Jiménez, cursa el bachillerato. Oigamos al poeta:

*Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.
Infancia ya en balandro o bicicleta.*

*Globo libre, el primer balón flotaba
Sobre el grito espiral de los vapores.
Roma y Cártago frente a frente iban,
Marineros fugaces sus sandalias.*

*Nadie bebe latín a los diez años.
El álgebra, ¡quién sabe lo que era!
La física y la química, ¡Dios mío
Si ya el sol se cazaba en hidropalano!*

Adolescencia. Antes de escribir versos, pinta. Largas temporadas de sierra. Primeras colaboraciones -1922- en *Horizonte* y *Alfar*, En 1924-1925, Premio Nacional de Literatura con *Marinero en tierra*. Desde

entonces se dedica a la poesía, profesándola exclusiva y plenamente. No posee títulos académicos, no se ha casado. Reside habitualmente en Madrid. Le he preguntado por sus viajes. «Por España. Quise entrar en Hendaya, pero la policía francesa me lo impidió. No llevaba pasaporte.» (Última hora: Alberti ha pasado la frontera: Francia, Italia, está en París. Diciembre, 1931.)

POÉTICA

La voluntad del poeta y la del colector coincidían en la redacción y entrega por el primero al segundo de una breve nota exponiendo su poética. Pero a pesar de su buena voluntad, la nota no ha llegado, y el colector se ve obligado a imaginarla, suponiendo lo que podría decir, y en la seguridad de no equivocarse demasiado. Rafael Alberti hubiera respondido, en efecto, o de veras o de burlas, como poeta -véase José Bergamín- de veras y de burlas que es. En el primer caso, conjeturo que nos hubiera dicho: “No me he preocupado demasiado de meditar sobre lo que es o debe ser la poesía, ni siquiera mi poesía. Lo hago cuando y como se me antoja. No poseo profundos conocimientos retóricos. En mi hoja de servicios consta un suspenso en el Instituto por no haber acertado saber lo que es un epinicio. Me gustan unos poetas más que otros. Por ejemplo Gil Vicente, Lope, Góngora, Bécquer. También me divierten los poetas franceses, y, en ocasiones, también yo, he escrito versos en bastante buen francés. Me gustan mucho, y le gustan mucho a mi poesía, el cine, el mar, y la sierra de España, las artes liberales y mecánicas, el sobrecielo y el subsuelo. Los profesores de Retórica, como el que me suspendió, me estudiarán un día por mis innovaciones en la Métrica, ya que he batido el récord de dilatación con mis versos de 127 sílabas contadas, con profusión y variedad de hemistiquios.” Etcétera, etc.” (...) R. A.”

²⁸⁷ Gerardo Diego, *op. cit.*, p. 327-329.

Es verdad que Alberti, como probablemente muchos de los poetas que comenzaban a escribir durante el primer cuarto de siglo, conoció y simpatizó o rechazó el movimiento de Vanguardia que en España tuvo más fuerza, el *ultra*. Y que aunque intentó entrar a sus filas, por alguna razón, “no pasó nada”, como él mismo cuenta en su *Arboleda perdida*²⁸⁸. Sin embargo, las circunstancias en las que se escribe *Entre el clavel y la espada* (pues de una parte de este libro “De los álamos y los sauces. En recuerdo de Antonio Machado” es del que queremos hablar principalmente y de *La arboleda perdida*) son justamente un momento de difícil transición para el poeta, el principio del exilio. Al final de los ocho apartados de *Entre el clavel y la espada* (el octavo se tituló “Amparo”) al pie hay una referencia “Francia, el mar, la Argentina, 1939-1940”.

La nostalgia por su España comienza a ser muy fuerte y este sentimiento domina los dos libros que trataremos; la más evidente es la que siente por el mar gaditano,²⁸⁹ la mar que siempre está presente en toda su obra.

²⁸⁸ “Y escribí constante y apasionadamente, sin perder, gracias a mi hermana la pequeña, el contacto de la calle, cuyos ecos literarios y artísticos me llegaban, gritadores, en *Ultra*, las volanderas hojas que los llamados jóvenes vanguardistas lanzaban en Madrid, con gran escándalo y protesta no sólo de los “viejos” sino hasta de la gente más alejada del mundo de las letras. (...) Un nombre, entonces, se destacaba con más fuerza y ruido en aquel tren disparatado de *Ultra*: el de Guillermo de Torre, el fundador y animador más audaz del movimiento. Había lanzado un manifiesto –con retrato lineal de Barradas- bajo el título de Vértice, chirriante locomotiva que me sorprendió, gusté y rechacé en un principio. (...) Al fin, *Ultra* acabó por entusiasmarme, esperando la aparición de cada número con verdadero interés e impaciencia. Quise colaborar en la revista. Pero no conocía a ninguno de aquellos nuevos escritores, me atreví a mandar por correo un poema de los que por entonces me salían. No lo recuerdo ahora, pero sí las breves líneas con que lo acompañaba: “Ahí les envió esa colaboración para que hagan con ella lo mejor o peor que se les ocurra.” Desde luego supuse que fue a parar al cesto de los papeles, pues nunca, a pesar de que me desojé buscándola durante varios números, la vi publicada.” Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, Bruguera, 1984. pp. 134-135.

²⁸⁹ Su segunda mujer, María Asunción Mateo hace una selección de poesía *marítima* de Rafael Alberti con el título *Sólo la mar*. *Apud.*, Rafael Alberti, *Sólo la mar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994. 429 pp.

Nosotros insistiremos en decir que la nostalgia por todo lo perdido es evidentemente más fuerte después del 39. Precisamente, el poeta recordando a Machado, pensando en él y sintiendo su poesía escribe “De los álamos y los sauces, en recuerdo de Antonio Machado” van a ser editados en forma de cuadernillo por Ediciones del Ángel Gulab en 1940; y habrá una segunda edición: “De los sauces. Dos poemas de Rafael Alberti”, con un grabado de María Carmen Aráoz Alfaro, 1940.

Llama profundamente nuestra atención que cuando Alberti siente nostalgia por épocas lejanas, o se siente triste o nostálgico, aparecen en su poesía los árboles. Precisamente a este difícil período pertenece su libro de memorias titulado *La arboleda perdida*, las primeras *hojas* las escribe en Francia:

En París, continúo estas memorias, estos queridos recuerdos de mis primeros años en el mundo, esta dulce, triste y alegre arboleda perdida de mi infancia. Son las cuatro y cinco de la madrugada. Día seis de octubre. La guerra otra vez. ¡Qué vacaciones más cortas. Dios mío! Cuando apenas comenzaba a entender de nuevo lo que es el caminar tranquilo, he aquí que Francia entera se apaga de pronto, sonando las sirenas de alarma en París y los primeros cañonazos en la línea de Maginot. Aquí vivo desde el doce de marzo. El día seis del mismo mes salí de España, de mi preciosa y desventurada España, camino de Orán.²⁹⁰

Tanto *La Arboleda perdida* como *Entre el clavel y la espada* son escritas casi al mismo tiempo, la primera en 1938, y la segunda la comienza en 1939 pero es editada hasta 1941.²⁹¹

²⁹⁰ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1984. p.42.

²⁹¹ Asunción Mateo, *Retrato de Rafael Alberti*, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 1995. p. 108.

Aitana Alberti, sobre las memorias y anécdotas de su padre recuerda, nostálgica también: “En la arboleda perdida de tu memoria, tantas veces contada con estupendas variantes y añadidos, se adivina un cierto pesar, como si no hubieras escuchado su voz en demasía.”²⁹²

De todos es conocida su dedicación a la pintura, vena que su Musa no extinguió, incluso su afán por lo pictórico está siempre presente, alguna vez comenta que él para escribir poesía necesita partir de lo que ve. El gaditano será para siempre un “marinero en tierra”, el mar es su aire. La tierra y sus elementos aparecen en su obra, lejanos, y esta distancia es con la que ve a los árboles: como los recuerdos. Los árboles de Alberti encarnan muchas veces la soledad, la tristeza, la indolencia. Estos rasgos son perceptibles en los versos “De los álamos y los sauces”. El tono es casi prosaico, sin artificios, con comparaciones explícitas.

De claveles y espadas o del dolor hecho versos

Ya mencionamos la autonomía con la que nacieron los poemas “De los álamos y los sauces”, y su posterior inclusión en *Entre el clavel y la espada*: título de una plasticidad considerable que puede recordarnos dos creaturas: una de ellas los versos de García Lorca y su *Romancero gitano* (1924-1927):

¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.²⁹³

²⁹² Aitana Alberti *et al.*, *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, Madrid, edita Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (568 pp.) p. 48.

²⁹³ “Romance sonámbulo”, p. 13. En Federico García Lorca, *Romancero gitano. Otros poemas*. Barcelona, RBA Editores, 1998, p.

La imagen plástica y metafórica de una herida hecha flor, en el caso del “Romance sonámbulo” es de una gran fuerza imaginativa; las flores en este caso son rosas.

Por medio de esta imagen construida con palabras, nos transportamos a la imagen de otra herida, también unas rosas, llevada a la tela en el cuadro de Dalí: *Las rosas sangrantes* (1930).

Ambas imágenes, que armonizan belleza y violencia, y donde los colores, y la vitalidad de las flores, anteceden como notamos, el título del poemario *Entre el clavel y la espada*. Por otra parte, la conjunción de elementos: clavel y espada tendrá, a nuestro modo de ver, una fuerza considerable a la hora en la que Alberti construye sus poemas, que como hemos mencionado se escriben en una transición dolorosa.

La imagen de una herida hecha clavel (alusión del título del libro de Alberti) es semejante al de las rosas del cuadro citado. Las diferencias con el título del poemario *Entre el clavel y la espada*, por otro lado, son considerables. Alberti nos habla de una relación entre esas flores sangrantes: la herida -el clavel que nos lo imaginamos rojo- y la causante de ella, la espada. El instrumento que provoca la herida no tiene lugar en Lorca ni en Dalí.

El título puede poseer varias vertientes, una de ellas será erótica, construida igualmente con los elementos: ‘clavel’, ‘espada’. Sin embargo es con la herida ¡hecha flor! hecha versos, con la que deseamos relacionarla. La razón: las circunstancias históricas y personales que rodean el momento de la escritura. Del desconsuelo y la tristeza que el poeta nos deja ver en estos poemas se revela la grandeza del acto creador. Estos poemas, deseamos agregar, están hechos de una herida, pero la herida, da frutos. Será pertinente no olvidar la importancia de Machado en estos versos, el paisaje español, la tristeza individual

y colectiva revelada en los árboles machadianos dan origen a la inclusión de tantos árboles, que como hemos dicho no aparecen antes en su poesía.

Veremos a continuación con ejemplos que no necesitan demostración la forma en que Alberti asocia su dolor a la imagen de los árboles, donde abundan los álamos, los sauces.

“Dejadme llorar a mares”

Una comparación sencilla con un sauce (llorón), y la presencia de dos testigos, un álamo y el viento, acompañan dulcemente esta escena que forma parte del cuadro descrito.

DEJADME LLORAR A MARES²⁹⁴

*Dejadme llorar a mares,
largamente como los sauces.*

*Largamente y sin consuelo.
Podéis doleros...
Pero dejadme.*

*Los álamos carolinos
podrán si quieren consolarme.*

*Vosotros... Como hace el viento...
Podéis doleros...
Pero dejadme.*

Las imágenes algunas veces se tornan trágicas, de modo que de la tristeza se transita a lo irremediable en “Veo en los álamos, veo”. Los álamos aparecen como oráculo de noticias funestas. El árbol produce “Sombras de duelo”, sus hojas son “hojas de sangre”, y aunque son “álamos de la muerte”, hay un adjetivo que modifica nuestra percepción: “álamos transidos”. Este último adjetivo quizá pueda librarlo de una comparación con el poeta latino y sus exaltados versos “*Eheu fugaces Postume, Postume, /labuntur anni nec*

²⁹⁴*Entre el clavel y la espada (1936)*, en *Obras completas. v. I Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1972. p. 511

pietas moram /rugis et instante senectate / adferet indomitae morti” tal como lo recrean los versos de García Lorca “Los cipreses” por la forma en la que Alberti ve a los árboles:

Horacio os proclama árbol odioso,
porque la muerte en vosotros miró,
sin contemplar vuestro ritmo armonioso,
sin meditar el gesto desdeñoso,
sin meditar vuestro orgullo piadoso.
Como artistas de un arte que pasó...²⁹⁵

Sabemos que en el caso de la generación del 27 la fuerza de la mitología es muy frecuente, sobre todo si el tema es el árbol. Los versos de Lorca aluden al *fugaces labuntur anni* de arriba y donde se refiere al ciprés:

Dejarás tierra y casa, y a tu dulce
esposa, y de estos árboles que cuidas
los odiosos cipreses solamente
como efímero dueño han de seguirte.²⁹⁶

En Alberti hay más fuerza en lo visual, tamizada siempre por su estado espiritual. Y esto se repetirá constantemente, como sucede con estos álamos:

*VEO EN LOS ÁLAMOS, VEO*²⁹⁷

*Veo en los álamos, veo,
temblando, sombras de duelo.*

*Una a una, hojas de sangre.
Ya no podréis ampararme.
Negros álamos transidos*

295

²⁹⁶ “*inquenda tellus et domus et placens
uxor, neque harum quas colis arborum
te praeter inuisas cupressos
ulla breuen dominum sequetur*” (oda, II, XIV)

En Horacio, *Odas* (edición bilingüe), Buenos Aires, Losada, 2005, p. 175.

²⁹⁷ *Entre el clavel y la espada*, p. 512

¡Qué oscuro caer de amigos!

Vidas que van y no vienen.

¡Ay álamos de la muerte!

Otras veces, quizá reconciliado con los álamos, y con los sauces, encuentra sosiego. El cuadro, sin embargo, no es más amable: la contemplación y un pensamiento, el del agua que cae del cielo, las lágrimas. Ese animismo que se torna alegre o infeliz, que tanto critica Cernuda se ajusta a la sensibilidad de Alberti en estos poemas de árboles. La mirada del poeta es interior más que exterior. A veces, cuando puede contemplarlos (como en el momento descrito de “Las horas y horas”): así, *serenos*, aislados, *dignos*; ya no los siente ajenos. Hay una identificación que los convierte de forma extraña en amigos.

*HOY TENGO HORAS Y HORAS*²⁹⁸

*Hoy tengo horas y horas,
amigos sauces y álamos,
de pensar en la lluvia y de miraros.*

*Esta tranquilidad involuntaria,
este impuesto aislamiento
me hacen estar, amigos, con vosotros
y comprenderos.*

*Fieles,
siempre a la misma altura,
siempre en la misma grada
del cielo
y con la misma delgadez de aire
y el mismo fijo pensamiento.*

*Dadme la mano, amigos
en el mal tiempo.*

²⁹⁸ *Entre el clavel y la espada*, p. 514.

La ambigüedad ronda estos poemas donde nunca sabemos si el poeta logra identificarse con el árbol. La imagen que sigue es más plástica que las anteriores, aunque quizá igual de hermética.

*ÁLAMO FRENTE AL CASTAÑO*²⁹⁹

*Álamo frente al castaño
desnudo, desenvainado.*

-Estoy pensando.

*Mueve sus hojas, las tira
Contra tu filo, agitado.*

-Estoy pensando.

*Espada seca, esta noche
puedes quemarlo de un tajo.*

*-Estoy pensando-
(Saltó al aire y no supo
en dónde cayó clavado)*

*MÁS QUE OLVIDADOS ESTABAN*³⁰⁰

*Más que olvidados estaban,
por funerales y pena larga.*

*Les dije: "¡Fuera de casa!
Lejos,
con esos verdes lamentos
y ese redoble de muerto.*

*No quiero frente inclinada.
Cabeza alta, mirada alta, bien alta."*

*Así les iba diciendo
sin ver que su largo pelo
me amortajaba.*

¡Ay, sauces, me amortajaba!

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 515.

³⁰⁰ *Entre el clavel y la espada*, p. 515.

*ASÍ COMO LOS ÁLAMOS QUE OLVIDAN*³⁰¹

*Así como los álamos que olvidan
el desvanecimiento de los sauces;
al igual que las piedras vagabundas
que terminan de pronto en un estanque;
como la misma luz que lo sabía
y llega en un momento a no acordarse;
como la misma mano que lo escribe
sin relampagueo se desvae;
así como está niebla
que unifica en la nada
lo que ya no es de nadie;
así hombres, naciones,
así imperios,
estrellas,
mares...*

*Iba a decir, mas cuando fue a decirlo,
había muerto el lenguaje.*

La aceptación del poeta por su nueva vida se verá reflejada en “Pinares del Uruguay”.
Vamos siendo así testigos, como si se tratara de un diario, de lo que sucede en el corazón
del poeta.

*¡PINARES DEL URUGUAY!*³⁰²
*¡Pinares del Uruguay,
pinos que me conocéis
y vais sabiendo de mí
lo que por mí no sabéis!*

*Pinar te quiero y te digo
que habrá un pinar en España
que siempre hablará conmigo.*

*De pronto, inocentemente,
es bueno hablar a los pinos
como habla toda la gente.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 517.

³⁰² *Poemas de Punta del Este*, op. cit., p. 870.

Muestra de ello son sus *Baladas y canciones del Paraná*, donde ya se siente en el tono de sus poemas y en su manera de ver ciertos árboles. En las higueras ve ahora el peso del tiempo. La higuera no es uno de los favoritos de los del 27. La descripción del árbol no es muy halagüeña. Octavio Paz nos habla en un tono descriptivo también de lo que le representa la higuera, además de ser su árbol preferido. “Aprendizajes con la higuera, hablar con vivos y muertos”. La higuera no es un árbol perenne, al contrario, manifiesta de manera tan cercana al ser humano el paso del tiempo. Paz lo nota así: “Había un jardín, un viejo jardín descuidado, con altas hierbas y unos cuantos árboles, mi predilecta era la higuera. Marcaba el paso del año. Seis meses eran, desde el otoño, un esqueleto negro, y después reverdecía.” La descripción es muy parecida sobre todo por lo que evoca. Imágenes de vida y muerte.

*CANCIÓN 12*³⁰³

*Higueras de la barranca,
sombra negra en el verano,
hoy arañas del otoño,
grises, secas.*

*Yo sé adónde me lleváis,
higueras.*

*Aquellas, grandes, veían
pasar los barcos, higueras.*

*Vosotras, hijas del río,
hoy arañas grises secas,
veis pasar también los barcos,
ya el otoño, grises, secas.*

*Higueras de la barranca,
higueras.*

³⁰³ *Baladas y canciones del Paraná, op. cit., p. 1073.*

LUIS CERNUDA

“VIDA³⁰⁴

Nació Luis Cernuda en Sevilla el 21 de setiembre de 1902. En la Universidad de Sevilla conoció, como alumno, a Pedro Salinas. Se licenció en Derecho, pero no ha ejercido la carrera de abogado. Ha sido lector de español en la Universidad de Toulouse. Durante 1928-1929. Actualmente vive en Madrid.

Ha colaborado en la Revista de Occidente, Mediodía, Papel de aleluyas, Carmen, Litoral, etcétera. Estado, soltero.”

POÉTICA

Amablemente me ha enviado la siguiente nota, que define su posición espiritual ante la vida y la poesía:

«No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.»”

³⁰⁴ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Signo, 1932. (Ed. Facsimilar) p. 423.

Sensibilidad y pasión en Luis Cernuda.

Quería yo encontrar en poesía, el “equivalente correlativo” para lo que experimentaba, por ejemplo, ver una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí, cualidad decisiva, capital en mi estimación como mi resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo) o al oír un aire de jazz.³⁰⁵

A diferencia del personaje principal de *Muerte en Venecia*, Cernuda no tuvo que esperar el ocaso para sentir esa admiración obsesiva por la belleza efébrica, y para dejar plasmada la experiencia de la que su poesía es testimonio, como él mismo lo refirma en la historia de su lírica reunida, *La realidad y el deseo*, en 1958 (continuación del párrafo anterior):

Ambas experiencias, de la vista y del oído, se clavaban en mí dolorosamente a fuerza de intensidad, y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, exorcizándolas, sería la de darles expresión; mas inhábil para conseguirlo, sus ecos me perseguían con una advertencia dramática: el tiempo aquel que yo vivía era el mío, el único que de que dispondría, y yo no sabía gozarlo, ni tampoco decir en poesía esa urgencia de todo el ser.³⁰⁶



Giulio Romano, *Apollo y Cypris*³⁰⁷, 1596.

³⁰⁵ *Historia de un libro (La realidad y el deseo)*, en: Luis Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Alianza Editorial, 2002. p. 389

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 389

³⁰⁷ “Entre aquella multitud se encontraba el ciprés que tiene forma cónica, árbol ahora, muchacho antes, amado por ese dios que armoniza la cítara con las cuerdas y también con las cuerdas el arco [Apolo, músico y arquero]. En efecto, existía un enorme ciervo, sagrado para las Ninfas que habitan que habitan los campos de Cartea, y que con el amplio despliegue de sus cuernos proporcionaba a su propia cabeza profunda sombra. Los cuernos resplandecían de oro, y de su torneada garganta colgaba, bajando hasta las espaldillas, un collar de piedras preciosas. Sobre el testuz le oscilaba una medalla de plata sujeta con pequeñas correas y de la misma edad que él. (...) El ciervo cansado dejó caer en la herbosa tierra su cuerpo, y de la sombra de los

La perfección de la naturaleza

La naturaleza es un tema poco tocado por el sevillano. La razón tiene que ver, como con el resto de su poesía, con su actitud poética, que en Cernuda es su actitud ante la vida misma.

Idea que reafirmamos al leer:

Puesto que mi actitud entonces, como dije antes, era refractaria a la metrópoli y afecta al campo (Teócrito y Virgilio siempre fueron para mí poetas predilectos), mi pregunta acerca de la nueva tierra se cifró así: “¿cómo serán los árboles aquellos?”, que daría el verso primero para un poema (“Otros aires”) escrito luego en Mount Holyoke. No se extrañe que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad ante el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos³⁰⁸. A un plátano viejo de dos siglos, en el jardín de los Fellows de Emmanuel College, había dedicado el poema “El árbol, en “Vivir sin estar viviendo”³⁰⁹.

Es muy importante que no olvidemos que nuestro poeta es un esteta en sentido total. De modo que en este breve párrafo nos da más datos que si tuviéramos oportunidad de hacerle una entrevista. Notamos que no hay nada fortuito en su conocimiento sobre el tema (Teócrito y Virgilio) sus gustos y preferencias en la “realidad” tienen un antecedente en la literatura. Al mismo tiempo nos revela su manera de ver siempre el mundo, o sea, a través de la belleza: “no se extrañe que en los árboles cifrara inconscientemente, la curiosidad ante

árboles obtenía fresco. El muchacho, Cipariso, por imprudencia, atravesó al animal con una aguzada jabalina, y cuando lo vio moribundo por causa de la cruel herida, tomó la resolución de morir voluntariamente. ¡Qué frases consoladoras no le dijo Febo! (...) Sigue el gimiendo, aún así, y pide a los dioses, como última gracia, guardar luto por todos los tiempos. Y cuando ya toda la sangre se le había derramado en sus interminables llantos, sus miembros comenzaron a cambiarse en un color verde, y los cabellos que poco a poco le colgaban de la nívea frente a convertirse en una erizada maraña, y después de adquirida una complexión rígida, a contemplar con una delgada copa el estrellado cielo. Profirió el dios un quejido y dijo apesadumbrado: “Yo te guardaré luto a ti, y tú lo guardarás a otros y acompañarás a los que estén en duelo [convertido en ciprés]” *Las Metamorfosis, op. cit.* pp. 177-178.

³⁰⁸ Hermanos de los olmos ingleses son los olmos de Aranjuez, traídos de Inglaterra por Felipe II. (Nota del autor).

³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 411

el país aún desconocido, porque ante mí tuve...”. Ya leemos una nostalgia de la belleza abandonada, y de la belleza por venir. La erudición rodea a sus objetos o seres amados.

Ante todo, cifrar la curiosidad ante el destino mismo en los árboles no es una actitud común, es una actitud poética; como en Alberti podría ser su mar, por ejemplo.

La reencarnación

La postura de Cernuda ante la naturaleza se hizo manifiesta desde sus primeras poesías. El elemento natural del poeta será el aire; a los árboles los contempla, muy veladamente hay una identificación, su relación con ellos es más metafísica.

Perfil del aire es el título de su primer libro de poesía, y Rafael Alberti, en su poema: “A Luis Cernuda, aire del sur buscado en Inglaterra”³¹⁰ nos revela su intuición sobre el poeta.

³¹⁰ Si el aire se dijera un día:

-Estoy cansado,
rendido de mi nombre... Ya no quiero
ni mi inicial para firmar el bucle
del clavel, el rizado de la rosa,
el plieguecillo fino del arroyo,
el gracioso volante de la mar y el hoyuelo
que ríe en la mejilla de la vela...

Desorientado, subo de las blandas,
dormidas superficies
que dan casa a mi sueño.
Fluyo de las paredes enredaderas, calo
los ciegos ajimeces de las torres;
tuerzo, ya pura delgadez de las calles
de afiladas esquinas, penetrando,
Roto y herido de los quicios, hondos
zaguanes que se van a verdes patios
donde el agua elevada me recuerda,
dulce y desesperada, mi deseo...

Busco y busco llamarme
¿con qué nueva palabra, de qué modo?
¿No hay soplo, no hay aliento,
respiración capaz de poner alas
A esa desconocida voz que me domine?
Desalentado, busco y busco un signo,

Pero busquemos las semejanzas por las diferencias. Una de ellas es la figura del poeta Antonio Machado hecha árbol o camino, imagen construida a partir de sus poemas. A partir de Machado, sobre todo, la imagen del poeta encuentra una identificación plena en los árboles en la poesía española, con una fuerza sin precedentes a pesar de los antecedentes que existen principalmente en el renacimiento y en el barroco.

Por algún motivo, Cernuda se muestra muy distante espiritualmente de Antonio Machado. Nada sutil será la revelación que haga María Zambrano al respecto en una carta póstuma: “Detestabas a Machado. Era imposible hablarte siquiera de él. Alguien, muchos años después me ha reprochado el no haberte preguntado por qué, pero yo esa pregunta no la hago a los seres como tú. Pertenece a tú misterio y yo amo a Machado y creo en su misterio.”³¹¹

Quizá exista un cierto aire familiar el que lo orilla a rechazarlo:

Darío en aquellos versos que dedicó a Machado y figuran al frente de casi todas las ediciones de las poesías de éste, con un acierto inconsciente, habla del poeta español como de alguien ido, desaparecido o muerto. Los que conocieron a Machado en vida no han de extrañarse del tono póstumo que adopta aquel elogio. Machado era un hombre borroso y medio en sombra, a quien el cuerpo, por no decir la vida, parecía estorbarle. Su voz sonaba como si no viniese desde una boca mortal, sino

un algo o un alguien que me sustituya,
que sea como yo y en la memoria
fresca de todo aquello, susceptible
de tenue cuna y cálido susurro,
perdure con el mismo
temblor, el mismo hálito
que tuve la primera
mañana en que al nacer, la luz me dijo:
-Vuela. Tú eres el aire.

Si el aire se dijera un día eso...

En *Pleamar (1942-1944)*, *op. cit.*, pp. 630-631.

³¹¹ Recogido en *Luis Cernuda. Málaga, ciudad del deseo. 1902-2002*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2002, p.109.

desde lejos, incorpórea y por el aire, al través de esos paisajes vagos y melancólicos que son el pretexto de su poesía, diciendo entrecortadamente los versos que tantos conocen y admiran. Más que muerto, Machado parecía haber regresado a no sabemos qué patria suya real que siempre estuvo añorando, mientras torpe y desmañado se arrinconaba contra la vida.³¹²

Sin embargo, la actitud se respira distinta en la poesía de uno y de otro, especialmente en el caso del tema aquí propuesto vemos una notable diferencia.

Recordemos lo que sobre el tema de la naturaleza en la poesía señala Emilio Orozco, “no son motivos puramente estéticos, sino vitales”³¹³. La voz de Machado, suena a “través de esos paisajes vagos y melancólicos que son el pretexto de su poesía”. Es precisamente esta la distancia que media entre uno y otro poeta. Porque la naturaleza es lo que ama Cernuda de tan perfecta, insistimos en la crítica del verso, que es el modo al que nos ha acostumbrado Machado a ver sus árboles:

Mientras en su jardín, el árbol bello existe
(...)
sólo parece triste a quien triste le mira
ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.³¹⁴
 (“El árbol”)

Explícitamente con quien se siente más identificado es con la naturaleza de Juan Ramón Jiménez. Puede ser que una motivación a este rechazo sea la actitud vivida de la poesía que Cernuda tiene, y que pide, en la misma medida a los otros. Cuando se ocupa de hablar de alguien no es extraño que comience por describir su cuerpo, su cara, su mirada. El cuerpo, para Cernuda, posee un gran lenguaje. Y para él, tan cuerpo es el suyo como el del árbol.

³¹² Luis Cernuda, *Prosa II*, Madrid, Siruela, 2002, p. 211.

³¹³ Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 107.

³¹⁴ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 252.

En Juan Ramón Jiménez³¹⁵ hay una identificación con la naturaleza y no pocos árboles. En un pino encuentra una imagen similar a él. Mientras en “A un olmo seco”, vemos reflejada la imagen de Machado. Cernuda sabe la posibilidad de dotar y trasladar la propia imagen, espiritual, en un elemento de la naturaleza. Indiscutible lo elogioso de la comparación. Citamos los versos donde, presumimos, hay una crítica a esa traslación de un hombre (aunque se trate de un poeta) con un árbol, para Cernuda, feliz por antonomasia:

Hijo feliz del viento y de la tierra,
libre en su mundo azul, libre tal lira,
 (“El árbol”)

O este otro poema temprano:

Los árboles al poniente
dan sombra a mi corazón.
¿Las hojas son verdes? Son
de oro fresco y transparente.
buscando se irá el presente,
De rosas hecho y de penas.
Y yo me iré. Las arenas
Han de cubrirme algún hoy.
canción mía, ¿qué te doy,
si alma y vida son ajenas?

Sin embargo nuestra propuesta es la de incluir aquí sólo los poemas que se refieran explícita y claramente a los árboles. Es decir, “El chopo” y “El árbol”. Ambos poemas

Firme y solo como el árbol
(El tronco para la copa.)
Preso en mi ser como el árbol
(Pensando y soñando siempre.)
Hondo y alto como el árbol.
(Juan Ramón Jiménez)

rondan de manera diferente el tema de la muerte, que como ya hemos visto funciona muy bien para abordarlo directamente.

La muerte se manifiesta en algunas ocasiones, como en el caso de Federico García Lorca, simbólicamente: el olvido sería una forma de morir, y el desamor también. Cernuda dirá respecto a este tipo de muerte: “No es el amor quien muere, / somos nosotros mismos”.

Además de las menciones aparte que hemos hecho se debe recordar que en unos versos de *Donde habite el olvido* Cernuda sitúa en un ámbito vegetal, en un jardín aunque metafísico, su estado:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
 (“Donde habite el olvido”)

La memoria de una piedra sepultada, es una imagen de muerte terriblemente fuerte. Pero volvamos al pequeño poema “El chopo”, donde se esboza una idea de reencarnación que nos remite a los versos:

Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
el aire, el agua, las plantas, el adolescente.
(El mirlo, la gaviota)

“El chopo” no sólo por los hipérbatos que hacen difícil una primera lectura, como diría Lorca sobre algunos poemas de Góngora: lo estudiamos más que lo leemos. Y en el caso de este poema sucede así, debemos leerlo una y muchas veces, pensarlo, sentirlo finalmente. Posee cuatro verbos en la primera estrofa y uno en la segunda. En el poema el “alma que ha servido” alcanzará su perfección, en un chopo, y en él será libre y joven eternamente. “El chopo”: dos estrofas de seis versos con rima asonante interna, posee el

aire espiritual que leemos en “El ciprés de Silos”. Aunque mientras en Diego es el amor lo que une alma y árbol, en Cernuda se debe morir, y reencarnar, noción pagana.

La idea oriental de la reencarnación la encontramos dispersa en su obra:

Adiós, adiós, compañeros imposibles.
Que ya tan sólo aprendo
a morir, deseando
veros de nuevo, hermosos igualmente
en alguna otra vida.

(“Despedida”)

Por otro lado, en su ensayo sobre Paul Eluard habla de la inmortalidad de la poesía: “Porque, en efecto, sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba, aunque, a diferencia del hombre, no muere.”³¹⁶

Pero ¿cómo es la relación de Cernuda con la naturaleza? Podemos decir que es muy sensible a ella, sin ello no podría haber encontrado el símil de él en el aire. Que es una concepción de él mismo totalmente poética.

*EL CHOPO*³¹⁷

*Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido
notablemente la vida alcanza entonces
un destino más alto por escala
de viva perfección que a Dios le guía,
fijo el sueño divino a tu alma errante
y con nueva raíz vuelva a la tierra.*

*Luego brote inconsciente, revestida
del tronco esbelto y gris, con ramas leves,
todas verdor alado de algún chopo,
hijo feliz del viento y de la tierra,*

³¹⁶ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid, Signo. p. 424

³¹⁷ En *Como quién espera el alba (1941-1944)*, tomado de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 228

*libre en su mundo azul, libre tal lira,
de juventud y amor, libre sin tiempo.*

¿Carpe diem?

Este es el poema del que Cernuda habla en su *Historia de un libro*: “A un plátano viejo de dos siglos, en el jardín de los Fellows de Emmanuel College, había dedicado el poema “El árbol, en “Vivir sin estar viviendo”.³¹⁸

Hemos mencionado ya la autonomía que le concede el poeta especialmente a los árboles. Por un lado vive la belleza de éstos, y por otro reconoce la diferencia entre su mundo y el “mundo azul” del otro, idealizado por el poeta, como también su libertad. La alusión a la libertad existe también en Altolaguirre:

¡Qué lenta libertad vas conquistando
con un silencio lleno de verdores
apenas si se nota en ti la vida,
y nada hay muerto en ti olmo gigante!
 (“A un olmo”)³¹⁹

Y, por otro lado, aparece el tema de la belleza adolescente. La imagen del poema es bucólica.

Y hacia el estanque vienen rondas de mozos rubios:
temblando tantos cuerpos ligeros, queda el agua;
vibrando, tantas voces timbradas, queda el aire.
 (“El árbol”)

Si en “El chopo” se percibe a Góngora, en “El árbol” recordamos a Garcilaso, aunque no hay visos de la triste dulzura del segundo. Late en el poema un extraño *carpe diem*.

³¹⁸ *Op. cit.*, p. 411

³¹⁹ Manuel Altolaguirre, *op. cit.* p.

Si Garcilaso y Góngora habían tenido el optimismo de cantar a la joven belleza, simbolizada en lirio, en rosa, sobre la cosecha del día, el sevillano crea una imagen totalmente nueva. Al pie del árbol centenario, crecen unas florecillas: “jacintos, asfódelos”, los efebos. Pero el poeta ya anuncia la juventud marchitada “en usos tristes”,

Y el mozo iluso es viejo, él mismo ignora cómo
entre sueño fue el tiempo malgastado;
ya su faz reflejada extraña le parece,
más que su faz extraña, su conciencia,
de donde huyo el fervor truncado por disgusto,
tal pájaro extranjero en nido que otro hizo.
(“El árbol”)

ve los frutos de sus amores:

Legitimados siempre por un provecho estéril;
ya grey apareada, de hijos productora,
pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
viva en un limbo idéntico al que en la muerte encuentra.
(“El árbol”)

Retrato, quizá, de una vida burguesa, siempre criticada por el poeta, que en estas imágenes es implacable. El mundo del árbol se parece mucho al solitario universo de Cernuda “jardín murado y silencioso”. Por otra parte, si el árbol llega a encarnar lo bello, perfecto y hasta divino, será por esa suerte de juventud eterna. En este poema, particularmente, se ajusta un juicio de Aleixandre:

Sí. Una flor quiere a veces ser un brazo potente.
Pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa.
(“El árbol”, V. Aleixandre³²⁰)

³²⁰ En *Mundo a solas (1934-1936)*, versión tomada de Vicente Aleixandre, *Antología total*, (selección y prólogo de Pere Gimferrer), Barcelona, Seix Barral, 1977. p. 154

*EL ÁRBOL*³²¹

*Al lado de las aguas está como leyenda,
en su jardín murado y silencioso,
el árbol bello dos veces centenario,
las poderosas ramas extendidas,
cerco de tanta hierba, entrelazando hojas,
dosel donde una sombra edénica subsiste.*

*Bajo este cielo nórdico nacido,
cuya luz es tan breve, e incierta aun siendo breve,
apenas embeleso estival lo traspasa y exalta
como a su hermano el plátano del mediodía,
sonoro de cigarras, junto del cual es grato
dejar morir el tiempo divinamente inútil.*

*Tras el invierno horrible, cuando sólo la llama
conforta aquella espera del revivir futuro,
al pie del árbol brotan lágrimas como nieve,
corolas de azafrán, jacintos, asfódelos,
con pujanza vernal de la tierra, y fielmente
de nueva juventud el árbol se corona.*

*Son entonces los días, algunos despejados,
algunos nebulosos, más tibios de este clima,
sueño septentrional que el sol casi no rompe,
y hacia el estanque vienen rondas de mozos rubios:
temblando tantos cuerpos ligeros, queda el agua;
vibrando, tantas voces timbradas, queda el aire.*

*Entre sus mocedades, vida prometedora,
aunque pronto marchita en usos tristes,
raro es aquel que siente, a solas algún día,
en hora apasionada, la mano sobre el tronco,
la secreta premura de la savia, ascendiendo
tal si fuera el latido de su propio destino.*

*Cuando la juventud el mundo es ancho,
su medida tan vasta como vasto es el deseo,
la soledad ligera, placentero ese irse,
mirando sin nostalgia cosas y criaturas
amigas un momento, en blanco la memoria
de recuerdos, que un día serán fardo cansado.*

*Atrás quedan los otros repitiendo
sin urgencia anterior los gestos aprendidos,
legitimados siempre por un provecho estéril;
ya grey apareada, de hijos productora,*

³²¹ En *Vivir sin estar viviendo (1944-1949)*, Alianza, 1991, p. 252-253

*pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
viva en un limbo idéntico al que en la muerte encuentra.*

*Pero ocurre una pausa en medio del camino;
la mirada que anhela, vuelta hacia lo futuro;
es nostalgia ahora, vuelta hacia lo pasado;
una fatiga nueva, alerta ya esos ecos
de voces que se fueron, suspensas en el aire
las preguntas de siempre por nadie respondidas.*

*Y el mozo iluso es viejo, él mismo ignora cómo
entre sueño fue el tiempo malgastado;
ya su faz reflejada extraña le parece,
más que su faz extraña, su conciencia,
de donde huyo el fervor truncado por disgusto,
tal pájaro extranjero en nido que otro hizo.*

*Mientras en su jardín, el árbol bello existe
libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
y si la luz escapa de su cima a la tarde,
cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
sólo parece triste a quien triste le mira:
ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.*

MANUEL ALTOLAGUIRRE

“VIDA

Nací en Málaga el 29 de junio de 1905. Soy licenciado en Derecho. Como obrero, soy tipógrafo y el único impresor de mis libros y revistas, que hago en un pequeño taller que he instalado en mi cuarto y que me acompaña en mis viajes. He viajado por España, Francia, Bélgica, Suiza e Italia. No me he casado. Formo parte de la expedición Iglesias, que saldrá en la primavera de 1932, para explorar la cuenca del río Amazonas. La fecha más importante de mi vida: el 8 de septiembre de 1926.

POÉTICA

Mis poetas españoles preferidos son Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez. No puedo aún opinar sobre lo que debo o quiero hacer en poesía.

M. A.”

Pasión y poesía: el poeta obrero

La trayectoria poética de Manuel Altolaguirre, más que en otros casos, no se puede entender sin el contexto social, histórico y cultural que rodea su vida. Como es sabido, en Málaga, donde nace, tiene, desde su niñez, trato cotidiano o cercano con Rafael Alberti, Federico García Lorca, Emilio Prados y Vicente Aleixandre. Impensable resulta entonces que a su amistad se aunarán los proyectos colectivos e individuales que marcarán decisivamente una época. Que vendrán otros poetas y amigos: Cernuda, Gerardo Diego, y tantos otros.

Pero será con Emilio Prados con quien emprenda la aventura cultural creando la imprenta Sur donde se publicarán las primeras ediciones de los poemarios de algunos de ellos³²², ahora ediciones de bibliófilos. Su habitación será uno más de los sitios de tertulia de la generación del 27 no oficial³²³.

Para hablar de su poesía tenemos que hablar un poco de su vida (si mencionamos su labor de editor e impresor es porque ello también nos habla de su postura ante la poesía, suya y de sus compañeros³²⁴), cuestión que han notado y anotado Juan Ramón Jiménez,

³²² “La imprenta era un verdadero rincón de poesía. Con muy pocas máquinas, con muchos sillones, con más conversaciones que trabajo, con trabajo siempre desinteresado, artístico... Allí se publicaron libros maravillosos: la primera edición de las canciones de Federico (García Lorca, 1929), los dos libros de Villalón, de Albert (*La amante*, 1926), *Perfil del aire* de Cernuda 1927, *ámbito* de Aleixandre (1928) y muchos más. Los nuestros: mis *Islas invitadas* (1926), mi *Ejemplo* (1927); *Vuelta y Tiempo* de Emilio (Prados, 1925, 1927, respectivamente) y libros de Bergamín, de José Moreno Villa, poemas de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Gerardo Diego” “Tomado de la introducción de Margarita Smerdou Altolaguirre a *Las islas invitadas* de Altolaguirre, Madrid, Castalia, 1973, p. 12” , Citado por Dietrich Briesemeister, en el Epílogo a la reimpresión anastática de la revista *Héroe*, Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. p. 94.

³²³ “Aquí también, la habitación del impresor se convierte en “rincón de poesía”, en diaria tertulia de poetas.” *Ibid.*, p. 95.

³²⁴ “En una carta a Alfonso Reyes describe Altolaguirre su trabajo “Todo lo hago yo. Es decir, que soy el cajista, impresor y encuadernador de Poesía, la cual, por tanto, no es obra del trabajo triste de los obreros,

quien escribe unos versos sobre él; Pablo Neruda en su *confesión*; o la manera ejemplar en la que lo presenta Alfonso Reyes, y por supuesto el reconocimiento y estimación de sus compañeros de generación³²⁵. En su labor de editor, impresor y fundador de la revista *Litoral* –junto con Emilio Prados–, su imprenta saca también la revista *Héroe*, de Aleixandre, y la histórica *Caballo verde para la poesía*, del chileno Pablo Neruda; poco es el tiempo que puede dedicar a la propia obra. No obstante se da a conocer con las *Islas Invitadas* en 1926. Vendrá una época dorada de amistad, publicaciones, reconocimiento, matrimonio, Paloma...

El trágico año de 1939 le depara un destino lejos de España (a la que únicamente regresará para morir). Como la mayoría de los republicanos, su espíritu no estaba preparado para la incertidumbre en otras latitudes, para un campo de concentración, como nos lo hace saber en su *Caballo griego*: aquellas páginas inconclusas que nos dejan adivinar e intuir, más por lo que callan que por lo que dicen. Algunos lazos de amistad se quiebran, su amigo y su hermano, Federico el nombre de ambos, son asesinados. Debe separarse de su mujer e hija, todo gira como si fuera un mal sueño y pensando que es un sueño se confunde, se enferma³²⁶... Luego vivirá un tiempo en Cuba, a donde continúa trabajando con su imprenta, y poco después vivirá en México, al igual que Cernuda y Prados.

En la poesía de Altolaguirre hay, como en Lorca, en Guillén, en Prados, en Alberti, una significativa cantidad de árboles. Las diferencias, como anotamos a lo largo de este trabajo son considerables. Aunque la insistencia del tema en Prados, en Alberti y en

sino de mi alegría entusiasta” *Apud*, Alfonso Reyes, *Obras Completas* (t. VIII), México, 1958. p. 252 *ibid.*, p. 94.

³²⁵ *Cfr.*, Dietrich Briesemesiter.

³²⁶ *Cfr.*, *Caballo griego*.

Altolaguirre (Cernuda en este sentido es la excepción) tiene un aire familiar, los árboles abundan en su poesía no escrita en España, cada uno añora los perdidos, a veces les da por mirar en torno suyo y el resultado es sobrecogedor.

Los poetas del 27 nos invitan a su poesía como quien invita a una morada: a un jardín o un huerto. Si pudiéramos hablar de ámbitos en la poesía del 27 esta sería ambiguamente paradisíaca. A qué podemos adjudicar la necesidad espacial reflejada en ámbitos poéticos como los paraísos, jardines y arboledas, islas, mundos. Si bien comienzan a construirlos en su obra más temprana, después de 1939, algunos los crean por vez primera.

¿Y los árboles de Altolaguirre? Leyendo las páginas del prólogo a sus memorias³²⁷ hay una alusión y quizá un clave para leer uno de los poemas más desconcertantes de este *corpus*, escrito en México: “A tres árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa”. Altolaguirre al referirse al pasado usa una imagen vegetal y encendida, incendiada sobre el pasado: “Hace mucho tiempo que tales muros fueron derribados, pero la libertad ganada nunca me dio ocasión para repetir aquellos días de recogimiento. Ahora, todo verdor es fuego. Una vegetación de llamas me rodea. Un lejano horizonte hace interminable la extensión de este incendio, cuyos vapores apenas si me dejan situarme. Una angustiada sensación de vacío me domina.”³²⁸ La juventud es el verdor, los recuerdo quizá poseen este

³²⁷ Manuel Altolaguirre, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, selección y edición, James Valender, Madrid, Visor, 2006. (Letras madrileñas contemporáneas: 19) p. 15.

³²⁸ *Ibid.*

color, pero ¿y las llamas? En “Prólogo a mis recuerdos”, Altolaguirre revela el secreto de la sinceridad de sus memorias.³²⁹

Sus árboles son de fuego. Ahora es posible leer de nuevo los versos de los árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa. Poema del que hay tres versiones, por ser este póstumo. La primera es la edición de Luis Cernuda, (México, FCE, 1963); la segunda es la de James Valender (Sevilla, Vandalia, 2005), en la que se ofrece además un texto en prosa que parece ser el borrador del poema o algo semejante. Transcribimos la versión de Cernuda y la versión de Valender en poesía y prosa.

A TRES ÁRBOLES QUE ARDIERON
POR SUS RAÍCES EN IXTAPALAPA³³⁰

*No del oculto cristalino riego
Árboles del solar de Ixtapalapa,
Encontraron frescor. Bajo la capa
De tierra fértil encontraron fuego.*

*Nunca en raíces florecer tan ciego
Se marchitó en ceniza. Nada escapa
Al interior incendio que destapa
Raíz de troncos que devora luego.*

*¡Oh la profunda, ardiente primavera
Que dio secretas llamas como flores,
En donde nunca rosas florecieron!*

*Sube abrasando ramas, que no fuera
El fuego fronda si con sus ardores
No alcanzara las cumbres que antes fueron.*

³²⁹ “Después de la muerte el alma no se siente desnuda, el alma se viste con su memoria, se limita con ella, iluminándola desde dentro con su inteligencia y con su voluntad de modo que nada de lo vivido por ella queda oculto. El alma se queda envuelta con el paisaje de su conducta, de sus pensamientos, de sus emociones. La memoria, que en la vida nos abandona con tanta frecuencia, en la muerte nos presta su abrigo, nos conforta, nos salva.” En *Caballo griego*, op. cit., p. 15.

³³⁰ “N. del E. Incluimos aquí este soneto inédito, escrito por las mismas fechas que los otros sonetos incluidos en las secciones IX y X (E.)” sic, México, FCE

A TRES ÁRBOLES QUE ARDIERON
POR SUS RAÍCES EN IXTAPALAPA ³³¹

*No en el oculto cristalino riego,
Árboles del solar de Ixtapalapa
Encontraron frescor. Bajo la capa
De tierra fértil encontraron fuego.*

*Nunca en raíces florecer tan ciego
se marchitó en cenizas. Nada escapa
al interior incendio que destapa
nudos ocultos que devora luego.*

*Fue una profunda, ardiente primavera
quien dio secretas llamas como flores,
en donde nunca rosas florecieron.*

*Subió abrasando ramas, cual si fuera
como una yedra lenta. Los ardores
de una vida interior las consumieron.*

LOS ÁRBOLES DE IXTAPALAPA ³³²

Aserraron al borde del camino. Las pequeñas ramas pronto desaparecieron y sólo quedaron los dos troncos y durante unos días estuvieron pequeñas moles descortezadas y amarillentas. Un último florecer de fuego tendrían los cuerpos mutilados de aquellos árboles de Ixtapalapa.

No fueron derribados por un rayo ni tampoco debieron la muerte a una tala ordenada por razones de urbanismo. Durante años, tal vez siglos, vivieron en las afueras del pueblo y más tarde dentro del corazón del mismo, porque los pueblos crecen y lo exterior se adentra en ellos. Ahora están repartidas en múltiples viviendas, y quiero creer que el fuego que me calienta en la habitación en donde escribo es parte de la fuerza expansiva de aquellos árboles. Yo supe del frescor de sus sombras y ahora me envuelve un calor tibio, desprendido de sus deshechas vidas.

Aquellos árboles de Ixtapalapa ardieron por sus raíces, miembros destinados a encontrar bajo tierra el agua de la vida, encontraron un fuego entrañable y secreto. Al amanecer, en torno a los troncos brotaron las primeras nubes, un vaho gris que pronto se hizo humo; y los árboles fuertes que desafiaban a los vientos con el verdor de sus espesuras, perdiendo sus fuerzas y se fueron inclinando hasta quedar recostados, como dormidos.

Estaban aferrados y tuvieron que aflojar sus garras. Quienes hayan vivido prendidos de una esperanza o de un recuerdo, pueden sentir lo que esos desarraigados árboles sintieron. Arder por las raíces es muerte casi humana y los árboles que así perecieron, un triste ejemplo son para los hombres.

³³¹ Versión de James Valender

³³² *Ibid.*, p. 507-508.

Las versiones del poema arriba citado nos enfrentan con una realidad: los límites de la crítica, y el de ciertas teorías que nos hablan de la autonomía del texto, de la inutilidad de la circunstancia biográfica. Hay una parte de razón, el texto debe bastarse a sí mismo. En el caso de los árboles, Altolaguirre aprovecha esta imagen sobre todo para aludir a los caídos en la guerra Civil, como sucede en “Paisaje”.

“A unos árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa”, tiene algunas dificultades formales y retóricas, el hipérbaton, en este caso, pero sobre todo la dificultad de abstraer la idea de una combustión espontánea, en madera viva. Sobre el ardimiento, ya Altolaguirre no ha dado muchas luces en *Caballo griego*. Hay una insistencia en la referencia geográfica, de la que no deja dudas. La palabra Ixtapalapa³³³ viene de *Ixtapalli* – losas o lajas; *Atl*-agua; y *pan*- sobre, que se traduce como “Sobre las losas del agua”. O lo que en México conocemos como *chinampas*. Es decir, un asentamiento en tierra firme y otra en el agua; artificial. En el poema hay un contraste entre las imágenes de agua, de frescura y lo que realmente le sucede a los árboles, y en ello recae lo dramático, recordemos las palabras del poeta: “Ahora, todo verdor es fuego. Una vegetación de llamas me rodea. Un lejano horizonte hace interminable la extensión de este incendio, cuyos vapores apenas si me dejan situarme.”³³⁴ Es en México, en su madurez, a través de una distancia considerable, que los recuerdos (lo verde, la juventud) son insoportables, al grado de quemar. Pero no es sólo él. Hay otros árboles. ¿Concha Méndez, Prados, Cernuda acaso, Max Aub, otros sin apellido famoso? Eso es parte del misterio del poeta.

³³³ Wikipedia, entrada: Iztapalapa.

³³⁴ *Caballo griego, op. cit.*, p. 15.

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

Hemos venido señalando lo predominantemente visual o plástico que tienen las imágenes de muchos poemas, y lo natural será entonces que exista un despliegue de algunos colores. La relación entre el árbol y el color verde es omnipresente, como lo es en general en la naturaleza.

La asociación entre los colores y la literatura no es nueva, pero podríamos considerarla dentro de lo moderno. La relación entre los colores y la poesía tuvo su esplendor gracias al Simbolismo francés y, por supuesto tuvo su prestigio en el Modernismo. El caso más conocido es la del color azul asociado a la poesía modernista, *Azul* era el nombre de la revista de Gutiérrez Nájera y *Azul*, el libro que le mereciera más reconocimientos a Rubén Darío. Rimbaud, “asociaba letras y colores en su poema “Vocales”³³⁵:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
Yo diré algún día vuestros nacimientos latentes.

Además la O recibe un “componente sonoro” y visual:

O: supremo clarín lleno de estridencias extrañas...
La Omega, rayo violeta de Sus Ojos

Sin embargo, “en psicología todavía no existe ninguna teoría aceptada de forma general sobre la manera en que los colores se reconocen, se asocian a una palabra y se almacenan en la memoria”³³⁶ Estamos acostumbrados ya a asociar el color verde con lo tierno, lo joven, con la naturaleza; también es el color predominante de la cultura islámica,

³³⁵ Aristóteles, *Sobre los colores*, Basarai Ediciones, 2005. p. 21.

³³⁶ *Ibidem* p. 21.

de tal modo que un proverbio islámico reza: “el agua, el verdor y una cara hermosa”³³⁷, lo que se entiende en lugares donde las dos primeras escasean en estas geografías, y la tercera es incluso un tabú. Las excepciones a dichos lugares comunes se encuentran plasmadas en la poesía vanguardista.

A qué responde en la poesía del 27 el despliegue de colores ya mencionado, que había caracterizado a nuestro modernismo. Obedece a una influencia de tipo barroca³³⁸. La novedad es que ya no es descriptivo como este último y, sin embargo, al acudir a la imagen, la poesía adquiere otro cariz. El que pide la nueva poesía. Habíamos dicho (concretamente en los poemas de Jorge Guillén) que los aparentes cuadros de paisaje, o de bodegón, eran sólo una apariencia. Alguna vez señala Leo Geist que si fueran cuadros o composiciones (nada más lejos de la composición señala Luis Cernuda al hablar de la poesía de Pedro Salinas) estarían cerca de la pintura cubista, impresionista.

Vimos en el apartado a Salinas lo penetrante y agudo de su simbología de este color en el poema “Las hojas tuyas, di, árbol”. Mientras para Vicente Aleixandre, seducido siempre por los ojos claros, la grandeza del verde del árbol sólo se compara con la otra de unos “duros ojos” que, al contrario de lo que pasa con “Las hojas tuyas, di, árbol” de Salinas, no tendrán duda de si mismas.

No quiere ser ni blanco, ni rosado,
y es verde, verde siempre como los duros ojos.
(“El árbol”, V. Aleixandre)

³³⁷ Wikipedia

³³⁸ Dice Emilio Orozco Díaz a la construcción de cuadros en la poesía barroca: “Este aludir al pincel poético señala la esencial razón que determina el surgir del nuevo género: el actuar el poeta con una orientación pictórica.

Federico García Lorca, artista íntegro, parece tener para el verde, palabras, colores, sonidos y un sexto sentido. En «In memoriam» no hay dudas ni certezas, casi no hay pensamiento, sino hechos, el gran hecho de la muerte, por eso, cuando García Lorca habla de árboles, lo hará en un tono elegíaco. Por ello, el color verde lo canta, pero más lo recuerda, el otoño ya ha teñido el verde que el poeta está mirando aún antes de llegar, se perfilan pues, otros colores como el rojo y finalmente el dorado.

*IN MEMORIAM*³³⁹

*Dulce chopo,
dulce chopo,
Te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros
Gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia cautiva
de tu tronco
vendrá a mi corazón
piadoso.
¡Rudo abuelo del prado!
Nosotros,
nos hemos puesto
de oro.*

³³⁹ Publicado en *Libro de poemas* (1921), en *Obra completa*, Madrid, Aguilar, 1954. p. 65.

Para Manuel Altolaguirre, el verde se transforma en un pensamiento lejano, distante...

como veremos a continuación.

La alta idea verde

Además de una zapatería (que quizá existe aún y a la que dieron un nombre extraño y bello: “La Idea Verde”) esta sinestesia rondó los pensamientos de Altolaguirre, y el resultado fue un animismo comparativo, que se detiene en lo cerebral. Manuel Altolaguirre, en “Paisaje” ilustra la derrota en una escena singularmente digna. La comparación alude a la terrible escena de unos cuerpos “mutilados”, por causa de una batalla, al decir: “con menos ramas”.

Este paisaje (palabra que tiene su origen en país) que podría resultar patético o dantesco, se vuelve poderoso (por ello la comparación elogiosa con los árboles) y heroico. La fuerza se halla precisamente en el poder de sus ideas, de esos pensamientos lejanos que sólo él poeta pudo ver (y nombrar) y a los que tiñe de verde.

Firmes los troncos, aunque mutilados,
con menos ramas pero no vencidos,
héroes gigantes con tal brío crecieron,
a pesar de sus miembros desgarrados,
**qué horizontes de un verde pensativo
sobrepasan sus altivas frentes.**

Por segunda vez juntará color y pensamiento en el poema “A un olmo”:

Olmo, dios vegetal, bajo tu sombra,
Bajo el rico verdor de tus ideas,
amo tu libertad que lentamente
sobrepasa los duros horizontes
y me quejo de mí, tan engañado,
andando suelto para golpearme
contra muros de cárcel y misterio.

Hemos puesto en negritas dos fragmentos de versos de dos poemas diferentes que transmiten exactamente la misma intención.

La relación que hemos señalado en Manuel Altolaguirre, se repite en Dámaso Alonso, en “Voz del árbol”:

¡oh suave, triste, dulce monstruo verde,
Tan verdemente pensativo,
con hondura de tiempo,
con silencio de Dios!

Mencionamos ya la relación que existe entre los colores y las palabras en la poesía, y citamos además el simbolismo que tiene en la religión musulmana, al grado de ser el color que los simboliza: en las banderas de sus naciones está presente este color, y, el importante detalle de que la bandera libanesa tiene un poderoso cedro en su centro. En las religiones de occidente el color verde, al ser símbolo casi universal de la naturaleza, se le concede cierto prestigio, pues la Naturaleza es la hija de Dios. Y con este matiz es con el que Alonso relaciona lo “verdemente pensativo” de su árbol.

Altolaguirre continua con dicha idea en “A un olmo” desde el segundo verso:

*A UN OLMO*³⁴⁰

*¡Qué lenta libertad vas conquistando
con un silencio lleno de verdes!*

*Apenas si se nota en ti la vida
y nada hay muerto en ti, olmo gigante.
Tus hojas tan pequeñas me enternecen,
te aniñan, te disculpan
de los brutales troncos de tus ramas.
Las hojas que resbalan por tu rostro
parecen el espejo de mi llanto,
parecen las palabras cariñosas
que me sabrías decir, si fueras hombre.*

*¿Quién como tú pudiera ser tan libre,
con esa libertad lenta y tranquila
con la que así te vas formando!
Tú permaneces pero te renuevas,
estás bien arraigado pero creces,*

³⁴⁰ Publicado en *Nuevos poemas de las islas invitadas* (1936), p. 119-120.

*Y conquistas el cielo sin derrota,
dueño de tu comienzo y de tus fines.*

*Si yo tuviera comunicaciones
con las duras raíces ancestrales;
si mis antepasados retorcidos
me retuvieran firmes desde el suelo;
si mis hijos, mis versos y las aves
brotaran de mis brazos extendidos
como un hermano tuyo me sintiera.*

CONCLUSIONES

Hemos optado por preferir el término *imagen* para hablar del tema seleccionado porque así lo evidencia el gusto de la época y el de los autores del *corpus* que presentamos. Particularmente muestran interés en subrayar su importancia Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, y Jorge Guillén. Lo anterior está ligado principalmente con un furor estético que tiene su vigencia de 1909 a 1931, más o menos. En 1939 predominarán otro tipo de preocupaciones, que se observan en la obra de exilio de Emilio Prados, Altolaguirre, Alberti. El caso Cernuda debe tratarse con más detenimiento.

La diferencia entre la actitud estética de los poetas de vanguardia -que enriqueció notablemente la actitud poética de los poetas españoles del 27-, radicaba en que los primeros habían decidido darle la espalda a la tradición, abdicar de los principios miméticos; los segundos, poseían una cultura cimentada en la tradición -que conocían muy bien- y que aprovecharon de tal modo que hubo, gracias a ellos, una renovación en la poesía española.

Una parte considerable de la tesis se avocó para hablar de uno de los tantos cambios que se presentaron en la lírica española, sobre todo, en los años 20. El furor revolucionario tuvo como arma y argumento el uso de la *metáfora*, mostrada en los diferentes manifiestos (principalmente el ultraísmo y el creacionismo, por tratarse de los que predominaron en España; mientras fuera de la península observamos la misma preocupación en el primer *Manifiesto del surrealismo*). Enumeramos algunas nociones de dicha figura poética en los ámbitos literarios, pero mostramos que también era preocupación de otros sectores implicados: como la crítica-ensayo de Ortega y Gasset: la reacción ante las premisas

descritas en “La deshumanización del arte” causó un abierto rechazo, y una polémica que sigue vigente. Sin embargo, se ha señalado tal postura pudo haber influido en la postura de algunos jóvenes poetas. La academia, por su parte, también hizo lo suyo, como observamos en las publicaciones sobre las nociones de la imagen.

El propósito de rastrear la imagen del árbol con énfasis en el terreno literario nos permitió comprobar, una vez más, de qué modo la generación de poetas españoles del 27, nutren parte de su obra, pero sólo en cierto sentido. Dicho retorno tiene visos de una clara influencia de los siglos de oro y de la respectiva tradición de temas cultos. Y por otro, la fusión entre mito e imagen en Góngora, que estudian y reflejan en su trabajo de creación.

La generación del 27 *echa mano* de algunas formas métricas en desuso, lo nuevo en ellos consistía en su manera de ver –y esto no se limitaba a la metáfora-, de sentir la poesía: herencia del 98. Los objetos aparecían bajo sus palabras, estrenados; y el sentimiento también era nuevo: Unamuno, Valle-Inclán, Machado, antecesores y maestros, promovieron una forma de sentir a España, y de verse hacia dentro, esto también era nuevo, porque a pesar de aparentar un nacionalismo, ello apuntaba, no obstante, a un individualismo; surgía así una ontología de lo ibérico, que no podía ser nacional porque era una concepción estética y ética de España.

Observamos que el 98 transforma la idea que se tenía en literatura, reforzada en el romanticismo, del paisaje. El paisaje con ellos se inserta en una geografía, la de sus recreadores españoles. En la que se refleja una ética más que una estética, hay de parte de ellos una preocupación por lo ibérico. Los poetas del 27 nunca pasan por alto el camino trazado por el 98 en parte al espíritu de los tiempos y a la estética del momento. Unen la

experiencia 98-vanguardia y crean un “paisaje artificial”³⁴⁷, como es posible observar en algunos poemas de Lorca, Diego, Guillén, y Salinas o Aleixandre, en sus imágenes del árbol. Una de las objeciones a nuestros indicios radica en que el tema de los árboles en Alberti, Cernuda, Prados, y Altolaguirre son escritos fuera de la península española, no obstante responder su obra general a impulsos vitales; sin embargo, la misma artificialidad permite que siempre estén presentes sus árboles españoles. Otra razón es que los árboles que evocan, algunas veces, son ellos mismos. Es así como asoma uno que otro árbol americano, ya los pinares de Uruguay en Alberti; o los árboles de Ixtapalapa de Altolaguirre, o las alamedas de Chapultepec de Prados. Todos esos paraísos, arboledas, sombras del Edén, o todo el grupo de amigos: álamos de plata, olmos, enhiestos cipreses, pinos eminentes, chopos viejos, árboles secos, álamos transidos, son nostalgia o melancolía. El fantasma del 98 se presenta en un aire de arraigamiento español. Hay un pleno protagonismo del tema en la poética de este grupo. Así, no es extraño que Rafael Alberti a la hora de dar un nombre a su autobiografía, la titule *La arboleda perdida*, que además era una referencia real: “En la ciudad gaditana del Puerto de Santa María, a la derecha de un camino bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir el mar, llevando a cuestras el nombre de un viejo matador de toros – Mazzantini-, había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado la Arboleda Perdida.”³⁴⁸

La imagen del árbol se presenta así como la metonimia de un paraíso personal, íntimo. Resultaría entonces un poco inútil buscar referencias reales de esta arboleda, no obstante existan, como en el caso de Alberti. Las imágenes del árbol surgen de la

³⁴⁷Nombre con el que Margarida Arizteta llama al paisaje de algunos poetas vanguardistas. Cfr., *Paisaje, juego y multilingüismo*, op. cit.

³⁴⁸ Vid., Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1984. p. 7.

recreación que los poetas hagan; de la idea que ellos construyan. Muchas veces vemos que los poetas son los árboles, el paisaje. Ellos encuentran en esta imagen terrena, y ambiguamente divina, su Madame Bovary, su “*se moi*”. En ella se alegran y se duelen de la vida; más se duelen que se alegran. En este sentido, la melancolía, la nostalgia y la angustia existencial están más cerca de los sentimientos que predominan en sus poemas.

Al revisar en la poesía española advertimos que nunca se le cantó tanto ni tan bellamente a una imagen que no fuera un referente al amado o la amada. Una urgencia casi desesperada los hace recurrir, con más frecuencia de la que podríamos pensar, a la imagen del árbol, una imagen terrena, pero con una carga mítica divina, aunque quizá de moderna tradición poética. En muchas de las comparaciones del poeta con el árbol, en una metamorfosis tácita, el poeta se reincorpora literalmente a la tierra y se vuelve *inusitadamente humano*³⁴⁹ el árbol. En otra parte importante del *corpus* presentado domina la imagen poética y la imagen visual o plástica, sobre todo en el caso de Jorge Guillén cuyos poemas-pinturas, aunque aparentemente recreados, no parecen estar hechos para ser llevados a una tela. Están pulcramente contruidos con palabras.

Es particularmente relevante la autonomía que adquiere esta imagen vegetal, llega así un momento en la que el contemplador -el poeta- se reconoce un extraño en dicho *paraíso*; dicha actitud es mucho más común en sus poemas de lo que podríamos pensar. Sucede que de pronto al recrear la imagen del árbol llega un momento en el que descubren extraña a la humanidad (al hombre) en este mundo vegetal, es el caso de Salinas, Lorca, Guillén, Aleixandre. Entonces ya no es ni imagen ni metáfora ni símbolo ni mito ni paisaje, sino que sólo *es*. En una suerte de *ontología* del árbol esbozada aquí y allá que se dirige a

³⁴⁹ Construcción de una frase de Dylan Thomas en sus *Cartas*.

una decepción en la humanidad. Al reconocer los misterios de la vida del árbol puede intuirse una comunión o comunicación entre la Naturaleza y el poeta, posible en tanto su actitud poética mira hacia dentro. Hay una evasión constante de la realidad, que se adivina natural: dos grandes guerras mundiales y otras luchas intestinas rodean la época de escritura de los poetas en las primeras dos etapas.

La imagen del árbol sigue vigente en los años del exilio español en 1939; una reminiscencia de la generación del 98, se va a percibir en los poemas cuyo tema sea el árbol.

Los temas

Los temas más recurrentes son la inmovilidad, motivada por una angustia o por un acto frustrado; pero también funciona como virtud, como un estoicismo heroico. Otro tema está asociado con lo divino. En sentido pagano, como vía de reencarnación. Y en uno más occidental como vía de unión, entre los hombres y Dios. La castidad, es igualmente recurrente, y por medio del contraste puede causar el efecto contrario. La fuerza viril gana terreno sobre la femenina en esta imagen. Y por supuesto la identificación con la imagen del poeta.

Ámbitos

Alberti supo *ver*, y resumió en el título de su obra *La arboleda perdida* algo irrecuperable. Si los poetas del 27 no habían visto, como sí lo habían hecho los de la generación del 98, la tristeza y soledad del paisaje español, sino que se habían visto ya totalmente identificados con aquella imagen elogiosa, y la habían vuelto paradisiaca, el golpe fue todavía más abrupto después de los acontecimientos de 1939, en el exilio. En el primer Alberti no hay árboles; pero en el exilio los árboles son su nostalgia, geografías poetizadas quizá, malos augurios, muerte, nuevos amigos. Emilio Prados, que siempre se había construido un mundo interior, y su cuerpo, ese jardín cerrado donde habita su alma, vista por las ventanas

de su poesía forman la única entrada para habitarlo, para conocerlo. Está el paraíso de Aleixandre o la sombra del paraíso, mundo a solas, donde al centro viven en un árbol, todos los árboles.

Los poetas del 27 se apropian ya totalmente de la imagen: oscuros, verdes, monstruosos, tiernos, dignos, vulnerables, divinos, secos, en llamas, cantantes; así nos los recrean ellos. Así nos hacen -como los árboles- como la poesía misma, más respirable la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa:

ALBERTI, Rafael, *Obras Completas*. (v. I) *Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1972. 1322 pp.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías Completas*, pról. Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1960. 865 pp.

En un vasto dominio, Madrid, Alianza, 1978.

Ámbito, ed. Alejandro Duque A., Madrid, Castalia, 1990.

Sombra del paraíso (edición de Leopoldo de Luis), Madrid, Castalia, 1976. 206 pp.

ALONSO, Dámaso, *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978.

Hijos de la ira. Diario íntimo. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Poesías completas (1926-1959)*, México, F.C.E., 1960. 291 pp.

Poesías completas (y otros poemas), Edición de James Valender, Sevilla, Fundación José Manuel Lara/Vandalia Senior, 2005. 625 pp.

Las islas invitadas (edición crítica de Margarita Smerdou Altolaguirre, Madrid, Castalia, 1973. 162 pp.

El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958), Selección y edición de James Valender. Madrid, Visor libros; Comunidad de Madrid, 2006. 151 p.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo. (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 2002. 430 pp.

DIEGO, Gerardo, *Poesía de creación*, Barcelona Seix-Barral, 1974. 371 pp.

Primera antología de sus versos, Madrid, Austral, 1967.

Segunda antología de sus versos, Madrid, Austral, 1958.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas. Poesía*. Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1996. 1064 pp.

Obras completas (Prólogo de Jorge Guillén), Madrid, Aguilar, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Otros poemas*. Madrid,

RBA, 1996. 123 pp.

GUILLÉN, Jorge, *Poesía completa. (vol. I) Aire nuestro. Cántico. Fe de vida. (1919-1950)* (Edición de Claudio Guillén y Antonio Piedra), Valladolid, Diputación de Valladolid/Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987. 546 pp.

Poesía completa (vol. II) Aire nuestro. Clamor. Tiempo de historia, (1946-1963) (Ed. Claudio Guillén y Antonio Piedra) Valladolid, Diputación de Valladolid/ Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987.

MACHADO, Antonio, *Poesías completas* (Edición Manuel Alvar), Madrid, Espasa-Calpe, 2001. 474 pp.

PRADOS, Emilio, *Poesías completas, v. I*, (Ed., y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira,) Madrid, Aguilar, 1976. 906 pp.

Poesías completas, v. II, (Ed., y prólogo de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira. Y con una introducción de Juan Larrea a *Jardín cerrado*) Madrid, Aguilar, 1976. 1161 pp.

Jardín cerrado (nostalgias, sueño y presencias), México, Cuadernos americanos, 1946. 419 pp.

SALINAS, Pedro, *Poesía completas (1). Fábula y signo. Seguro azar. Presagios*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Poesías completas (4). Largo lamento, Madrid, Alianza Editorial, 1998. 154 pp.

Poesías completas (6). Confianza. Primeras poesías. Poemas inéditos. Poemas sueltos. Poesía última, Madrid, Alianza Editorial, 1997. 107 pp.

UNAMUNO, Miguel, *Paisajes* (estudio y edición de Manuel Alvar), Madrid, Ediciones Alcalá, 1966. 75 pp.

Bibliografía indirecta:

ALEIXANDRE, Vicente, Héroe (Poesía) I-V, (con un epílogo a la reimpresión anastática de la edición de Madrid 1932-1933 de Dietrich Briesemeister -Universidad de Maguncia-), Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977. 118 pp.

ALONSO, Dámaso, *Obras Completas. Góngora y el gongorismo* (v. V), Madrid, Gredos, 1978.

Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1988

Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Madrid, Gredos, 1956. 311 pp.

ARISTÓTELES, *Poética*, México, UNAM, 1996

Sobre los colores, Vitoria-Gasteiz, Bassarai Ediciones, 2006

AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo (1924)*,

BOUSOÑO, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977. 557 pp.

CANO, José Luis, *Antología de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. 406 pp.

CERNUDA, Luis, *Prosa II*, Barcelona, Siruela, 2002.

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.

Estudios sobre la poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925, Madrid, Gredos, 1985.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid, Editorial Signo, 1932. 469 pp. Reimpresión facsimilar, Visor libros, 2002.

DÍEZ REVENGA, Francisco Javier, *Poesía de senectud*, Barcelona, Antrophos, 1988,

La poesía de vanguardia, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

Antología poética de la generación del 27, Ediciones Alhambra, 1989. 201 pp.

Poesía de senectud, Barcelona, Antrophos, 1988,

DOMENCHINA, Juan José, *Antología de la poesía española contemporánea*, México, Atlante, 1941. 454 pp.

EICHENDORF, Joseph, *La estatua de mármol*, (traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 1987.

EMA, María, *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego*, México, Praxis-UAEM, 2003.

HORACIO, *Odas* (ed. bilingüe), Buenos Aires, Losada, 2005.

LEO GEIST, Anthony, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Poetas del 27*, León: Universidad/Secretariado de publicaciones, 1993.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Casariego, 1992. 327 pp.

MOTA, M. Francisco (Selección, prólogo y notas), *Poetas españoles de la generación del 27. Antología. t. I y II*, La Habana, Editorial Arte y Literatura/Instituto de Lingüística y Literatura de la Academia de Ciencias de Cuba, 1977. 533pp., respectivamente.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, (Colección: El Soto, 5) Madrid, Prensa Española, 1968.

OVIDIO, Nasón P., *Metamorfosis (Libro VI-X) vol. II*, (Texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Ed. bilingüe), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994. 238 pp.

Metamorfosis v. I, (Introducción , versión rítmica y notas: Rubén Bonifaz Nuño) México, SEP, 1985.

ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, México, Porrúa, 1978. p.

REYES, Alfonso, *Obras Completas vol. 2. Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario*. México, FCE, 1956.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Incursiones literarias*, México, UNAM, 2009

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana)*, Madrid, Aguilar, 1967.

SIEBENMANN Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

THOMAS, Dylan, *Cartas* (Traducción, Pirí Lugones), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1971. 333 p.

BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México, FCE, 1984. 476 pp.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2005. 529 pp.

COROMINAS Joan y PASCUAL J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Bogotá, Labor, 1992.

Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso, Madrid, Taurus, 1974.

GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets, 2005.

HUERTA FERNÁNDEZ, Elena, *Árboles y mitos. Una visión vegetal de la mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007.

IMPELLUSO, Lucía, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales.*(Trad. José Ramón Monreal), Barcelona, Electa, 2003.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Barcelona, Cátedra, 1974.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *El arte del verso*, s.f., Reimpresión facsimilar, Visor Libros, 2004.

MARCH, J., *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, Crítica, 1998.

ROMERO DE SOLÍS, Diego (*et al.*), *Símbolos estéticos*, Sevilla, Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 2001. 389 pp.

WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1963.

Hemerografía:

ABAD, Francisco, "Función e ideología del paisaje en la literatura" pp. 105-116. En *Paisaje, juego y multilingüismo: actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. I*. Edición a cargo de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Universidad de Santiago de Compostela/Consortio de Santiago de Compostela, 1996. 578 pp.

ARIZTETA, Margarida, "Paisajes ultraístas (La herencia de Foix en Mercé Rodoreda)" pp. 127-142. En *Paisaje, juego y multilingüismo: actas del x simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. I*. Edición a cargo de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Universidad de Santiago de Compostela/Consortio de Santiago de Compostela, 1996. 578 pp.

AYALA, Francisco, "El paisaje y la invención de la realidad", pp. 23-30. En *Paisaje, juego y multilingüismo: actas del x simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. I*. Edición a cargo de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Universidad de Santiago de Compostela/Consortio de Santiago de Compostela, 1996. 578 pp.

GUILLÉN, Claudio, "El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX", pp. 67-84. En *Paisaje, juego y multilingüismo: actas del x simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. I*. Edición a cargo de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Universidad de Santiago de Compostela/Consortio de Santiago de Compostela, 1996. 578 pp.

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, "Comparaciones vegetales en la lírica popular amorosa mexicana", en *Lyra minima oral : los géneros breves de la literatura tradicional : actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998 / coord. por Carlos Alvar Ezquerro*, pp. 323-332.

PEÑA, Silvia, "Pedro Soto de Rojas o el límite de la palabra", *Hipertexto 7*, invierno 2008, pp. 86-92.

RAMÍREZ, Goretti, "Emilio Prados: el jardín cerrado del exilio", *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 32, julio-dic. 2005 p. 95-107.

SAÍNZ y Rodríguez Pedro, "El problema histórico del misticismo español", *Revista de Occidente* (Madrid), Tomo XV, enero-febrero-marzo, 1927, pp. 324-345.

SHERIDAN, Guillermo, "Los Contemporáneos y la generación del 27: documentando un desencuentro", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 514-515, abril-mayo, 1993, pp. 185-194.

Filmografía:

PAZ, Octavio: *El lenguaje de los árboles*. Director Claudio Isaac, 1982. (Cortometraje, documental).

Iconografía:

BERNINI, Gian Lorenzo, *Apolo y Dafne* (1621-1624): mármol (243 cm. de altura), Roma, Galleria Borghesse.

GOES, Hugo van der, *El pecado original* (1480): óleo sobre tela (34 x 23 cm.), Museo de Viena.

POLLAIOLO, Antonio del, *Dafne y Apolo* (1470): óleo sobre tela (29.5 x 24 cm.), National Gallery of London.

ROMANO, Giulio, *Apolo y Cipariso* (1596): grabado, Museo de Estocolmo.

APÉNDICE

“La arboleda perdida”

ANTOLOGÍA

PEDRO SALINAS

¡NO PODRÁS SABER NADA SAUCE TRISTE!¹

¡No podrás saber nada sauce triste!
¡Tú que desmelenado
sobre el agua te inclinas e interrogas
sin saber nunca lo que el agua dice
al pasar junto a ti!
¡Y el río corre, el río corre siempre!
¡Y tú, quieto a su lado

Te doblas, te atormentas,
en el vano deseo de seguirle,
de correr, de pasar, de ir hacia algo!
¡Estás junto al recodo
que hace el río,
lejos de su principio, lejos, lejos
también de su final,
y si no sabes nada
del ayer de esta agua,
del cálido misterio del mañana,
también lo ignoras todo!
¿Qué eres pues, sauce, qué eres?
A veces se desprenden hojas de ti;
¡son mudos mensajeros
que envías allá abajo!
Qué confías
a la corriente para que ellos lleguen
ya que tú no puedes llegar!
Y tú te quedas en la orilla,
Viéndolas cómo corren a lo lejos
Que se pierden llevándose
tu voluntad dispersa.

¹ Escrito en 1914, publicado 1931. En Pedro Salinas, *Poesías completas (I) Fábula y signo. Seguro azar. Presagios*, Madrid, Alianza Editorial. p. 145-146

Si yo pudiera ser leñador
que te cortara sauce, que arrojara
tu tronco a la corriente
acaso tú me lo agradecerías
y al darte muerte que camina y anda
no sentirías el perder la vida
eternamente quieta
sauce triste
y tú tronco se iría allá
a lo lejos oyendo lo que dice la corriente.

Así mis pensamientos van diciendo
mientras yo acodado
en la baranda del puente veo como
corre el Guadalquivir
Hacia Sanlúcar...
¡Éstos versos que mando río abajo
hacia el mar azulado
son las hojas del árbol
que se desprenden yendo hacía su anhelo,
ya que el sauce está en tierra
clavado para siempre.

EL AGUA QUE ESTÁ EN LA ALBERCA²

El agua que está en la alberca
y el verde chopo son novios
y se miran todo el día
el uno al otro.
en las tardes otoñales,
cuando hace viento, se enfadan:
el agua mueve sus ondas,
el chopo sus ramas;
las inquietudes del árbol
en la alberca se confunden
con inquietudes de agua.
Ahora que es la primavera,
vuelve el cariño, se pasan

²En *Presagios*, *op. cit.*, p. 45-46

toda la tarde besándose
silenciosamente. Pero
un pajarillo que pasa
desde el chopo a beber agua
turba la serenidad del beso
con temblor vago.
Y el alma del chopo tiembla,
dentro del alma del agua.

HOY TE HAN QUITADO NARANJO³

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.
Las meten en unas cajas y
las llevan por los mares
a tierras sin naranjal.

Se creen
que te han dejado sin nada.
¡Mentira naranjo mío!
Te queda el fruto dilecto
para mí solo, te queda
el fruto redondo y prieto
de tu sombra por el suelo,
y aunque este nadie lo quiere
yo vengo como un ladrón,
furtivamente a apagar
en sus gajos impalpables
y seguros, esa sed
que nunca se me murió
con el fruto de tus ramas.

³ En *Presagios* (1924). En Pedro Salinas, (I). *Fábula y Signo. Seguro Azar. Presagios*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
p. 36-37

LAS HOJAS TUYAS, DI, ÁRBOL⁴

Las hojas tuyas, di, árbol
¿son verdes, estás seguro?
¡Qué alegría te corona
por la mañana, a las once,
cuando ya no hay duda
y todos dicen, “¡Qué verde está el árbol!”
Los pájaros te lo afirman
a gritos, desde las ramas
de confianza
en el verdor que sustentan.
Pero a la tarde la duda
primera te va tocando
Como un pensamiento vago,
A una frente desde lejos.
La duda viene primero
indecisa, hecha matices,
De rosa, de malva, de tiernos:
El crepúsculo es la duda.
Cuando la sombra te mata
Ya pareces todo negro.
Camina
por dentro, hacia tus raíces
la angustia de cómo eres.
Tus hojas se tocan
A ver si así, por el tacto,
De su verdor se convencen.
Pero el tacto nunca enseña
Lo que es claro o es oscuro.
Y así te pasas la noche
Inseguro
De tu misma primavera.
La conciencia de tu ser
-¿verde, negro, negro, verde?-
No la tienes tú, está lejos:
Las esferas te la traen,
Las esferas te la llevan.

⁴ En *Largo lamento*. En Pedro Salinas, *Poesías completas (4)*. *Largo lamento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. p. 97-

SANTO DE PALO⁵

¿Quién escogió aquél árbol de entre todos?
Qué mirada en silencio, dijo: ¡Ése!
¿Cuál hacha le libró de la conforme
servidumbre selvática,
de la insensible pena de ser bosque?

Ahora, a sus pies,
arden las llamas, llamas menudas día y noche;
por cada llama alguien quiere una cosa.

De aquellos mismos campos donde estuvo
vienen sus hermanos menores, exquisitas
criaturas, las flores; se le apiñan
allí junto, en los búcaros.
Un hálito que brota de sus cálices,
un frescor que traducen de los cielos,
Le dicen delicada-
mente que abril ya llueve.
“Nosotros, pecadores, sí,
por nosotros reza, pecadores.”
Trascendida madera,
si ahora le devolvieran a su suelo,
allí entre sus hermanos arraigados,
que empiezan a echar hoja,
a él, sin raíces, y su tronco
de oro, y todo colores,
de humanidad, su tronco disfrazado,
sus familiares de antes, vegetales,
con voces de extrañeza le hablarían.
“¿Quién eres tú? ¿Dónde tus ramas, dónde
las hojas que solías?
¿No sientes ya que el viento te hace música?
¿De dónde te sacaron la mirada
y su tristeza? ¿Dónde están tus nidos?
¿Los pájaros, te quieren? ¿Vienen a ti a vivirse, todavía?”

⁵ Pedro Salinas, *Poesías completas (5). El contemplado. Todo más claro y otros poemas (1936-1949)*. Madrid, Alianza Editorial, 1997. p. 57-61

“Nosotros, pecadores.
Sí, por nosotros reza, pecadores.”

“Soy santo, mis raíces
son la vida y la muerte de un hombre hace siglos.
Soy su carne, sin carne.
Ni mi cuerpo ni el suyo
de pecado supieron; así iguales.
Mi cielo no es el vuestro, está más alto.
Hombres, mujeres, vienen, se me hinojan,
hablan bajo; yo entiendo y no los oigo.
Alzan a mí miradas tan profundas
que las siento como algo que no es mío,
que no es vuestro, es de él.
Separado nos han, hermanos vegetales,
Ya de tanto rezarme, ya de tanto
quererme. Vuestro hermano
aún soy en las entrañas
sordas de la materia primitiva.
De vosotros me siento
cuando el calor de agosto, entre mis fibras
me chasca la pintura.
Pero alguien, entre vetas y nudos,
como los vuestros que en ceniza acaban
me ha encendido, arder que no termina,
luz de inmortalidad:
me ha puesto un alma.
susurros suplicantes, allí, a mis pies,
el aire de los rezos, ese es mi viento.
Y las almas ahora, son mis pájaros.

JORGE GUILLÉN

ÁLAMOS CON RÍO⁶

Frente al blanco gris del cerro,
al par del río la ruta
divisa con ansiedad
álamos, perfil de lluvia.

Alguien, solitario nunca,
habla a solas con el río.
Álamos de brisa y musa.

Mansamente el río traza
su recreo curva a curva
mientras en leve temblor,
los álamos se dibujan,

y tan verdes como el río
follaje a follaje arrullan
al dichoso de escuchar
álamos de casi música.

Dichoso por la ribera
quien sigue al río que aguza
la compañía en el agua,
en los álamos la fuga.

⁶ Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico*, Valladolid, Diputación de Valladolid/Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, p. 507.

ÁRBOLES CON VIENTO⁷

El viento hermosea aquel
follaje, quizá de un haya,
aquel otro en un vaivén
muy leve, quizá de roble.
Más hermosura a través
de esta atmósfera de calle
se eleva aceptando a quien
lo domina todo. ¡Viento!

Por esas frondas ya es
una marea que ondula
con verdes ahora bien
soleados, aún más límpidos
y frágiles a merced
de las hojas que no paran:
álamo siempre recién
erguido, recién excelso.
¡Árboles! Y más poder
les da el tiempo, que al pasar
atesora una vejez
por encima de los hombres,
tan humildes a sus pies.

ÁRBOL DEL OTOÑO⁸

Ya madura
la hoja para su tranquila caída justa,

Cae. Cae
dentro del cielo, verdor perenne del estanque.

En reposo,
molice de lo último, se ensimisma el otoño.

Dulcemente

⁷ *Ibid.*, p. 484.

⁸ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 306.

a la pureza de los frío la hoja cede.

Agua abajo,
con follaje incesante busca a su dios el árbol.

ÁRBOL DEL ESTÍO⁹

Todo el árbol
irguiendo está su ansia de la raíz al canto.

Se remonta
hacia la confidencia del susurro las hojas.

Por el viento
del estío adorable se encumbran los deseos.

Pende encima
de la copa azul que en el viento fascina.

Ved: el árbol
se tiende a la fruición de su azul inmediato.

PINARES¹⁰

No se ven hombres. No hay causa
de interrupción importuna.
Se entrega a una luz que es pausa
la copa del pino en luna
de verano – castellano.
¿Luego? Creedme: temprano
la vida, que va a empezar
a mover su brega bronca,
vale más si a un ansia entronca
la paz actual del pinar.

⁹ *Ibid.*, p. 304.

¹⁰ Jorge Guillén, *Aire nuestro. Clamor. op. cit.*, p. 113.

PINO¹¹

- EL POETA ¿Alzas, pino, tu copa como cáliz
o como simple copa, sin empaque canónico?
- EL PINO ¡Copa mía, obra mía,
aún no ajena a la sed que en mí la erige!
¡Con qué anhelante aplomo tendió su amanecer
a todas las celestes inminencias!
- EL POETA ¿Tu verde mediodía es tu secreto?
- EL PINO A la común divinidad imploran
otros también artífices,
juntos en el espacio.
- EL POETA ¿Ilumina tu sol a la nube en asueto?
- EL PINO No sé si en los ponientes se arrebolan
gradas de paraísos populosos,
plateas arcangélicas.
Pero sé, sé la viva plenitud de mi copa.
si el hacha quiebra su cristal inútil,
Serán también los míos sus añicos.

EMINENCIA¹²

¡ÁRBOLES! Son ilustres, son muy viejos,
y su vejez —erguida—
con ímpetu que viene de muy lejos
ahonda la avenida.

Días y días, en la clara
profundidad. ¡Espacio!
Tanto inmenso horizonte se declara
fondo. Triunfe el palacio

copas se espesan en verdor oscuro

¹¹ *Ibid.*, p. 442.

¹² Jorge Guillén, *op. cit.* 127.

que un cielo bajo mueve.
Por su ventana solitaria el muro
ve su valle, tan breve.

¿Y alrededor? A las vistillas cierra
-próxima está la nube-
un arbolado en marcha que a la sierra
por todas partes sube.

¿No se ve más? Hay brisa. La ventana
siente que el valle aloja
profundidad sin fin. El árbol gana.
Fresca otra vez la hoja!

OLMOS¹³

Juan Fernández contempla aquellos olmos.
-«Fernández» no podría ser su nombre.
¿Y no interesan más a los Supremos
esas maravillosas criaturas
que la legión sin fin de los Fernández?
¿No se merecen más la vida eterna
que innúmeros varones diminutos?

Los troncos soberanos se mantienen
con ramajes tendidos hoja a hoja.

¹³Jorge Guillén, *Aire nuestro. Final. op. cit.*, p 117.

GERARDO DIEGO

EL CIPRÉS DE SILOS ¹⁴

A Ángel del Río

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi, señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

Como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

¹⁴ Gerardo Diego, *Primera antología de sus versos (1941-1967)*, Madrid, Espasa-Calpe 1967 p.71-72.

ÁLAMO CERRADO¹⁵

Cuando estoy a tu lado ¿por qué callas?
tus labios apretados, di qué río
interior te represan, qué rocío
roban volando y brillan y batallas
contra ti misma y tiembles y avasallas
tu cauteloso amor y en desvarío
le haces estremecer de escalofrío,
amor amordazado en tus murallas?

Toda tú eres temblor de álamo de verde,
temblando estás – mi brisa te remuerde-
raíz, tronco, ramas, hojas, flores, cielo.

Y se te asoman lágrimas de savia
y te rezuman éxtasis de labia
y te lastiman pájaros sin vuelo.

¹⁵Gerardo Diego, *Segunda antología de sus versos (1941-1967)*, Madrid, Espasa-Calpe 1967 p.167.

VICENTE ALEIXANDRE

EL ÁRBOL¹⁶

El árbol jamás duerme.
Dura pierna de roble, a veces tan desnuda quiere un sol muy
oscuro.

Es un muslo piafante que un momento se para,
mientras todo el horizonte se retira con miedo.

Un árbol es un muslo que en la tierra se yergue como la
erecta vida.

No quiere ser ni blanco, ni rosado,
y es verde, verde siempre como los duros ojos.

Rodilla inmensa donde los besos no imitaran jamás falsas
hormigas.

Donde la luna no pretenderá ser un sutil encaje.
Porque la espuma que una noche osara hasta rozarlo
a la mañana es roca, dura roca sin musgo.

Venas donde a veces los labios que las besan
sienten el brío del acero que cumple,
sienten ese calor que hace la sangre brillante
cuando escapa apretada entre los sabios músculos.

Sí. Una flor quiere a veces ser un brazo potente.
Pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa.
Un corazón de un hombre a veces resuena golpeando.
Pero un árbol es sabio y plantado domina.
Todo un cielo o un rubor sobre sus ramas descansa.
Cestos de pájaros niños no osan colgar de sus yemas.
Y la tierra está seca toda ante vuestros ojos;
pero yo sé que ella se alzaría como un mar para tocarle.

En lo sumo, gigante, sintiendo las estrellas todas rizadas sin
un viento,
resonando misteriosamente sin ningún viento dorado,

¹⁶ De *Mundo a solas* (1934-1936), en Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1960. p.425-426.

un árbol vive y puede pero no clama nunca,
ni a los hombres mortales arroja nunca su sombra.

IDEA DEL ÁRBOL¹⁷

Como la corteza misma de un árbol.
Rugosa en su materia paciente,
acumulada con severidad pero con indefectible per-
severancia,
no hay sino la materia, la encarnizada materia, que
no sería como llamarada,
sino como lo que queda tras el desconocido ardi-
miento.
La combustión se origina
en las primitivas exhalaciones, cuando la tierra se abre y respira
con fuegos sobre los cráteres de la llanura.
Fuegos misteriosos que azuzados por la transfigura-
ción geológica, como una lengua pululan.
Mejor, suplican o se lamentan, mejor, increpan o
Más, denuncian, y con fatigado resuellos se
extinguen.
Todos los aceites del mundo, los oleosos minerales
como una sangre circulan y se asoman y
espiran, respiran y callan.
Azules lenguas silenciosas, que en filas sobre el gran
desierto la transustanciación profundísima
están figurando.
Pero allí, la materia es un aire, un resplandor,
un velo quemador, sólo un viento.
Y cuando el simún receloso se estira y cubre su
dominio tenaz, se oscurecen.
Y las delgadas lenguas instantáneas dimiten y el
negror se restaura,
sólo interrumpido, mejor, coronado
por la abrazada noche de las estrellas.

Pero un árbol no es lengua, aunque también tra-
bajosamente se yergue.
No es hombre, aunque casi es humano. La fantasía
del hombre no podría inventar la materia
del árbol.
Su vida tenaz y su inmovilidad rigurosa. Y su mo-

¹⁷ Vicente Aleixandre, *En un vasto dominio*, Madrid, Alianza, 1978. p. 198-200.

vimiento sin tregua.
Y su desafiante fuerza rendida.
Aquí sin posible comparación, la madera
no es carne, aunque puede ser herida y ser muerta.
No agua, aunque su savia mane con sufrimiento,
en transparentes gotas hialinas.

Ni es sangre, aunque pueda correr hacia el mar y
teñirlo
como un río que hunde su espada al morir,
que es dar vida.

Pero un árbol es una idea y es anterior a la idea.
Una idea concéntrica que como un pensamiento
demorado va geoméricamente conformán
dose desde un núcleo.
Una idea lentísima, precisa en su salvación, y ahí
expuesta.
Una palabra no la diría: la palabra es humana.
La traduce ese ser. El la expresa y la configura.
Y él es una precisa definición en su neto lenguaje:
“ES EL ÁRBOL”

ÁLAMO¹⁸

En el centro del pueblo
quedaba el árbol grande.
Era una plaza mínima
pero el árbol viejísimo
la desbordaba entera.

Las casa bajas, como animales tristes
a su sombra dormían. Creeríase
que a veces levantaban una cabeza, alzasen
una noble mirada y viesen aquel cielo verdor
que hacía música o sueño.
Todo dormía, y vigilante alzaba
su grandeza el gran álamo.

Diez hombres no rodearían su tronco.
¡Con cuánto amor lo abrazarían midiéndolo!
Pero el árbol, si fue en su origen (¿quién lo sabría ya?)

¹⁸ Vicente Aleixandre, *En un vasto dominio*, Madrid, Alianza, 1978. P. 95-97.

una enorme ola de tierra que desde un fondo reventó,
y quedóse,
hoy es un árbol vivo. Abuelo siempre vivo del pueblo,
augusto
por edad y presencia.
A su sombra yacen las casas, viven,
se despiertan, se abren: salen los hombres, luchan,
trabajan, vuelven, póstranse. Descansan.
A veces vuelven y allí cobijan su postrer aliento.
Bajo el árbol se acaban.

El pueblo está en la escarpa de una sierra.
Arriba la Najarra.
Abajo la llanura, como una sed enorme de perderse.
Despeñado, colgante, quedó el pueblo agrupado
bajo el árbol,
quizá contenido por él sobre el abismo.
Y sus hombres se asoman
en su materia pobre desde siglos,
y hechan sus verdes ojos, sus miradas azules,
sus dorados reflejos, sus limpios ojos claros u
oscurísimos,
ladera abajo, hasta rodar en la llanura insomne
y perderse a lo lejos, hasta el confín sin límites que
brilla
y finge un mar, un puro mar sin borde.

El árbol:
un álamo negro, un negrillo, como allí se nombra.
El álamo: "Vamos al álamo". "Estamos en el
álamo". Todo es álamo.
Y no hay ya más que álamo, que es el único cielo
de éstos hombres.

DÁMASO ALONSO

CHOPO DE INVIERNO¹⁹

Huso de hiladora,
a la mañana blanca y nueva,
chopo desnudo y fino:
entre la niebla,
hilas ropas de boda
para la primavera.

Un arroyito claro
te lame el pie: se lleva
el hilillo que hilas
y que se va cantando
entre la hierba
fresca.

VOZ DEL ÁRBOL²⁰

¿Qué me quiere tu mano?
¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?
...Te impulsaba la brisa: pero el gesto
era tuyo, era tuyo.

Como el niño, cuajado de ternura²¹
que le entraña y que no sabe
expresar, lentamente, tristemente
me pasaste la mano por el rostro,
me acarició tu rama.

¹⁹ Dámaso Alonso, *Oscuro noticia y Hombre y Dios*, Madrid, Espasa- Calpe, 1959. p. 40.

²⁰ De *Hijos de la ira*, ca. 1936, en Dámaso Alonso, *Hijos de la ira. Diario íntimo*, (dibujos Pla-Narbona), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998. pp. 45-47

²¹ De nuevo hay una gran cercanía con una imagen más explícita que hace Gerardo Diego en el poema "Poeta sin palabras" (en Gerardo Diego, *Primera Antología de sus versos*, Madrid, Austral,1958. p. 17 que citamos a continuación:

Como un niño que tiende sus bracitos desnudos
A las cosas y quiere hablar y no sabe y llora...,
Así también ante ellas se abren mis labios mudos
De poeta sin palabras que el gran milagro implora.

¡Qué suavidad había
en el roce! ¡Cuán tersa
debe de ser tu voz! ¿Qué me preguntas?
Di, ¿qué me quieres, árbol, árbol mío?

La terca piedra estéril,
concentrada en su luto
-frenética mudez o grito inmóvil-,
expresa duramente,
llega a decir su duelo
a fuerza de silencio atesorado.

El hombre
-oh agorero croar, oh aullido inútil-
es voz en viento: sólo voz en aire.
Nunca el viento y la mar oirán sus quejas.
¡Ay, nunca el cielo entenderá su grito;
nunca, nunca, los hombres!

Entre el hombre y la roca,
¡con qué melancolía
sabes comunicarme tu tristeza,
Árbol, tú triste y bueno, tú el más hondo,
El más oscuro de los seres! Torpe
condensación soturna
de tenebrosos juegos minerales,
materia en suave hervor lento, cerrada
en tu voluntad de ser, donde lo inerte
con ardua afinidad de fuerzas sube
a total frenesí! ¡Tú, genio, furia,
expresión de la tierra dolorida,
que te eriges, agudo contra el cielo,
como un ay, como llama,
como un clamor! Al fin monstruo con brazos,
Garras y cabellera:
¡oh suave, triste, dulce monstruo verde,
Tan verdemente pensativo,
con hondura de tiempo,
con silencio de Dios!

No sé qué altas señales
lejanas de un amor triste y difuso,
de un gran amor de nieblas y luceros,
traer querría tu ramita verde
que, con el viento, ahora
me está rozando el rostro.

Yo ignoro su mensaje
profundo. La he cogido, la he besado
(Un largo beso).

¡Más no sé qué quieres
decirme!

ÁRBOL SECO²²

¡Oh, genio de la tierra! ¿Pides auxilio al cielo?
¿A qué cielo? Tus brazos, sordamente cautivos,
que imprecación extática, que enorme desconsuelo
elevan hasta el ámbito de los espacios vivos?

¡Gemidos en la noche! ¡Dolor, dolor! Un lago
de atormentada pausa: torva tierra desnuda.
Y surges en las sombras, como un fantasma aciago,
tú, desolado grito de nuestra eterna duda.

Nadie te oirá...

Lejana palpitación de un frío
Débil polvo de estrellas: de estrellas asustadas.
Huyen eternamente, por el hondón sombrío.
Hacia las aguas vivas, las corzas azoradas.

²² *Poemas anexos a Oscura noticia (1919-1944)* o *Poemas intermedios* “Lo son porque fueron escritos entre *El viento y el verso* y el núcleo de *Oscura Noticia* (la sección que en dicho libro lleva ese mismo nombre) [Comentario del autor en *Poemas escogidos*, p. 192].

FEDERICO GARCÍA LORCA

ÁRBOLES²³
1919

¡Árboles!

¿Habéis sido flechas
caídas del azul?
¿Qué terribles guerreros os lanzaron?
¿Han sido las estrellas?

Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,
de los ojos de Dios, de la pasión perfecta.
¡Árboles!
¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?

LOS ÁLAMOS DE PLATA²⁴
Mayo de 1919

Los álamos de plata
se inclinan sobre el agua.
Ellos todo lo saben pero nunca hablarán.
El lirio de la fuente
no grita su tristeza.
¡Todo es más digno que la humanidad!

La ciencia del silencio frente al cielo estrellado,
la posee la flor y el insecto nomás.
La ciencia de los cantos por los cantos, la tienen
los bosques rumorosos
y las aguas del mar.

El silencio profundo de la vida en la tierra,
nos lo enseña la rosa abierta en el rosal.

¡Hay que dar el perfume

²³ De *Libro de poemas*, en Federico García Lorca, *Obras completas (I)*, Barcelona Galaxia-Gutenberg, 1996. p. 148.

²⁴ *Ibidem* p. 151-152.

que encierran nuestras almas!
Hay que ser todo cantos,
todo luz y bondad.
¡Hay que abrirse del todo
frente a la noche negra,
para que nos llenemos de rocío inmortal!
¡Hay que acostar el cuerpo
dentro del alma inquieta!
Hay que cegar los ojos con luz del más allá.
Tenemos que asomarnos
a la sombra del pecho,
y arrancar las estrellas que nos puso Satán.

Hay que ser como el árbol
que siempre está rezando,
como el agua del cauce
fija en la eternidad.

¡Hay que arañarse el alma con garras de tristeza
para que entren las llamas
del horizonte astral!

Brotaría en la sombra del amor carcomido,
una fuente de aurora
tranquila y maternal.
Desaparecerían ciudades en el viento
y a Dios en una nube
veríamos pasar.

INVOCACIÓN AL LAUREL²⁵

Por el horizonte confuso y doliente
venía la noche colmada de estrellas.
Yo, como el barbudo mago de los cuentos,
sabía lenguajes de flores y piedras.

Aprendí secretos de melancolía
dicho por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.

En el bosque antiguo, lleno de negrura,

²⁵ *Op. cit.*, p. 164-166.

todos me mostraban sus almas cual eran:
el pinar borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;
los álamos muertos, nidales de hormigas;
el musgo, nevado de blancas violetas.

Todo hablaba dulce a mi corazón
temblando en los hilos de sonora seda
con que el agua envuelve las casas paradas
como telaraña de armonía eterna.

Las rosas estaban soñando en al lira,
tejen las encinas, oros de leyendas,
y entre la tristeza viril de los robles
dicen los enebros temores de aldea.

Yo comprendo toda la pasión del bosque:
ritmo de la hoja, ritmo de la estrella
más decidme ¡oh cedros!,
si mi corazón dormirá en los brazos
de la luz perfecta.

Conozco la lira que presientes rosa;
formé su cordaje con mi vida muerta.
¡Dime en qué remanso podré abandonarla,
como se abandonan las pasiones viejas!

Conozco el misterio que cantas ciprés;
soy hermano tuyo en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tu de ruiseñores y yo de tristezas.

Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,
al darnos la sangre que extraes de la tierra;
como tú yo extraigo con mi sentimiento
el óleo bendito que tiene la idea.

Todos me abrumáis con vuestras canciones;
yo sólo os pregunto por la mía incierta;
ninguno queréis sofocar las ansias
de este fuego casto
que el pecho me quema.

¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
siempre silencioso, lleno de nobleza!
Vierte en mis oídos tu historia divina,

tu sabiduría profunda y sincera!

¡Árbol que produce frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!

¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!
Todos tus hermanos del bosque me hablan;
sólo tú, severo, mi canción desprecias!

Acaso, ¡oh maestro del ritmo medites
lo inútil del triste llorar del poeta.
Acaso tus hojas manchadas de luna,
pierdan la ilusión de la primavera.

La dulzura del anochecer
cual negro rocío tapizó la senda,
teniendo de inmenso dosel a la noche,
que venía grave, preñada de estrellas.

CHOPO MUERTO²⁶
1920

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el poniente.
no fue vendaval ronco
el que rompió tu tronco
ni fue el hachazo grave
del leñador, que sabe
has de volver
a nacer.

Fue tu espíritu fuerte
el que llamo a la muerte,
al hallarte sin nidos, olvidado
de los chopos infantiles del prado.
fue que estabas sediento

²⁶ *Op. cit.* p. 144-146.

de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.

En tu cuerpo guardabas
las lavas
de tu pasión,
y en tu corazón,
el semen sin futuro de Pegaso.
La terrible simiente
de un amor inocente
por el sol del ocaso.

¡Qué amargura tan honda
para el paisaje,
el héroe de la fronda
sin ramaje!

Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa de la brisa,
ni el bastón de un lucero
caballero.
No tornará la primavera
de tu vida,
Ni verás la cementera florecida.
Serás nidial de ramas y de hormigas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
sonriente
llevará tu corteza
con tristeza.

¡Chopo viejo!
has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender
en el atardecer,
y escribo tu elegía,
que es la mía.

ENCINA²⁷

Bajo tu casta sombra, encina vieja,
quiero sondar la fuente de mi vida
y sacar de los fangos de mi sombra
las esmeraldas líricas.
Echo mis redes sobre el agua turbia
y las saco vacías.
¡Más abajo del cieno tenebroso
están mis pedrerías!

¡Hunde en mi pecho tus ramajes santos,
oh solitaria encina
y deja en mi sub-alma
tus secretos y tu pasión tranquila!

Esta tristeza juvenil se pasa,
¡Ya lo sé! La alegría
otra vez dejará sus guirnaldas
sobre mi frente herida,
aunque nunca mis redes pescarán
la oculta pedrería de tristeza
inconsciente que reluce
al fondo de mi vida.

Pero mi gran dolor trascendental
es tu dolor, encina.
Es el mismo dolor de las estrellas
y de la flor marchita.

Mis lágrimas resbalan a la tierra
y, como tus resinas,
corren sobre las aguas del gran cauce
que va a la noche fría.
Y nosotros también resbalaremos,
yo con mis pedrerías,
y tú plenas las ramas de invisibles
bellotas metafísicas.

No me abandones nunca en mis pesares,
esquelética amiga.
Cántame con tu boca vieja y casta
una canción antigua,

²⁷ *Op. cit.*, p. 162-164.

con palabras de tierra entrelazadas
en la azul melodía.

Vuelvo otra vez a echar las redes sobre
la fuente de mi vida,
redes hecha con hilos de esperanza,
nudos de poesía,
y saco piedras falsas entre un cieno
de pasiones dormidas.

Con el sol del otoño toda el agua
de mi fontana vibra,
y noto que sacando las raíces,
huye de mí la encina.

«IN MEMORIAM»²⁸

Dulce chopo,
dulce chopo,
te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros
gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia cautiva
de tu tronco
vendrá a mi corazón
piadoso.
¡Rudo abuelo del prado!
Nosotros,
nos hemos puesto
de oro.

²⁸ *Op. cit.*, p. 109.

LOS CIPRESES

Sol de oro antiguo.
Crepúsculo de otoño.
Preludio de noche oscura.
Cipreses. Flores de llanto y corazón.

¡Divinos cipreses de ritmo romántico!
Soñadores eternos de fúnebres tristeza.
Almas crepusculares que piensan en el cielo
levantándose lánguidos, poseídos de anhelo,
hacia una estrella dulce de infinita pureza.

Negras suavidades góticas...
Sois vagos pensamientos de enormes catedrales.
Oléis a blanco incienso de perdido incensario.
Sois los graves guardianes del jardín solitario
que transforma a los cuerpos en rosas rosales.

Capuchas de las rosas de los cuerpos fantasmales.
Sentimientos errantes que la luna cuajo.
Árbol digno y sagrado que recuerda lo eterno.
Árbol fuerte, mimoso, apasionado y tierno.
Árbol que en la tragedia sagrada sollozó.

Actor que dignifica todos los escenarios,
cementeros, umbrías, jardines sin color.
Árbol que quiere fuentes y cruces y conventos
poniendo en los ambientes dramáticos acentos.
Literato inconsciente en escenas de amor.

Árbol viril y femenino
que tiene de palmera y de lanza feroz.
En las noches de luna y noches de tormenta
Su dolorosa historia doloroso nos cuenta
fue un romántico viejo con un amor atroz
que no pudo conseguir.

Magos de atardeceres,
tristezas soberanas.
Recordáis a los pinos potentes
y a los chopos con aires silentes.
Dolorosa frescura en las tardes ardientes.
Flores. Flores de llanto y corazón.

Cantores del renacimiento.
Acordes nocturnos en tierras de sol.
Fondos de la Italia de Romeo y Julieta.
Fondos de tragedia, de rezo y saeta,
de luna, de cruz, de veleta,
en las inquietudes del aire español.

¡Oh! Qué bien estáis entre mármoles blancos.
Tenéis el prestigio de la gravedad.
¡Oh! Qué bien estáis en los patios claustales
consolando a las antiguas catedrales
con el ritmo solemne de vuestra piedad.
¡Cipreses! Flores de llanto y corazón.

Sabéis de los amores de Pierrot con la luna.
Visteis blancas escenas de estrellas y de flores.
Sorprendisteis diálogos de sombras y esqueletos,
conjuros de las brujas amasando amuletos
para calmar las ausencias, para calmar amores.

Horacio os proclama árbol odioso,
porque la muerte en vosotros miró,
sin contemplar vuestro ritmo armonioso,
sin meditar el gesto desdeñoso,
sin meditar vuestro orgullo piadoso.
Como artistas de un arte que pasó...

¿Odiosos? ¡Ah!, no, no...
Sois señores, simpáticos,
soñadores, románticos,
resumís el alma de los jardines
en olor infinito de jazmines.
¿Odiosos? ¡Ah!, no, no...

Geniales despreciadores del mundo,
como sabios eternos
ocultáis vuestros misterios
en los monasterios...
en los cementerios...

¡Cipreses! Flores de llanto y corazón.
Sol de oro antiguo.
Crepúsculos de otoño,
preludios de noche oscura...
Azulada canción
Cipreses. Flores de llanto y corazón.

REMANSO²⁹

Ciprés.
(Agua estancada)

Chopo.
(Agua cristalina)

Mimbre.
(Agua profunda)

Corazón.
(Agua de pupila)

ZARZAMORA CON EL TRONCO GRIS³⁰

Zarzamora con el tronco gris,
dame un racimo para mí.

Sangre y espinas. Acércate.
Si tú me quieres, yo te querré.

Deja tu fruto de verde y sombra
sobre mi lengua, zarzamora.

¡Qué largo abrazo te daría
en la penumbra de mis espinas!

Zarzamora, ¿dónde vas?
a buscar amores que tú no me das.

Tres retratos con sombra

²⁹ De *Primeras canciones*, *op. cit.*, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, p. 176.

BACO³¹

Verde rumor intacto.
La higuera me tiende sus brazos.

Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales,
viendo el tránsito infinito.

La joven muerta,
surcaba el por dentro.
Entre la espuma de las sábanas.

CANCIÓN DEL NARANJO SECO³²

A Carmen Morales

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

¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas.

Quiero vivir sin verme.
Y hormigas y vilanos,
soñaré que son mis
hojas y mis pájaros.

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

³¹ De *Canciones*, op. cit. p. 373.

³² *Ibid.*, p. 411.

LIMONAR³³

Limonar.
Momento
de mi sueño.

Limonar.
Nido de senos
amarillos.

Limonar.
Senos donde maman
las brisas del mar.

Limonar.
Naranjal desfallecido,
naranjal moribundo,
naranjal sin sangre.

Limonar.
Tú viste mi amor roto
por el hacha de un gesto.

Limonar,
mi amor niño, mi amor
sin báculo y sin rosa.

Limonar.

³³De *Suites*, *op. cit.*, p. 198.

EMILIO PRADOS

TRÁNSITO³⁴

Los naranjales del sol
mueven sus ramas doradas.

El tiempo endulza la luna
-su melocotón de ámbar-
con almíbares de viento
en su cocina de plata
-perol de cobre de cielo,
candela de agua-.

Cuando se asome la noche
verá la luna endulzada,
que la llevan las estrellas
al blanco mantel del alba,
bordado con seda fría,
en bastidor de campanas,
por cinco monjas novicias
-rosas de la madrugada-
que en el convento del día
flotan como cinco barcas.

En el torno de las horas
-molino de doce aspas-
su turno aguarda la luna
medio envuelta en la mañana;
mientras que, para limpiarse
de estrellas su piel de nácar,
en las charcas de la niebla,
desnudo, el viento se baña.

Los naranjales del sol
-sin fruta- mueven sus ramas.

³⁴ De *Tiempo. Veinte poemas en verso (1923-1925)*, en: Emilio Prados, *Poesías completas (I)*, México, Aguilar, 1975.
p. 20-21.

UN ÁRBOL CRECE INMÓVIL
(NEGACIÓN A UN VIAJE)³⁵

Y están las tiernas ramas que aún invitan,
que aún florecen ingravidas como un mundo que nace.
Las tiernas ramas que no conocen el quebranto
ni el espanto choque de dos cuerpos en tierra.

Como el mar, como un sueño que se olvida,
como el sol en la arena mientras los hombres luchan,
ellas vuelan y agitan arriba entre las nube
felices en la lluvia y en la luz que se exaltan.

Están las tiernas ramas y las hojas que mecen
y la tierra que curva huyendo su horizonte.
Viven: no están ausentes, pero resbala el suelo
y otro dolor se eleva desde la misma sangre.

Sabemos de unos hombres que mueren en la ausencia;
de unos hombres lejanos en la piel que resisten,
de unos hombres o cuerpos que oscurecen sus hojas
mientras muerde la lluvia la arena enrojecida.

Allí donde sin sangre las flores se enfurecen
y arde sobre las charcas la espuma enfebrecida,
hay árboles que esparcen felices su existencia
como las altas nubes sobre el suelo se ignoran.

Y el dolor, el dolor esa voz ya permanente
que el sueño no retiene y en el pecho rezuma;
el dolor inflexible que prosigue en el viento,
sin límite, insumiso, fuera de la memoria.

No abandono estas playas ni la luz de la luna
cuando aún las fieras pisan dulcemente en la sombra
donde allí mismo existe la frente que domina,
los hundimientos subterráneos que ocultan los gemidos.

Lejos, lejos las flores de esa muerte jugosa
allí donde se duerme sin límite la selva;
donde quiebra la espuma su olvido entre corales
y un caracol señala los más profundos sueños.

³⁵ En *Andando, andando por el mundo (1930-1935)*, op. cit., p. 433-436.

Lejos las mariposas que un mapa disminuyen;
las diminutas sienas brillantes de los insectos;
las hojas suspirantes que una bruma sostienen:
esa música fácil que prende en la tristeza.

Donde el látigo rige sobre el marfil que mancha;
donde la inmensa noche con su calor alienta
la enfurecida arena contra los mismos cuerpos:
lejos, lejos las flores de esa muerte jugosa.

No abandono estas playas.

¡Oh sombra, sombra elévate!
¡Un árbol crece inmóvil bajo los altos vientos!
Ignotos habitantes en su savia conversan;
hablan, hablan, los astros su universo conspiran

Mientras giran las lunas, los llantos y las fuentes,
los pequeños gemidos, la multitud alborozada,
la quietud de los pozos, las pacientes hormigas,
el barco que se aleja lento sobre los mares.

Mientras pulsado el cáñamo que atiranta la angustia
canta bajo los puentes el hambre de los bosques;
La carne perseguida –playa del estampido-
y ese pez que se pudre diariamente en la arena;

Mientras los hombres miran y miran mansamente
el silencio que horada la sangre que aún le existe;
esa humedad que empieza suavemente en la nuca
y acaba como un cuerpo que su orilla abandona.

Me quedo en estas aguas y a la luz de la luna;
árbol tras árbol llega hasta que un árbol vuelve:
curva el suelo su espalda como se curva el tiempo
y hay árbol que ya sabe las órbitas que aguardan.

Estoy con esta arena -¡oh tirad, tirad contra el pecho!-
No es la muerte tan fácil como un niño que llora;
no es el fuego la dicha a que la semilla atiende.
Estoy con el olor caliente del estiércol en tierra.

Bello es el mar tan lento y el cuerpo que desnuda;
las misteriosas algas que profundas se enredan;
la amistad que unifica más allá del olvido,
ese otro ardor tan claro como el sol que lo enciende.

Es bella la inocencia y la piel que la alumbra;
dulce es la miel y el pan si en la paz se levantan,
pero sabemos de unos hombres lejanos y la sed en que
excitan:
sabemos de unos cuerpos de sangre que agonizan sin
llanto.

Allí bajo esas ramas que esparcen felices su existencia
mientras duermen las fieras sin temor en su sombra
y la espuma no agita por no herir a los astros,
unos hombres se olvidan bajo el marfil que curvan.

Lejos, lejos las hojas de una música fácil:
no es tan blanda la vida como el sueño que cubre.
¡Oh, tirad, tirad contra el pecho, que el dolor de las balas
se perderá en el tiempo, pero quedan los árboles!

ÁRBOLES³⁶

En pie, delgado, altísimo
nivelador de vientos,
el material suspiro
de mi oculto silencio,
dejándome vacío,
sobre la calle, expuesto
por falta de equilibrio,
al fácil atropello
del asalto de un grito
o del cruzar de un beso,
cansado, se ha evadido
del largo cautiverio
desatándose al río
interior de mi cuerpo.
Pesada está mi frente...
tal vez mi pensamiento,
voluntario sus alas
ha fundido en el tiempo.
No sé qué ardor de fuera,
como un sol de desiertos,
me aprieta en la garganta

³⁶ Emilio Prados, *Jardín cerrado (nostalgias, sueños, presencias)* (1ª ed., México, Cuadernos Americanos, 1946), en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1976. pp. 29-30. En adelante los poemas de *Jardín cerrado* son de esta edición.

la voz seca del sueño.
Mis pies como dos sombras
larguísimas al suelo
peligroso y urbano,
del día están sujetos.

CANTAR DEL ATARDECER³⁷
(Chapultepec, junio 6)

*A José Luis, Paco y Odón,
Al volver del paseo.*

I

¡Altas alamedas!
(Y el viento con ellas.)

¡Altas alamedas!
(¿Y las hojas secas?)

¡Altas alamedas!
(La tarde está abierta.)

¡Altas alamedas!
(Y la luna llega.)

¡Altas alamedas!
(La noche se acerca.)

¡Altas alamedas!
(Y el otoño dice:

¡Altas alamedas!)

II

Cuando estaba lejos³⁸
vi las alamedas.
Cuando estaba en ellas
vi las hojas secas.

³⁷ *Op. cit.*, pp. 87-88.

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

III

A las alamedas³⁹
Me voy a vivir.
No me dejarán sus hojas
soñar ni dormir.

Salí de las alamedas
¿A dónde iré ahora?
No quiero robar la muerte,
Si la muerte no me roba.

Vengo de las alamedas,
las hojas me siguen.
Porque me siguen las hojas
siento que mi cuerpo vive.

IV

A las alamedas⁴⁰
entré a descansar.
Me dormí a su sombra;
no he de despertar.

En las alamedas
entré por dormir.
Desperté en su sombra
no puedo salir.

En las ramas altas
la luna se enreda.
Mi cuerpo, en la sombra
de las alamedas
entré por soñar
Y olvidé mi cuerpo:
¿quién lo ha de encontrar?

En las alamedas
el viento se enreda.

VI

Volví de las alamedas.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

Nunca lo hiciera:
pensaba y pensaba en ellas.
¡Jugaba a las alamedas!

¿A dónde voy? pregunté.
¡Nunca lo hiciera!
Jugaba a las alamedas...

¿Dónde estoy?
Nunca lo hiciera,
jugaba a las alamedas:
pensaba y pensaba en ellas.

¿A dónde fui?...
Nunca fuera
tan solo a las alamedas.
Pensaba y pensaba en ellas...

Salí de las alamedas.
Nunca lo hiciera...

(Noche oscura,
noche negra...)

BAJO LA ALAMEDA⁴²

Era de noche;
era de noche,
amor,
y las hojas secas
eran de noche.

Junto al ciprés,
un lucero
-amor, sí,
que yo lo vi-,
¡tan alto,
como el negror
del silencio!
Amor, sí,
que era de noche.

⁴² *Ibid.*, 128-129.

BAJO EL CIPRÉS⁴³
(fragmento)

En el huerto me he dormido.

Árbol sin nacer: ¿qué olvido
Futuro, será tu sombra?
Árbol de ayer: ¿en qué sueño,
tu olvido su mano ahonda?...

En el huerto he despertado.

MITAD DE LA NOCHE⁴⁴

No hay bridas, olmo, escúlpete en la piedra
más honda del jardín. Abre tu cuerpo.
No hay dirección. Tu cambio vive hundido
en ti, por dos presencias –vida ausente
de paz, que te predicen al borrarte-.
¡Acaba! Entre la sombra se recuerda,
se baja a lo que ha sido y, siempre siempre,
al fin la misma puerta hacia delante
enseña que ha de ser lo no alcanzado.
¡Rompe tus ramas! Que tu savia llene,
lejos de ti, lo que no ve tu sueño.
Abierto está lo más oscuro: el índice
del centro de tu ausencia en dos lenguajes.
Grábate en medio, en la mitad que sientes
-vacío corazón- por ti sangrando.
Casi en la luz la noche está en su lecho
medio despierta, y busca entre tus hojas
la predicción del nombre en que descansa.
¡Húndete! ¿En dónde estás? Olmo, contigo
jardín en medio fui y hacia ti vengo.
Toco detrás de ti: jardín sin olmo
es tacto que atravieso. Y por delante,
jardín sin olmo es tacto que amanece.
¡Ríndete en paz! El viento me sacude...
El lago me levanta como un alba...
Jardín, sin nombre pronunciado

⁴³ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁴⁴ *La piedra escrita, op. cit.*, pp. 748-749.

comienzo a ser en medio de mi nombre.
Olmo, despierta en él: úneme al centro
del jardín prescindido en que renaces.

(“Signos del ser”)

II

Miré el árbol... Quieto estaba⁴⁵
y quieto está... Yo estoy quieto,
y quieto estuve al mirar.
movimiento los dos juntos
somos hoy: eternidad
que nos llamó –cuerpo oculto.

LAUREL⁴⁶

Quedó tu voz sin aire y alzó en ella
la estatua del laurel que tú cantaste:
laurel real.

Y lloró por tu ausencia,
la sombra del laurel que tú viviste:
laurel real.

Por qué al pensar tu voz, memoria o viento,
nos vas cambiando en hojas de la muerte,
laurel real.

Laurel real:
mientras que tú, ya tierra, en tu destierro
un árbol dejas libre del olvido:
laurel real,
allá en España un eco desolado
crece junto a la mar, laurel de sangre.

RAFAEL ALBERTI

⁴⁵ *Signos del ser*, *op. cit.*, p. 851.

⁴⁶ “Alude a “Los laureles reales de Cuernavaca”, seis epigramas de Enrique Díez-Canedo publicados con ese título en el mismo número de *Litoral* (México, agosto, 1944) que el poema de Prados. (N. de los editores.)”, *op. cit.*, pp. 1074.

DEJÁDME LLORAR A MARES⁴⁷

Dejadme llorar a mares,
largamente como los sauces.

Largamente y sin consuelo.
Podéis doleros...
Pero dejadme.

Los álamos carolinos
podrán si quieren consolarme.

Vosotros... Como hace el viento...
Podéis doleros...
Pero dejadme.

VEO EN LOS ÁLAMOS, VEO⁴⁸

Veo en los álamos, veo,
temblando, sombras de duelo.

Una a una, hojas de sangre.
Ya no podréis ampararme.
Negros álamos transidos
¡Qué oscuro caer de amigos!

Vidas que van y no vienen.
¡Ay álamos de la muerte!

HOY TENGO HORAS Y HORAS⁴⁹

⁴⁷ Rafael Alberti, *Poesía (1924-1967)*, ed. Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972. *Entre el clavel y la espada (1934-1940)* pp. 511.

⁴⁸ *Entre el clavel y la espada, op. cit.*, p. 512.

Hoy tengo horas y horas,
amigos sauces y álamos,
de pensar en la lluvia y de miraros.

Esta tranquilidad involuntaria,
este impuesto aislamiento
me hacen estar, amigos, con vosotros
y comprenderos.

Fieles,
siempre a la misma altura,
siempre en la misma grada
del cielo
y con la misma delgadez de aire
y el mismo fijo pensamiento.

Dadme la mano, amigos
en el mal tiempo.

CANCIÓN 12⁵⁰

Higueras de la barranca,
sombra negra en el verano,
hoy arañas del otoño,
grises, secas.

Yo sé adónde me lleváis,
higueras.

Aquellas, grandes, veían
pasar los barcos, higueras.

Vosotras, hijas del río,
hoy arañas grises secas,
veis pasar también los barcos,
ya el otoño, grises, secas.

Higueras de la barranca,
higueras.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 514.

⁵⁰ En *Baladas y canciones del Paraná (1953-1954)*, p. 1073.

ÁLAMO FRENTE AL CASTAÑO⁵¹

Álamo frente al castaño
desnudo, desenvainado.

-Estoy pensando.

Mueve sus hojas, las tira
contra tu filo, agitado.

Estoy pensando.

Espada seca, esta noche
puedes quemarlo de un tajo.

-Estoy pensando-
(Saltó al aire y no supo
en dónde cayó clavado)

¿QUÉ ES UN OLIVO⁵²

¿Qué es un olivo?
Un olivo
es un viejo, viejo, viejo
y es un niño
con una rama en la frente
y colgado en la cintura
un saquito todo lleno
de aceitunas.

AL OLIVO LE CRECIÓ⁵³

Al olivo le creció
una rama
más alta que las demás.
Sólo ella
con sus aceitunas nuevas
puede contemplar el valle.

Yo,

⁵¹ *Entre el clavel y la espada, op. cit.*, p. 515.

⁵² Rafael Alberti, *Canciones del Alto Valle*, Buenos Aires, Losada, p. 37.

⁵³ *Ibid.*, p. 48

solo a ella.
NADA DIJE DEL NOGAL⁵⁴

Nada dije del nogal
que comienza a hinchar sus nueces
pensando en la navidad.

GLORIETA⁵⁵

Abetos: aquí vengo
a jugar a la luna
con vosotros.

Cerca de cuatro años
que giráis ante mí,
abetos en la noche,
payasos bajo la luna.

Dancemos,
dancemos más de prisa.
es de conciencia, amigos,
no perder la cabeza.

Entre tanto,
decidme las palabras graciosas,
para que yo sonría...

⁵⁴ *Canciones del Alto Valle*, ed. cit., p. 50

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25

LUIS CERNUDA

EL CHOPO⁵⁶

Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido
notablemente la vida alcanza entonces
un destino más alto por escala
de viva perfección que a Dios le guía,
fijo el sueño divino a tu alma errante
y con nueva raíz vuelva a la tierra.

Luego brote inconsciente, revestida
del tronco esbelto y gris, con ramas leves,
todas verdor alado de algún chopo,
hijo feliz del viento y de la tierra,
libre en su mundo azul, libre tal lira,
de juventud y amor, libre sin tiempo.

EL ÁRBOL⁵⁷

Al lado de las aguas está como leyenda,
en su jardín murado y silencioso,
el árbol bello dos veces centenario,
las poderosas ramas extendidas,
cerco de tanta hierba, entrelazando hojas,
dosel donde una sombra edénica subsiste.

Bajo este cielo nórdico nacido,
cuya luz es tan breve, e incierta aun siendo breve,
apenas embeleso estival lo traspasa y exalta
como a su hermano el plátano del mediodía,
sonoro de cigarras, junto del cual es grato
dejar morir el tiempo divinamente inútil.

Tras el invierno horrible, cuando sólo la llama
conforta aquella espera del revivir futuro,
al pie del árbol brotan lágrimas como nieve,
corolas de azafrán, jacintos, asfódelos,

⁵⁶ En *Como quién espera el alba (1941-1944)*, tomado de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Alianza, Madrid, 1991, p. 228.

⁵⁷ En *Vivir sin estar viviendo (1944-1949)*, op. cit., p. 252-253.

con pujanza vernal de la tierra, y fielmente
de nueva juventud el árbol se corona.

Son entonces los días, algunos despejados,
algunos nebulosos, más tibios de este clima,
sueño septentrional que el sol casi no rompe,
y hacia el estanque vienen rondas de mozos rubios:
temblando tantos cuerpos ligeros, queda el agua;
vibrando, tantas voces timbradas, queda el aire.

Entre sus mocedades, vida prometedora,
aunque pronto marchita en usos tristes,
raro es aquel que siente, a solas algún día,
en hora apasionada, la mano sobre el tronco,
la secreta premura de la savia, ascendiendo
tal si fuera el latido de su propio destino.

Cuando la juventud el mundo es ancho,
su medida tan vasta como vasto es el deseo,
la soledad ligera, placentero ese irse,
mirando sin nostalgia cosas y criaturas
amigas un momento, en blanco la memoria
de recuerdos, que un día serán fardo cansado.

Atrás quedan los otros repitiendo
sin urgencia anterior los gestos aprendidos,
legitimados siempre por un provecho estéril;
ya grey apareada, de hijos productora,
pasiva ante el dolor como bestia asombrada,
viva en un limbo idéntico al que en la muerte encuentra.

Pero ocurre una pausa en medio del camino;
la mirada que anhela, vuelta hacía lo futuro;
es nostalgia ahora, vuelta hacia lo pasado;
una fatiga nueva, alerta ya esos ecos
de voces que se fueron, suspensas en el aire
las preguntas de siempre por nadie respondidas.

Y el mozo iluso es viejo, él mismo ignora cómo
entre sueño fue el tiempo malgastado;
ya su faz reflejada extraña le parece,
más que su faz extraña, su conciencia,
de donde huyó el fervor truncado por disgusto,
tal pájaro extranjero en nido que otro hizo.

Mientras en su jardín, el árbol bello existe
libre del engaño mortal que al tiempo engendra,
y si la luz escapa de su cima a la tarde,
cuando aquel aire ganan lentamente las sombras,
sólo parece triste a quien triste le mira:
ser de un mundo perfecto donde el hombre es extraño.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

ÁRBOLES SIN INFANCIA QUE IGNORARON⁵⁸

Árboles sin infancia que ignoraron
la secreta niñez de la semilla,
como Eva, que nació de una costilla,
a ellos de troncos mil los arrancaron.

Para darles el ser nunca se amaron
las flores, ni entregaron a la arcilla
la semilla fecunda, fue una astilla
lo que en la tierra sin piedad clavaron.

Ya están crecidos pero, si una herida
y no el amor tuvieron como cuna,
¿qué nos puede extrañar que sea el vivero

Tan triste, si sus plantas sin fortuna
al hacha deben el gozar la vida,
segunda vida sin nacer primero.

ÁRBOLES⁵⁹

Árboles a la vía,
desenfrenados, locos,
en sucesión perenne
hacia mí, tras de mí,
detrás de los cristales.

Yo estoy quieto,
pero soy transportado,
a veces sin saberlo,
por entre los paisajes
del día y de la noche,
que se amontonan grandes
en la inmensa llanura
de detrás de mi espalda,
que, pequeños, se entran

⁵⁸ Manuel Altolaguirre, *Poesías completas* (ed. Luis Cernuda), México, FCE., 1967. De aquí en adelante las versiones de los poemas de Altolaguirre son de la edición antes citada.

⁵⁹ En *Ejemplo* (1927), con un epígrafe a Juan Ramón Jiménez.

a sumergirse en niebla
por los recintos del recuerdo.

Videncia de mis fines,
como perlas o soles,
en horizontes curvos.
Arcos. Linderos últimos
de la estación de termino.

Y aún más allá del aire,
campo propicio al alma.
Ascensión milagrosa.
Asombro. Comentario.

YA QUE DUDOSA JUVENTUD⁶⁰
A Rafael Alberti

Ya que dudosa juventud de tallos,
por no decir infancia de sus hojas
-últimas hijas de esta primavera-,
de tantos vientos siguen direcciones,
la oscura ancianidad firme del tronco
persiste en su quietud, ejemplo dando.
Que si en nosotros, hombres, sucediera
este resumen de las tres edades,
niñez en hojas, juventud en tallos
y madurez en tronco, nuestras vidas
consistencia mayor, aunque alocadas
las verdes cumbres agitara el viento,
mayor firmeza, arraigo permanente,
feliz tendrían, y luego más seguro
apoyo al que postura descansada
paralelo a nosotros nos reclame.

⁶⁰ En *Ejemplo* (1927), p. 43

ÁRBOLES⁶¹

La primavera vendrá
cuando tu mano cerrada,
iracunda contra el frío,
se abra despacio en el aire;
cuando tu boca pronuncie
sus nuevas flores de música;
cuando tus dos ojos negros
formen su nido en las ramas.
Somos árboles que, juntos,
sentimos la primavera
que quiere subir al cielo,
interior niño que quiere
trepar y asoma sus manos
que brotan primaverales.

EL AMOR⁶²

Creí que no habría un árbol
de raíces tan profundas,
que en mí se alimentara.

Estaba tan hundido,
que, para que mi alma
se asomara a las verdes
cumbres de la alegría,
tenían que ser tus frondas
las que en el aire alzarán
mi júbilo en ruinas.

Ahora, en ti me expansiono,
me entrego, te circulo,
y oscuramente herido
dejo que se levante
mi sueño por tus ramas.

⁶¹ Publicado en *Poesía* (1930-1931) poema 13.

⁶² En *Soledades juntas* (1931), con una dedicatoria a Vicente Aleixandre, p. 99.

A UN OLMO⁶³

¡Qué lenta libertad vas conquistando
con un silencio lleno de verdores!
Apenas si se nota en ti la vida
y nada hay muerto en ti, olmo gigante.
Tus hojas tan pequeñas me enternecen,
Te aniñan, te disculpan
de los brutales troncos de tus ramas.
Las hojas que resbalan por tu rostro
parecen el espejo de mi llanto,
parecen las palabras cariñosas
que me sabrías decir, si fueras hombre.
Tu tamaño no abrume, no me pesa.
¡Quién como tú pudiera ser tan libre,
con esa libertad lenta y tranquila
con la que tú te vas formando!
Tú permaneces pero te renuevas,
estás arraigado, pero creces,
Tú conquistas el cielo sin derrota,
dueño de tu comienzo y de tus fines.

Si yo tuviera comunicaciones
con las duras raíces ancestrales;
si mis antepasados retorcidos
me retuvieran firmes desde el suelo;
si mis hijos, mis versos y mis aves
brotaran de mis brazos extendidos,
como un hermano tuyo me sintiera.

Olmo, dios vegetal, bajo tu sombra,
bajo el rico verdor de tus ideas,
amo tu libertad que lentamente
sobrepasa los duros horizontes,
y me quejo de mí, tan engañado,
andando suelto para golpearme
contra muros de cárcel y misterio.
Las tinieblas son duras para el hombre.

⁶³Nota de la edición crítica de Margarita Smerdou Altolaguirre:

v. 1: La lenta libertad fue el título de su quinto libro de poemas.

v. 12: Fue suprimido en la edición de P.C.

v. 17: "Estás bien arraigado" en la edición de P.C.

v. 24: "las aves" en P.C.

Nota nuestra:

v. 18: "Y conquistas", en P.C.

EL OLMO RENACE⁶⁴

Si ya no puedo verme,
si de mí quedan sólo las raíces,
si los pájaros buscan vanamente
el lugar de sus nidos
en las tristes ausencias de mis brazos,
no hay que llorar por eso.

Con el silencio de una primavera,
brotarán de la tierra como llanto
insinuaciones de amor y vida.

Seré esa multitud de adolescentes,
esa corona de laurel que ciñe
el tronco quebrantado por el hacha.

Multiplicada vida da la muerte.
Múltiples son los rayos de la aurora.

ÁRBOL DE SOLEDAD⁶⁵

Aquí en el bosque, donde tanta altura
a través de los siglos alcanzaron
estos frondosos árboles, quisiera
dejar crecer en mí las empinadas
y retorcidas venas de mi canto,
venas que son las ramas de un ardiente
corazón enterrado en el olvido
que de su sangre vegetal se ufana.

Plantada así, mi soledad se eleva,
sin otro afán que conseguir del cielo
la mirada del sol, tan compasiva
como el llanto piadoso de las nubes.

⁶⁴ En *Nube temporal* (1939), dedicado a Paul Eluard, *Op. cit.*, p. 139.

⁶⁵ *Fin de un amor*, *op. cit.* p. 181.

A TRES ÁRBOLES QUE ARDIERON
POR SUS RAÍCES EN IXTAPALAPA⁶⁶

No del oculto cristalino riego
árboles del solar de Ixtapalapa,
encontraron frescor. Bajo la capa
de tierra fértil encontraron fuego.

Nunca en raíces florecer tan ciego
se marchitó en ceniza. Nada escapa
al interior incendio que destapa
raíz de troncos que devora luego.

¡Oh la profunda, ardiente primavera
que dio secretas llamas como flores,
en donde nunca rosas florecieron!

Sube abrasando ramas, que no fuera
el fuego fronda si con sus ardores
no alcanzara las cumbres que antes fueron.

SONETO EN ELOGIO
DEL SENTIMIENTO MÍSTICO⁶⁷

Árboles que tenéis corteza dura,
insensible a la yedra trepadora,
de terrestres amores defensora,
mostráis en cambio vegetal ternura

En los últimos brotes que en la altura
del cielo, abren los labios de su flora
la amorosa luz que en esta aurora
derrama en ellos toda la hermosura.

Así los hombres tengan como escudo
una insensible piel a las bajezas
de amor que ofenden ese noble empeño
con que alcanzar del bien pudo
aquel que, haciendo alarde de cortezas,

⁶⁶ N. del E. "Incluimos aquí este soneto inédito, escrito por las mismas fechas que los otros sonetos incluidos en las secciones IX y X (E.)" *sic Op. cit.*, p. 197-198.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 183-184.

abrió sus flores a un celeste dueño.

PAISAJE

Inválidos los árboles, mostraban
tantas heridas como primaveras;
el campo de batalla de los siglos
cruzó bajo sus plantas y sintieron
un roce de llanuras fugitivas.

Firmes los troncos, aunque mutilados,
con menos ramas, pero no vencidos,
héroes gigantes, con tal brío crecieron,
a pesar de sus miembros desgarrados,
que horizontes de un verde pensativo
sobrepasaban sus altivas frentes.

Así de silenciosos recordaban
gestas de frondas contra vendavales,
sueños de juventud siempre en la cima
y la sombra de tantas esperanzas,
dentro del tronco, las desilusiones
en la dura madera del otoño.