«ABRIL» Y «LA CASA ENCENDIDA»

Para un filólogo a quien el cielo negó la gracia de crear poesía es difícil, muy difícil, escribir sobre un poeta cercano líneas que valgan la pena de leerse. No lo serán las de las páginas que siguen; pero tal vez sirvan para mostrar cómo dos obras de Luis Rosales han sido vistas y vividas por un coetáneo suyo de poca más edad, la suficiente, sin embargo, para adscribirme como epígono a la generación anterior. Cuando apareció el primer libro de Luis yo me sentía vinculado, en el campo de la historia lingüística y literaria, a una escuela de maestros y hermanos mayores, y mi sensibilidad ante la poesía se había formado durante el afianzamiento de la generación de 1927. Mis «poetas jóvenes» eran desde Salinas y Guillén hasta Cernuda y Altolaguirre, con Gerardo, Vicente Aleixandre, Dámaso, García Lorca y Alberti como núcleo central. Sin embargo, me atrajeron muy pronto los «novísimos» de 1935-36, con *Abril,* de Luis Rosales, y *El rayo que no cesa,* de Miguel Hernández, como polos respectivos del ansia de serenidad y de la furia atormentada. Los dos, y junto a ellos, Vivanco, los Panero y Dionisio Ridruejo quedaron desde entonces incorporados a mis lecturas predilectas.

Si el centenario de Góngora había agrupado en 1927 a los poetas más representativos de la generación anterior, el centenario de Garcilaso, en 1936, marcaba una de las orientaciones de la generación nueva: versos garcilasianos servían de lema a sus creaciones o inspiraban, como subyacente modelo, églogas y sonetos. Junto a Garcilaso se recordaba a Herrera, artífice primoroso, pero también asceta del amor, y a San Juan de la Cruz, cima inigualable de la intuición poética. No había ruptura con las tendencias antes vigentes: de la «poesía pura» se heredaban la profusión de imágenes, no pocas preferencias léxicas, expresiones acuñadas y algunos esquemas sintácticos gongorinos; pero más poderosa que estos rasgos formales era la instalación en el plano de la realidad existencial, al que habían regresado ya los poetas del 27, tras su inicial deslumbramiento por el arte deshumanizado. En la métrica abundaban el soneto, la décima —resucitada ya por Guillén y Gerardo Diego—, los alejandrinos sin rima y, casi siempre a base de ellos, el versículo libre, sugerido por el ejemplo de Péguy y Claudel en las obras más enraizadas en la espiritualidad católica: una de ellas, y fundamental, *Abril,* impresa en 1935.

La poesía de *Abril* gira en torno a un símbolo: el de la primavera, unida al nacimiento del amor. Habla de un universo matinal, en aurora, con las primeras flores y la primicia del verdor; universo adolescente, contemplado con ojos de asombro, dispuestos a recibir la visita de lo sobrenatural. *Abril* es ese mundo en flor y a la vez el brote del amor y del entusiasmo en el alma del poeta, como ocurría, ocho siglos antes, en el *joy* de los trovadores provenzales. Amor, ¿hacia quién o hacia qué? Está presente una figura femenina «de carne temprana», «dulcemente morena», que resume en sí todo el encanto del temblor primaveral. Su intacta belleza, si enciende el deseo, es también objeto de contemplación arrobada. «Circuncisión de mi celo» la llama el enamorado, que da gracias a Dios por la plenitud del sentimiento que le invade, por la tristeza que siente y por la misma inseguridad de su esperanza. Junto a esta atracción concreta y quintaesenciada se hace oír la voz divina, la llamada de la «nieve absoluta y primera». Como en el *dolce stil nuovo*, hay deliberado afán de que el amor a la mujer se integre en el amor sagrado, por lo que se aplican a aquél palabras de intencionado eco religioso:

¡Verte, abril, verte tan sólo!
Tranquilísimo desierto.
Pena *misericordiosa*.
Sosegado *advenimiento*.
Verte, *qué oración tan pura*...

La amada es «*piadosa* yerba segada» y «sierva de luz»; su piel, sus ojos y el amor que inspira nacieron *bienaventuradamente*. La santificación se extiende al universo todo: la primavera es «*viril* de grave ternura», y su luz, «rosada y *santa*». El mundo se ofrece como misterio y maravilla, tembloroso al sentir la Presencia que lo trasciende. «Todo asombro profundo se convierte en milagro», y la fe misma es a su vez «una visión temblorosa y alada». El prodigio cósmico y el pulso vital se unen en la

Cima del temblor delgado
que ata la sangre al misterio.

Por eso los acentos más inequívocos del poeta están en *Anunciación y bienaventuranza*, al cantar, aliadas, la gracia divina y la primavera virginal de María:

¡Oh Anunciación! ¡oh carne suavísima! ¡oh misterio!
Una gota de sangre colma la primavera.
Despertad y cantad, ¡oh bosques escogidos!

Son álamos con hojas de plata entristecida,

fresnos enardecidos entre chopos inermes,
cedros sacramentales,
abetos de ofrecidas ramas atribuladas,
y laureles augustos y pinos liberados,
y olivos como arcángeles de paz destituida.
¡Despertad y cantad la gloria de la sangre!,
y vosotras también,
viñas sustentadoras de luz iluminada donde la claridad se
resuelve en dulzura,
amores como arroyos de palomas heridas,
madreselvas azules con presencia en las ramas de espigadas
violetas,
y colmenas radiantes,
y religiosas uvas de carne enajenada,
¡despertad y cantad la gloria de la sangre, despertad y cantad
la inocencia del tiempo!
¡y el polvo de la muerte que se despierte y cante!

El temblor del universo es también estremecimiento en tensión anhelante: afán de elevarse, creciendo, los árboles; afán de la tierra, aprisionada, por lograr la libre movilidad del viento o del mar. El poeta siente la cautividad de los impulsos, y las palabras *ansia, anhelo, fervor, frenesí* son elemento capital de su lenguaje. Pero en el mar hay también «disciplina oculta», y el pío —tanto del poeta como del mundo— es, en último término, busca de serenidad, «ascensión hacia el reposo / de mansedumbre nevado».

En ese afán de reposo, la evocación de lo ausente es agua apaciguadora; la presencia incitante es perturbación, conforme nos dice el poeta:

Es el puro nombrar clara alegría
donde el amor su soledad encuentra
y al hacerse infinito se anonada.
Y es la presencia amor desesperado...

De ahí su complacencia en «nombrar», con largas series de vocativos y aposiciones metafóricas, aspectos —siempre desvanecidos sus contornos— de la huidiza realidad cuyo tránsito recuerda, como en el poema inicial:

Tu abril siempre y ya logrado,
¡oh maravilla sin huella!
trigo y agua de doncella
y aurora de sol mojado,
naranjo en su flor celado,
cristal de mimbre sin dueño
pulsador, ¿cuándo mi empeño

de luna al fin modelada,
primavera resbalada
desde el donaire hasta el sueño?

Mundo tierno, en flor, virginal y leve, a punto siempre de alzarse *en vilo, alado, en vuelo.* Los aficionados a establecer filiaciones literarias recordarán inmediatamente el *Cántico* de Jorge Guillén, otro descubrimiento, asombrado, de un universo armonioso y perfecto. Mucho, en efecto, es lo que en *Abril* procede de la obra guilleniana, tanto en la actitud espiritual como en la expresión. Pero Rosales lo incorpora a una concepción distinta y a un estilo diferente. El impulso fundamental en Guillén es una alegría vital entusiasta, que se orienta hacia las «maravillas concretas» de la realidad sensible, sin manifiesta sed de trascenderlas; *Abril* está empapado del sentimiento de Dios como «Presencia sin instante». En *Cántico* el impulso está contrapesado por una inteligencia ávida de rigor y exactitud; en *Abril* la acción del intelecto importa menos, mucho menos, que la del sentimiento y la fantasía; y las metáforas, en vez de la nítida precisión guilleniana, son símbolos de contenido significativo muy fluido —más difíciles de penetrar, justamente por eso.

El ensueño esperanzado se quiebra al final del libro en los bellísimos «Poemas en soledad». Al toque del dolor los versos de Rosales se hacen más hondos, más auténticamente humanos. La ilusión simbolizada en *Abril* se pierde, con amenaza de desdibujarse, pero no se borra el dolorido sentir que ha dejado en el alma del poeta:

No podré recordarte si el color desfallece,
pero llorarte sí, sobre todas las cosas,
pero llorarte sí,
tú, sin amparo, muerto
para que sólo el ángel glorifique sus alas...
Pasará la hermosura que serena tu brío,
como un arcángel muerto
con su blancura débil de jazmín derramado,
muerto,
para dar a mi vida la angustia necesaria,
la memoria del tiempo,
el silbo de la vena sobre campos de mármol...

El poeta se refugia en Dios, «Amor sin determinaciones» y le va ofreciendo los dones de El recibidos que ya no posee: el silencio, el amor aquel «cuya sola presencia era ya una oración» y que

era el amor
sin nada.
¡El milagro sin límites de su ensimismamiento!

Le entrega también el llanto, el dolor y la misma soledad, para pedirle al fin misericordia. Tras cada renuncia dice: «No lloro lo perdido, Señor; nada se pierde.» Y en efecto, el absoluto despojo le ha hecho encontrar definitivamente la palabra desnuda y verdadera.

«La palabra del alma es la memoria», dice Luis Rosales en *La casa encendida,* poema que es, cronológicamente, su segunda obra maestra. Aparecida en 1949 y reeditada con adiciones importantes en 1967, no hay en ella el júbilo arrobado, el salmo en tensión de vuelo, que catorce años atrás había encarnado en los versos de *Abril.* La afirmación religiosa se orienta ahora hacia una resignada aceptación de la realidad, monótona o punzante. El poeta siente la melancolía del tiempo fugitivo, los primeros anuncios de la edad madura, y halla en el recuerdo voces que le alientan y le redimen del tedio. Las necesita, porque se han deshecho muchas de sus ilusiones:

> Sí, he vuelto de la calle; estoy sentado;
> la nieve de empezar a ser bastante
> sigue cayendo,
> sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual,
> sigue haciéndose *luego,*
> sigue cayendo,
> sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío y había llegado
> a ser más importante que la vida,
> lo que nació de todos y era como una grieta de luz entre mi carne,
> sigue cayendo
> todo lo que era propio,
> lo que ya estaba liberado,
> lo que ya estaba desdolorido por la vida...

Solamente las figuras de seres queridos, emergiendo de la memoria y de los sueños, aciertan a iluminar con una esperanza el cansancio y la soledad del poeta. La obra está afincada en el personal existir de su autor y en sus circunstancias inmediatas: la casa donde vive, precisada con calle y número, Altamirano, 34; el sereno que le abre la puerta; habitaciones y pasillos por los que deambula sin otra compañía que la de su propio hastío; los cuadros sin colgar, el vaso, las estanterías, los libros y las revistas «como oficios no tramitados»; la cháchara de las criadas vecinas, la borra del bolsillo... En tan concreto y cotidiano escenario surgen presencias súbitas: la de Juan Panero, el amigo muerto; la de María, la novia, con los hombros heridos en la espera; la de los padres, que desde su vida ultraterrena siguen ocupándose del poeta —«¿quién te cuida, Luis?»— y dán-

dole ejemplo. Al lado de las apariciones visionarias se evocan en el poema el Belén de Granada, «el Belén que fue niño cuando nosotros nos dormíamos cantando», «la mesa que vistió de volantes mi hermana», los compañeros y compañeras de la Universidad, el Corpus granadino; el vendedor ambulante junto a cuyo puesto se conocieron los padres de Luis; la casa de la infancia, con todos los hermanos agrupados en torno a Pepona, la criada vieja; y en las adiciones de 1967 entra el hogar ya formado, con la visita de amigos asiduos —Pedro, Primitivo, Leopoldo, Dionisio, Alfonso, Dámaso, Enrique—, con María, que pone sobre la mesa una jarra de lirios, y con Luis Cristóbal, el hijo crecido ya,

que ha crecido en mi vida
como se clava una bisagra en la puerta para evitar que se desquicie.

Todo esto podría ser mera anécdota si no lo trascendiera un mensaje de hondo valor humano, y si no estuviera convertido en elaborada y sorprendente poesía. Veamos cuál es el mensaje. El autor parte de su radical soledad vacía y de su vivir inconexo, carente de eje que no sea la simple sucesión:

...Mientras regreso hacia mi cuarto
llevando sobre mí cuanto tengo en la vida,
mientras me siento humanamente solo,
dividido...
...Sé muy bien,
muy tristemente bien,
que no tengo invitados,
que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo
en partes dolorosas que no conviven juntas,
que nunca podrán ser,
que nunca podré ser
sino tan sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras.

Pero el tiempo —y el decurso vital ligado a él— no se limitan a hilvanar sombras fantasmales que desaparezcan de una vez y para siempre. Rosales, como antes Azorín, afirma que vivir es ver volver. Ahora bien, ese retorno puede consistir en repetición desesperante o en continua renovación. El *leitmotiv* inicial del poema, «porque todo es igual y tú lo sabes», insiste en la monótona invariabilidad: no hay diferencia entre lo pasado, lo presente y lo futuro, previsto ya:

...has sentido la extrañeza de tus pasos
que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras,
y encendiste la luz, para volver a comprobar
que todas las cosas están exactamente colocadas como estarán dentro
[de un año...

Sólo más tarde llega a descubrir que la memoria y la esperanza, vivificando el pasado y presintiendo el futuro, se complementan y funden, con lo que dan continuidad y coherencia a lo temporal:

> ... la memoria del alma es la esperanza
> y ambas se funden como el haz y el envés de una moneda,
> se funden en el paso, igual que el pie que avanza se apoya en el de [atrás,
> la esperanza, que quizá es tan sólo la memoria filial que tenemos de [Dios,
> y la memoria, que es como un bosque que se mueve,
> como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella.

Descubre también que en ese bosque «la sustancia del alma es la palabra», donde «todas las cosas extensas y reales» se comunican unas a otras nuevo sentido y lo reciben, además, de nuestra propia vida: «se encienden mutuamente y de nosotros». Iluminadas así, revelan su constante variar; el *leitmotiv* dice ahora: «porque todo es distinto y tú lo sabes». En 1967 el poeta añade: «todo vuelve y nada se repite».

A *La casa encendida* le conviene a maravilla la definición de la poesía por Antonio Machado como palabra en el tiempo. La percepción constante de la fluencia temporal hace que en momentos decisivos prodigue Rosales el verbo *seguir,* los gerundios —signo del proceso durativo—, o nexos como *hasta cuando.* Pero el intercambio y fusión de la memoria y la esperanza anulan el correr del tiempo. Hay nombres que

> cuando se juntan en la boca transparecen,
> se encienden y se queman y recuerdan
> algo que va a pasar, que nunca pasa y está pasando todavía.

Y Juan Panero se presenta viviendo en el cuarto donde duermen los hijos de Luis, «los hijos que yo espero tener, que yo quiero tener, / y estaba allí meciéndoles el sueño, / meciéndoles *ya* el sueño». Es cierto que Juan Panero ve todo *sub specie aeternitatis* porque lo vive todo «ya junto y encendido»; su palabra, su vivir y su ardor son «para siempre». Pero las áreas del tiempo y de la eternidad no están separadas en el poema por barreras infranqueables; y no sólo porque desde el más allá vienen a dialogar con el autor sus más entrañables muertos, sino porque «la muerte no interrumpe nada»: Juan Panero sigue queriendo a Piedad, la madre de Luis lo sigue cuidando, el padre tendrá un despacho al borde de una acera y llevará minuciosamente las cuentas de negocios celestiales. Entre ellos y el poeta hay perfecta comunión, y al dialogar con ellos —«y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar»— recibe lecciones indelebles. En la voz de

María había reconocido ya «la tristeza que es anterior al hombre»; al descubrirla después en la voz de la madre, la identifica con la suya propia, con la que prolonga en la humanidad la tristeza de Cristo; y entonces comprende el valor positivo del dolor como consagración y plenitud de la vida: «Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir», dice repetidamente en 1949; en 1967 su panegírico del dolor tiene grandeza y profundidad incomparables:

El dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre.
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son iguales;
lo mismo que la palabra de Dios, su acontecer no tiene nacimiento,
[sino revelación,
lo mismo que la palabra de Dios, nos hace de madera para quemarnos,
lo mismo que la palabra de Dios, corta los pies del rico para igualar-
[nos en su presencia;
y yo quiero decir que el dolor es un don
porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre...
... El dolor es la ley de gravedad del alma,
llega a nosotros iluminándonos,
deletreándonos los huesos,
y nos da la insatisfacción que es la fuerza con que el hombre se
[origina a sí mismo,
y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir...

El poeta huérfano ha encontrado su plenitud vivificando el recuerdo de sus padres; ha hallado en el dolor, fuente de purificación y de hermandad, el sentido de la vida; y necesita comunicar su hallazgo:

porque ahora
vamos a hablar, ¿sabéis? ¡vamos a hablr!
hasta que puedan conocerse todos los hombres que han pisado la tierra,
hasta que nadie viva con los ojos cerrados,
hasta que nadie duerma.

«Desde el umbral de un sueño me llamaron.» El verso de Antonio Machado, puesto como lema ante el segundo capítulo de *La casa encendida,* conviene al carácter onírico que Rosales ha dado a su creación. Las sucesivas apariciones ocurren en un lugar preciso, cada una de ellas en una habitación distinta de la casa, pero dentro de un mundo en que la realidad sobrepasa sus límites normales y se apropia el terreno de lo imposible; donde un espejo, «algunas veces, cuando lo quiere Dios, tiene unas décimas de fiebre». Para cuanto acontece en ese mundo vale la afirmación de que «sé que no es posible, y sin embargo

es triste, / y sé que no es posible, y sin embargo es verdadero». Al revivirse el pasado y anularse el tiempo, no se sabe si lo que vuelve es el recuerdo o la realidad recordada:

> Y puede ser que yo sea niño,
> y puede ser que estemos en Granada,
> y puede ser que tú me estés contando cómo la conociste.

En el recuerdo, los muertos cobran perfiles bien definidos. La presencia de Juan Panero «era real, y por tanto era un milagro»; «estaba allí, / como había estado aquellos años que convivimos juntos»; la figura del padre, en la versión ampliada, se dibuja puntualmente, con abundancia de rasgos representativos. En cambio, la única aparición de un personaje vivo, la de María, es la más desrealizada, la más «soñada»: onírico es ya el hecho de que un muelle desierto, batido por la lluvia y las aguas del mar reunidas, se instale dentro de la habitación iluminada; lo es también la serie de sensaciones, confusas y penetrantes, que anuncian la presencia de la mujer sentada en la escalerilla del muelle:

> ... sabed
> que entre la lluvia
> hay un sonido húmedo y sordo
> de embestida total que socava la entereza de algo,
> hay una mano
> que nos está cambiando de sitio el corazón,
> y hay un latido que se empapa de lluvia,
> y hay una carne que se está haciendo vegetal,
> que se redime de ser carne y que llueve.

La descripción de la mujer, el agrietamiento de sus hombros, la carrera frenética del poeta hacia ella y las palabras que se cruzan entre los dos tienen la incoherencia propia de los sueños; en esa carrera de pesadilla afloran sedimentos del yo más soterraño. Pero no nos engañemos: en *La casa encendida* no hay fluencia informe del subconsciente, sino sabia construcción en que cada elemento tiene significación orientada a la del conjunto. El arte del poeta ha presentado sus recuerdos en forma de visiones para reflejar el misterio en que radica su vida personal, la existencia humana toda y el ser del universo entero.

Hay en el poema de Luis Rosales un pasaje donde lo evocado no «es», ni «está», ni «acaece», sino que «se dice»: «Y todo allí, precisamente allí, / *diciéndose* y lloviendo para siempre, / *diciéndose*

y lloviendo / entre las tres paredes del despacho... / Y todo allí, *diciéndose* mientras sigue lloviendo...» No se ha dicho frase alguna; pero si «la palabra del alma es la memoria», todo cuanto en ésta ocurra sólo tomará ser «diciéndose». No explica Rosales cómo ha llegado a identificar memoria y palabra. Para mí tienen de común el llevar a cabo una conformación progresiva: la memoria, proyectada sobre la sima de las vivencias dormidas, se concentra en las que busca, rescata sus trazos desdibujados, precisa cada vez más sus contornos; la palabra formula en expresión acuñada el contenido anímico donde se mezclan apetencias, emociones, imágenes y conceptos. En la obra poética tal formulación no suele ser repentina; por lo general sigue un proceso de elaboración gradual; pero los poemas suelen darnos la obra hecha, acabada, no la creación *in fieri*. No así *La casa encendida*, que pone al descubierto el esfuerzo incesante por aproximarse a una doble perfección, la del recuerdo o del autoanálisis y la de su encarnación verbal. El autor trata de acercarse una y otra vez a ellas, e insatisfecho del terreno que gana en cada tentativa, pone en juego nuevos recursos hasta alcanzar su meta. A ello parecen responder dos procedimientos estilísticos esenciales: la reiteración y el símil.

Las reiteraciones que pueblan el poema son de tipo muy vario y desempeñan muy diversa función. La más patente es la de insistir e intensificar; el polisíndeton subraya el tedio producido por el automatismo de actos habituales e indiferentes:

Has llegado a tu casa
y al entrar
has sentido la extrañeza de tus pasos...
y encendiste la luz...
y después
te has bañado...
y has mirado tus libros...
y te has sentido solo.

Intensivas son también las repeticiones de «querrías saber *para qué sirve* estar sentado», «*para qué sirven* el gabinete nómada y el hogar...», «para qué puede servir esta palabra...», «me gustaría saber *para qué sirve* este silencio que me rodea», o las de «sigue cayendo», todas ellas en las páginas iniciales. Otras veces la reiteración, polisindética o no, vale para añadir a lo que se está narrando o describiendo, rasgos que la memoria reconstruye poco a poco o aspectos que antes no se han tenido en cuenta:

...un viejecillo
que tenía un puesto de golosinas al borde de la acera,
y espantaba las moscas insinuantes

bendiciendo su mercancía con un sombrero hongo,
y tenía cara de lápiz,
y le temblaba de impaciencia todo el cuerpo en los labios,
y se besaba la nariz de tanto concentrarse para hablar,
y estaba rezongando y consumiéndose
porque nadie se había acercado al puesto todavía.

... y aquella casa estaba viva siempre,
estuvo ardiendo siempre durante varios años *de juego indivisible,*
de cielo indivisible,
de cielo con *su tiempo indivisible* y circular que comienza en mañana

En este pasaje un elemento común, el adjetivo *indivisible,* se asocia sucesivamente a tres elementos distintos que van completando un conjunto. Dos páginas después se vuelve a mencionar «la casa *de hora única,* con *su cielo* y *su juego indivisibles»;* los sumandos aportados antes uno a uno reaparecen en una visión total. Pero en muchas ocasiones los nuevos acompañantes del término reiterado no añaden materia a lo dicho la primera vez, sino que lo amplían, lo ahondan, lo precisan o lo corrigen; marcan así las etapas que se van cubriendo hasta encontrar el trazo representativo, la interpretación valedera, la definición concluyente, la palabra poéticamente exacta:

... y te has sentido *solo,*
humanamente solo,
definitivamente solo.

Y vi que el mundo parecía sonámbulo,
y un poco más pequeño que la tristeza de su voz,
que la tristeza que es anterior al hombre,
que la tristeza con que el muelle desierto comenzaba a vivir y se
[extendía...

... Con ese mismo gesto *con que se tira un día,*
con que se quita la hoja atrasada al calendario.

Las personas que no conocen el dolor son *como iglesias sin bendecir,*
como un poco de arena que soñara ser playa,
como un poco de mar.

Este género de reiteración, donde la labor creadora muestra su progresivo asedio de la forma, no se da sólo en frases inmediatas, sino también a distancia, como corriente subterránea que en espaciadas reapariciones manifiesta su crecimiento. La segunda y tercera comparación del último ejemplo vuelven al cabo de unos pocos versos, modificada una de ellas porque el dolor ha hecho que la arena logre su sueño:

Y nos hemos reunido
como un poco de tierra de diferentes valles
que el viento de la muerte ha convertido en playa,
como un poco de mar.

El símil no variado aquí resurge a las dos páginas, renovado, con pujanza para generar más y más imágenes filiales que a su vez dan nacimiento a otras, como brazos de un delta caudaloso:

y ahora ya estamos juntos,
y habéis vuelto *como un poco de mar que se reúne,*
y si quisiera,
y si quiero BESAROS,
nos podemos BESAR en todo el cuerpo y toda el alma a un tiempo mismo,
como un poco de mar SE BESA *todo*
dentro de sí, dentro de mí, y *alzando*
UN LABIO *en cada ola,* y siempre *tiene*
más **agua** *que* BESAR, *más* **agua** *junta*
dentro de un solo BESO que no acaba,
que no puede acabar,
mientras me hunda
más y cada vez más dentro **del agua,**
más y más cada vez dentro y cayendo,
hasta quedar *como una piedra* que camina hacia el [fondo
del abrazo total,
del abrazo total que vivo ahora
MADREAMARADO, al fin, sobre tu pecho.

Parecido a este desarrollo final de «un poco de mar» es el que tiene, en el capítulo primero, el símil de la araña que cae, penetra en el ojo y se agranda; sus reiteracions, insistentes y progresivas a la vez, tienen extraordinaria y alucinante eficacia. En ambos pasajes y en muchos más, la reiteración pasa de unas palabras a otras conforme prosigue la cadena expresiva, como los corredores se transmiten la señal en una carrera de relevos, o aplicando a nuestro caso una comparación del poeta, «igual que el pie que avanza se apoya en el de atrás». Veamos un ejemplo donde el relevo es sistemático:

Sí, *ahora* quisiera yo saber
PARA QUÉ SIRVEN el gabinete nómada y el hogar que jamás se ha en- [cendido,
... y PARA QUÉ PUEDE SERVIR *esta palabra: «ahora»,*
esta palabra misma: «ahora»,
cuando empieza **la nieve,**
cuando nace **la nieve,**
cuando crece la nieve en una vida que quizás está siendo la mía,

en una vida *que no tiene* memoria perdurable,
que no tiene mañana,
que no conoce apenas SI ERA clavel, SI ES rosa,
SI FUE azucenamente hacia la tarde.

Los tipos de reiteración que llevamos vistos contribuyen a que el poema se nos muestre haciéndose; pero quedan otros que son parte capital en el entramado temático de la obra. Uno es la repetición de palabras-clave que destacan la nota esencial de una situación, temple o momento: en el penúltimo fragmento citado, *beso* y *besar* valen como signo del jubiloso reencuentro; pero me parece más característico el caso de *igual,* cifra de la monotonía y desesperanza que nublan la existencia del poeta antes de encender su casa la memoria; pesa ya en el primer verso, «Porque todo es *igual* y tú lo sabes»; introduce la comparación en «estar sentado *igual* que un náufrago»; pone de relieve la persistencia de sensaciones obsesivas: «y [si] todavía la sintieras [a la araña] *igual, igual* que rota...»; y se asocia a la llegada del sereno, arquetipo de habitualidad invariable:

Sí, es verdad que el sereno
cuando me abrió esta noche la cancela
me ha recordado a la palabra «igual»;
me ha recordado
que estaba ya,
desde hace muchos años,
haciéndose gallego inútilmente...
Sí, es verdad,
y ahora comprendo por qué me ha recordado a la palabra «igual»:
era lo mismo que ella,
era igual y tenía
las llaves enredadas entre las manos
pero sirviéndole para todo como sus cinco letras,
las cinco llagas de la palabra «igual»,
las cinco llaves que le sonaban luego,
que le sonaban igual que ayer y que mañana,
igual que ahora.

Por eso al percibir la vibración de algo nuevo, al presentir las apariciones salvadoras, el poeta piensa «que se ha quemado la palabra *igual*».

Si las palabras-clave se reiteran para definir lo esencial de situaciones o momentos, la repetición de frases clave forma un sistema de referencias que refuerza la unidad del poema, todo orgánico regido por la mutua dependencia de sus partes. Son nexos que traban unos elementos con otros, como la repetición de temas en una obra musical, dentro de un mismo tiempo o en tiempos distintos, constituye

la armazón que les da coherencia. Esta función estructural de *leitmotiv* es la que tienen ritornelos como «Porque todo es igual y tú lo sabes» y su antónimo «Porque todo es distinto y tú lo sabes», «La palabra del alma es la memoria», «La muerte no interrumpe nada», «La tristeza es anterior al hombre», «porque Dios lo quiso se llamaba Esperanza», «¿Quién te cuida Luis?», «El dolor es un largo viaje», «Vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar» y otros más que, entrelazándose como nervaduras de una crucería, contribuyen a que la bóveda se sostenga.

La comparación es otro procedimiento muy empleado por Luis Rosales en su busca de la expresión deseada. Con gran frecuencia se da como glosa a un adjetivo o adverbio que han resultado insuficientes por genéricos, incoloros o demasiado conceptuales; el símil acude para prestarles las cualidades expresivas que les faltan. Los calificativos de «sigue cayendo todo lo que era humano, cierto y frágil» se concretan, visualizan y enternecen al agregárseles «*lo mismo que una niña de seis años que llorara durmiendo*». No es gran cosa decir que una mujer era rubia; que era «rubia *como un agua con sol*» transforma en dorada irradiación el color de su pelo. Se puede ser seguro y minucioso en cosas intrascendentes, o trabajar por entero sin amor y con alharacas; pero cuando Luis dice a su padre

> ... eras seguro y minucioso *como los movimientos del cirujano en el*
> y trabajabas por entero [*quirófano*
> *como trabajan las raíces en la tierra y las monjas hospitalarias,*

no sólo precisa que la firmeza y esmero se ponían en juego para ocasiones de vital importancia y que el trabajo era silencioso, constante y abnegado, sino que lo destaca haciendo saltar nuestra imaginación a campos insólitos. Los símiles acentúan el temple afectivo en «te has bañado respetuosa y tristemente, *lo mismo que un suicida*», «sentado *igual que un náufrago* entre tus pobres cosas cotidianas», «una lluvia triste *como un llanto de ciego*». El símil-glosa añade, pues, valores a lo glosado, ya sea caracterizándolo, ya dándole plasticidad, inyectándole dinamismo o corroborando su afincamiento en determinado sector de la afectividad.

Otras veces la comparación no se establece con ningún adjetivo o adverbio ya enunciados, sino directamente con el verbo. El poeta, en vez de lanzarse frontalmente al asalto de la expresión que necesita, se acerca a ella por rodeo, sabiendo que la semejanza no es identidad, pero consciente también del poder sugeridor que la imagen tiene; de este modo, si deja a un lado la precisión conceptual, obtiene la exactitud poética. Lo que en apagada prosa sería «palpando *inútil-*

mente en las paredes» y en las puertas «me he vestido *con apresurado sobresalto*», «pretendía saber, *con sigilo receloso,* si eran las doce», «un niño que llevaba un ochavo en la mano *con ilusión y orgullo*», se convierte por arte de Rosales en «palpando en las paredes y en las puertas / *como el que busca algo, entre la borra del bolsillo, que nunca ha de encontrar*», «me he vestido *como si estuviera situando un pelotón de soldados en la frontera, / en la misma frontera de mi alma*», «pretendía saber si eran las doce / *como si cometiese un adulterio*», «un niño / que llevaba un ochavo en la mano / *lo mismo que se lleva la novia ante el altar*». De igual modo, «hablabas puntualmente, fijando normas», agiganta sus dimensiones en «hablabas / *como poniendo el mundo en hora*», y ningún silencio gana en tristeza y aburrimiento a «este silencio, que es *como un luto de hombres solos*». En algún caso la primera afinidad encontrada no satisface al autor, que la rectifica o completa con otras; lo hemos visto ya en «Las personas que no conocen el dolor son *como iglesias sin bendecir, / como un poco de arena que soñara en ser playa, / como un poco de mar*»: al destino incumplido, simbolizado en «iglesias sin bendecir», se ha añadido, con «un poco de arena que soñara en ser playa», el anhelo de integrarse en algo mayor, y con «un poco de mar», la inquietud amorfa y tesonera de esa porción segregada de la inmensa totalidad en que se quiere fundir. También ocurre que una comparación inicial engendre otra o se desarrolle en pormenorizada fronda:

> ... y ahora me siento en el pasillo
> *igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial,*
> y me rodea la sombra *como si fuera sangre...*

> Y sé muy clara y tristemente bien
> que hay personas que viven *como teniendo invitado a su corazón,*
> *y lo sientan*
> *escogiendo su puesto en la cabecera de la mesa,*
> *para poder colmarlo de atenciones,*
> porque lo viven como quieren vivirlo,
> y lo disfrutan,
> y lo tienen tranquilo y festejado,
> *y le sirven el vino cuando quieren.*

Antes he llamado «sorprendente» a la poesía de *La casa encendida,* y ahora llega el momento de justificarlo, aunque la abundante cita de comparaciones inesperadas dice ya bastante. Rosales posee el don de captar certeramente coincidencias, inadvertidas para los demás mortales hasta que él las descubre, entre términos que parecen de lo más

dispar: así entre el trabajo de su padre, los movimientos del cirujano, el crecer de las raíces y la sacrificada atención de las monjas enfermeras; entre llevar un ochavo en la mano y llevar a la novia ante el altar; entre la extrañeza de ver luz en una habitación que normalmente está a oscuras y la alarma ante un posible ataque del enemigo. Y por si fueran pocas las relaciones insospechadas que cabe establecer en el mundo de la realidad, la fantasía del poeta crea mundos nuevos donde un poco de arena es capaz de soñar, donde uno puede circular en sus propias arterias y donde hay gentes que tratan a su corazón como a un huésped para quien tienen superficiales atenciones.

Claro está que si los símiles causan tanta sorpresa, todavía más causarán las metáforas, que, libres de nexos comparativos, convierten las semejanzas en identidades; y no sorprenden sólo por la heterogeneidad de los términos que muchas de ellas identifican, sino además por la densidad significativa que comprimen. A menudo, en rápidos saltos, dejan implícitas o sugeridas etapas intermedias.

allí estaba aquel lecho
que desde hace varios años
viene siendo, generalmente, utilizado por mí como un desván
para arrumbar los sueños,
para arrumbar todos los sueños *que se me quedan largos,*
para arrumbar todos los cuerpos *que se me quedan cortos*
y *demasiado usados,*
todos los cuerpos míos que no me sirven ya para vivir.

El poeta da a entender paladinamente que al acostarse siente una y otra noche el desengaño de sueños irrealizables, junto con la insatisfacción y el cansancio de no haberlos cumplido; pero no se cree en la necesidad de puntualizar que sueños y cuerpos —en plural, porque la memoria no ha dado aún continuidad a su vida— son para él trajes de quita y pon. La aparición de Juan Panero ocurre donde están todos los objetos inútiles de Luis, entre ellos «los archivadores de *la botánica comercial*», esto es, los archivadores que guardan cartas, recibos y contratos como conservan los herbarios las plantas disecadas. Deduzco que el suspicaz preguntón de la hora estaba picado de viruelas y desnivelado por la hemiplejía: así me explico que tuviese «*la cara agujereada de sospechas* / y la carne *en derribo, ladeada*», como si se tratara de un edificio. De igual modo podrían desarrollarse —estropeándolas, ya lo sé— otras muchas metáforas: Juan Panero «*estrenaba* su vigoroso corazón a todas horas»; sus compañeras de la Universidad «no jugaban apenas... / porque *se tramitaban en latín*

durante todo el día, / y después... / se lloraban durmiendo, / se lloraban las unas a las otras, *destituyéndose* a sí mismas»; una de ellas «cuando no soñaba al acostarse, se entristecía y *enviudaba* un poquito sobre su corazón, / porque pensaba que había perdido para siempre la noche»; los ojos dorados de María «tenían un resplandor de luz hacia la tarde / y miraban la espuma *compartiéndola* y *añadiéndose a ella,* / mientras el mar desataba sus olas», pues ojos y espuma, con un mismo color y luminosidad, se funden en un único reflejo. En alguna ocasión la metáfora elíptica se explicita en sucesivas reapariciones, tras originar una serie de metáforas secundarias que forman parte de una sola visión:

y Pepona llegaba hasta nosotros con aquel alborozo de negra en baño
con aquella alegría *de madre con ventanas* [siempre,
que hablaban todas a la vez para decirnos
que no hay tarde sin sol...
... y vosotros sabéis
que todos los hermanos *hemos vivido dentro de ella*
sin encontrar *la puerta de salida*
durante muchos años,
y vosotros sabéis que *sus manos han sido las paredes de la primera*
durante muchos años, [*casa que tuvimos,*
hasta que al fin *la casa grande,*
la casa de la infancia fue cayéndose,
la casa de hora única, con su cielo y su juego indivisibles,
se fue cayendo, al fin, sobre nosotros con la muerte de Pepa.

Desde el primer momento Pepona y la casa de la infancia están asociadas; más todavía, Pepona está vista como casa; de ahí que su alegría sea «de madre con ventanas»; de ahí también que todos los hermanos habiten dentro de ella y que tenga puerta de salida, aunque no la encuentren. Pero sólo después, con «sus manos han sido las paredes de la primera casa», se manifiesta expresamente la identificación básica, luego confirmada con insistencia por los últimos versos del pasaje. Proceso análogo, aunque no exactamente igual, es el de la serie de imágenes relativas a los primeros anuncios de que la memoria entra en acción:

siento de pronto
ahogada en la *espesura de silencio* que me rodea,
como una vibración mínima y persuasiva
de *algo que se mueve para nacer,*
y es un ruido pequeño,
casi *como un latido que sufriera,*
como un latido *en su claustro de musgo,*
como un niño de musgo que porque duele tiene nombre,

tiene ese nombre *que únicamente puede escuchar la madre,*
ese nombre que ya *duele en el vientre,*
que ya empieza a decirse a su manera.

Al principio el silencio está imaginado como bosque frondoso, como espesura; pero la vibración casi imperceptible de «algo que se mueve para nacer» se configura primero como un latido que sufre, luego como un niño; y entonces la visión del silencio como bosque es reemplazada por la del silencio envolvente como un claustro materno, aunque de musgo porque la imagen primera no se ha borrado; más aún, también el niño es de musgo, como el útero que lo está gestando, como el suelo del sombrío bosque del silencio.

Frecuentísima es en el poema la generación sucesiva de metáforas que tienen como punto de partida un símbolo o una comparación explícita:

... mientras el mar desataba sus olas...
desdoloriendo aquella carne que *sangraba* esperando.
Y yo recuerdo que le dije algo queriéndola *vendar,*
queriéndola de pronto *irrestañablemente.*

Con una voz tan quieta que se iba haciendo *igual que un árbol,*
que se iba haciendo árbol
para *repartirse de rama en rama* entre todos aquellos que la escuchá-
[bamos,
y a cada uno nos hablaba de manera distinta...

Las frases ponderativas con el esquema *tan... que* son de suyo propensas a la hipérbole. «Y el Guadarrama estaba allí... / *tan alto* / *que era preciso crecer para mirarle.*» Rosales combina en ellas las más veces la hipérbole con la comparación o la metáfora. Lo acabamos de ver: «*tan quieta que se iba haciendo igual que un árbol*». Otros ejemplos: Pepona «estaba siempre / *tan morena* de grasa, / *que parecía como una lámpara...* / y era *tan perezosa* / *que* sólo con sentarse / *comenzaba a tener un gesto completamente inútil* / *de pañuelo doblado*»; y en la semblanza del padre de Luis: «eras *tan ordenado* / *que* cuando te cansabas *se convertían tus ojos en un reloj de sol...* / y estabas *tan integrado* con el mundo / *que habrías podido ser el mostrador de tu almacén...*»

La metáfora se introduce también, a cada paso, en la adjetivación, casi siempre con elipsis: en un cuadro de Renoir el color rosa es *escolar,* propio de colegialas; como si fueran cementerios, hay «dársenas *sacramentales* donde se restauran las naves»; la tristeza del año nuevo es *bautismal* por sobrevenir en el comienzo biográfico del año.

Con correspondencias de sensación habla Rosales de una voz que arde «crepitante y *morena*», o de un color verde «vegetal y *súbito*». Sin metáfora, logra la novedad expresiva condensando el significado o la intención del epíteto, aplicándolo a contextos desacostumbrados o con deslizamiento fuera de sus límites semánticos normales: «gabinete *nómada*», «un corazón para vivirlo, *descalzo* y *necesario*», «habitación minúscula y *frugal*», «carne *universal* y cegadora», «era *indeleble* y rubia», «sangre *urgente* del gentío», «tenía un cuerpo grande y *popular*», «carne *remisa y confluente*», «nos hace ser *pánicos* y crueles». Asimismo elige con desenfadada y sabia libertad adverbios inesperados, sugerentes y preñados de sentido: «te has bañado *respetuosa* y tristemente»; «era pequeña y cereal y *terminantemente* rubia»; «y ella, *generalmente,* / y porque Dios lo quiso, se llamaba Esperanza» (para Luis se llamaba madre); «era morena *muy despacio*». Algunos de estos adverbios han sido fabricados para uso personalísimo del poeta sobre adjetivos que no suelen proporcionar base para tal tipo de derivados, o incluso sobre sustantivos: «toda *solteramente* siendo araña», «con la cabeza cayéndole también *huérfanamente* sobre los hombros», «si fue *azucenamente* hacia la tarde». Entramos, pues, en el terreno de la formación de palabras, donde Rosales, partiendo del participio *esperanzado,* lo provee de infinitivo («un recuerdo que pueda *esperanzarnos*») y apoyándose en *dolorido,* fragua el verbo *desdolorir:* «lo que ya estaba *desdolorido* por la vida», «mientras que se me va *desdoloriendo* el alma / por una grieta dulce», «*desdoloriendo* aquella carne». Si *dolorido* se dice de lo que guarda huellas del dolor pasado, *ayerido* se podrá aplicar a quienes están transidos de pasado, penetrados por el recuerdo: «Ahora ya estamos juntos, *ayeridos* y ciegos». Ya se ha mencionado antes otro neologismo feliz, *madreamarado.* Por otra parte, el cambio de función gramatical experimentado por *azucena* para la formación de *azucenamente* es hermano de otras libertades sintácticas donde la transgresión se manifiesta creadora, como la adjetivación en «lirios *púlpitos* y frágiles» o el empleo transitivo de verbos intransitivos: «callando hasta nacer y hasta *nacerte*»; «cuando te fuiste, Juan / cuando tú te has marchado, María, / y no he podido *conviviros* juntos»; «y era una luz que tú podías vivir, que tú podías *hablar,* que tú decías».

Muy peculiar de Rosales es la asociación sintáctica de términos semánticamente distanciados. La sorpresa del contraste entre la similitud esperada y la heterogeneidad ofrecida no se da sólo en las imágenes poéticas, donde lo hemos encontrado ya con abundancia. Tam-

bién lo podemos ver en adjetivos y complementos emparejados («un corazón... *descalzo y necesario*»; «proporcionado *de sueño y de estatura*»; «nos sentábamos *entre el latín* y *entre el silencio de ella*»; «era *indeleble* y *rubia*»; «y ahora, / después *de nieve,* / después *de siempre,* / ha venido, ha venido») en enumeraciones («allí estaba el perchero, manteniendo en el aire, como un acróbata, / *los trajes, los silencios y los sombreros* sucesivos») en series anafóricas:

> Una luz que era una de las cosas que tú ya estabas siendo,
> igual que estabas siendo *marinero,*
> igual que estabas siendo *una salida al campo,*
> igual que estabas siendo *hombre*

o, finalmente, entre introductor e introducido: *durante* exige de ordinario un sustantivo que indique una acción o proceso o la porción de tiempo que constituye su duración; pero nuestro autor prefiere sustantivos indicadores del sentir y existencia individuales que llenaron ese tiempo:

> durante *mucho asombro,*
> durante *mucha vida,*
> el viejecillo lápiz quedó como encanado,
> como dentro del agua.

El contraste se produce también renovando fórmulas estereotipadas mediante la sustitución de un término habitual por su antónimo:

> y voy corriendo hacia la luz,
> hacia la habitación que está encendida
> y *rompiendo a callar* mientras dice mi nombre.

La habitación no rompe a hablar porque está llamando al poeta con su luminosidad silenciosa.

Desde todos los puntos de vista *La casa encendida* patentiza la incesante, increíble actividad de una fantasía que forja realidades aparentemente imposibles y expresiones a primera vista incoherentes, pero con existencia y justificación poética superiores. Libro singular que se muestra haciéndose y tiene a la vez sólida arquitectura, plasmado en versos que parecen amétricos y se componen disciplinadamente de segmentos consolidados por la tradición. Libro que, asido a las circunstancias más estrictamente personales, encierra sentido valedero para

todos los hombres; que partiendo de la abulia sin horizontes, llega a la más desbordante proclamación del amor, aunando en apretado abrazo a cuantos viven a una y otra orilla de la muerte. Libro, en fin, que es una de las cumbres más altas de nuestra poesía contemporánea.

RAFAEL LAPESA

Querido Luis:

Mi proyecto era haber estudiado también tus Rimas *—con tus autógrafos de alguna— y* El contenido del corazón. *Pero las vacaciones de Semana Santa, que te he dedicado, se terminan ya. Fernando de Rojas, según dice, se sacó de la manga en unas vacaciones nada menos que* La Celestina; *pero las mías no han dado para tanto: «non omnia possumus omnes». Querría haber acertado en mi interpretación; pero aunque no lo haya conseguido, la tentativa me ha proporcionado el gozo de haberme sumergido en el mundo maravilloso de tu poesía. Parodiando a nuestro Garcilaso, diré que no me podrán quitar el deleitado sentir; o descendiendo a lo que el Diccionario académico llama locuciones figuradas y familiares, «que me quiten lo bailado».*

Un abrazo de

RAFAEL