

LA TÉCNICA METAFÓRICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Por Concha ZARDOYA

Introducción

ESTE estudio¹ presenta algunas de las peculiaridades metafóricas que caracterizan la poesía de diez grandes poetas españoles contemporáneos. A través de ellas es posible entrever un concepto del hombre —vinculado a su patria y a su época— y una visión del universo.

Rasgos comunes o rigurosamente personales, pero enraizados todos en el alma y la historia trágicas de España, asocian o diferencian —como veremos— a estos poetas entre sí.

Miguel de Unamuno

AL sumirnos en el denso mundo poético de Unamuno, percibimos que un fluido aliento vital circula constantemente por sus versos. Esta "vida fluida" no sólo riega intuiciones, sentimientos y pensamientos, sino que traspasa y colorea palabras y frases, el ritmo sonoro de todas ellas, y viértese en el poema, en el libro, en la obra total del poeta. La nota más perdurable de la poesía de Unamuno es, sí, su fuerte e intensa humanidad. En ella se encarnan el espíritu y el lenguaje. A ella se subordina la forma. Trasciende siempre desde el fondo: desde la angustia religiosa y metafísica, desde el misterio mismo de la creación poética. Es, pues, la "humanación" el rasgo metafórico más peculiar de la técnica poética unamuniana. Tienen sus matices la visión lírica, las intuiciones e imágenes y, en algunos casos, hasta ocasionan variaciones semánticas. Tal "humanación" no se nos da como un recurso estilístico ni como un

¹ He aquí sólo una síntesis de él. En forma completa aparecerá en el libro —ahora en imprenta—, titulado *Poesía española contemporánea (Estudios temáticos y estilísticos)*.

simple juego metafórico, ni como un virtuosismo de la forma, sino como una proyección vital, recia y poderosa, de su "yo" irreductible, de su "yo" vasco e ibérico. Su ansia—su "ansión"—de supervivencia trasciende al estilo y crea esas formas humanadas, esas palabras poéticas vivas, operantes, con temblor de entraña y de corazón. La "humanización" es el fuerte vínculo interior que enlaza y da coherencia a todas las concepciones poéticas de Unamuno, ligando, además, prosa y verso. Todo es vivencia para él. Así vive múltiples vidas, en un anhelo infinito de serlo todo. Precisamente, para "derretir el espanto de la muerte",² su yo se trasfunde al cosmos, a todas las formas de la Naturaleza, a las ideas mismas, "porque las ve ateridas de frío".³ Humana los campos, el mar, el cielo, los animales, las ciudades, las cosas, con su alma compasiva, con sus ojos visionarios: les da calor, vida, puesto que vive en todos y en cada uno. Y a todo transfiere sus problemas íntimos, su hambre de inmortalidad. No soporta el monólogo y, por medio de esta "humanación" metafórica, se crea un confidente y surge el autodiálogo, en el que sus voces interiores, y sus pasiones se dramatizan y viven en él trágicamente. A través de la "humanación", Unamuno reelabora viejos temas, los repristina y vitaliza; interpreta el paisaje español y, al contemplar el universo, traduce su contemplación en una visión antropomórfica del mundo, porque en éste vierte su propia persona, su cuerpo y su alma. Su espíritu *encarna* en todo y de aquí que todo adquiera humano cuerpo y humana voz, que realice acciones propias de los hombres. Árboles, nubes, pájaros, ríos, luceros, no dicen nada y lo dicen todo. El universo es la "inmensa metáfora divina"⁴ que Unamuno interpreta en términos humanos. Su filosofía se le hace paisaje, contorno y dintorno. Debajo del cosmos palpitan creaciones antropomórficas que también se hallan insertas en el lenguaje. Es ésta una concepción helénica, sin duda,⁵ pero Unamuno la impregna de su personal substancia: traspasa a la Naturaleza sus propios problemas anímicos, su

² Soneto LVI, *De Fuerteventura a París* (1925).

³ "El desinterés intelectual", *La Nación*, Buenos Aires, 3-III-1911. En: Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, pág. 174.

⁴ No. 504, *Cancionero. Diario poético* (1953).

⁵ Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, 5a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952, págs. 118-119.

angustia existencial, sus anhelos: su metagónica. Unamuno lo humana todo, porque así amplifica su vida, vive más y más, vive infinitamente. Sus versos propagan esta moral invasora, dominadora, casi agresiva de la "humanación", de la personalización, de la conscientización de todo lo que existe.

Elijamos, al azar, una, sólo una de sus estupendas "humanaciones": España, en este poema, tiene un cuerpo vivo que alienta, sufre y canta, que hiere y abraza, que sueña y hace soñar; España es una materia viva, es una "persona", es una madre que ríe y llora. La humanidad total de la patria emerge cálida y real, al volver el poeta de su destierro.

De regreso

Sales a recibirme, patria mía,
con los brazos abiertos, tus montañas,
con tu frente azul, libre de ceño,
riente y alta.

Con las brisas que saben mis secretos,
me vienes a besar toda la cara...

y a tu pecho me aprietas y el latido
siento del corazón de tus entrañas...
y de tus ojos a mis ojos, madre,
viene a caer una furtiva lágrima...⁶

Antonio Machado

ANTONIO Machado no se dejó deslumbrar por las conquistas más externas del modernismo, aunque no por esto dejó de admirar a Rubén Darío, quien era para él "maestro incomparable de la forma y de la sensación".⁷ Prefirió seguir otro camino. Así lo declara en el prólogo de sus *Soledades*: "Pensaba yo—dice— que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.

⁶ En: Manuel García Blanco, *op. cit.*, pág. 379.

⁷ Prólogo a las *Soledades* (1917), en *Poesías Completas*, 3a. ed. Buenos Aires, Losada, 1951, pág. 9.

Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, las universales del sentimiento". A estos principios poéticos y estéticos aún añadió, más tarde, en 1931, otro de índole metafísica: "la poesía es la palabra esencial en el tiempo". Discrepaba de todos los poetas que tendían a una destemporalización de la lírica, "no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva".⁸ Su poesía, pues, se sumergía en las raíces de la vida, en las aguas vivas de la existencia humana. Las ideas del poeta no eran, para él, "categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene de su propio existir". Esencialidad y temporalidad, por tanto, fueron las condiciones básicas de su lírica, y a ellas se adhirió su técnica. Imágenes y símbolos actúan siempre en esta doble dimensión. El tiempo, el sueño y el amor son los grandes temas de su honda poesía, a la que prestan consistente unidad. La angustia temporal subsiste en ella y deja advertir una concepción temporalista del mundo y de la vida. El tiempo de Machado no es abstracto, sino vivido: es tiempo personal, empapado de intimismo. Sus poemas se nos aparecen como un diálogo del hombre con su tiempo, desdoblado en personajes tales como la mañana, la noche, la tarde, el símbolo de la fuente y el agua, el reloj y las cosas. El tema del sueño presenta en Machado significaciones de gran profundidad: es forma de conocimiento y refugio intemporal contra el dolor de vivir; hay sueños del hombre y sueños de la Naturaleza y también las cosas sueñan; el sueño crea su propio mundo y los recuerdos también se sueñan. El tema del amor halla su exégeta en *Abel Martín* y en *Juan de Mairena*, quienes creen en la heterogeneidad de la sustancia. Leonor y Guiomar son las amadas que el poeta evoca melancólicamente desde la ausencia.

Aunque Antonio Machado reconocía que los filósofos eran creadores de grandes metáforas —el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant, etc.⁹—, no sintió mucha simpatía por ellas, según lo demuestran estas líneas suyas: "Sabed que en poe-

⁸ "Poética". *Ibid.*, pág. 13.

⁹ *Juan de Mairena*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pág. 140.

sía. . . , no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos".¹⁰ Sin embargo, alguna vez utilizó la metáfora, pero justamente para concentrar en ella el temblor lírico. Tal ocurre, por ejemplo, en el poema "Orillas del Duero" (IX) en que el poeta nos presenta una parca descripción realista de Soria: una cigüeña se asoma a un campanario; las golondrinas chillan; es una tibia mañana de primavera. Más allá de los pinos están los chopos, junto al Duero que corre mansamente. Alguna flor, entre las hierbas. Pero, de pronto, se entusiasma y, al final del poema, expresa su pasmo casi místico en una exclamación pura, en la que aparece la única nota lírica: la metáfora "espuma" concentra en sí color, temblor y belleza, al referirse a los álamos de la ribera:

¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
 ante la azul lejanía,
 sol del día, claro día!
 ¡Hermosa tierra de España!

(Nótese cómo la metáfora le lleva, le alza a la exclamación final, en la que la hermosura de la tierra soriana extiéndese, simbólicamente, a la de la patria entera. El puro pasmo ante unos árboles líricos, en la orilla de un río, le eleva a un arrobamiento mayor, a un éxtasis total).

Otras metáforas salpican los versos machadianos, pero nunca son ornamento ni decoración, sino centro de un núcleo expresivo. La juventud perdida es "pobre loba" muerta ("El viajero", I); recordando a Jorge Manrique, repristina las metáforas-símbolos del "río" —referido a la vida humana— y del "mar" —referido a la muerte: "Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera" (XIII); la música de trémolos sombríos del "Cante hondo", no es sólo un suspirar de oro, sino que se trueca en "surtidor de estrellas" (XIV); su paso, al caminar en el crepúsculo, es "espuela sonora" que repercute lejana (XVII); vuelve al recuerdo manriquiano, cuando imagina al poeta como "gota de mar" que ha de perderse en la mar in-

¹⁰ *Ibid.*, pág. 332.

mena de la muerte, después de flotar como una rama (XVIII); la mano de un mendigo harapiento es "una rosa blanca" (XXVI); la amapola marchita es "negro crespón del campo" (XXXIII); la luna es "reluciente calavera" (LVI); la estrella Venus es una "pajarita de cristal"; España es "varona fuerte, madre santa", "ancha lira hacia el mar entre dos mares" (soneto VII de las *Poesías de la guerra*); la separación de su amor—Guiomar—, a causa de la contienda, le inspira el soneto V de la misma serie, el cual contiene unas metáforas conmovedoras y sencillas en los tercetos:

La guerra dió al amor el *tajo* fuerte,
y es la total angustia de la muerte,
con la *sombra* infecunda de la *llama*
y la soñada *miel* de amor tardío,
y la *flor* imposible de la *rama*
que ha sentido del *hacha* el *corte* frío.

Juan Ramón Jiménez.

UNA síntesis de la trayectoria lírica de Juan Ramón Jiménez nos llevaría a considerar en ella tres grandes ciclos. El primero fue un éxtasis de amor, y en él se advierte una mayor riqueza figurativa y sensorial. El segundo fue una avidez de eternidad y se caracteriza por una lograda desnudez, por una clara transparencia de la palabra, pues el poeta ha descubierto el sentido de lo eterno. El tercero fue una necesidad de conciencia interior y culmina en *Dios deseado y deseante*, libro en que el poeta sostiene un diálogo-monólogo con un dios sentido como conciencia. Esta nueva vivencia le exige—como veremos—un lenguaje nuevo, personal, alegórico, circunlocutorio, ambivalente, pues capta poliédricamente las múltiples posibilidades simbólicas del hallazgo divino-poético.

En la primera fase de su devenir poético observamos, dentro de su técnica metafórica y estilística, algunos rasgos muy constantes: Juan Ramón, por ejemplo, materializa lo temporal, convirtiendo a la noche en una rueda; le interesan los valores cromáticos del paisaje exterior e interior, pero, entre las sensaciones, destacan también las sensaciones olfativas y acústicas: olores y músicas le sirven, a través del recuerdo, para revivir realidades del pasado; de ahí también que utilice con cierta

frecuencia sinestesias en las que se cruzan y trasponen estas sensaciones. Descubre estados psicológicos y sentimientos en el paisaje, en los astros, en los árboles y animales, en el agua y en las cosas. Todo sufre, todo llora, todo vive traspasado por su propia melancolía dolorosa. La belleza del mundo es, precisamente, el origen de la tristeza que siente el poeta. Todo se ha impregnado de su sensibilidad. Todo se ha identificado psicológicamente con él. El universo entero se ha sensibilizado. En consecuencia, el mundo puede ahora soñar como el poeta: los valles sueñan, sueñan los animales y sueñan las flores en *Arias tristes*. En *Jardines lejanos* triunfa la suntuosidad sensorial sobre la natural melancolía del poeta. Las notas cromáticas se entrecruzan con las musicales. Juan Ramón siente en torno suyo presencias invisibles: asimila cuanto le roza, cuanto ve, cuanto oye: llega a transfigurarse, es otro y sigue siendo el mismo. En *Pastorales* es aún más evidente la humanización del paisaje, pero su tristeza es ahora dulce. Alguna metáfora, de vez en cuando, acusa su color o su relieve: la luna de agosto, por ejemplo, es "sandía enorme"; luego, se humaniza en "pastora de plata" que guía manadas de nubes. La música pone en relación el mundo de los vivos y el de los muertos: vuelve a acentuarse el tono lúgubre. Mas en *Baladas de Primavera*, "Dios está azul" y la amapola del campo concentra en sí varios valores metafóricos: es "sangre de la tierra", "herida del sol", "boca de la primavera", "novia alegre de los labios granas", "mariposa de carmín en flor". Vuelve a colorear lo espiritual y lo psicológico y, así, yendo a caballo, exclama "¡Qué tranquilidad violeta!" Concretiza lo espiritual: el alma se hace presente en el paisaje, pues dice que "la choza del alma / se recoge y reza". El poeta, además, siéntese árbol que se deshoja, captando en sí toda la melancolía del otoño. En la *Soledad sonora* crea un poema sinestésico, cuya primera estrofa se repite con variaciones al final:

Le he puesto una rosa fresca
a la flauta melancólica:
cuando cante, cantará
con música y con aroma...

cuando llore, llorará
con música y con aroma.

En los *Poemas mágicos y dolientes* hay gran fuerza cromática: triunfa, por ejemplo, el amarillo en "Primavera amarilla", poema en que el mundo aparece ungido de amarillez. En *Poemas agrestes*, el paisaje confiere al alma del poeta calma y serenidad. Se inicia en los versos un suave realismo y lo sentimental se adelgaza. El poeta aspira, ahora, a una forma suprema —a la de la espiga— "que eleve a lo imposible / el alma", a una poesía "infinita, áurea, recta". En *Melancolía*, los paisajes, vistos desde el tren, se van, huyen, y el poeta empieza a darse cuenta de que las realidades exteriores también se escapan. Así, en *Poemas impersonales*, escribe:

Del amor y las rosas,
no ha de quedar sino los nombres.
¡Creemos los nombres!

Vamos a entrar pronto en el segundo ciclo de su quehacer poético. Pero antes pasará por una breve etapa de transición en la que gusta de un cierto modernismo sensorial. Al fin descubre la plenitud de lo mínimo en la *Frente pensativa*. Su alma, blanca y limpia, se levanta hacia Dios. Descubre, también, "el silencio de oro": paz y soledad sólo turbada por una campana y por el trino de un pájaro y, entonces, exclama: "¡Parece que lo eterno se coje con la mano!" Y descubre el sentido de lo eterno a través de la eternidad de la poesía:

¡Belleza que yo he visto,
no te borres ya nunca!
Porque seas eterna,
¡yo quiero ser eterno!

Cada minuto de ese silencio de oro es, acaso, toda la eternidad. Su soñar se hace más y más hondo: se adentra "por las sendas más ocultas / que ya no tienen retorno". Frente a Castilla —en los *Sonetos espirituales*—, al ver el surco que el arado abre, quiere arrancarse el corazón y sembrarlo allí para que, en la primavera, florezca "el árbol puro del amor eterno". Metafóricamente, su corazón, su vida, se ha identificado con este árbol que tiene sus raíces en la tierra y sus ramas en los cielos. Esta viva metáfora vuelve a aplicarla concretamente a su poesía, la cual se le revela como "árbol joven y eterno". Su existencia, así, se le desnuda y resplandece en excelsitud

de "su verdad divina". Su palabra poética sigue adelgazándose en *Eternidades*, más y más desnudándose, hasta no existir casi, como vemos en "Acción":

No sé con qué decirlo,
 porque aún no está hecha
 mi palabra.

Aspira, por otra parte, a la máxima exactitud, que es como decir a la máxima desnudez:

¡Inteligencia, dame
 el nombre exacto de las cosas!

... Que mi palabra sea
 la cosa misma,
 creada por mi alma nuevamente.

El y su poesía se limpian, en consecuencia, lavados en el torrente del llanto. Casi se olvida, además, de la realidad exterior. *Piedra y cielo* nos demuestra que el poema es creación fresca y fragante. Cada verso está impregnado de diafanidad estética. La belleza es, para el poeta, una "mariposa de luz" que escapa de su mano, pero de la que queda algo: "la forma de su huida". Juan Ramón busca y consigue la pura, desnuda y esencial expresión lírica, exenta de anécdota y de retóricos asideros exteriores. Los poemas se levantan a una inaudita depuración, queriendo apenas aletear en torno a las esencias del mundo y el corazón del hombre.

El tercer ciclo de la producción juanramoniana está condicionado y marcado por la guerra civil española, por el signo del destierro, por la tragedia y ausencia de España. La poesía de Juan Ramón se ahonda, se vuelve filosófica y hasta desengañada. Sigue usando las viejas formas líricas tradicionales en *Romances de Coral Gables*, en *Voces de mi copla* y en *Canciones de la nueva luz*, pero se abandona al verso libre en *Animal de fondo* y en *Dios deseado y deseante*, títulos que integran una unidad completa. En ambos culmina el acendramiento lírico de Juan Ramón. En ellos, el poeta se ha libertado de toda medida rítmica y de todo vestigio de rima, entregándose al libre fluir de la palabra poética. Los poemas, por esta razón, dejan de ser unidades independientes y no sólo se enlazan

sino que, más bien, se continúan. Ambos, de este modo, son un largo poema de sostenido aliento: el diálogo-monólogo del poeta con un dios sentido como conciencia, con un dios a la vez deseado y deseante. Dios es sentido en lucha de amor y se identifica con la esencia del poeta y del hombre, con la esencia del todo. Es un dios uno y distinto, conciencia suma de lo hermoso, conciencia del poeta y, a la vez, de todos los humanos. Universo y alma coexisten en un centro total y único de conciencia plena. La vida del poeta ha llegado a su cima: a su dios deseado que le domina desde su cumbre. En cuanto al tiempo, su conciencia-dios es fijo presente, pura esencia de todas las edades. En el poeta se cumple la estación total de este dios y en él se realiza su intemporalidad. Vejez e infancia coinciden: el niño de Moguer se funde con el hombre en plenitud, los sueños tristes de la infancia con la conciencia actual. El poeta, más que *explicar* una experiencia místico-poética, la *vive* desde dentro. Y, al vivirla, ésta le exige adaptar su lenguaje a la extraordinaria circunstancia. El léxico capta las múltiples posibilidades simbólicas del hallazgo divino-poético, las matizaciones expresivas de la vivencia nueva, íntima, pero no menos universal e inefable. Juan Ramón renueva, pues, su vocabulario y sus imágenes. Algunas veces, éstas se transforman en símbolos para expresar el *misterio* de esta relación mutua entre el poeta y su dios-conciencia. La experiencia núnica le lleva a crear el lenguaje alegórico, circunlocutorio, ambivalente y siempre poético, al que antes nos referíamos. Por una parte, acude a las metáforas simbólicas de la mística española, pero las repristina a la luz de su propia experiencia místico-poética que nada tiene que ver con el dogma ni la teología católica: "fuego", "llama", "antorcha", "la gracia", "el amor lleno", "el subir", "sol", "pozo", etc. Crea la "mañana oscura" —en la que irrumpe la luz de su dios—, en vez de la "noche oscura", y la "noche serena y señalada". Por la otra, abundantísimos neologismos y palabras compuestas extreman la expresividad de esta lengua místico-poética: "clariver", "nombradía", "mi vivida", "pleacielo", "pleadios", "rayeado movimiento", "pensamiento miriante", "inmanencia madreada", "amarillomar" (sobre verdemar), "dudón", "iomar", "desiertorimar", "riomardesierto", "circumbre", "ultra-tierra" y "ultracielo" (sobre ultramar); "cuerpialma", "matinado", "conciencia plenitente", "olear", etc. Los participios activos confieren gran dinamismo a estos versos: "deseante",

"olas abrazantes", "éxtasis obrante", "conciencia plenitente", "mirante dios deseado y deseante", etc. A veces, utiliza el juego de palabras y consigue una expresividad muy elocuente. Juan Ramón Jiménez observa la misma actitud de los místicos en el empleo de recursos estilísticos, porque le acucia la misma necesidad ontológica y espiritual: revelar una experiencia místico-poética.

La diferencia fundamental que separa a Juan Ramón Jiménez de un San Juan de la Cruz, por ejemplo, además de la total ausencia en aquél de inspiración católica, es que su alma no se ha "desnudado", sino, más bien, se ha enriquecido. No se ha adelgazado, pulido y purificado, sino amplificado y engrandecido a fuerza de amor y sensibilidad. No se ha ajenado a cuanto es secular y temporal, sino, representándolo todo, ha asumido lo total. No se ha desasido de gustos y aficiones, sino que los ha integrado en sí y en sí mismo los ha radicado. Si para los místicos españoles y alemanes la "desnudez" era cualidad y estado imprescindibles para la unión del alma con Dios para Juan Ramón Jiménez es un estado de riqueza y plenitud lo que le lleva a la identificación con su dios-conciencia del todo. Si para San Juan de la Cruz Dios comenzaba a reinar en el "alma vacía y desnuda", para el poeta moguerense su dios le ha estado rodeando desde su infancia y sólo entra en él cuando su alma y su vida se han colmado de dones y han llegado a la máxima plenitud. Esta sustituye, pues, a la renuncia mística. Si el alma del místico debía quedar vacía, en oscuridad y pobreza, acendrada, desasida, resignada y libre, la de Juan Ramón Jiménez ha de expandirse en la luz, llenarse de sí y de todo lo creado, verterse en la obra, asirse y englobar el universo, enriquecerse jubilosa, vinculándose al todo, a sí misma y a su dios, en triple unión ontogénica. "Yo nada tengo que purgar" —dice Juan Ramón Jiménez en un poema. "Toda mi impedimenta no es sino la fundación para este hoy en que, al fin, te deseo" ("La transparencia, dios, la transparencia"). No se sume en la "noche oscura del alma", sino que "crea un mundo para su dios". Su dios es "gracia libre", "la gloria del gustar", "la eterna simpatía", "el gozo del temblor", "la luminaria del clariver", "el fondo del amor", "el horizonte que no quita nada", "la transparencia", "la conciencia" de ser. Y esta conciencia se da como una perfección final suma, tras el largo y sostenido crear —única ascesis para Juan Ramón Jiménez—, inexorable pero gozoso, en búsqueda siempre de lo hermoso. Pero esta

culminación no desemboca en el desasimiento ni en la recogida quietud que anhelaba el místico, sino en clara, vital y activa conciencia en identidad con su dios. Para Juan Ramón Jiménez no existe el "sosiego" místico: toda su vida ha sido un incesante crear y, creando, un incesante desear a ese dios que, también, le deseaba. Finalmente, esta entrega dinámica se confunde con el éxtasis místico. No hay aniquilamiento, sino luz total de la conciencia. No hay negación ni olvido de sí mismo, sino aceptación plenaria, en la "vividora luz" de "lo alto profundo", en la doble dimensión única de su "dios deseado y deseante".

Pedro Salinas

PEDRO Salinas consideró siempre que la poesía era "una aventura hacia lo absoluto".¹¹ Sus poemas nunca desmintieron tal creencia y bucearon por debajo de las palabras, ajenas, por lo demás, a toda falsa retórica, externa metáfora o rima demasiado sonora. Su poesía trata de desenmascarar los nombres, arrancándoles los disfraces de la apariencia que encubre la verdadera realidad del ser. Salinas decía que las palabras eran "antifaces leves". Así, aspiraba a descubrir, debajo de los accidentes sensoriales, lo que no cambia y permanece: el ser absoluto, la realidad absoluta y atemporal. Toda su poesía gravita hacia esa "otra" realidad. Sus tres primeros libros nos descubrían la trasrealidad del mundo y de las cosas; los dos siguientes, la trasrealidad del Amor. En todos ellos, el poeta pretendía asir lo inasible. Las realidades fugaces, en inexorable mutabilidad, no le permitían encontrar la permanencia, la realidad esencial, única y constante. Sólo lo logra en 1946, en *El contemplado*, largo canto a la hermosura del mar de Puerto Rico. Este mar se le vuelve revelación de una realidad última. No es una visión objetiva, sin embargo: es el mar contemplado por un alma que lo interpreta. La realidad externa del mar se identifica con la propia realidad interior del que contempla: contemplado y contemplante se unifican en una total realidad. En el perpetuo cambio del mar, en su inasible fugacidad, el poeta halla una realidad constante: la fugacidad se vuelve per-

¹¹ GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. 2a. ed., Madrid, Taurus, 1959, pág. 318.

manencia. La contemplación mística del mar lleva al poeta a una comunión con la eternidad.

La técnica metafórica de Pedro Salinas está al servicio de esa "otra" realidad interior, de ese más allá del ser. Pedro Salinas trata, precisamente, de desenmascarar las apariencias. De ahí que huya de la vulgar metáfora, transposición, por lo general, de cualidades exteriores. Si usa alguna, ésta es íntima, asocia estados o sentimientos interiores, relaciona esencias.

Jorge Guillén

JORGE Guillén ha ordenado toda su producción lírica en dos obras únicas: *Cántico* y *Clamor*. La primera fue creciendo orgánicamente desde 1928 hasta cerrarse en la cuarta y última edición en 1950. *Clamor* aún está en gestación y el poeta nos ha entregado hasta la fecha un anticipo: *Maremagnum* (1957). Guillén afirmó en *Cántico* su personalidad indiscutible, porque lograba su concepción del mundo a través de una concepción de lo poético, siendo ambas absolutamente originales. Este *Cántico* lleva infuso un sentido de gracias y alabanzas a todo lo que *es*. Expresa el claro y luminoso júbilo del poeta ante todas las formas de la vida. Si la poesía era para Guillén *Cántico*, es porque —como dice en un verso— "todo en el aire es pájaro". El poeta vive un momento de plenitud que se sincroniza con la plenitud del mundo exterior. En este instante único, el aire —como un espíritu— rodea, envuelve todo lo creado. Así, cada ser siéntese "pájaro", es decir, criatura alada, elevada, gozosa, airosa, pura, más cerca del cielo que de la tierra, transportada a esa "cima de la delicia", gozo que ha llegado a sus ápices últimos, a esa plenitud de sentirse ser que está siendo, que *es*. Cima que es conciencia y es pasmo, aceptación y éxtasis. Todos los seres cercanos, inmediatos, sintiéndose aves, se resuelven en lejanía, en elevación, superados ya los límites terrestres, las limitaciones de la gravedad. Lo presente vuélvese lejano. Guillén ha descubierto así una metáfora intensa, concentrada, totalizadora: "todo en el aire es pájaro". Y todo es "pájaro" porque la vida, en sí, es bella: "Ser nada más. Y basta. / Es la absoluta dicha". Cada poema de *Cántico* resume esa complacencia jubilosa de ser: "¿Qué es ventura? Lo que es". Por esto, la metáfora guilleniana no compara ni aso-

cia cualidades sino esencias, modos del ser, momentos existenciales. Prevalece, pues, en esta poesía el sustantivo; apenas si aparecen las formas adjetivas. Triunfa, también, el verbo *ser*. Guillén afirma la poesía de la realidad en todas las realidades. Poesía de la realidad, sí, pero que no quiere decir que sea "realista": Guillén transmuta la realidad objetiva y material en realidad poética. Así, siendo tan real, su poesía da la sensación perfecta de un mundo purificado, esbelto, puro, platónico: "todo es realidad", pero "todo es prodigio". Sus metáforas—cuando existen—acumulan fulgores súbitos, gracias, aluluyas. Nos revelan el auge del amor a las cosas, al presente perdurable. Nos brindan presencias, velocidades. Nos alzan a mayor altura. Nos injertan empuje, ánimo, dicha, serenidad.

Si *Cántico* interpreta el mundo circundante en función del *ser*, *Clamor* tiende a la revelación pura del *vivir* del hombre, entrañable y dramática experiencia. *Maremágnum*—el anticipo que conocemos es un libro que se compromete con lo cotidiano y circunstancial, por vías más cerca de las estridencias y las disonancias que de la armonía. La experiencia cotidiana—emplazada ahora en el vivir histórico—se desnuda aquí valientemente hasta casi rozar—a veces—los bordes de lo antipoético, hasta cubrirse de voluntario prosaísmo. Todos los perfiles, turbios, caóticos, indecisos, del instante histórico que Guillén eliminó totalmente en su *Cántico*, se muestran en *Clamor* con verdad de "documento histórico". "Clamor" es sinónimo, aquí, de "acusación", ante las pavorosas circunstancias que vive la humanidad actual. El poeta acusa, increpa o se burla: las fuerzas oscuras que gobiernan al hombre de hoy, amenazan la vida, la plenitud del ser y la belleza. Reina el caos, el mare mágnum, el dolor antes negado por el poeta, la destrucción, la ruina, la pena sin fin. Los poemas guillenianos, en consecuencia, se hacen más extensos, pero si pierden concentración y poder sintético, ganan intensidad patética, dramatismo. Sus metáforas, ahora, no expresan la realidad ni la esencia, sino burda materia, ira, náusea. El mundo, ahora, no es pájaro sino un vagón, un mare mágnum veloz con estruendo de tren.

Federico García Lorca

GARCÍA LORCA fue un incansable cultivador de la imagen poética, un constante aficionado a las traslaciones de sentido, un

infatigable creador de metáforas populares y cultas. Creía que "sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo".¹² Por otra parte, la imagen era para Lorca "un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos e ideas de la Naturaleza".¹³ Así, la metáfora era para él un salto ecuestre de la imaginación que unía mundos antagónicos en apariencia: astros con hombres, animales y plantas, y a la inversa. Sus más extraordinarias metáforas son las que yuxtaponen objetos muy alejados, pues todas las formas son dignas de canto y en todas hay belleza o expresión. Lo pequeño y lo grande son del mismo modo trascendentes. Por esto, en su mundo metafórico, el sol puede ser una naranja y una naranja puede ser el sol.

Si examinamos las peculiaridades de la técnica metafórica lorquiana, observamos que el poeta (1) dinamiza los objetos estáticos, aunque ejecuten acciones inusuales, ansiando romper los límites propios. El ser inanimado se transforma en fuerza dinámica: "las alamedas *se van*", "el valle *fué rodando* con perros y con lirios". (2) Vivifica todas las formas de la Naturaleza —cosas, minerales, vegetales, el paisaje—: "La iglesia *gruñe* a lo lejos / como un oso panza arriba"; el monte "*eriza* sus pitas agrias". (3) Lorca también humaniza y personifica, con tanta o mayor frecuencia, aquellas mismas formas: árboles y animales adquieren cualidades o estados psicológicos. Así dice de un chopo: "Hoy estás *abatido*..." Al personalizarse o humanizarse, es natural que, a veces, reciban epítetos metafóricos humanos: el chopo, en su vejez, es "rudo *abuelo* del prado". Los objetos inertes se contagian de humanidad: los faroles *tiemblan*, Granada *suspira* por el mar, en tanto que Sevilla se convierte en un *saetero* que "*dispara* la constante saeta de su río". Las canciones, por su parte, toman figuras de mujeres: la soleá es una mujer enlutada y pensativa; la petenera es mujer "cuya falda de moaré tiembla"; la siguiiriya es una muchacha morena que camina "entre mariposas negras". La humanización del paisaje afecta tanto a la adquisición de estados psíquicos como a la incorporación de sentidos y acciones humanas. Lorca también humaniza lo sobrenatural: la Virgen, San José, ángeles y santos intervienen en la vida de los hombres, fraternizan con los gitanos e intervienen en sus reyertas. (Nótese que esta humanización implica una *desdivinización*).

¹² *Obras completas*, VII. Buenos Aires, Losada, 1946, pág. 91.

¹³ *Ibid.*, pág. 94.

El cielo y la luz también ejecutan acciones humanas. (4) En ocasiones, Lorca deshumaniza al hombre, pues éste asume características que no le son propias: se reviste de propiedades arbóreas y vegetales, porque se ha establecido una situación interna paralela entre él y ellos. (5) Otra peculiaridad metafórica muy típica de la poesía lorquiana es el fenómeno que llamamos intervalencia y plurivalencia. Todo se halla en viva fusión para Lorca. Un cambio de sangres, jugos, luces o símbolos circula por todo lo creado. Los diversos elementos del orbe pasan por los mismos procesos de sístoles y diástoles. Todo se intervale y plurivale, en un prodigioso anhelo de comunión cósmica. La clave de este fenómeno metafórico acaso se halle presente en su poema "Sur": "da lo mismo decir estrella que naranja, cauce que cielo". Esto significa que astros, flora, fauna, hombres y cosas participan, de una esencia común que los hace identificarse entre sí y equivalerse. A causa de tal plurivalencia metafórica, de tal panteísmo reversible, Lorca no es únicamente un "andaluz profundo", sino que es un poeta universalísimo al darnos en su obra esa total comunión cósmica, esa plenitud de ser y existir en todas sus formas. Por tal razón, en su poesía, tierra y agua se engarzan con cielo y astros. El hombre no queda aislado ni en una situación de dependencia con respecto a aquéllos, sino ligado a unos y otros, porque también participa él de esa esencia común: el ser en el cosmos. Los mundos—el de los hombres, el de los astros, animales y plantas—son más que tangentes, pues se tocan no en la superficie sino en lo profundo de la existencia, interfiriéndose y equivaliéndose. De ahí ese valor intervalente y plurivalente de la poesía lorquiana. (6) Las sinestesias son también abundantísimas en la poesía de Lorca: no sólo lo audible se convierte en visión y lo visible en audible, sino que para él son válidas las asociaciones sensoriales de todas clases, perceptibles por los diversos sentidos o debidas a la superposición de éstos. (7) Las metáforas e imágenes cromáticas no son menos abundantes—hemos contado unas treinta combinaciones—y confieren a la poesía lorquiana una extraordinaria plasticidad. (8) Otras muchas clases de metáforas e imágenes—volitivas, metonímicas, de posibilidad existencial, etc.—son evidentes también, junto a algunas casi indeterminables. Como todo gran poeta, Lorca tiende a lo misterioso, a lo increíble, a lo inesperado, a lo inexpresable: de ahí que muchas figuraciones metafóricas se nos escapan, si tratamos de aprehenderlas por vía racional. No hay

asociaciones claras en ellas, sino adivinaciones profundas de lo misterioso y de lo mítico. Sólo la intuición puede, en algunos casos, revelarnos su sentido, si es que tienen alguno.

Dámaso Alonso

DÁMASO Alonso se había manifestado, antes de la Guerra Civil, como un delicado poeta "puro", cuyas imágenes y metáforas aliaban un delgado intelectualismo y un fino sentimiento, conjugaban lo conceptual, lo plástico y lo musical. Pero, después de la tragedia española, juzga que es estéril y egoísta seguir escribiendo una lírica que sólo puedan descifrar unos cuantos privilegiados, mientras que millones de hombres quedan excluidos de esa amplificación del espíritu, de ese agua clara que es y debe ser la poesía. Piensa que hay que atraerlos, moverlos, hablándoles al alma. Publica *Oscuro noticia* (1944), obra escrita en formas tradicionales y en la que, debajo de la perfección del verso, palpita una honda ansiedad humana. Debajo de bellas imágenes sentimos la vigilia del hombre, la incertidumbre que le acosa, su impaciencia. La diestra y hábil técnica del poeta encubre la vida, la terrible vida del hombre. Pero tal vida está alejada de la anécdota, hecha obra de arte. Humana es la raíz de este libro y humanas son las realidades que transparentan sus imágenes. Todas buscan la absoluta poesía, sin embargo, el venero de Dios. Hay poemas, en el libro, transidos del dolor de España: por ejemplo, las elegías a Unamuno y a García Lorca. En *Hijos de la ira* (1944) —escrito en verso libre—, el acento del poeta se vuelve profético, apasionado, apocalíptico. Su alma se siente lacerada por la injusticia y la corrupción. Su canto se vuelve estallido patético, grito acusador y, a veces, increpándose a sí mismo su miseria carnal, se eleva hasta un ascetismo de la más pura cepa española o, en otras ocasiones, desciende a una ternura humana y religiosa conmovedora. La imagen se hace visionaria y el denuesto excluye toda expresión esbelta, toda palabra "pura". Los improperios irrumpen en avalancha, fustigan, arrancan piel y sangre en el cuerpo y en el alma. El poeta no se permite ni el menor virtuosismo poético, ni el más mínimo juego metafórico.

Hombre y Dios (1955) es la culminación de las tendencias presentadas por Dámaso Alonso en toda su obra anterior:

análoga tensión patética, aunque el temple espiritual parece distinto: el corazón está más abierto al recuerdo y a la esperanza. La angustia y el frenesí no desaparecen del todo, si bien se dejan disciplinar por la fe, la confianza o la esperanza en Dios. El poeta conquista estas afirmaciones y se deja persuadir por ellas: las acepta, no ciertamente para apaciguarse sino para renovar su lucha interior. Una de esas afirmaciones es creer que la "libertad es creación":

Porque creando, uso de la libertad que me dió:
 en cada acto de mi libertad estoy creando.
 Creando estoy, estoy creando, segundo a segundo:
 cada acción de mi vida, flor nueva...

El lenguaje metafórico aparece desnudo de toda retórica y sólo expresa realidades interiores del alma en diálogo con su Dios.

Vicente Aleixandre

LA visión y la imagen cósmica sobrerrealista es la peculiaridad metafórica más constante en la poesía de Vicente Aleixandre antes de la aparición de *Historia del corazón* (1954). *La Destrucción o el Amor* (1935) presenta un mundo en que los términos "destrucción" y "amor" se equivalen y se identifican esencialmente. El cosmos se presenta en este libro como un todo enigmático, misterioso, enorme. Animales, vegetales, minerales y sentimientos acosan al hombre como alimañas. Todo se acomete y lucha. Todo es amor, no obstante, y todo, amando, se destruye. El poeta se identifica con este mundo, en un anhelo de fusión cósmica. Los límites de lo humano, de la flora y de la fauna se desvanecen, fundiéndose en una especie de criatura total, indeterminada. Y tal criatura es el mundo: todo en que cada especie no se reconoce distinta sino dependiente y en contacto con otras. El mar siente a los peces como si fueran pájaros. Las espumas son cabelleras difusas. El corazón del hombre es león, ave, metal, y halla un espejo en las montañas. Esta primera visión aleixandrina del mundo aparece iluminada por un panteísmo que es pesimista porque el cosmos actúa como un disolvente del hombre: es su destructor. Pero *Sombra del Paraíso* (1944) nos presenta un mundo orde-

nado, sereno, radiante de belleza. El poeta retrocede a un mundo primigenio y sin mancha, en el que el alma y el cuerpo coinciden con el paisaje recién creado, con las plantas y los animales y están en hermandad con los astros. Es un Paraíso anterior al pecado, al instante en que el hombre empezó a cubrirse, a vigilarse, a darse intimidad. Invoca el principio del mundo, sin estratificaciones de cultura, a los seres de los orígenes que debieron balbucir las primeras preguntas que oyó la tierra. Las formas primitivas no se han enfriado aún ni se ha pulido todavía la fisonomía de lo creado. Todo conserva la huella caliente y hermosa del acto mágico de la creación. Todo irradia pureza, hermosura, concordancia, armonía. Es un mundo terrenal, sí, pero está coloreado por un intenso irrealismo que lo eleva a un plano de diamantina belleza: es el que debiéramos vivir y haber vivido. Es un Paraíso ya muerto, cuya sombra evoca el poeta nostálgica y visionariamente. *Mundo a solas* (1950) es un libro presidido por una desconsolada angustia: el mundo y el hombre se dan como negación, puesto que existe la muerte y ambos son incapaces de alcanzar el Paraíso, mundo no por venir sino que ya fue fugazmente. El hombre no existe; el mundo está solo, deshabitado o, tal vez, poblado por sombras de hombres que no fueron ni serán: reina la luna, astro de la muerte, flotando sobre ciudades apagadas y desiertas. El mundo se nos da como una oquedad, no de elementos naturales, sino de hombres.

Historia del corazón (1954) es una obra extensa y compleja. El contenido de su temática queda implícito en el título: es el vivir del poeta y, a través suyo, el vivir del hombre. Abarca los ciclos de la vida humana en poemas que recogen recuerdos o vivencias de la infancia, juventud, madurez y edad última. No es un vivir elementalmente jubiloso, sino conscientemente resignado a su finitud. El cosmos se asoma a este libro sólo como fondo del transitorio vivir del hombre. Cada poema se halla transido de esa conciencia de la fugacidad del tiempo y de la vida. Sin embargo, el poeta no se halla solo ante el mundo, sino en medio de los hombres y se siente dentro del gran corazón de la humanidad. Todos los poemas están impregnados de una honda conciencia de la solidaridad humana. No es menester vivir desesperadamente, angustiadamente, sino en concordancia con los demás, reconociéndose y aceptándose: el mundo real, ahora, no se contrapone al poeta ni tampoco lo destruye. No se trata de una penetración en la multitud, sino,

más bien, es una compenetración ontológica, una comunión integral. Es una aceptación de la vida tal como es. El lenguaje y el metaforismo poético de Aleixandre siguen su trayectoria de simplificación comenzada en *Sombra del Paraíso* y alcanzan formas cristalinas, sencillas, realísimas, en un ansia de hallar eco y comprensión en todos los corazones. La imagen visionaria sobrerrealista ha retrocedido a la realidad pura. Vicente Aleixandre se mueve ahora en el ámbito de un realismo lleno de ternura humana.

Rafael Alberti

LA imagen más constante y sostenida de toda la poesía albertiana es el mar, sin duda alguna. Inspira el primer libro —*Marinero en tierra* (1924)—, está presente en todos los demás —hasta en los más culteranos— de algún modo, impregna las poesías del destierro e invade por completo *Pleamar* y *Arión* (1944). Es el mar del suroeste de España, evocado —primero— desde la Sierra de Rute y desde tierra adentro. Por último, aún siendo el mismo mar, es el mar —los mares— de España, dolorosamente añorado desde la costa argentina. La nostalgia, la melancolía y la tristeza tiñen estos poemas y libros del mar. En las obras en que éste no es tema propiamente dicho, frecuentísimas imágenes alusivas conservan su presencia viva. Siempre se ve o se oye el mar —en la superficie y en el fondo— en la obra de Alberti. El mar es, pues, tema unitario y elemento que relaciona libros de concepción diversa. Esta constante temática y metafórica impone una vigorosa unidad —dentro de tornasoladas variaciones— a una poesía de signo vario, que va de lo popular a lo social, de lo superculto gongorino a la imprecación airada, del superrealismo angélico a la honda queja del hombre desterrado.

Todo el metaforismo de *Marinero en tierra* gira en torno al mar, anáfora constante. El joven poeta —"marinero en tierra"— se siente como un *desterrado* del mar. Gime por él y por él quisiera volverse salinero de los esteros del mar, llenos de nieve salada. Y hasta pez querría tornarse. Y pregonara del mar que pregonara: "¡Algas frescas de la mar, / algas, algas!" Y pirata que robara la aurora de los cielos. El mar penetra en su sueño, en las surrealistas aguas de su subconsciencia. Convertido en jinete del mar, querría cabalgar sobre

un caballo de marina espuma, sobre la mar misma. En una autoelegía condecora su voz de poeta-marinero con insignias marinas.

En *La Amante* (1925), diario de viaje escrito en leves cancioncillas—de corte neopopularista como el libro anterior—, el poeta evoca el mar algunas veces al atravesar Castilla. De mar a mar es su viaje. Nostalgia del que ha dejado, anhelo y ansia del que pretende ver. Al fin expresa su alegría por haber hallado el Cantábrico.

En *Cal y Canto* (1927)—libro de temas clásicos en que aparece la sirena, Narciso, el jinete de jaspe— Alberti nos presenta un mar que se ha convertido en tema estético, pues no predomina el sentimiento directo, sino intelectualizado, convertido en materia artística. Cuanto se refiere al mar, aquí, es pasado por el tamiz neoculterano y neogongorino. La estilización reemplaza, ahora, el dolorido sentir, la nostálgica añoranza del mar. Así, el tema de la sirena—iniciado antes dentro de la canción popularista— se reviste aquí de tornasoladas metáforas y es elevado a un primer plano de poesía culta y alquitarada. El mar, sin embargo, se deja entrever muchas veces bajo el hipérbaton, la perífrasis, las metáforas y los neologismos: late en el fondo de estos versos elaborados a la sombra de Góngora. El vocabulario náutico o marino le sirve, precisamente, para trabajar su neoculteranismo con sello propio, aunque no afecte a la temática de los poemas directamente. Este vocabulario es especialmente característico en "Busca", poema en el cual teje una fina urdimbre, y en algunos otros. "Narciso", por ejemplo, no se contempla ni en río ni en fuente, sino en el mar: Alberti repristina la antigua figura mitológica, a la que otorga una condición marinera.

En *Sobre los ángeles* (1928), como es natural, el mar se introduce pocas veces en este mundo sobrerrealista de los ángeles albertianos. Si aparece, es una oscura fuerza pasional más entre tantas otras: entre la mentira, el desengaño, la rabia, la envidia...

El mar penetra en los versículos visionarios de *Sermones y moradas* (1930), libro que saca a luz los sótanos del alma. El poeta hace colaborar al mar en estas revelaciones de la subconsciencia, en este mundo también sobrerrealista como el anterior poblado por ángeles. El mar se corrompe en los sótanos psíquicos y se vuelve fuerza destructora.

En *Verte y no verte* (1934)—elegía al torero Ignacio

Sánchez Mejías—, el mar albertiano se introduce en el ámbito de la muerte. Así vemos sus aguas oscurísimas, por las cuales navega el poeta dolorosamente. Y el torero, simbólicamente, se pierde en el mar de sangre de su cogida.

Llegan los años de la expatriación. La visión albertiana del mar—y toda su poesía— se tiñe con el dolor del destierro definitivo. *Entre el clavel y la espada* (1940) contiene abundantes poemas, imágenes y metáforas en que se alza el mar. Su presencia es más conmovedora, acaso, en "Toro en el mar", elegía sobre un mapa perdido. Obvio es decir que el toro representa la imagen de España, toro que obsesiona al poeta, que muge y brama por encima del mar, desde un arrenal de muertos.

El mar es sujeto de *Pleamar* (1944): mar amargo, mar de los destierros, a la que ofrece, en patéticos versos, a su hijita Aitana, niña nacida en el exilio.

Arión reúne los versos sueltos del mar: es el diálogo del poeta con el mar. Son sus reflexiones tristes, nostálgicas, ante éste. El mar de Cádiz se ha confundido con el mar de América. El mar se ha identificado con la Poesía. Es el mar de su tradición española. Mar que se humaniza o se deshumaniza, que se mete en su casa y vive con él, que usurpa su puesto y su cama. Mar al que transfiere su propia tragedia humana. Mar aterrado y aterrador, pues las puertas de los destierros y de los desastres están cerradas. Mar-existencia, mar-tragedia, más que mar-metáfora.

El mar abre, recorre y termina la obra completa del poeta gaditano, en múltiple metaforismo de existencia y vocación, pasando por todos los matices que van desde la gracia infantil y popular, y hasta el dolor y el llanto más patéticos y existenciales.

Miguel Hernández

EL mundo poético de Miguel Hernández—como el de todo poeta verdadero— es un mundo transfigurado. Así, toda su obra no es más que la transfiguración poética de ásperas, fuertes y tremendas realidades. Todas las experiencias de su vida—desde las de pastor adolescente hasta las de preso condenado a la última pena— se transmutan en poesía por el milagro de una intuición lírica, purísima y en agraz, primero, y madurada, después, por el dolor y la muerte.

Hacia 1931, Hernández se sintió atraído, deslumbrado y

solicitado por el neogongorismo, entonces en boga, y le acució el deseo casi desafiador de probar fortuna en ese mundo de perfección poética. Se lanzó entonces a la conquista de esa maestría, de la forma, a la busca y captura de la belleza como fin último de la poesía y del arte. No fue un simple juego virtuosista, sino una victoria sobre sí mismo: el triunfo heroico de su inteligencia sobre su instinto y su temperamento. Mas su metaforismo se asentará en lo real y en lo inmediato: en la cercanía de la tierra y el cielo, no en un mundo puramente fabuloso. Rescatará el dinamismo de las formas barrocas, sí, pero contendrá su tremenda fuerza expresiva, arrolladora, en los límites del verso clásico y la domeñará con las difíciles ligaduras del hipérbaton. Publica *Perito en lunas* (1933) y, en él, consigue eliminar plenamente la rudeza originaria que cree poseer. Es el hombre de la tierra que aspira a las formas de expresión más cultas y alquitaradas, a las formas más elevadas del pensamiento y del arte. Desde este momento, toda su obra será un constante esfuerzo para elevar hasta su dignidad interior y hasta ese plano de alta hermosura, todas las cosas feas y tristes que cercaron su existencia. Ahora, más que pastor, es "lunicultor", "perito en lunas". Sin embargo, el ropaje neogongorino y barroco deja entrever, por debajo de sus metáforas, una vena de poesía original en busca de expresión propia. Ciertas peculiaridades y giros, ciertas imágenes violentas, heridoras, forjadas por una perceptibilidad muy masculina, anuncian a un poeta de ley en trance de superación, pero también delatan al hombre de la tierra, al pastor. Debajo de las metáforas de este libro, se identifican realidades vividas por el poeta en su Orihuela natal. Ni cíclopes ni ninfas, sino mitología de la tierra, cercana geografía.

Pero el libro que reveló al poeta fue *El rayo que no cesa* (1936). Un hondo y patente sentimiento amoroso riega la más profunda raíz de estos poemas, y una conciencia no menos seria y honda del dolor. Una intensa tonalidad dramática, preñada de patetismo, ensombrece la deslumbrante belleza de algunos sonetos y la dulce melancolía de otros. En metáforas e imágenes alienta esta desolada tristeza, presagios de muerte y, también, una concepción dionisíaca de la vida y un sentido sensual del amor. En ellas entrevemos, además, el primigenio sentido de la tierra tan ligado a toda la obra de este poeta que dice llamarse "barro", aunque Miguel se llame, y que "barro" es su profesión y su destino.

Adviene la Guerra Civil y Hernández se siente arrebatado por el viento que sacude al pueblo de España y, "sangrando por trincheras y hospitales", conquista su primera madurez. Publica *Vientos del pueblo* (1937) que, más que libro, es esto: viento, alud de versos épicos, arengas, gritos, dentelladas, cólera, explosión, ternura, llanto, pavorosas visiones de sangre y muerte. La técnica metafórica, influida por las tremendas circunstancias, se enriquece con imágenes visionarias, deshumanizadoras, humanizantes, magnificantes y, cromáticamente, el libro se tiñe de luces sombrías y sangrientas.

Termina la contienda y el poeta comienza su peregrinaje por las cárceles franquistas y sólo acabará con su muerte. Lenta y dolorosamente escribe su *Cancionero y romancero de ausencias*. Es un verdadero diario íntimo: las confesiones de un alma en soledad. Son poemas breves, escritos en pocas palabras, sinceras, desnudas, enjutas. El dolor ha secado las imágenes y la metáfora. Ni un rastro de leve retórica. Su dolor solo: el dolor del hombre acosado, el sombrío horizonte de los presos, el ir a la muerte cada madrugada. Canciones y romances lloran virilmente ausencias irremediables, el lecho, las ropas, una fotografía... La esposa y el hijo le arrancan las notas más intensas y entrañables. Ni un brillo en esta poesía requemada por el dolor, hecha ya desconsolada ceniza:

Cogedme, cogedme.
Dejadme, dejadme.

Fieras, hombres, sombras.
Soles, flores, mares.
Cogedme.

Dejadme.

El poeta canta y llora en baja o entrecortada voz o modula sus versos con el aliento: se ha acercado al centro mismo de la vida, de la poesía y de la muerte. Sus poemas transparentan sangre y abandono, desnuda intimidad desvalida.

Sólo la sombra. Sin astro. Sin cielo.
Seres. Volúmenes. Cuerpos tangibles
dentro del aire que no tiene vuelo,
dentro del árbol de los imposibles.