

Biblioteca Daniel Costío
EL COLEGIO DE MEXICO
JOSE MORENO VILLA

LEYENDO

a

San Juan de la Cruz

Garcilasso

Fr. Luis de León.

Bécquer

Rubén Darío

Juan Ramón Jiménez

Jorge Guillén

Federico García Lorca

Antonio Machado

Goya

Picasso

861.09
M84380
ej.2

L COLEGIO DE MEXICO

**CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
de
EL COLEGIO DE MEXICO**

6

**JOSE MORENO VILLA
LEYENDO A**

OBRAS DE J. MORENO VILLA

POESIA

- Garba.* Madrid, 1913.
El Pasajero. 1914.
Luchas de "Pena" y "Alegria". 1915.
Evoluciones (prosa y verso). 1918.
Florilegio (selección y prólogo de Pedro Henríquez Ureña. "El Convivio", Costa Rica, 1920).
Colección (nuevas poesías). Madrid, 1924.
Jacinta la Pelirroja. Málaga, 1929.
Carambas. Madrid, 1931.
Puentes que no acaban. 1933.
Salón sin muros. 1936.
Puerta severa. México, 1941.
La Noche del Verbo. 1942.

PROSA

I. CUENTOS, ENSAYOS, VIAJES, TEATRO

- Patrañas.* Madrid, 1921.
La comedia de un tímido. 1924.
Pruebas de Nueva York. 1927.
Cornucopia de México. México, 1940.
Doce manos mexicanas. 1941.
Vida en claro (autobiografía). 1944.
Pobretería y locura. 1945.
Lo que sabía mi loro (una colección folklórica infantil ilustrada, en color). 1945.

II. ESTUDIOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE

- Velázquez.* Madrid, 1920.
Dibujos del Instituto Jovellanos. 1926.
Locos, enanos, negros y niños en la Corte de los Austrias. México, 1939.
La escultura colonial mexicana. 1941.

III. TRADUCCIONES Y EDICIONES CON PRÓLOGOS

- Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte.* Madrid, 1919.
F. Schlegel, *Lucinda.*
A. Schnitzler, *Señorita Elisa.* México, 1945.
Juan de Valdés. *Diálogo de la Lengua.* Madrid, Calleja, 1919.
Espronceda, *Poesías.* Madrid, "La Lectura", 1923.
Lope de Rueda, *Entremeses.* 1924.

JOSE/MORENO VILLA

LEYENDO

a

San Juan de la Cruz
Garcilasso
Fr. Luis de León
Bécquer
Rubén Darío
Juan Ramón Jiménez
Jorge Guillén
Federico García Lorca
Antonio Machado
Goya
Picasso

EL COLEGIO DE MEXICO
Sevilla, 30 - México

Primera edición, 1944

**Queda hecho el depósito que marca la ley
Copyright by *El Colegio de México***

**Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico**

(Distribución de Fondo de Cultura Económica. Pánuco, 63)

A LA MEMORIA DE
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
Y A LA PRESENCIA DE
ALFONSO REYES

PALABRAS DE CUATRO SIGLOS

Las palabras son el cuerpo del espíritu

I

**LINEA POETICA DE SAN JUAN
DE LA CRUZ Y CARACTER
DE SUS PALABRAS**

LO PRIMERO que yo escribí para ser leído ante el público del Ateneo de Madrid, allá por el año de 1911, fué un comentario a las poesías de Santa Teresa de Jesús. Era yo muy joven y me encontraba influido por la obra de Worringer *Problemas del gótico*. Mi trabajo amalgamó el misticismo con el goticismo de una manera cordial y efusiva que llegó al ánimo del público. Hoy no podría intentar amalgamas de esta especie. Desde aquellos tiempos se han hecho tantas, se han hecho tantos intentos de reducir a unidad los productos líricos, arquitectónicos, musicales y pictóricos nacidos bajo el mismo ambiente estilístico, que ya fatigan.

Tenemos delante a un poeta y, como tal, se expresa verbalmente, no con figuras geométricas, pictóricas o musicales. Y hay que ir derecho

hacia su modo de actuar y el material de su obra, la palabra.

Se repite mucho que San Juan de la Cruz parece presidir la línea lírica de los poetas modernos españoles. Pero nadie dice por qué. Sin duda se cree que tal pregunta es obvia.

Creyendo lo contrario, respondo que hay dos motivos fundamentales para considerarle a la cabeza de nuestra línea: 1º porque supo volver los ojos hacia dentro, o como se dice, ser introspectivo; 2º por la manera ejemplar o modo poético de hacer de las palabras una fulguración trascendente. Sabía lo que hacía. San Juan fué tan lírico como razonable. Puso una explicación minuciosa a cada estrofa, cada verso y determinadas palabras de su “Cántico espiritual”. Por este rasgo puede considerársele como un legítimo intelectual; pues si trabajó con su alma, trabajó también con su inteligencia en plena lucidez. Examinó el arrobo, la sublimación del corazón.

Claro que a este examen le llevaron de la mano los evangelistas y Padres de la Iglesia: San Lucas con su frase *Que el reino de Dios, está dentro de nosotros*, San Pablo con la suya *Vosotros sois templo de Dios*, San Agustín con aquella tan cercana a nuestro poeta: *No te hallaba,*

Señor, de fuera, porque mal te buscaba fuera, que estabas dentro.

San Juan de la Cruz dice en sus declaraciones al Cántico (y nótese de pasada que así bautiza Jorge Guillén a toda su obra): *¿Qué más quieres, oh alma, y qué buscas fuera de ti, pues dentro de ti tienes tus riquezas, tus deleites, tu satisfacción, tu hartura y tu reino...?*

Los poetas modernos españoles reanudaron las incursiones en este mundo de lo íntimo, que es el substancial y verdaderamente lírico. Pero como la intimidad del hombre no se veía ya como reino del Señor sino de la conciencia, los resultados no podían ser aquellos prometidos por San Juan, es decir, riqueza, satisfacción, deleite. De nuestras inmersiones en el ámbito del alma sacábamos melancolía, desengaños, angustia.

Si nos paramos a considerar un poco esta diferencia, nos parecerá como producida entre seres de diferente naturaleza y de diferente sistema planetario. Tan distintos somos hoy en ciertos aspectos de los hombres de hace cuatro siglos. Por mucho que los románticos se aproximen a la mística y a la Edad Media, siempre serán otros hombres. La labor moderna de escudriñamiento interno ha sido feroz. Nosotros no nos hemos deslizado por el camino ni fun-

dido en la luz de los místicos; hemos quedado presos en la maraña de la selva que encontramos en nuestro interior a medida que fuimos agudizando el examen. Si la desgracia humana era enorme en tiempos de San Juan, hoy es architremenda. Si muchos de nosotros buscamos a Dios —sustancia de los secretos y misterios, según San Juan de la Cruz—, no sólo topamos con las dificultades antiguas, sino con una infinidad de ellas desconocidas por los antiguos místicos. Los secretos y los misterios se multiplican, se ramifican y entrelazan. Dios es cada vez más grande, y por consiguiente, más misterioso, más escondido.

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

San Juan sabe que Cristo, el Amado, está en el alma, pero aclara que, aun estando en ella, está escondido; por eso arranca su canción así. Mas, por otra parte, sabe que está fuera, escondido también en el seno del Padre. La Iglesia dice que está en todas partes, Santa Teresa, que entre los chirimbolos de la cocina; nosotros, que en el infusorio, en el gusano, en el molusco, en el arácnido, en el pez, en el reptil, lo mismo en el mamífero que en las ametralladoras o las estrellas.

Nuestra posición es introspectiva, como fué la de San Juan, pero el ámbito de la conciencia actual es infinitamente más rico; tiene hasta un piso más, el de la subconciencia, laboratorio lleno de olvidados obstáculos.

Apuntado con esto el primer motivo fundamental que nos une al santo-poeta, lleguemos al segundo con toda calma. Decíamos que San Juan prestaba a las palabras una fulguración trascendente, y añadimos ahora: conduciéndonos como si entendiéramos, por medios o caminos mágicos, a un estado apetecido siempre por el hombre, el del amor, con su secuencia de pena.

El santo dice en sus declaraciones: "porque la sabiduría mística, la cual es por amor..., no a menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y aflicción en el alma".

Sustituyamos en esta frase *sabiduría mística* por *poesía* y preguntemos a los poetas si están o no conformes con ella. Quedaría de este modo en forma moderna: "porque la poesía, obra del amor, no tiene que entenderse puntualmente para que produzca efectos de amor y aflicción en el alma."

Y es que ni la mística ni la poesía tienen como fin el conocimiento, sino la conquista y utilización de ciertas realidades psíquicas que en última instancia son movimientos amorosos, des-

cargas eróticas, que expresadas con pureza y fuerza levantan el alma del prójimo a igual estado de vibración o le trasmiten su particular angustia que es la angustia general humana.

Un caso típico de esa verdad poética innecesitada de ser entendida literalmente lo tenemos en esta poesía de Juan Ramón:

LOS ÁRBOLES

Volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales;
grande ternura redonda
entre los troncos constantes.

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

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

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

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

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

Cuando yo ya me salía,
vi a los árboles mirarme.
Se daban cuenta de todo
y me apenaba dejarles.

Y yo los oía hablar,
entre el nublado de nácares,
con blando rumor, de mí.
y ¿cómo desengañarles?

—¿Cómo decirles que no,
que yo era sólo el pasante,
que no me hablaran de mí?
No quería traicionarles.—

Y ya muy tarde, ayer tarde,
oí hablar a los árboles.

Todo lo que aquí se dice parece cosa de loco si se atiene uno al sentido literal y directo de las palabras. Y, sin embargo, todo lo que aquí se dice es de una coherencia poética admirable. Dos versos principalmente han provocado el efecto mágico de trasladarnos al plano poético; el primero, "Volvía yo con las nubes". El poeta dice esto como si fuera lo más natural del mundo volver de algún punto del espacio con estos cuerpos inconsistentes. Pero, quien sabe leer poesías, se traga este absurdo a sabiendas de que así se sumerge en el mundo de lo maravilloso. Mundo maravilloso que es tan real como el duro y tangible de que nos hemos separado. En efecto, seis versos después el poeta declara: "Me detuve como un árbol/y oí hablar a los árboles". A partir

de aquí, siente una comunicación y comunión tan íntimas con estos seres de la selva que le aterra la idea de lastimarlos con su realidad humana, es decir, con su figura de hombre y con su inevitable despedida.

Esta identificación con el árbol, esta sugerión amorosa que le hace sentirse uno de los muchos árboles, y afirmar que la naturaleza inmóvil era tan delicada como él, es un fenómeno hermanable con el que se da en San Juan de la Cruz.

*¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?*

En el primer verso está ya el toque mágico. Nos convence de que se ha escondido alguien. En el segundo nos dice que es el Amado, y en el tercero le da figura de ciervo, como Juan Ramón se da a sí mismo figura de árbol, o se siente árbol al detenerse delante de los muchos que veía.

Con este ejemplo creo haber puesto de manifiesto y recalado que existe una línea lírica entre San Juan y otro de los poetas españoles más representativos; pero también nos ha servido para acercarnos a eso que llamé fulguración trascendente de las palabras.

Vamos, pues, con ellas. Tendremos que desmontar la máquina pieza por pieza, lo cual es un

atentado poético en toda regla. Pero no se inquieta nadie, la poesía seguirá viviendo intacta.

Comenzaremos por considerar los gerundios y los adjetivos. La parte más anhelante del Cántico Espiritual es la primera, hasta que habla el Esposo. Pues bien, en ella, frente al anhelo, que lógicamente exige premura, prisa, opone San Juan la lentitud del gerundio. Varios ejemplos:

- “Y yéndolos mirando”.
- “Mil gracias derramando”
- “De ti me van mil gracias refiriendo”
- “Y déjanme muriendo”
- “Salí tras ti clamando y eras ido”
- “Buscando mis amores”
- “Y haciendo porque muera”
- “Que andando enamorada”
- “Un no sé qué que quedan balbuciendo”.

Creo que son todos los gerundios inclusos en el poema. No son muchos y, sin embargo, como están situados en vanguardia, imprimen a todo el resto su tiempo retardatario, su inefable lentitud.

En apoyo de estas piezas gramaticales, tan útiles para el efecto buscado, vienen adjetivos como estos: “*noche sosegada, soledad sonora, ínsulas extrañas* (lo extraño lentifica), *noche serena, valles solitarios.*”

Todos ellos son palabras de aislamiento, co-

munes al estado místico y al amoroso. Véase la estrofa 35:

En soledad vivía,
Y en soledad ha puesto ya su nido
Y en soledad la guía
A solas su querido,
También en soledad de amor herido

Nadie, que yo sepa, ha puesto su atención sobre el carácter de las palabras significativas de San Juan de la Cruz. A las anteriores, que significan AISLAMIENTO, pueden agregarse las de CONCENTRACIÓN: *Entremos más adentro en la espesura, - Entrádose ha la esposa, - En la interior bodega.* A estas siguen las de EVASIÓN: *Y pasaré los fuertes y fronteras, - Buscando mis amores/iré..., - Salí tras ti clamando y eras ido, - Huíste como el ciervo.* Luego, las palabras GEMEBUNDAS, que implican ardorosa sed o anhelo: —*Decidle que adolezco, peno y muero, - Ay, quién podrá sanarme, - Acaba de entregarte ya de vero - ; no quieras enviarme - de hoy ya más mensajero - que no sabe decirme lo que quiero.*

Este tipo de palabras son las más abundantes y van en oraciones interrogativas y admirativas: *¿Porque así le dejaste. - Y no tomas el robo que robaste?*

Después podrán venir las palabras de ANIQUILAMIENTO, consunción o muerte: *Habiéndome*

*herido - Y déjanme muriendo - Un no se qué que
queda balbuciendo. - Descubre tu presencia - Y
máteme tu vista y hermosura.*

Todas estas palabras se pueden reducir a dos clases, de orden sensual y de orden de inferioridad. El amante se considera en un estado de inferioridad respecto al amado. La tesis de Freud, de que los móviles del hombre son el complejo sexual y el complejo de inferioridad, se confirman en el magnífico poema del Santo.

No quieras despreciarme,
que si color morena en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste;
que gracia y hermosura en mí dejaste.

Con este ejemplo, que llamamos de APOCAMIENTO o inferioridad, podría cerrarse esta primera clasificación hecha por vía de ensayo. Pero hay otro aspecto poético que no quiero eludir en esta ocasión: Lo consciente, lo inconsciente y lo subconsciente en el verbo de San Juan de la Cruz.

He dicho al principio que este poeta sabía perfectamente lo que escribía; que sus consideraciones en prosa sobre el “Cántico Espiritual” confirman hasta qué punto midió y pesó cada palabra del poema. Pero esto no quita para que las fuerzas de lo inconsciente y de lo subconscien-

te operasen. En efecto, dudo mucho de que al escribir aquel verso que dice: "Un no sé qué que queda balbuciendo", el Santo se diese cuenta de que remedaba el balbuceo con la repetición de tres *ques*. El instinto poético me dice que en este verso ha operado esa fuerza obscura que nos posee en los momentos más concentrados de la creación literaria. La repetición por tres veces de un *que*, tal como vemos aquí, seguidamente, pudiera incluso tacharse de defectuosa desde un ángulo académico; pudiera decirse que suena mal; pero, desde otro, es un acierto evidente; para mí, uno de los mayores del poema.

Si comparamos ese verso con este otro: "Y no tomas el robo que robaste", veremos fácilmente que en éste hay mucho de gracia retórica aprendida, mientras en aquél todo es espontáneo y tan lógico como la gravedad. Se desprende por su propio peso, como la piedra. No es una gracia, sino una fulguración.

Y con esto volvemos a lo del comienzo: las palabras típicas de San Juan son como fogonazos que nos iluminan dos campos a la vez, el de la realidad inmediata y el de otra realidad que no puede ser aludida sino con las imágenes de la primera. Palabras que a veces parecen mágicas, llenas de misterio, y que otras resultan excesivamente realistas:

que tengo en mis entrañas dibujados".
"El silvo de los aires amorosos".
"Y miedos de las noches veladores."
"Los ojos deseados

Las palabras *noche, oscura y soledad* abundan en la obra del santo, y si nos salimos del "Cántico Espiritual" y espigamos en otros poemas suyos recogeremos muchos gerundios. Entre éstos está su palabra más importante: *Trascendiendo*. Ella es la cifra de su vida y de su obra.

Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba,
pero, cuando allí me ví
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

De paz y de piedad
era la sciencia perfecta,
en profunda soledad,
entendida vía recta;
era cosa tan secreta,
que me quedé balbuciendo,
toda sciencia trascendiendo.

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado;

y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

El que allí llega de vero,
de sí mismo desfallece;
cuanto sabía primero,
mucho bajo le paresce;
y su sciencia tanto cresce,
que se queda no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Cuanto más alto se sube,
tanto menos entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
quedá siempre no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás lo pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda sciencia trascendiéndo.

Y es de tan alta excelencia
aqueste sumo saber,
que no hay facultad ni sciencia
que le puedan emprender;
quien se supiere vencer
con un no saber sabiendo,
irá siempre trascendiendo.

Y si lo queréis oir,
consiste esta suma sciencia

en un subido sentir
de la divinal esencia;
es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.

Fulgurante, relampagueante es esta palabra *trascendiendo* en la copla de San Juan. Despide la luz que necesitamos para intimar con él. Es su clave.

Ningún poeta, en fin, olvide que la poesía —como esa suma ciencia de que habla el santo— “es un subido sentir de la divinal esencia.”

Ni tampoco que una de las cuatro cosas que para él constituyen la “Suma Perfección” es la *Atención a lo interior*.

Por esta atención a lo interior he dicho que se unen a San Juan los poetas españoles contemporáneos.

II

PALABRAS Y FORMAS CULMINANTES EN GARCILASSO

TODOS SABEMOS que Garcilasso es un dolorido pero dulce y claro lamento. Y lo sabemos o barruntamos por aquel comienzo de su primera Egloga: "El dulce lamentar de dos pastores" y aquel otro primer verso de un Soneto: "Oh, dulces prendas, por mi mal halladas".

Por si es barrunto no más, conviene ir dibujándolo hasta convertirlo en noción clara. Hay que ayudarse un poco de la zarandeada estadística. Recoger todos los adjetivos de unas cuantas poesías y ver cuál o cuáles dominan. Yo me serví de las dos canciones y dos sonetos que seleccionó Fitzmaurice-Kelly para su *The Oxford Book of Spanish Verse* y de la Egloga primera, que reproduce Díez-Canedo en su antología titulada *Las cien mejores poesías españolas*. Siempre me valgo de las poesías seleccionadas, porque para llegar a esta última criba estilística o lingüística no valen, sino que confunden las obrillas secun-

darias que suelen tener hasta los intocables maestros antiguos. Cuando he procedido de otro modo —como en el caso de Fr. Luis— he descubierto demasiada paja, demasiada poesía de ejercicio escolar, sin el temblor y altura necesarios para vivir, y menos para sobrevivir.

Pero no basta con la estadística. Luego hay que examinar los adjetivos y ver cuáles son luz y cuáles sombras, porque hay unos que, como los colores en pintura, sólo sirven para dar fuerza o valor a los otros. La luz y la sombra se sirven mutuamente. Hay que buscar, pues, los adjetivos que imprimen la nota dominante. Así dí yo con el adjetivo *dulce*, al cual agrego estos otros: suave, blando, manso, sabroso, fresco, triste, claro, pura, profunda, enajenada, umbrosa. Reunamos los versos en que aparece el adjetivo *dulce*:

“Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería.”

“Coged de vuestra alegre privamer
El dulce fruto, antes que el tiempo airado...”

“El dulce lamentar de dos pastores,...”

“Se quejaba tan dulce y blandamente...”

“Y dulce primavera deseaba.”

“Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?”

“Dulcemente responde al son lloroso.”

“Donde con dulce sueño reposaba,...”

“Le despojó su caro y dulce nido...”

“Por la dulce garganta...”

“Y de allí me llevó mi dulce prenda;...”

No se crea por esto que la dulzura de Garcilasso es empalagosa. Ese adjetivo destacado por creerlo característico está compensado con otros, como dije antes.

Veamos qué carácter tienen su adjetivos en general, empezando por estos versos:

Oh más *dura* que mármol a mis quejas,
Y al *encendido* fuego en que me quemo
Más *helada* que nieve, Galatea.

Na cabe una adjetivación más primaria, más lógica, menos rebuscada. La de Fr. Luis es mucho más culta. El mármol es, primero que nada, duro. El fuego es encendido. Y la nieve es, ante todo, helada.

Por ti el silencio de la *selva umbrosa*,
Por ti la esquividad y apartamiento
Del *solitario monte* me agradaba;
Por ti la *verde yerba*, el *fresco viento*
El *blanco lirio* y *colorada rosa*
Y *dulce primavera* deseaba.

Toda esta estrofa —donde por cierto camporean los colores mexicanos de la bandera, sin que le falte el aire, el fresco viento— es típicamente Garcilasso, pues a tan directos y diáfanos adjetivos siguen las admiraciones o exclamaciones:

Ay, cuánto me engañaba
Ay, cuán diferente era
Y cuán de otra manera
Lo que en tu falso pecho se escondía.

A tales exclamaciones siguen las interrogaciones, propias de la dulce o blanda queja del amante Garcilasso:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fé ¿do la pusiste?
¿Cuál es el cuello que como en cadena
De tus hermosos brazos anudaste?

Las exclamaciones y las preguntas toman mayor intensidad, más elevación y tirantez al tocarle su turno al pastor fingido que se llama Nemoroso:

Corrientes aguas puras, cristalinas,
Arboles que os estáis mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno,
Aves que aquí sembráis vuestras querellas...

Serie larga y magnífica que es una sola y elevada exclamación lírica a base de cosas elementales, puras, limpias y frescas. Engarzada en la serie pasa como ráfaga esta resonancia del Dante:

¿Do están agora aquellos claros ojos
Que llevaban tras sí como colgada
Mi ánima do quier que se volvían?

A Espronceda le debió de ocurrir lo mismo con Garcilasso en un momento de su Canto a Teresa. Tal vez se acordó vagamente de este verso:

“Quién me dijera, Elisa, vida mía”...

Y ya que tocamos el punto de las adherencias, incluyamos aquí algo más de un cuarteto del soneto que comienza: "En tanto que de rosa y azucena..." Son los siguientes:

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto....

No falta en este trozo ni la palabra primavera para acordarse de Botticelli. Dan ganas de escribirla con mayúscula.

Del final de la Egloga primera es forzoso transcribir todavía unos versos más por lo que tienen de lirismo exaltado y a base de preguntas:

Los cabellos que vían
Con gran desprecio al oro,
Como a menor tesoro
¿A dónde están? ¿Adónde el blanco pecho?
¿Do la columna que el dorado techo
Con presunción graciosa sostenía?

Para terminar con aquello de:

No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.

Dolorido sentir que equivale al dulce lamentar del principio.

Pero hay alguna otra cosa característica en la poesía de Garcilasso además de los adjetivos y

de las exclamaciones, a saber: el empleo de los infinitivos por sustantivos.

“El dulce *lamentar*...”

“Que en vano su *morir*...”

“Escucha tú el *cantar* de mis pastores.”

“Mas qué vale el *tener*”

“Con mi *llorar* las piedras enternecen

“Y mi *morir* cantando me adivinan.”

Con esto he apuntado todo lo que he visto en Garcilasso como claves verbales. He de añadir, sin embargo, algunas observaciones marginales. Primeramente, que sus pocas metáforas, más bien alegorías, participan de la misma sencillez primaria que sus adjetivos:

“La cordera paciente
Con el lobo hambriento
Hará su ayuntamiento.”

“No hay corazón que baste,
Aunque fuese de piedra,
Viendo mi amada hiedra,
De mí arrancada, en otro muro asida,
Y mi parra en otro olmo entretegida.”

En segundo lugar, que su poesía es razonadora, no ya porque “razonando con ella, le decía”, sino porque llega a estos términos:

Aquí estuve yo puesto,
O por mejor decirlo,
Preso, forzado y solo en tierra ajena

o bien:

No es necesario agora
Hablar más sin provecho,
Que es mi necesidad muy apretada.

No obstante, con su técnica razonadora y discursiva pasa sin esfuerzo a la exaltación y al más puro lirismo.

En tercer lugar, que no sabe manejar el gerundio con la pericia que San Juan de la Cruz. A veces hasta tropieza con él y le corta la marcha:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
He de cantar, sus quejas *imitando*;
Cuyas ovejas, al cantar sabroso
Estaban muy atentas, los amores
De pacer olvidadas, *escuchando*.
Tú, que ganaste *obrando*...

III

PALABRAS CARACTERISTICAS Y DEFINIDORAS EN Fr. LUIS DE LEON

LAS CLAVES luminosas en Fr. Luis no son los gerundios, como en San Juan, sino los participios de pasado y los adverbios. También dan luz sobre su estilo los adjetivos, sobre todo si se los compara con los de Garcilasso. Los de Fr. Luis son más cultos y audaces. Los de Garcilasso, más llanos, primarios, absolutamente lógicos y naturales. Ya veremos esto en su lugar. La evolución de los adjetivos hasta llegar a nuestros días ofrece un interés especial. Van ellos conquistando cierta autonomía —toda la que les permite su propia condición— y, desde luego, más cuerpo y mejor acentuado.

En Fr. Luis vemos, por ejemplo: “La música *extremada*, *Sabia* mano, *Vulgo vil*, *Belleza ca-duca, engañadora*, *No perecedera* música, *In-mensa* cítara, *Movimiento diestro*, *Números con-cordes*, *Consonante* respuesta.

Pero no es sólo la selección de adjetivos lo que caracteriza a este poeta, sino la duplicidad de ellos en un mismo verso. A veces, esta duplicidad recae también sobre los sustantivos. Así: *En sueño y en olvido sepultado, El amor y la pena, Templo de claridad y hermosura, Cárcel baja, oscura, Sigue la vana sombra, el bien fingido?*, Aquesta *celestial eterna* esfera, *El bajo y torpe suelo, De amor le sigue reluciente y bella* (verso que resuena en Espronceda), Prosigue el *sanguinoso Marte airado, Su luz va repartiendo y su tesoro, En rico y alto Asiento, Clarísima luz pura, Oh prados en verdad frescos y amenos.*

Estos casos pertenecen a una sola poesía, la “Noche serena”. En “Vida retirada” tenemos: “*Con ansias vivas y mortal cuidado, Oh secreto seguro deleitoso, De quien la sangre ensalza o el dinero, Que del oro y del cetro pone olvido, Cuando el cierzo y el ábrego porfían, Cruje, y en ciega noche el claro día, De yedra y lauro eterno coronado.*”

Rara vez se vale de esta duplicidad con los verbos, pero en esta misma canción se lee: “*De ver y acrecentar su hermosura*”.

Puesto ya de manifiesto este resorte de su estilo, examinemos ahora los adverbios. El que más le caracteriza es el *cuando*. Con él inicia algunas de sus mejores canciones. El de “Noche

serena” traslada el ánimo en seguida a un tiempo indefinido, por venir o ya ido. Lo desplaza de la hora presente y con ello lo templá y serena.

“Cuando contemplo el cielo . . .”

Esto es, siempre, todas las veces que me puse a contemplarlo y todas las que me pondré todavía. Notamos que al *cuando* le sigue el verbo contemplar, que responde a una acción tranquila, casi pasiva, que requiere quietud. Y que lo que va a contemplar es el cielo, cifra majestuosa de la serenidad en las noches normales. El cielo, a pesar de su infinitud, se nos presenta como el ámbito del supremo equilibrio.

Todo lo que sigue es ya consecuencia feliz de aquel *cuando*. Y nos basta el primer verso para sentir que sus tres palabras son capitales y definidoras en el ánimo y en la técnica de Fr. Luis. Ellas nos dicen y hasta nos pintan su actitud física y espiritual. Nunca es Fr. Luis como *cuando* se pone a contemplar el cielo.

El *cuando* es, pues, la clave aquí como en la endeble canción a Felipe Ruiz:

Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo

donde otra vez nos presenta la pugna entre cielo y tierra.

Hay casos, naturalmente, en que el *Cuando* no es clave o piedra decisiva en la construcción poética, sino apoyatura para cobrar nuevo aliento. “¿No ves *cuando* acontece - turbarse el aire todo en el verano?”

Un poco velado, pero clave al fin, es también en la oda a Salinas:

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada
Salinas, *cuando* suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada.

Esta es una de sus más perfectas canciones y más típicas, superada únicamente por la “Vida retirada”. Se le ve sensitivo y ordenado, emotivo y compuesto, amante de lo divino y del oficio poético en cuanto tiene de armonía.

Y como está compuesta
De números concordes, luego envía
Consonante respuesta,
Y entrabbas a porfía
Mezclan una dulcísima armonía.

Para concluir pidiendo:

Oh, suene de contíno
Salinas, vuestro son en mis oídos,
Por quien al bien divino
Despierten los sentidos
Quedando a lo demás adormecidos.

La serenidad que busca Fr. Luis para su alma, la busca también para su poesía. Es el motivo conductor de su obra lírica, desde los títulos hasta los finales. Pensando en ello se nota la gran diferencia que existe entre su afán de cielo y el afán de una Santa Teresa o de un San Juan de la Cruz. En el primero es más condicional y relativo. Siempre apoya su deseo de volar en que la vida terrenal es ruidosa, embrolladora, tempestuosa. Claro es que también le anima el puro amor a Dios, pero no de una manera tan escueta, limpia y desinteresada como a los otros dos místicos.

Por esto no es casualidad que emplee tanto el adverbio relativo y el interrogatorio, *cómo*, *dónde*, *cuándo*. Este último no falta en casi ninguna de sus poesías. He apuntado algunos; citaré todavía otros, pertenecientes a canciones de mucho menos valor, menos conseguidas, más prosaicas o elaboradas con mayor dificultad.

*Cuando la noche oscura
romper quiere su velo tenebroso
(“Lira en loor y honra de Dios”)*

*¡Ay, Dios! Cuando esto miro
para mi bien y gusto fabricado*

(Idem)

*Cuando en más alta cumbre
está el sol levantado
(“Silva rústica a la vida del campo”)*

Y de su esfera cuando

(“Morada del cielo”)

Cuando me paro a contemplar mi vida

(Soneto)

Cuando de vos se viere desterrado

(Soneto)

Tocaremos finalmente su clave verbal, que no es el gerundio como en San Juan, sino el participio pasado. Por curiosidad he sacado el número de ellos en tres de sus canciones. En “Vida Retirada” emplea 20, como rimas o finales de versos. En la canción a Francisco Salinas, 11 y en “La Noche Serena”, 14. Interesa el número o la frecuencia porque dan acento y prestan ambiente al conjunto. Pero acaso podríamos comprobar de otro modo que por las cifras lo característico y definidor que es el participio en las poesías de Fray Luis. Ese modo sería preguntarle a cada lector cuáles son los versos sueltos que mejor recuerda. Para mí son estos:

“Con su cantar suave no *aprendido.*”

“Del plectro sabiamente *meneado.*”

“En sueño y en olvido *sepultado.*”

“Lo que es, lo que será, lo que ha *pasado.*”

“Por vuestra sabia mano *gobernada.*”

No he citado en primer lugar la primera estrofa de “Vida Retirada”, sabida íntegramente por casi todo hombre culto del mundo hispánico,

porque pensaba decir que ella encierra a todo Fr. Luis, por su fondo y sus palabras significativas.

Qué descansada vida
La del que huye al mundanal ruído
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido.

Vemos aquí tres participios contra dos sustantivos: Escondida, ido, sido, aconsonantando con vida y ruido. Y estos finales típicos le sirven al poeta para decir que la vida es ruido, la senda de los sabios, escondida y descansada. ¿No es este todo el pensamiento de Fr. Luis, o, por lo menos el sentimiento constante de su alma?

De este modo hemos visto que por el estudio de las palabras características llegamos a descubrir unas cuantas que son como las claves de la técnica y de la psicología del autor.

IV

LAS PALABRAS Y LA PALABRA DE BECQUER

ANTES DE entrar en las series de palabras que se me han ido ordenando a medida que leía, resumiré tres consecuencias de carácter general: 1^a. Su adjetivación es descolorida, casi nula. 2^a. Su poesía tiene paisaje y ambiente. 3^a. Pero ambos están confinados, enrarecidos.

LA SERIE QUE REGISTRA SU AMBIENTE

En ella fuí recogiendo los versos que decían de los siguientes conceptos: *Oscuridad, Silencio, Vaguedad, Sueño, Honduras*.

- “En el silencio de la noche vaga.”
- “Silenciosa y cubierta de polvo.”
- “Cuánta nota dormía en sus cuerdas
como el pájaro duerme en la rama . . .”
- “Así duerme en el fondo del alma.”
- “Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo . . .”
- “Cendal flotante de leve bruma.”
- “Si al resonar confuso a tus espaldas

vago rumor... (Rima XVI, muy significativa)
"Tal vez allí dormía..."
"Oh, si las flores duermen,
qué dulcísimo sueño."
"Quema invisible atmósfera abrasada."
"Dos ecos que se confunden,
eso son nuestras dos almas."
"Cuando en la noche te envuelven
las alas de tul del sueño..."
"Cuando se clavan tus ojos
en un invisible objeto."
"El callado pensamiento."
"Cuando enmudece tu lengua."
"Si en el fondo de tu alma..."
"Mas guardábamos entrambos
hondo silencio."
"Cruza callada, y son sus movimientos
silenciosa armonía."
"Como la ola que a la playa viene
silenciosa a espirar."
"Todo lo que los dos hemos callado
lo tenemos que hablar."
"Yo me he asomado a las profundas simas."
"Tan hondo era y tan negro."
"Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar."
"Dimos formas reales a un fantasma."
"Arrebatado entre la niebla oscura..."
"Volverán las oscuras galondrinas..."
"Tu corazón de su profundo sueño..."
"Primero es un albor trémulo y vago."
"No dormía; vagaba en ese limbo
en que cambian de forma los objetos,
misteriosos espacios que separan
la vigilia del sueño." (Estrofa muy significativa tam-
bién)

“De la luz que entra al alma por los ojos,
los párpados velaban el reflejo;
mas otra luz el mundo, de visiones
alumbraba por dentro.”

“Vaga confuso, al terminar los fieles . . .”

“Las ondas tienen vaga armonía.”

“Islas de sueños, donde reposa . . .”

“Que en leve sueño pasa.”

“Que entre tinieblas nada.”

“Como atrae un abismo, aquel misterio
hacia mí se arrastraba.”

“Oh, qué amor tan callado el de la muerte.”

Si a la serie de conceptos que reúnen estos versos destacados, unimos los que hablan de *Cavernas, Rincones y Angulos*, todo se confina y ensombrece más.

“Yo en las cavernas cóncavas . . .”

“De mi alcoba en el ángulo los miro.”

“Yo penetro en los senos misteriosos . . .”

“De un oscuro rincón de mi memoria . . .”

“Aunque el viento en los ángulos oscuros.” (Riina [LVI])

“Aquel rincón oscuro y escondido.”

“Dormía en un rincón.”

“A oscuras conocía los rincones.”

El ámbito se satura más aún si añadimos los versos que aluden a lágrimas y suspiros.

“Los suspiros son aire y van al aire.

Las lágrimas son agua y van al mar.”

“Y caer como lágrimas del día.”

“Volveremos los dos a suspirar.”

“El eco de un suspiro.”

"En nada . . . ?En nada y lloras? — Es que tengo
alegre la tristeza y triste el vino."

"Yo sé cuál el objeto
de tus suspiros es."

"Sé que aun me quedan lágrimas."

EL SUSTANTIVO "SOMBRA"

Llevando la disección a sus últimos extremos, esto es, apurando más el examen en busca del vocablo que pueda presentarse como retrato de su personalidad, llego a la conclusión de que es el sustantivo *sombra*. Y podríamos aventurar que Bécquer es "una sombra vaga recluída en un recinto oscuro y hondo."

Cuantas veces trazó mi triste sombra
la luna plateada,
junto a la del ciprés que de su huerto
se asoma por las tapias

Apoyando mi frente calurosa
en el frío cristal de la ventana
en el silencio de la oscura noche
de su balcón los ojos no apartaba.
En medio de la sombra misteriosa . . .

Tanto la primera de estas citas, que es una pintura escenográfica, como la segunda, que es toda una actitud ante la vida, bastarían para confirmar lo que voy diciendo. Pero no me quedaría tranquilo si no diera aquí todos los datos recogi-

dos. El lector menos exigente puede saltar los ejemplos que siguen.

- “¿No viste entre sueños
por el aire vagar una sombra? (Rima LXXXII)
- “¿No has sentido en la noche,
cuando reina la sombra,
una voz apagada que canta
y una inmensa tristeza que llora?”
- “Cadencias que el aire dilata en las sombras”
- “Y entre las sombras hace
la luz aparecer.”
- “Palpito entre las sombras
y floto con las nieblas.”
- “Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces.”
- “Tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión.”
- “Sabe que entre las sombras que te cercan . . .”
- “Cuando entre la sombra oscura
perdida una voz murmura . . .”
- “Y mi amor tu sombra evoca.”
- “En la alta noche sombría.”
- “Mudo, sombrío, la pupila inmóvil . . .”
- “Daba sombra al escudo, en que una mano . . .”
- “Me ha herido recatándose en las sombras.”
- “Y luego ante su sombra se arrodilla.”
- “La tenebrosa sombra es el pesar.”
- “Ay, en la oscura noche de mi alma.” (Coincidencia
[con S. Juan])
- “¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos crusa.”
- “Sombras de un sueño son que perseguimos.”
- “Cuando en sombras la iglesia se envolvía . . .”
- “Sombra que huye la vanidad.”
- “Me acerqué de la nave

al ángulo sombrío
como quien llega con callada planta
junto a la cuna donde duerme un niño.”
“Reina el silencio, perdido en las sombras . . .”

Esta sencilla palabra llega a obsesionarle. Es como un símbolo que se obstina y enterca, y que al final resulta exponente simbólico del poeta. Todos debemos de tener una palabra así, tenaz e insistente. No sabemos cuál es, pero nos delatará en su día. Ella es la clave de nuestro sentimiento, la semilla profunda de nuestra psique. Unas veces será un adjetivo, como “*dulce*”, en Garcilasso; otras, un gerundio, como “*trascendiendo*” en S. Juan; otras, un adverbio, como “*cuando*” en Fr. Luis; otras, un sustantivo, como “*sombra*” en Gustavo Adolfo. Veamos lo que nos reserva Darío.

V

TERMINOS CARACTERISTICOS EN RUBEN DARIO

Y LLEGA la hora de este centauro archipoderoso que irrumpe en la poesía hispánica, mortalmente aletargada y anquilosada, promoviendo un fragor desconcertante para los viejos incomprensivos y un entusiasmo fructífero en la juventud sedienta. Hoy, al releer su obra, se tiene la convicción de que ningún poeta español antiguo ni moderno le alcanza en altura, en amplitud y variedad, en fuerza expresiva, en calidad verbal, en sabor y luz, en color y misterio. Todo el vocabulario vivo de nuestros días está en él, y maravillosamente manejado. Nadie colmó de nuevas riquezas el habla lírica como él. Se le puede llamar Centauro, por su ímpetu, pero también Titán, Volcán, Huracán y Aquilón.

Con un alma volcánica entré en la dura vida.
Aquilón y huracán sufrió mi corazón,
y de mi mente mueven la cimera encendida
huracán y Aquilón.

Todas las fuerzas cósmicas confluyen en él, incluyendo las más sutiles o inefables. Porque tanto fué poeta de lira, es decir, de alta canción llena de exclamaciones, como poeta de flauta o de voz insinuante, vaga, doliente, con hiperestética suavidad:

bruma y tono menor — ¡toda la flauta!
y Aurora, hija del sol — ¡toda la lira!

Eminencia bifronte, por mirar hacia Víctor Hugo y hacia Verlaine, por cultivar lo indígena y lo europeo, por sumirse en la antigüedad y en la vida palpitante del día, dió lugar a dos líneas poéticas en España, que, aunque no se lo deban todo a él, le deben mucho. Una muy formalista y cuidadosa de la virtud fonética y preciosa de la palabra, dentro de la cual estarían Valle-Inclán, Manuel Machado y Pérez de Ayala; otra, más espiritual, honda y elevada, donde podríamos reunir a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y los poetas posteriores incluidos en la primera antología de Gerardo Diego; línea que entraña con el romántico Bécquer y con San Juan de la Cruz. No he revisado todavía la obra poética de Unamuno como para señalar en ella influencias de Rubén, pero por el momento considero que su espíritu buceaba en otros hontanares, especialmente ingleses, y en los italianos como Carducci y Leopardi, o en los portugueses, como An-

tero de Quental y Guerra Junqueiro. También hay que considerar como caso aislado a León Felipe, que nos ofrece precisamente ahora un libro raro, lírico y autobiográfico, de prosa y verso, resumen y amplificación de su obra total, rigurosamente arquitecturado, expansivo como una granada de fuego, sensible y osado, desesperado como un girón de Jonás, y esperanzado como el pecho de Whitman, enriquecido con las tristes experiencias de España y con las azules perspectivas del Nuevo Continente. En cierto modo, este libro concuerda con aquel verso de Rubén que dice:

y el grano de oraciones que floreció en blasfemias.

Libro señero, cuyo título, *Ganarás la luz*, nos hace excluir con Rubén:

hermano, tú que tienes la luz, dame la mía.

Al iniciar mi búsqueda en Rubén Darío sentí que difícilmente iba a poder orientarme en su tan frondosa producción. La buena y escrupulosa selección no está hecha todavía. En la que me sirvió (de Eduardo Barrios y Roberto Meza Fuentes) flotan y confunden, y hasta desvirtúan la figura del poeta, muchas composiciones que, aunque sabrosas, son como ecos de otras suyas contenidas en el tomo.

El problema era pues mayor que en los poetas anteriores, cuya obra estaba ya cernida. ¿Cuál sería el adjetivo predilecto de Darió? ¿Qué otras partes de la oración podrían definirle? Si hay un Rubén formalista, bien diferenciable del espiritualista, ¿cómo encontrar la clave de su bifronte personalidad?

Las dificultades se fueron esfumando a medida que tomaba mis notas. No un poeta bifronte, sino uno mucho más polifacético se me presentaba, y, sin embargo, llega el momento en que produce una obra donde todas sus cualidades, todas sus visuales y apetitos quedan fundidos. El Darió modernista, helenista-parisino, el de: "Amo más que la Grecia de los griegos - la Grecia de la Francia" . . . , el poeta de los neologismos —nefelibata, canallocracia, etc.—, el modernista "muy siglo XVIII y muy moderno, audaz, cosmopolita", el atacado (para decirlo de una vez) de la falsa elegancia de fines de siglo, el poeta de los sentidos hiperestesiados, sensual y plástico, se funde con el meditabundo, reconcentrado y profético, para dejarnos unas cuantas poesías incomparables, que no transcribo porque sería salirse demasiado del propósito elegido. Y esta vez, cargado de ejemplos.

EL ADJETIVO

Primeramente citaré los adjetivos no triunfantes en este certamen, a pesar de su marcado sabor rubeniano: *suave, pasados, aleve, leve, ebúrneos, vagos, tenues, sedosos, galantes, fugaces, locas, lindo, mágicas, sacro, agreste, bicorne, púberes, ínclitas, ubérrimas, talismánica*. Para ver la infinita distancia que hay entre el modo de adjetivar de Rubén y el de un clásico, basta recordar este verso:

“Un cincelado témpano viajero”

Esto es el cisne para Darío, y esto es adjetivar con plena soltura. El adjetivo es ya mayor de edad y se hombrea con el sustantivo. ¿Quién puede más, el *cincelado* o el *témpano*?

Hay una frase poética sobrecargada de adjetivos, que me parece de verdadero interés porque todos ellos se le pueden aplicar al poeta, aunque él se los aplica a un cierto tipo de mujer:

Amame así: fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.

Este es uno de los mayores casos de narcisismo que recuerdo; el poeta traspasa inconscientemente a la mujer toda una serie de cualidades

propias considerándolas necesarias y supremas.
Pero otra vez ando fuera del carril.

¿Cómo dar con el adjetivo predilecto en esta maravillosa selva? La cosa no es fácil; pero los números, la estadística me revela al poco tiempo que ese adjetivo constante en Darío es: DIVINO. Hasta el punto de que casi no hay poema suyo sin él. Voy a dar todos los recogidos en esta antología citada; así podremos ver que esos versos sueltos donde el *divino* manda nos ofrecen su personalidad.

- “Divino astillero del divino Watteau.”
- “Dafne, divina Dafne.”
- “Tal el divino Sandro.”
- “La divina Eulalia.”
- “Y así juntaba a la pasión divina.”
- “Emanación del corazón divino.”
- “Virgilio divino.”
- “La divina reina de la luz, la celeste esperanza.”
- “Oh ruído divino.”
- “Pero vosotros sois los divinos/príncipes.”
- “La dulzura del ángelus matinal y divino.”
- “Juventud, divino tesoro.”
- “En tanto pace estrellas el divino Pegaso.”
- “Que las divinas órdenes realizan.”
- “Divina Psiquis, dulce mariposa invisible.”
- “Aquel celeste Edgardo.” (celeste por divino)
- “Que saludaron el mugir del toro / celeste.”
- “Ese pan divino.”
- “Me dan la sensación divina de mi infancia.”
- “Europa me ha tocado con sus manos divinas.”
- “En mil clarines de oro/dicen la divina diana.”

“Las ánforas de oro del divino Epicuro.”
“Escucha, divino Rolando del sueño.”
“Rosa de porvenir, rosa divina.”
“A sus pies el divino lago de Managua.”
“Como el divino trueno de la ira de un Titán.”
“Suspender, Bizancio, tu fiesta mortal y divina.”
“Oh Roma, suspende la fiesta divina y mortal.”
“Oh pinos divinos, no os puedo olvidar.”
“La desnuda estaba divina.”
“La divina estaba desnuda.”
“Labios rojos de sangre divina.”
“Soñemos en una celeste / mística rosa.”
“Y en un rincón divino revienta.”
“Y opusieron orando, las divinas.”
“Sentir la unción de la divina mano.”
“Con la música pánica vitalidad divina.”
“¿Qué dar a ese tierno, divino Señor?”
“Hechos de la sonora y divina armonía.”
“Y por los prodigios divinos.”
“En que descansa aquella gentil carne divina.”
“Pájaros de las islas, oh, pájaros marinos,
vuestros revuelos, con
ser dicha de mis ojos, son problemas divinos
de mi meditación.”

El acervo, como se vé, no es despreciable. Rubén tenía, sin duda, presente en su conciencia la palabra *divino* en todo momento. Lo divino y lo celestial. He aquí otro verso significativo:

A las nupcias del cielo con mis versos te invito

Palabras dirigidas a su hijo, pero valederas porque revelan que él hizo ya las suyas con lo divino.

Hay poemas, sin embargo, y de los mejores, que no dan el adjetivo predilecto: "Los motivos del lobo" y "A Margarita Debayle". ¿Qué pasa? Pues pasa que lo divino está implícito. Hay una gran variedad de palabras que lo sustituyen. "El varón que tiene corazón de lis, - alma de querube, lengua celestial. - Y siguió camino arriba - por la luna y más allá" ... Todo el canto está en la azul inmensidad, en lo divino.

EL MISTERIO

Si tanto le llenaba el alma lo divino, es lógico que le preocupase también el misterio que nos rodea, el profundo enigma de la vida. Y así lo demuestra aquí y allá, especialmente en su poema "Lo fatal"

"Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro temor ..

.....
Y no saber a dónde vamos,
Ni de dónde venimos ..."

Con ese ejemplo tendríamos bastante para saber si pensó en el misterio, pero no para saber si elló le daba vueltas en el alma como el concepto de lo divino. La palabra *misterio* tenía forzosamente que repetirse en su obra. O su equivalente, el enigma. Y así es. Van algunos casos:

“Y el triunfo del terrible misterio de las cosas.”
“Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma.
En cada átomo existe un incógnito estigma.”
“Son formas del Enigma la paloma y el cuervo.”
“El Enigma es el soplo que hace cantar la lira.”
“Pues de la Muerte el hondo, desconocido imperio,
guarda el pavor sagrado de su fatal misterio.”
“Traían un símbolo de triple misterio,
portando el incienso, la mirra y el oro.”

EL “YO”

Esta pieza romántica sufre alternativas en la obra de Darío. Hay un verso muy significativo que dice:

Encerrado en mi celda de la rue Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.

Claro es que en este caso el *yo* equivale a su persona física; lo emplea humorísticamente y por oposición al *mi*. Pero no hubiera jugado grácidamente con él si no hubiese meditado bastante sobre su significación y su empleo. Cuando Rubén sentía en parnasiano, esquivaba el *yo*; pero en sus más opulentos y maduros instantes lo usa con una potencialidad inusitada hasta entonces en lengua española. Y al decidirse, siente que lleva dentro el romanticismo.

Románticos somos. ¿Quién que Es, no es romántico?
¡Ya lo creo! ¿Qué hubiera sido Darío sin el romanticismo? El hombre ha llegado a ver que

esta escuela o movimiento histórico obedecía a la mayor y más humana parte de su ser, y que por lo tanto rebasaba los límites históricos y seguiría brotando acá y allá, mañana o pasado, cuando fuese preciso, y aun sin serlo. La magna voz de Rubén termina así:

“Yo soy aquél que ayer no más decía . . .”

Y mis notas terminan resumiendo: Darío se cifra en el adjetivo *divino*, en el sustantivo *misterio* y en el pronombre *yo*. —Lo cual, ordenado, diría: **YO, MISTERIO DIVINO.**

VI

LA PALABRA DE JUAN RAMON JIMENEZ

EN JUAN RAMÓN hay identificación con la Naturaleza, como apunté en mi nota sobre San Juan de la Cruz, y además, fulguración trascendente de las palabras, lo cual pudo venirle directamente del simbolismo francés.

Por ambas cosas, el Juan Ramón de la primera época se ve enclavado en los finales del siglo xix y principios del xx, dominado por lo que los alemanes de entonces llamaban “Einfühlung”, es decir, una identificación tal con la Naturaleza que, mediante ella, la dotamos de nuestros sentimientos, pero, a la vez nosotros mismos nos sentimos transformados en los objetos de ella, sean árboles, ríos, montes o nubes.

Juan Ramón, en su primera época, tuvo el poder mágico de trasladarnos al plano poético, de sumergirnos en el mundo de lo maravilloso con palabras sencillas, pero fulgurantes, que pro-

venían de esa fusión o identificación con la Naturaleza. Ya vimos que en la poesía "Los árboles" le basta el primer verso para conducirnos de lo real presente a lo real poético: "Volvía yo con las nubes . . ." Y esta habilidad para situarnos en el plano poético la tiene casi siempre. Acordémonos de aquella otra poesía que empieza: "Tú me mirarás llorando - será el tiempo de las flores . . ." y tantas otras donde con poquísimas palabras consigue un ambiente exacto, real y poético, propicio para que el alma tiemble de gusto. A este temblor de gusto tiende toda la poesía verdadera, y yo lamento no poder extenderme aquí sobre ello por tener que ajustarme a la modesta tarea inicial, esto es, a sacar con pinzas las palabras significativas, representativas de cada poeta.

LAS METÁFORAS

Levemente voy a tocar este aspecto de su obra, porque no he profundizado en él. Haría falta un estudio comparativo de las suyas y las de otros escritores de la época y de los antecesores. Las recogidas por mí se apoyan en el mundo de la acústica, de la audición. Ya se sabe lo aficionado que es Juan Ramón a la música y lo sensible de oído que es.

“Amapola, grito de la vida.”
“El gallo alzará / su clarín de plata.”
“Levantará el gallo / su clarín de llama.”
“Plata muda el silencio de oro de mi alma.”

En este último verso, el juego contradictorio de llamar plata y oro al silencio, es tal vez excesivo, crea confusión. El poeta convierte su silencio de oro en muda plata porque así cree conseguir apagarlo todavía, y mientras más lo apague más de oro, es decir, máspreciado será para él.

Pero sus metáforas le nacen también del mundo de la pintura. Por algo quiso ser pintor en su juventud. Y así vemos que exclama:

“No me pientes más aguadas / tristes, de color de
lágrima.”

Imagen ésta de extrema sutileza que acusa por sí sola toda su sensibilidad.

LOS ADJETIVOS

Este capítulo de los adjetivos nos acercará más a nuestro propósito capital, el de las palabras.

Por la adjetivación meramente se puede ver ya que el *modernismo* navega por rumbos propios y muy distintos que el *prosaísmo* de un Gaspar Nuñez de Arce o de un Campoamor. En Jiménez hay, además, una riqueza y un depuramiento adjetival que exigiría muchas páginas

para presentarlos. Después de esta hora suya de positivo alarde en el manejo y creación de adjetivos, hubo de venir una reacción. Vino el hartazgo. Yo mismo me rebelé contra la tendencia al escribir "Jacinta la Pelirroja". Recuerdo que al dedicarle un ejemplar a Valle Inclán, le puse: "A Don R. del V. I. este libro donde se da primacía al sustantivo sobre el adjetivo." Y es que se había llegado a ese punto de abuso que le impulsa a uno a hacer lo contrario, aunque con riesgo de pecar también. Tales movimientos son beneficiosos porque restablecen el equilibrio de la balanza. Y ya se sabe que el fiel de ella es, para la poesía, extremosamente sensible.

He aquí algunos ejemplos de adjetivación sutil:

Blanco tenue, - Sol fino, - Frescor morado, - Transparente amor, - Estrella suave, - Frío mojado, - Primavera caída, - Amor tronchado y tierno, - Rocío amarillo, - Honda transparencia del tierno jardín, - Fragancia desprendida y misteriosa de la perdida rosa. - Eternidad fresca, gloria mojada, - Primavera azul, arroyo vivo. - Luces anchas, glorias ruidosas, tensión fresca. - Dicha agreste, deslumbrante algarabía.

Los críticos literarios no se meten en estas averiguaciones, no se toman la molestia de auscultar el misterio de la obra, que está precisamente en las venillas y arterias. Se contentan con mirar la cara y hacer ampulosa síntesis. Se

contentan con apuntar parecidos y atarnos los unos a los otros como cuentas de rosario. Y, sin embargo, cualquier lector puede sacar más cosas en limpio de estos análisis que de sus elucubraciones pseudofilosóficas. A nadie le importa que le digan vaguedades o hablen de que la talla de fulano es superior a la de mengano; lo que nos importa es que se acerquen a la intimidad literaria y escárben en el tuétano de la obra.

Vuelvan a leer las frases adjetivadas y verán que en ellas está Juan Ramón. Que ese sol fino, ese frío mojado, ese amor tronchado y tierno, ese rocío amarillo, esa fragancia desprendida y misteriosa, esa dulzura violeta, son él. Y es que con las pinzas, y con cuidado, se sacan los nervios.

Nada nos esclarece a un autor como sus palabras propias. Cada autor legítimo se retrata a sí mismo en sus giros, en sus construcciones gramaticales, en su ritmo, en su vocabulario y engarce de ideas.

Pero en este estudio no se busca el retrato, sino algo más modesto y curioso: la palabra que por brotar en la obra con mayor frecuencia viene a ser rasgo característico de un poeta.

LA PALABRA DE JUAN RAMÓN: Oro.

Oro que la mayor parte de las veces equivale a sol. El oro, el sol y el amarillo están en las poesías suyas de primera y última época. No me fué difícil dar con la palabra de J. R. Al ir ensacando los adjetivos noté que la palabra sol se repetía mucho: Sol sonoro, - En el sol de la tarde vacía. - Jazmines con sol, - celindas con sol, - Cuando el otoño inflama romántico el dolor / y los suspiros vuelven en vuelo negro y sol. - Ya el árbol no es de hojas secas / ya el árbol sólo es de sol,/árbol que era anteayer/de oro yerto de dolor. (86) (Los números corresponden al orden del libro *Canción*, Madrid, 1936, Editorial Signo).

Esos cuatro versos me dieron la clave, la equivalencia de sol y oro. Y a partir de ellos recopité más de los necesarios en el libro citado y en la Segunda Antología que publicó Espasa-Calpe.

“Un oro distante / solitario y príncipe ... Un oro sin gloria ...” (93)

“Chopos de plata / niños de oro ... (97) - Cuando el sol cuelga de oro” (100)

“Por un camino de oro van los mirlos ... ¿Adónde?
- Por un camino de oro van las rosas ... ¿Adónde? - Por un camino de oro voy ... ¿Adónde?” (106)

“Oro y granizo contra mi cristal” (108) - “Sólo negro, carbón y oro.” (111)

“Un relente de oro / exalta los huesos. / Oro hace la luna / un orito fresco! / Un relente de oro / congela los ecos.” (118) “Celeste y rosa vence la tarde al día de oro azul.” (120)

Iba mi colección de “oros” creciendo paulatinamente y confirmando mi hallazgo, cuando al llegar al poema 122, leo este gran título: ORO ETERNO, y debajo, como lema, unos versos del propio poeta, pertenecientes a otra composición: (Pensamiento de oro, tibia y flotante lumbrera, / fragancia de lo azul en la tarde divina ...) Me pareció que el poeta en persona, saliéndome al paso, me decía: “No te cances más. Aquí tienes el poema hecho a la palabra que tú crees como la más urgente y trabajadora de mi obra.” Hay que copiar íntegro este poema:

ORO ETERNO

(Pensamiento de oro, tibia y flotante lumbrera, / fragancia de lo azul en la tarde divina ...)

Oro bello que vuelves de mi tierra a tu cielo
cuando la tarde va quedándose tranquila,
que has teñido las aguas, los árboles, las cumbres,
los pájaros, las ondas de la brisa.

Oro de paz y música que has vivido en mis rosas,
más suave que lo tibio de las carnes más finas,
oro de corazón misterioso y errante,
oro de eternidad y de poesía.

Ilusión de alas de oro que pareces un sol
que inflamara la historia de no sé qué ruinas,
¡oh sol de última hora, libre, puro, divino,
todo de mariposas de otra vida!

Para mi convencimiento, no necesitaba más. Siete oros y dos soles en quince líneas. Pero, sobre todo, ¡qué sublimación del concepto, del vocablo *oro*! De ser cosa material y tangible ha pasado a ser muchas cosas etéreas, intangibles, como la paz, la música, la eternidad, la historia. Y es que ese oro es el sol, “libre, puro, divino”. Pero el sol de última hora, que, según Juan Ramón, está compuesto de mariposas de otra vida. Es decir, de vagos vuelos de muerte, de total liberación.

Al pensar en la significación o importancia de este poema dentro de la extensa obra juanramoniana, me acude a la memoria el famoso madrigal de Gutierre de Cetina. Y es que si la gente, al oír “Ojos claros, serenos”, sabe que tal cosa pertenece ya para siempre al gran madrigalista, mañana, al oír: “Oro eterno, oro bello, oro de paz y música” pensará en Juan Ramón. Si a Cetina lo eternizan unos “ojos”, a Juan Ramón un “oro”, el sol que ha vivido en sus rosas, árboles y cumbres al caer la tarde.

Aunque, como dije, ya eran suficientes para mi convencimiento los datos reunidos, sigo el

acopio para mayor seguridad del lector. La lectura será fatigante tal vez, pero ¿qué menos merece una vida de esfuerzo por la poesía que un poco de atención?

“Un poquito de sol / y el jardín chorreante / chorrea luz, amor.” (125)

“¿El sol nace del cielo / o nace de mi alma?” (129)

“Hoja verde / con sol rico, / carne mía / con mi espíritu.” (131)

“Espera, instante de oro, / que quiero gozarte allí; / instante de oro, espera, / que quiero gozarte aquí.” (142)

“Cada minuto de este oro / ¿no es toda la eternidad?” (165)

“Verde oro y oro verde / vida en gloria ante la muerte. (167) - (¿No hay un eco danunciano aquí?) “Trenta siamo/d’una sorte/e trentuno con la morte”. Pero también puede haber un reflejo de la plaza de toros.)”

“Oro eterno nos quema los ojos.” (167)

“No acaba la hoja con sol / ante nuestro corazón.” (167)

“Corazón de cristal y oro (170) - Ultimo oro. Por amor / se ha quedado en el árbol / sin su sol (174) - De prisa, tierra, de prisa. / Muévete, cuajado sol”. (179)

“Sol de la inmortalidad . . . (181) - Con su flor carmín y oro.” (181)

“La luz que se ríe / cantando su sol / y traspasa de oro / mi infinito amor.” (187)

“Todo azul de oro y de brisa.” (189)

Reunidas así las citas resultan fatigantes. Nos puede parecer que el poeta va con su sol a cuestas como aquel Sorolla, q're fué amigo suyo.

También podemos deducir que su color favorito es el amarillo; todos sus libros primeros e incluso este tomo de lujo impreso el año 36 están vestidos de amarillo.

“Hoja amarilla y grande / de yedra en el estío, / como mi corazón / inmenso y amarillo.” (Véase todo este poema, 200)

“Es sol en rosa primera (204) - Lumbrarada de oro/luz, sí sol.” (210)

“Trenes que pasan por el sol rojo ladrillo . . . por el oro primero.” (217)

“En Otoño. El cielo inmenso / arrancaba con su sol / todo el oro de la vida/en columnas de esplendor.” (220)

“Hoy me resuena ¡tu voz! / en el ocaso de oro / de mi sueño más despierto / estrella en la última luz / del sol.” (250)

“Oro del jardín, divina / brisa, los pájaros últimos./ Oro interior, luz caída.” (256)

“Entrar hecho oro verde y último . . . (260) - ¡Cómo me enredan en oro.” (290)

“Contra el cielo regio / amarillo y verde / del sol imponente.” (296)

“Cuánto tardas en salir / sol de hoy! / Sal, que me ahogo.” (297)

“Como médanos de oro . . . Mar total de oro insonrible.” (310)

“Me colmó el sol del poniente / mi corazón de onzas doradas.” (311)

“Calla ¡Gusta el cenit, / escucha el sol! / ¡Calla, aspira el azul / responde al oro!” (314)

“Oro en mi frente envolvedora. / Oro en mi corazón total.” (318)

- “Sol quincallero / cales azules. (320) - Y el sol grande sonríe.” (322)
- “Qué diferente, tarde de oro, para mi decir. / No te irás ya, tarde de oro.” (332)
- “¿Qué me importa, sol seco?” (337)
- “Dónde el doble río mío / del vivir y del soñar / cambiaron azul y oro.” (340)
- “Haz en tu agua profunda / pedazos el alto sol.” (345)
- “Grita, se va el sol. (357) - Verdor precioso / contra el sol glorioso.” (358)
- “Cuerpo impotente / contra sol presente.” (358)
- “Oh, qué sonido de oro que se va / de oro que ya se va a la eternidad.” (361)
- “Mecidas en brisa / cimas leves de oro.” (364)
- “No sois vosotras, ricas aguas / de oro las que corréis . . .” (373)
- “Leve sol sin fondo ardo.” (375)

Paso por alto los números 385, 390 y 394 porque acusan un narcisismo imperdonable; sobre todo el último. Y doy en cambio este poemita que sintetiza su voluntad:

Esta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último,
la de las cimas de oro de lo oscuro!
Esta es mi libertad, oler las rosas,
cortar el agua fría con mi mano loca
desnudar la arboleda,
cogerle al sol su luz eterna.

¿Para qué seguir con el centenar de citas que aún he recogido? La palabra “oro”, equivalente de sol, es el alma de este poeta amigo, a quien

ve uno sentado ante el paisaje del atardecer dejando que sus pupilas brinquen como colibríes del amarillo del árbol al de la flor, al del regato, al del monte, al de la nube.

También es muy significativa esta otra:

“¡Cójela, coje la rosa! - ¡Que no, que es el sol! - La rosa de llama, - la rosa de oro - la rosa ideal. ¡Que no, que es el sol! (415)

Dejando el libro *Canción* y pasando ahora a la llamada *Segunda antología poética*, se ve que desde sus *Elegías* (1907-8) aparecen el oro y el sol. “Una rosa y un oro, lo alegre y lo divino” - “El sol entra en mi vida por la ventana abierta”. - Y en las *Elegías Intermedias* pone por lema estos dos versos de A. Samain: “Et chaque feuille d’or tombe, l’heure venue / Ansi qu’un souvenir, lente, sur le gazon”. ¿Será de Francia de donde le llega esta obsesión del oro? Hay un lema francés todavía, y es de Verlaine: “Car voici le soleil d’or”. (pág. 105). Pero aunque le llegue de allá, no importa, porque ha sabido sacar de la sugestión un partido increíble.

“Esta espectral fijeza del sol en los verdores.” (pág. 75)
“Como un agua de oro que canta en mi memoria.”
“y el madrigal de frescura / se va envolviendo en la gracia / de una rosa dulce de oro / de sol poniente ... (84)

En ningún poeta español hay tanta nota de nostalgia juvenil, de indefensa y desmayada soledad, de claudicante voluntad, de pureza tierna como en el J. R. de esta primera época. Sobre ella se podría hacer un estudio psicológico y patológico. Se le agudiza la sensibilidad a un extremo que acongoja: "Huele a rosas pisadas" (86), "Huele a rosas quemadas" (90) - "Lágrima grande y pura, lucero que te quedas / temblando en la colina, sobre los campos verdes." (77)

La estética del "oro" se va definiendo en él todo lo que puede definirse:

Abajo, el oro es rojo. Arriba, el oro es claro.
Abajo, son ensueños medievales, románticos.
Arriba, son anhelos aéreos, clásicos.
El cielo es todo azul; el rostro, todo blanco.
Los colores componen la vida. Sólo es cántico
la melodía vaga de la luz en los labios. (189)

No hay que pasar ligeramente sobre eso de "Los colores componen la vida". ¿No es la frase de un pintor? Y por si cupiera duda, insiste: "Sólo es cántico la melodía vaga de la luz en los labios." ¿No pudiera ser esta una frase de Leonardo de Vinci?

VII

LAS TRES PALABRAS DE GARCIA LORCA

LAS TRES palabras de Federico son: AIRE, LUNA, VERDE. En el *Romancero gitano* cuento 32 versos en que aparece la *luna*; 27 en que discurre el *aire* (*viento o brisa*), y 14 en que se ve lo *verde*.

En el libro *Canciones*, se emparejan casi *luna* y *aire*: 36 ella y 38 él.

Tenemos, pues, un astro frío, un elemento dinámico y un color pacífico. Muy de prisa he revisado el libro *Poeta en Nueva York*, pero voy a comenzar por el acopio de *lunas* hecho en él para destacar la diferencia que presenta con sus *lunas* gitanas.

“Y la luna incomprendible que ilumina por los rincones.”

“Por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.”

“Por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna.”

“Yo había matado la quinta luna.”

“Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba.”

"Que quitó la luna de la sien del muerto."
"La mentirosa luna de los polos."
"Bajo el amianto de la luna."
"Bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer."
"Saqué una pata de gallina por detrás de la luna y luego . . ."
"Yo estaba en la terraza luchando con la luna."
"La mujer gorda, enemiga de la luna."
"Que pedían protección a la luna."
"El ataque violento de la luna."
"Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas."
"Abrid los escotillones para que vea bajo la luna."
"Pueden ser rocas blancas con ayuda de la luna."
"La luna tiene un sueño de grandes abanicos." (Aquí suena el Federico de siempre).
"La luna de castigo y el reloj encenizado."
"Que se entere la luna."
"¡Dame tu guante de luna!" (Otra vez él)
"En la dura barraca donde la luna prisionera."
"Y la luna estaba en un cielo tan frío."
"Luna y panorama de los insectos."
"Y la luna./ ¡La luna!/ Pero no la luna." (Esto se repite tres veces)
"La terrible claridad de otra luna enterrada."
"Y la luna copiaba en su mármol."
"Ni tus hombros de pana gastados por la luna."
"Mientras la luna los azota por las esquinas del terror."

Los más obtusos comprenderán que las citas siguientes corresponden a otro estilo de vida y de expresión. Primero voy a copiar algunos del libro *Canciones*.

"La escala llega a la luna." - "En la luna negra/de los bandoleros." / "Jaca negra, luna grande." - "Ay sol. Ay

luna, lunal!" - "La luna estaba de broma." - "Morena de luna llena." - "Noche de cuatro lunas."

Y otros versos del *Romancero gitano*:

"Romance de la luna, luna, - "La luna vino a la fragua."
- "Mueve la luna sus brazos." - "Huye luna, luna, luna."
- "Por el cielo va la luna." - "Su luna de pergamiento." -
"La media luna soñaba/un éxtasis de cigüeña."

Y nótese que no está sólo en el metro la diferencia, sino en el ánimo del poeta: duro y hasta cruel en las poesías de Nueva York, blando y airoso en las de su tierra.

Pasaremos ahora a los versos de *aire, viento y brisa*.

Las niñas de la brisa / van con sus largas colas. - Los
mancebos del aire / saltan sobre la luna. - Alto pinar /
cuatro palomas por el aire van. - Alta va la luna. Bajo
corre el viento. - Luna sobre el agua. Luna bajo el viento.
- Mientras se convertía / en flor de gasa el viento. - Y
las velas en la brisa. - Por tu amor me duele el aire. - El
viento, galán de torres. - Cuando en la frente de los
chopos / se rice el viento del sur. - El cielo flota sobre
el aire. - Caracolea el vientecillo. - De la luna al viento.

Pero donde el *aire* corre más a sus anchas es
en el *Romancero gitano*.

En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos. - El
aire la vela, vela. El aire la está velando. - Preciosa y el
aire. - Al verla se ha levantado / el viento, que nunca
duerme. - El viento-hombrón la persigue. - Que te coge
el viento verde.. - Verde que te quiero, verde / verde viento,
verdes ramas, / verde carne, pelo verde. - El largo

viento dejaba. - Mientras que de pie, en la brisa. - En los recodos del aire. - Rompen las dalias del aire. - Que los tallos de la brisa. - El viento vuelve desnudo. - En un aire donde estallan/rosas de pólvora negra.

Su amor al viento, al aire y la brisa se condensan en estos versos:

“Cuando yo me muera / enterradme si queréis, / en una veleta.”

Pero esto del aire exige un poco de calma. Sí, porque Federico, además de tener pasión por él, lo tenía en su persona. Era aire, viento y brisa, según los casos. Y toda su poesía —excluida la de Nueva York— es ante todo airosa, llena de garbo y garabato, de puro nervio juncal, muy otra que la de Juan Ramón, más popular que culta.

El día se va despacio, / la tarde colgada a un hombro, dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos.

Si Juan Ramón le atrae en sus años tiernos, luego le encalabrinan Manuel Machado (que es muy gitano y torero) y D. Ramón del Valle-Inclán (que es el padre de lo esperpéntico y autor dramático). Analizando uno de sus romances, por ejemplo, el de *Preciosa y el aire*, se ven elementos valle-inclanescos, caricaturescos, estraflarios, aunque con una gracia menos sabia que

en el maestro, más bajas de tono. Y se ve que el romance es un drama, pero poético-burlesco:

"En los picos de la sierra /los carabineros duermen /, guardando las blancas torres /donde viven los ingleses."

"El Arcángel San Gabriel,/entre azucena y sonrisa,/ biznieto de la Giralda/se acercaba de visita."

El viento hace en este drama papel de varón, fuerte, y adopta la figura de San Cristóbal, que, por cierto, quiere abusar de la niña.

Aunque pueden ser muchas las influencias que un poeta recibe en la época de formación, creo que en Federico se pueden señalar fácilmente la de J. R. Jiménez y la mía. Esta durante los años 1919 y 1920, con mi poema "En la selva fervorosa". Pueden verse concretamente las poesías "Manantial" (pp. 251-53 de su *Libro de Poemas*), y las tituladas "Encina" e "Invocación al laurel", donde hay a cada paso versos provocados por mi simbólico poema. Citaré algunos: "¡Hunde en mi pecho tus ramajes santos! (p. 265) "Pero mi gran dolor trascendental/es tu dolor, encina." - "Y noto que sacando sus raíces/huye de mí la encina." (pp. 266 y 267) - "En el bosque antiguo, lleno de negrura," (p. 269) - "Yo comprendo toda la pasión del bosque." (270) - "Ninguno queréis sofocar las ansias/de este fuego casto/que el pecho me quema." (271) - "Todos tus herma-

nos del bosque me hablan.” (271) - “Que me ponga en las manos la gran llave/que fuerce al infinito.” (280). Etc. Toda una serie de cosas no bien digeridas y que, además, no le cuadraban a él. Todo lo de este *Libro de Poemas* es demasiado juvenil, embrionario, indeciso. Federico se perfila después. Pero ya en este libro aparecen la luna y el viento, como también las salidas de humorismo y la voluntad de romper con la melancólica poesía.

“¡Si mis manos pudieran/deshojar a la lunal”

“Sale del monte la luna,/con su cara bonachona/de jamona.”

“Y el chopo solitario - el Pitágoras/de la casta llanura/ quiere dar con su mano centenaria/un cachete a la luna.”

“Ya no serás la cuna/de la luna, /ni la mágica risa/de la brisa.”

“La luna le ha comprado/pinturas a la muerte.”

“Oh, qué dolor el dolor/antiguo de la poesía,/este dolor pegajoso/tan lejos del agua limpia.”

Este *Libro de Poemas* pone en primer lugar uno que se titula “Veleta” y que comienza:— “Viento del sur . . .”— Recojo de él estas otras alusiones al viento.

- “Sin ningún viento” - “Aire del norte” - “Oso blanco del viento.” - “Brisas, gnomos y viento” - “Alisios destetados.” - “Y entre el claro gentío de los vientos.” - “¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?” - “¡Hazme caso,/gira, corazón!”

En Poema del Cante Jondo no faltan tam-poco el viento y la luna:

Ay, amor / que se fué por el aire. - Los dos ríos de Granada / uno llanto y otro sangre. - Y el viento en los naranjales. - ¡Cómo llora el viento! - Viento por los caminos, / Brisas en las alamedas. - Viento en el olivar / viento en la sierra. - El grito deja en el viento. - Sobre la noche verde / sobre el viento amarillo. - Córdoba, olivos verdes. - Tiene verdes los ojos. - Espejos verdes. - Echad los limoncitos al viento. - Rizas el aire.

¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa?.. - Unas muchachas ciegas / preguntan a la luna / y por el aire ascienden / espirales de llanto. - La quilla de la luna / rompe nubes moradas. - Qué bien estás / bajo la media luna. - ¡Luna, luna, luna, luna / del tiempo de la aceituna. - Luna, luna, luna, luna / Un gallo canta en la luna. / ¡Señor alcalde, sus niñas / están mirando a la luna. - El Amargo está en la luna.

De un librito suyo, titulado *Primeras canciones*, que le sacó a la fuerza Manuel Altolaguirre para sus *Ediciones Héroe*, el año fatal de 1936, quiero copiar primero ésta:

REMANSO, CANCIÓN FINAL

Ya viene la noche.
Golpean rayos de luna
sobre el yunque de la tarde
Ya viene la noche.
Un árbol grande se abriga
con palabras de cantares.
Ya viene la noche.

Si tú vinieras a verme
por los senderos del aire.
Ya viene la noche.
Me encontrarías llorando
bajo los álamos verdes.
¡Ay, morena!
Bajo los álamos grandes.

Y terminar las citas con un trozo de la cuarta
“Balada amarilla” incluída en dicho librito:

*Sobre el cielo
de las margaritas ando.*

Yo imagino esta tarde
que soy santo.
Me pusieron la luna
en las manos.
Yo la puse otra vez
en los espacios
y el Señor me premió
con la rosa y el halo.

*Sobre el cielo
de las margaritas ando.*

Sí, le pusieron la LUNA en las manos; y él la devolvió a los espacios. Sí, pero enriquecida. Enriquecida por su mano, que tanto la acarició y por sus ojos, que tanto la miraron, y, sobre todo, por su imaginación, que tantas cosas hizo con ella y de ella.

Federico trató a la luna y al aire con la desenvoltura esa que tienen los niños para tratar las cosas; y lo mismo la mima que se burla de

ella. La besa y le pega cachetazos, la viste de rasca, le llama jamona y llora luego.

A ver si un día tengo tiempo de pensar en todo lo que fueron para este poeta la luna y el aire. De *lo verde* y la *sangre*, que serían las otras dos palabras muy usadas por él, aunque en menor cantidad, diré solamente que constituyen una pareja sucedánea, pues el verde tiene de la luna la tranquila luz, y la sangre es cosa tan dinámica como el aire.

VIII

LA PALABRA AMBIVALENTE DE GUILLEN ES “SER”

Y digo ambivalente porque las tres letras que componen esta palabra sirven para designar el sustantivo y el verbo. En ella se realiza un misterio de la trinidad, puesto que *Ser* es existir, estar y actuar. El verbo es acción.

Tiene fama Guillén de ser el más intelectual de nuestros poetas contemporáneos. Y la fama es justa en este caso. También se dice que se propuso la línea de Valéry, por su ferrea disciplina. Yo creo, además, que por su sistema, es decir, por tener una visión del mundo muy precisa.

Es bello espectáculo éste de ir viendo desfilar a los poetas con sus aportaciones, esto es, con aquellas palabras peculiares que no sólo son exponentes de una estética sino de una posición moral ante el mundo.

No es Guillén un poeta a quien se adhiera uno de repente por su efusión o su gracia de primer plano, como ocurre con García Lorca.

Es un poeta a quien se cobra respeto, a quien se llega por el camino de relección. De releerlo y repensarlo. De intentar descubrir qué es lo que se propone. Porque este maestro de literatura ya sabía de joven que había de hacer una obra con eje y punto de vista, no una acumulación de poemas disgregados e inconexos.

Menuda palabra la elegida por Guillén para levantar su obra total ¡Es —nada menos—, que la fundamental de la filosofía! Captar la realidad y embriagarse de júbilo ante el descubrimiento del ser.

Muchos se preguntarán, ¿es posible que surja poesía de una base tan intelectual? Personalmente puedo contestar con una poesía propia publicada hace veintidós años en mi libro *Colectión*. Se titula “Descubrimiento”. Dice así:

Yo he sido ciego:
tal es mi alegría
delante de las múltiples
presencias de la vida.

¡Qué campos me hizo Dios!
¡Qué pueblecitos en el campo!
¡Qué anímulas errátilles
y líricas navegan
por el mar invisible
del aire, sede suya!

Ciego, ciego ... Y ahora,
con profunda codicia,
quiero beber colores
y formas y perfiles
sin perder un matiz
por sellado que sea.
Aquel chopo que hunde
su pie verde en la umbría
y su copa en el oro
invisible del aire ...
Aquel arbusto gris,
declinante a morado,
y aquella iglesia tenue,
rosa y plomo, en la cuerda
tensa del horizonte ...

¿En qué maestro fío
si me dice que hay
delante de mis ojos
siete colores blancos,
siete colores grises?
Mi fé no se conforma
con palabras, mi fé
se confía en la mano
de la vista espaciosa.
Con ella, en las jornadas
mates del dulce otoño,
toco el misterio gris
de las cosas veladas.
Con ella, en los radiantes
albores del estío
sobredibujo el neto
perfil de los paisajes.
“¡Maravillosa vista!”,
claman los caminantes

en el descote limpio
de una tetra serrana.

—¡Maravillosa vista?
¡Ojos maravillosos!

¡Ojos maravillados,
que asistís al concierto
sigiloso del mundo,
mil veces más etéreo
y sutil que la musical!

No creo que sea por amor de padre por lo que pretendo ahora enlazar esta poesía con ese “júbilo” de Guillén ante las realidades concretas, ante las múltiples presencias de la vida, ante el *ser* de cada una, empezando por el suyo.

Tal júbilo está repartido por todo *Cántico*, el cual comienza así: “(El alma vuelve al cuerpo,/se dirige a los ojos/y choca.)—¡Luz! Me invade / todo mi ser. ¡Asombro!” En este primer poema hay estos otros versos significativos:
- “A ciegas acomodo/destino: quiero ser./ - Ser nada más. Y basta” (pp. 16 y 17)

“Gracia de aparición:/esto es cal, esto es mimbre.”
(p. 21)

“¡Dependo de las cosas! /Sin mí son y ya están.” (23)

“Oh, realidad, por fin/real, en aparición!” (89)

“La realidad no espera su futuro/para ser más divina.”
(144)

Todos somos afines en algo, los contemporáneos. Yo soy tan realista en la prosa como tú en el

verso —se me antoja decirle al amigo poeta—. No escribo nunca por llenar líneas; busco lo más preciso, y en forma que sea evidente para los demás. Afirmar una cosa concreta, ¡qué placer! ¿Crees que no me alegran estos estudios casi anatómicos? Placer de trincar la realidad en su nervieccillo último, en algo. Y huir de las generalidades excesivas, que ya nos producen sofoco.

“Sé de unas hermosuras/tan vivas, tan reales/que sólo aquí me entregan/su palabra, su clave.” (338) (Estos versos parecen escritos para mí.)

“No es que algún dios me escoja,/me dé tu amor y el aire. Es que una matutina/frescura me encamina,/me eleva a una atalaya, lejos, en la colina/donde amor no es congoja.” (199)

“Soy como mi ventana. Me maravilla el aire./¡Hermosura tan limpida ya de tan entendida,/entre el sol y la mente! Hay palabras muy tersas,/y yo quiero saber como el aire de Junio./La inquietud de algún álamo forma brisa visible,/en círculo de paz se me cierra la tarde,/y un cielo bien alzado se ajusta a mi horizonte.” (276)

El poeta ha sentido alguna vez miedo de que su obra sea considerada como elucubración meramente, y desliza estos tres versos de Lope, como para ampararse bajo ellos:

No es esto filosófica fatiga,
trasmutación sutil o alquimia vana,
sino esencia real que al tacto obliga.

Está bien traída la cita, pero no hay que preocuparse tanto. El esfuerzo hecho, la valentía de arriesgar su éxito por seguir una línea tan severa es lo mayor que puede hacer un hombre. Se alzó con el “ser”, como dice en la p. 18, y supo sostenerlo en vilo con una riqueza de imágenes y de sugerencias insospechadas. ¡Claro que junto a la jugosidad de otros parecerá que Guillén escribe con tiza, y en una pizarra, como si se tratase de un problema de geometría espacial. Pero esto no indica sino autenticidad, respeto a sí mismo. Guillén lo puso todo a una carta, y esa carta es el *ser*. Ya en la tercera parte del libro hay un poema titulado “Ser”, pero la quinta parte lleva por título general “Pleno ser”. Tales títulos debían bastar para comprobación de mi estudio, pero, como siempre, quiero añadir algunos ejemplos:

“Tiende a ser claro el día.” (101) - “Todo puede ser nido.” (102)

“Viva el ser al ser más fiel” (109) - “¡Alerta, alerta, alerta/Yo seré, yo seré.” (26) - “Tan oscuro me acepto/que no es triste la idea/de “un día no seré”. (8)
“Y algún botón amarillo/feliz de ser tan concreto.”
(52)

“Necesito sentir/que eres bajo mis labios,/en el gozo de hoy,/mañana necesario. (95) - Quiero mi ser, mi ser/integro . . . (44) - En torno, forma a forma,/los objetos diarios/aparecen. Y son/prodigios, y no mágicos.” (87)

“Soy / del viento, soy a través de la tarde más viento,/ soy más que yo! (115) - Y arraigarse en el ser y ser. ¡Ser, Ser! (223) - A punto ya de ser azul (251) - Luchará contra la nada / todo el ser. (265) - Así, pisando, gozo / de ser mejor. (273) - Y se sumerge todo el ser, tranquilo / con vigor, en la paz del universo. (138) - Nada se puede contra el ángel./El ángel es.” (291)

Pero el poeta llega a más; aspira a la unidad del todo:

“El sol también: amor y todo es uno.” (153)
“Cuerpo es alma y todo es boda.” (354)

El mejor ejemplo acaso esté en el final del poema “Plaza Mayor”:

Decid, muros de altivez,
tapias de serenidad,
grises de viento y granito,
ocres de sol y de pan:
¿adónde aún, hacia dónde
con los siglos tanto andar?
De pronto, cuatro son uno.
¡Victoria!: bella Unidad. (337)

IX

LAS CINCO PALABRAS DE ANTONIO MACHADO

MACHADO no es hombre de un solo vocablo representativo. A estos extremos llegan únicamente los dos poetas Juan Ramón y Guillén, que podrían llamarse profesionales. Del examen hecho sobre la producción de Antonio Machado resaltan como significativos los cinco vocablos siguientes y por este orden de cantidad:

TARDE
TIERRA
SOMBRA
POLVORIENTO
UN

El indeterminado **UN**, y sus equivalentes *uno*, *una*, *algunos*, *algún*, le sirve, naturalmente, para producir un efecto de vaguedad o imprecisión al iniciar el poema, cosa esencial en su primera época sobre todo, tan *becqueriana* y *verlainiana*,

tan romántica, tan basada en el recuerdo, en la evocación, en la melancolía y el desengaño.

En esta primera época de *Soledades y galerías* maneja el tiempo, el ritmo retardado, con un poder emotivo como el de Juan Ramón. Y esta pauta trascendió a los discípulos, como trascendió la de García Lorca a los suyos.

Con los ejemplos del indeterminado *un* daré los que comienzan con un pretérito, tiempo de verbo que también logra esa distancia o lejanía deseada.

“Una tarde parda y fría.” (42)¹ - “Tierra le dieron una tarde horrible.” (41) - “De la tierra de un sueño no encontrada.” (38) - “Una pálida rama polvorienta.” (45) - “En una tarde clara/tibia tarde de Marzo.” (45) - “Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta” (52) - “En una tarde clara y amplia como el hastío” (56) - “Una ilusión velada” (64) - “Algunos lienzos del recuerdo tienen.” (67) - “Abril florecía...” (72) - “Me dijo una tarde.” (78) - “Me dijo un alba de la primavera” (69) - “Al borde del sendero un día nos sentamos” (70) - “Es una forma juvenil que un día” (70) - “Fué otro abril alegre/y otra tarde plácida” (74) - “Me embriagaré una noche” (77) - “En un tranquilo y triste/alborear de Marzo.” (78) - “Me dijo una tarde/de la primavera.” (78. Nótese que le gusta señalar meses y estaciones) - “Era una mañana y Abril florecía./Fué una clara tarde de melancolía” (81) - Pre-

¹ Los números corresponden a las páginas del volumen Obras de Antonio Machado, México, Ed. Séneca, 1940.

gunté a la tarde de Abril que moría" (81. Nótese el pretérito) - "Recuerdo que una tarde de soledad y hastío." (88) - "Una clara noche." (104) (Nótese que Machado no se preocupa gran cosa de los adjetivos; no es en esto como Juan Ramón.) - "Llamó a mi corazón un claro día," (108) - "Te llevarán un día." (109) - "En una tarde cenicienta y mustia" (112) - "En una tarde mustia y desabrida" (147) - "Un hombre que se inclina hacia la tierra" (158) - "En una tarde azul." (205) - "Una tarde, entre roca cenicienta." (328)

El adjetivo polvoriento acaso sea de ascendencia becqueriana. Acordémonos del arpa cubierta de polvo.

Los dos sustantivos *tarde* y *Tierra* son también eminentemente románticos, el primero porque corresponde a la hora de las pausas melancólicas, de las ausencias, de las angustias y temores; el segundo, por lo que tiene de último seno para el hombre.

Yo temía que en la segunda fase de Antonio Machado no iban a dominar ni continuar siquiera estos cinco vocablos de la primera, pero he visto que sí. Me lo temía porque el viraje intelectual y emocional es grande, profundo. Al recuerdo, la soledad y la angustia íntima, sustituyen los problemas de España, la visión de España, de acuerdo con los intelectuales, Unamuno, Azorín, Giner, Baroja, Ortega y Gasset. A todos ellos dedica poemas. El más sentido, a Don

Francisco. Pero es que Machado nunca deja de ser un introvertido. El mundo exterior, al cual dirige ahora sus visuales, no se le queda en mero espectáculo, sino que se le transforma en drama íntimo. Y su *tierra polvorienta* es como *una tarde sombría*. ¿No es verdad? El no lo ha dicho así, pero me dejó estas cinco palabras que, como en el caso de Darío, yo las ordeno según mis convicciones deducidas del estudio. Y créaseme que las acabo de ordenar ahora mismo, al redactar; no es que yo las haya buscado después de inventar una frase tan deprimente. Las palabras, como los astros, se conciernen misteriosamente. Y las palabras de Antonio tenían que ser así. Muy distintas de las de su hermano, sobre el cual no he hecho estudio detenido todavía. Estoy seguro, por su vida, por su actitud ante la vida, que tienen forzosamente que ser otras, de otra estirpe, de otra sangre. Antonio fué investido de dignidad, Manolo de torerismo.

Sin darme cuenta me salgo de mi ruedo; y es que la figura de este gran poeta —al cual no se le ha dedicado aún ningún trabajo serio— me lo exige. Hay aspectos de Antonio que no entran en mi estudio, por ejemplo, el sarcástico y el irónico —de tradición romántica también, como se ve en Heine. Se podrían espigar entre ellos de diferentes tonos. Hablando o cantando

de la saeta, dice: “Cantar del pueblo andaluz,/ que todas las primaveras/anda pidiendo escale-
ras/para subir a la cruz.” - ¿No se acusa aquí la
gracia andaluza?

Pero, vamos a la palabra *tarde*. No voy a transcribir todas las citas. En este caso voy a copiar una de sus mejores poesías y dar de los demás ejemplos solamente los números de las páginas para que el lector los compruebe si gusta.

Yo voy soñando caminos
de la *tarde*. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las *polvorrientas* encinas! . . .
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
La *tarde* cayendo está.
“En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela *un* día:
ya no siento el corazón.”

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y *sombrío*,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

La *tarde* más se obscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
“Aguda espina dorada,

quién te pudiera sentir
en el corazón clavada."

He subrayado las palabras *tarde*, *polvorientas*, *un* y *sombrio*. Sólo nos falta en esta poesía la palabra *tierra*. Pero, aunque esto sea pedir gollerías o golosinas, puedo ofrecer el juego completo en estos tres poemas.

Tierra le dieron *una tarde* horrible
.....
los pesados terrones *polvorientos*
.....
Y tú, sin *sombra* ya, duerme y reposa
("*En el entierro de un amigo*", pp. 41-42)

Pradera de belludo *polvoriento*
.....
que puebla tus *sombrías* soledades
.....
tierra inmortal, Castilla de la muerte!
.....
Era *una tarde*, cuando el campo huía
("*A orillas del Duero*", pp. 138-39)

En estos campos de la *tierra* mía
.....
y en *un* huerto *sombrio*, el limonero
de ramas *polvorientas*
.....
con arreboles de una *tarde* inmensa
(cxxxv, pp. 202-3)

Quiero detenerme un poco en la poesía que he copiado antes. "Yo voy soñando caminos de

la tarde". He aquí un principio vago. El poeta sueña caminos que acaso sean hacia las colinas, hacia los pinos o hacia las encinas. Pero, en esto, el filósofo que es el poeta mismo, reflexiona:

"¿Adónde el camino irá?". Y como no quiere calificarse de poeta ni de filósofo, agrega: "Yo voy cantando, viajero, a lo largo del sendero." Y, ¿qué es lo que canta? Una copla que sabe a copla popular, porque habla de algo sumamente doloroso, que implica derramamiento de sangre:

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.

¿Y, qué pasa después? Que el campo se queda suspenso y luego meditabundo, como si fuese un hombre. Y en esta pausa se oye al viento en los álamos, y después se obscurece más la tarde y acaba por borrarse el camino. En este otro momento, vuelve a plañir la copla: "Aguda espina dorada, quién te pudiera sentir en el corazón clavada." Ha vuelto a plañir, pero con la variante que sólo un poeta filósofo puede imprimirle.

En este poema casi dramático se ve a Machado en camino. Caminando lentamente, y soñando, e interrogándose. Como en esta otra ocasión (p. 200):

Por estos campos de la tierra mía
bordados de olivares polvorrientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

Pero no avancemos hacia la “tierra” “polvorienta” todavía. Tenemos que asentar los números de las páginas donde aparece la palabra *tarde*, excluídos los casos ya anotados en la serie del indeterminado *un*.

43, 44, 45, 46, 53, 54, 60, 63, 64, 65, 67, 73, 74, 79, 83, 84, 86, 88, 90, 106, 109, 111, 115, 116, 117, 122, 125, 133, 139, 145, 149, 157, 161, 162, 196, 197, 198, 203, 205, 208, 348. Seguramente faltarán muchos, porque ni la “Tierra de Alvar González” ni algunas series de copillas y humorismos han sido revisados.

Al casarse Antonio y al entrar el poeta plenamente en Castilla, es la “tierra” lo que se le impone. Ya antes ha usado el vocablo con generosidad, pero no con tanta como ahora. Aunque hay más, no he recogido arriba de 50.

“De la tierra de un sueño no encontrada.” (38) - “Y va apestando la tierra.” (39) - “Hermosa tierra de España.” (49) - “De las músicas magas de mi tierra.” (54) - “Jugando, entre el polvo/blanco de la tierra.” (59) - ‘Golpes de azada en tierra.” (61) - “Sobre tierra amarga.” (61) - “En la desnuda tierra del camino.” (62) - “Sobre la infértil tierra.” (63) - “La tierra verde y santa y florecida.” (65) - “y algo, que es tierra en nuestra carne” (66) - “Cuando la tierra reverdece y ríen...” (80) - “Sueña escuchar un aire de su tierra” (117) - “Sobre la tierra en sombra” (122) -

"Oh triste y noble tierra" (131) - "Caer la blanca nieve sobre la tierra fría" (135) - "Sobre la tierra fría la nieve silenciosa" (135) - "Hacia la tierra un corazón blasfemo" (135) - "Más allá de la tierra" (135) - "El dios adusto de la tierra parda" (137) - "De tierra dura y fría" (138) - "Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía" (138) - "Castilla varonil, adusta tierra" (139) - "Tierra inmortal, Castilla de la muerte" (139) - "Tras la tierra esquelética y sequiza" (148) - "Los que mañana labrarán la tierra" (155) - "Es la tierra de Soria, árida y fría" (156) - "La tierra no revive, el campo sueña" (156) - "Las tierras labrantías" (157) - "Que caminó sobre la blanca tierra" (159) - "Hacia Aragón, en castellana tierra" (161) - "Del suelo gris y de la parda tierra" (161) - "Adiós tierra de Soria" (196) - "Tierra del alma, toda, hacia la tierra mía" (196) - "La tarde habrá caído sobre la tierra parda" (197) - "El polvo de la tierra" (198) - "No todo/se lo ha tragado la tierra" (199) - "¡Vive, esperanza, quién sabe/lo que se traga la tierra" (201) - "En estos campos de la tierra mía/y extranjero en los campos de mi tierra" (202) - "Oh tierra en que nací" (203) - "El alto Espino, donde está su tierra" (205) - "y a las almas de esta tierra" (219) - "y tantas como están bajo la tierra" (224) - "por tierras de lagares, molinos y arreboles" (224) - "Por estas tierras, lejos del mar y la montaña" (225) - "Cielo y tierra pasarán./Cuando cielo y tierra pasen" (237) - "En tierra de tomillos, donde juegan" (251) - "Quién asentó mis pasos en la tierra" (252) - "La hermosa tierra de encinar veía." (273)

Y ¿qué árbol y qué ave llenan más los ojos al poeta en esta "tierra"? Antonio Machado cita muchos árboles, encinas y chopos con mucha

frecuencia, y sus olivos y limoneros andaluces, pero yo creo que prefiere los álamos. Y, de las aves, la que le extraña o hace fijar más la mirada es la cigüeña.

Alamos del amor que ayer tuvisteis
de ruisefiores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo váis, mi corazón os lleva! (161)

De las encinas ha dicho cosas espléndidas,
pero pocas como ésta:

Brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede. (143)

Estas “salidas” de Machado, que algunas veces suenan a Pero-Grullo, y otras a voz de la tierra honda por el momento en que las dice, son “salidas” andaluzas, que intercaladas en la seriedad castellana de su segunda época ayudan al perfil mixto de Antonio, andaluz y castellano.

Aquí pondría yo de buena gana algo de lo que se me ocurre sobre lo necesario que es el injerto en el hombre. Casi tan necesario como en la mujer, aunque de diferente naturaleza.

Pero, hay que guardar un poco de orden. Y he de atender a la palabra *polvoriento*.

“La hiedra asomaba / al muro del parque, negra y polvorienta” (43) - ‘Los pesados terrones polvorientos’ (41) - “Una pálida rama polvorienta” (45) - “Era una tarde de Julio, luminosa y polvorienta” (52) - “Yo, en la tarde polvorienta” (54) - “que el polvo barre y la ceniza avienta” (55) - “jugando entre el polvo / blanco de la tierra” (59) - “De marchito velludo empolvado” (63) - “La tarde es polvo y sol” (83) - “La tarde caía triste y polvorienta” (84) - “rincones de las salas polvorrientas” (109) - “Y el aire polvoriento y las candelas” (113) - “Los yunque y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento” (144) - “Las empleadas cuerdas” (117) - “Las empolvadas hojas de la hiedra” (122) - “El aire polvoriento” (123) - “Pradera de velludo polvoriento” (138) - “Al tronco carcomido y polvoriento” (193) - “Se ve pasar de polvo un blanco remolino” (197) - “levantando en rosados torbellinos / el polvo de la tierra” (198) - “De ramas polvorrientas” (203) - “Entre grises olivos polvorrientos” (220) - “Castilla azafranada y polvorienta” (256) - “Este alma de polvo” (281) - “Lavó la lluvia el mirto polvoriento” (286) - Total, 25. Hay más, pero no hacen falta.

“Silenciosa y cubierta de polvo / veíase el arpa”, dijo Bécquer, y ya lo recordé antes. Bueno será reproducir aquí lo que Antonio Machado piensa de este poeta romántico.

“La poesía de Bécquer —sigue hablando Mairena a sus alumnos—, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido,

tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce. En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho: *sí, pero no; volverán, pero no volverán*. ¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra! ¿Un sevillano Bécquer? Sí; pero a la manera de Velázquez, enjaulador, encantador del tiempo. Ya hablaremos de eso otro día. Recorremos hoy a Gustavo Adolfo, el de las rimas pobres, la asonancia indefinida y los cuatro verbos por cada adjetivo definidor. Alguien ha dicho, con indudable acierto: “Bécquer, un acordeón tocado por un ángel,” “Conforme: el ángel de la verdadera poesía.” (684)

A propósito he dejado para la última la palabra “sombra”. ¿No era ésta la que señalé en Bécquer? Pues bien, en Antonio Machado, después de “tarde” y “tierra” es la que abunda más. Pero —¡ojo!—, en la primera fase de su producción. Yo considero que los primeros libros de Antonio son continuación de las Rimas de Bécquer. Existe un perfecto enlace entre ambos poetas, no una imitación, una consecución y una superación.

El mismo Machado, en el prólogo a la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas*, dice con su tranquila honradez: "El libro que hoy reedita la Colección Universal se publicó en 1907, y era no más que una segunda edición, con adiciones poco esenciales, del libro *Soledades*, dado a la estampa en 1903, y que contenía rimas escritas y aun publicadas muchas de ellas en años anteriores." ¿Véis que las llama "rimas"?¹ Y, ahora, ¿cómo empieza la primera rima de *Soledades*? "Está en la sala familiar, sombría." Sigamos con los ejemplos.

"Borrachos de sombra negra" (39) - "Llenan el aire de la plaza en sombra" (40) - "Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa" (42) - "Los mirtos talares/que ves, sombreaban los claros cantares" (44) - "Alguna sombra sobre el blanco muro/algún recuerdo en el pretil de piedra/de la fuente dormida, o en el aire/algún vagar de túnica ligera" (44 y 45). Aquí, sombra, recuerdo dormido y vagar de túnica ligera son bacquerianos. Y a la memoria me viene esto de Bécquer: *Al muro arrojaba/la sombra del lecho.*) - "Jugando, a la sombra/de una plaza vieja" (47) - (Si recojo los derivados de sombra alargaré demasiado el acopio) - "El agua en sombra pasaba tan melancólicamente" (53) - "La calle en sombra" (55) - "Mil sombras en teoría, en hiestas sobre el llano" (56) - "Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy quiero" (60) - "bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor" (61) - "Parques en flor y en sombra y en silencio" (61) - "en la

¹ Y Juan Ramón escribió sus Rimas.

bendita soledad, tu sombra" (63) - "aménguará tu sombra solitaria" (65) - "que desdeñas la sombra del sendero" (65) - "Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena" (66) - "A la revuelta de una calle en sombra, / un fantasma irrisorio besa un nardo" (67) - "Crece en la plaza en sombra" (67) - "Las blancas sombras, en los claros días / las blancas sombras de las horas santas" (68) - "En la glorieta en sombra está la fuente" (68) - "Tu corazón de sombra" (69) - "Mi pobre sombra triste" (71) - "De tu mirar de sombra/quiero llenar mi vaso" (78) - "La calle copiaba, con sombra en el muro/el paso fantasma y el sueño maduro/de apuesto embozado, galán caballero" (91). En esta poesía, que resulta una caricatura romántica, repite nueve veces la palabra).

En *Galerías* ya no hay más que siete ejemplos; y en *Castilla* no resaltan más que en ciertos poemas que recuerdan a los primeros. Sin embargo, hay uno que nadie olvida: "Por donde cruza errante la sombra de Caín."

En alguna parte dice Antonio Machado:

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto
acaso huelga la rima. (346)

Que oigan esto los contemporáneos que a la fuerza quieren figurar en una línea que se supone partir de San Juan de la Cruz y, pasando por Bécquer, por Antonio Machado, por Juan Ramón llega hasta Manolo Altolaguirre.

En un lugar que no recuerdo añade:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

Los interesados en el “arte poética” de Machado, tienen que leer las charlas de Juan de Mairena.

OBSERVACION FINAL

Hay poetas que tienen en una sola poesía una palabra que rápidamente vemos como suya, peculiar, significativa. Acaso ellos no se hayan dado cuenta de esto. Pienso en San Juan de la Cruz. Entonces decimos que la palabra peculiar es instintiva e inconsciente.

Pero hay otros poetas que toman a conciencia una palabra como cifra de su estética; y este uso consciente y repetido del vocablo puede conducirles al amaneramiento, a la decadencia.

GOYA EN SUS CARTAS
(breve análisis)

GOYA EN SUS CARTAS

LOS ARTISTAS que escriben cartas voluntariamente, a personas de su afecto o de su estimación, suelen dejar en ellas los suficientes jirones de su personalidad como para reconstruir luego su retrato íntimo.

No abundan en España los epistolarios. No somos los españoles nada inclinados a dejar escritas nuestras intimidades o siquiera la marcha de nuestras cosas más apreciadas. El caso de Unamuno es rarísimo. Unamuno escribió más cartas que artículos; le escribía a cualquiera, y no cartas breves de compromiso, sino largas epístolas, en las que a veces ensayaba lo que después desenvolvía en sus ensayos.

Epístolas, biografías y diarios son productos de caracteres nórticos más que de meridionales. No importa que tengamos las *Cartas finlandesas* de Ganivet, el *Diario* de Jovellanos y la *Vida* de Santa Teresa. Aunque añadamos media docena todavía, serán pocos ejemplos. Ninguno de esos géneros encuadró en el carácter español.

Perdonen ustedes. Ante la afirmación que acabo de sentar se me rebela algo en el fondo de la conciencia y se me concreta en esta pregunta: ¿no encuadran de verdad en nuestro carácter? ¿Y, por qué? ¿Se puede decir que una raza es inepta para una función espiritual común en otra raza? Ya sabemos que los anglosajones no sirven para toreros, y en cambio nosotros sí. Pero ¿quién sabe si servirían si se les despertase el instinto torero con la visión diaria de las corridas? Diréis que les falta el alma torera, pero yo os diría que el alma no es otra cosa que el instinto educado. La educación del instinto es lo que llega a constituir nuestra alma. Lo mismo en el torero que en el escritor o en el pintor.

Salvada esta rebelión de la conciencia, y admitiendo que con educación podemos llegar los españoles a escribir autobiografías, diarios y cartas interesantes, el hecho es que hasta hoy no hemos cultivado tales géneros.

Yo no sabría decir si el género epistolar es más difícil que otro, pero sí sé que mucha gente, cuando se le dice: "escríbele a Fulano", responde: "Y ¿qué le digo?"

Otros hay que teniendo cosas concretas que decir, no saben expresarlas, o son perezosos para ordenarlas con claridad. Por algo existen los ama-

nuenses. Por algo hay en la mexicana plaza de Santo Domingo un cobertizo lleno de escribientes a máquina, herederos de los pendolistas de hace un siglo que escribían con pluma de ave lo mismo las íntimas cartas de amor que las obligadas cartas de pésame. Un antiguo amigo, investigador e historiador de arte —por consiguiente nada iletrado—, considerando que nada era para él tan enojoso como redactar una misiva de condolencia, me confesó que para salir del primer apuro que se le presentase, que sería probablemente el de su tía-abuela, tenía ya escrita la carta que había de mandar a sus primos segundos. La carta durmió en el cajón unos nueve años, y, cuando la sacó, estaba amarilla.

Otro amigo, cuando éramos estudiantes, me preguntaba siempre al comenzar las cartas: “Oye, ¿cómo se escribe amigo, con *g* o con *j*?”. Y era inútil que yo le dijera: “Con *g*”, porque trabucaba la una por la otra y volvía a poner: “Querido amijo”.

Y para terminar con las anécdotas, que podrían ser inacabables, ya que por delante de mis ojos ha pasado todo el archivo palaciego de Madrid, con sus cartas de la Secretaría particular de D. Alfonso XIII —citaré de memoria un pasaje de una carta de Fernando VII. La pareja real

se dirigía a unos famosos baños no lejos de Madrid, porque los médicos se los recomendaron a la reina para su embarazo. El día, como de Agosto, era sofocantísimo. Por entonces, además, las carreteras no conocían el asfalto y cada bache resultaba una polvera. Total, que por los traqueos, el calor asfixiante y el polvo levantado por las mulas y los coches, exclamó el Rey: "Yo no sé si la Reina dará a luz, pero aquí vamos a parir todos". Esto lo cuenta el mismo Fernando VII en una de sus cartas. Y celebro que me haya venido a la memoria en esta ocasión porque tiene Goya en sus cartas, algunas veces, no diré que el cinismo de esta frase real, pero sí un estilo aproximado, que tal vez sea cuestión de época. En aquella Corte de Fernando VII, como en la de Alfonso XIII, se tenía a gala soltar frases desgarradas y giros plebeyos.

No se crea, por esto que digo, que voy a entresacar del epistolario de Goya las frases que conviniesen para presentarlo como un vulgar desaprensivo. Yo no hago historia de tal modo. Destacaré todas las frases que puedan revelar una faceta de su alma, mientras más, mejor. ¡Lástima que la mayor parte de su epistolario siga inédito! A lo menos, seguía cuando yo abandoné Madrid. El mayor número de cartas seguía en poder de un imbécil viejo verde que a estas

fechas se habrá muerto ya, porque hace diez años era muy viejo. Y le califico tan duramente porque es una insigne memez guardar aquel tesoro de cartas —más propias del país que suyas— bajo el pretexto de escribir un libro si quien pretende escribirlo jamás dió chispa en las letras. En cuanto a lo de viejo verde, cualquier madrileño puede haberle visto haciendo el papel más lastimoso del mundo saltando, trémulo de lascivia senil, de una banqueta a otra por las calles en persecución de las muchachitas que, por lo general, le paraban en seco con un sofíón. Un poco de resentimiento hay en esta parrafada que le dedico al Marqués de Casa Torres, no nombrado hasta este momento, pero es que todavía me duele su negativa para que contribuyese con la copia de algunas cartas a un Epistolario —el primero— de Goya que yo edité anónimamente en la casa editorial Calleja. Y lo más indignante fué la excusa que me dió: “Trato de venderlas bien a Inglaterra, y si las publico, bajarán de precio. Si no me las compran, las editaré yo, que tengo más derecho que nadie a llevarme esta gloria.”

Es posible que con la esperanza de esta gloria se haya ido a la otra. Pero el hecho es que a nosotros nos deja sin un arsenal de datos imprescindibles para estructurar un estudio a fondo.

Todo lo que yo pueda decir es, por consiguiente, provisional, sujeto a futuras ampliaciones y modificaciones.

Y entremos ya en las cartas, teniendo en cuenta que no son de un literato, ni siquiera de un pintor letrado como los que hubo en Francia, un Ingres, un Fromentin, un Gauguin, un Van Gogh. En las de nuestro pintor no hay preocupaciones trascendentales ni problemas de técnica. Esto ya es significativo. Todo discurre en un tono familiar. Pero esto nos interesa también y acaso más, por ser la revelación íntima del carácter, sin golas ni galas académicas o solemnes. Goya es hijo de aldeanos y nunca aprendió sintaxis ni ortografía. Sus cartas huelen a trigo, establo y vino generoso, no a destilados productos de tocador.

Querido Martín: Como iba diciendo en mis anteriores, voy a ver si me dejan satisfacer mi gusto en escribirte largo, ya que estoy cojo de una caída que tuvimos con el birlocho que ya estaba medio ajustado en 90 doblones, que es cierto que es alhaja (no hay sino tres en Madrid como él), es a la inglesa y hecho allá, tan ligero, y no se encuentra más que él, con un herraje excelente, dorado y charolado, ¡vaya! Aún aquí se para la gente a verlo. Salimos a probarlo con un caballo que también compraba, muy bueno, ya de diez años, pero con todas las circunstancias de bueno para el fin; íbamos, su dueño y yo, tan grandemente, bellísimo movimiento, y en nada parece que cabía mejora.

Fuera ya de Madrid empezamos a correr grandemente. Llevaba yo los cordones, y me dijo: ¿quiere Vm. que le haga yo revolver a la napolitana? (que él lo era). Le dí los cordones *deseoso de ver alguna cosa nueva y aprenderla*; y corriendo a galope como iba en lo ancho del camino, que, aunque era ancho, no era para imaginar lo que él ejecutó, conque la vuelta fué que fuimos a parar birlocho, caballo y nosotros, dando volteretas. Y muchas gracias a Dios de lo poco que fué, que el peor librado fuí yo, y no es más que estar desde el día de Santiago, que sucedió, hasta hoy, que espero a mi cirujano de Cámara a ver si me da licencia de andar algo, que por el tubillo la pierna derecha es la ofendida, pero no hay rotura ni dislocación. *Me había yo establecido una vida envidiable; ya no hacía antesala ninguna*, el que quería algo mío, me buscaba; yo me hacía desear más y si no era personaje muy elevado, o con empeño de algún amigo, *no trabajaba para nadie*; y por lo mismo que yo me hacía tan preciso, no me dejaban (ni aun me dejan), que no se cómo he de cumplir, estando así tan impensado como puedas tu estar de lo más remoto, sabía yo que había pretendientes por el ramo de Tapices, y no me interesaba más que alegrarme de que algunos profesores de los de más mérito tuviesen su acomodo. Un día me envió a llamar Bayeu (que no corríamos mucho) lo que me causó mucha extrañeza; me empezó a decir que el servicio del Rey siempre era apetecible, y que él había empezado con doce mil reales, y que estos los cobraba por manos de Mengs, y sólo por ayudante suyo, y que ahora tenía yo mejor proporción para entrar a servir al Rey con Ramón, y que ya estábamos consultados [aquí le marra la sintaxis, debió Goya haber escrito "ya estaban consultados"] porque a él y a Maella le habían bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera en España y que propusiesen uno cada

uno, y que él había propuesto a su hermano y que había hecho de modo que Maella me propusiera a mí para pintar los ejemplares para la Fábrica de Tapices y cualquiera otra clase de obra para el Real Servicio, con quince mil reales anuales. Yo le di las gracias y *me quedé sin saber lo que me sucedía*. De allí a dos días ya tuvimos el aviso de que el Rey ya lo había decretado en los mismos términos que se ha dicho, de modo que, cuando yo lo supe ya estaba decretado y avisado a Tesorería General; fuimos a besar la mano al Rey, Príncipe Infantes, y, *cátame aquí, sin saber cómo, hecho todo el fregado*.

Con lo que yo tenía compongo poco más de 28,000 reales, *que no quiero más*, gracias a Dios; lo que te ofrezco con las veras que sabes. No tienes que decir que no estoy hablador.

Darás memorias a D. Juan Martín y, esta adjunta haz que la reciba mi hermana. Tuyo y siempre tuyo,

Francisco de Goya.

ANÁLISIS

Si esta carta —una de las más largas que conservamos por haberla reproducido íntegra D. Francisco Zapater— si esta carta, repito, hubiese venido a nuestras manos sin firma ni dirección ¿qué habríamos deducido de ella?

Desde luego dos datos inequívocos que desvanecían la charada inmediatamente: Corresponden a un pintor elegido por el Rey para la obra de los tapices y ser este pintor uno de los mejores de España a juicio de Bayeu y de Maella. “Verde y con asas . . .”

Pero no es nada de esto lo que nos interesa, porque ya lo sabíamos. Lo que perseguimos es de otro orden. Lo que perseguimos es la expresión peculiar, el tono y colorido humano de quien escribe. Y, atendiendo exclusivamente a esto, *venmos* que: siendo un hombre sin esas normas de gramática que hacen posible pensar con soltura al escribir, narra los hechos con sobriedad y plasticidad. En un estilo aldeano, pero lleno de vehemencia. ¡Alto aquí! ¿En qué se conoce esta vehemencia? En una cosa evidente: en la imbricación o casi montura de una frase en otra, con el solo recurso de esos *ques*, tan populares, tan aragoneses, que hacen la misión del signo más (+) en aritmética.

Pero esto de la vehemencia es ya uno de los rasgos que nos interesan por ser internos, escondidos, psicológicos.

Fijémonos ahora en las frases de la carta subrayadas por mí:

“Le dí los cordones (es decir, las riendas) deseoso de ver alguna cosa nueva y aprenderla”. ¿No tenemos aquí otro rasgo psicológico, otra confesión o expansión de su alma? ¿Cómo podríamos definirlo? Como amor a lo nuevo y afán de captarlo.

Vamos a otra de las frases subrayadas: “Me había yo establecido una vida enviable”. Vea-

mos qué vida era ésta. “Ya no hacía antesala ninguna, el que quería algo mío, me buscaba. Yo me hacía desear, no trabajaba para nadie.” He aquí el sentimiento humano de independencia, de autonomía, de llegar a ser señor de sí mismo.

Y vienen luego dos frases inefables: “Y me quedé sin saber lo que sucedía” es la primera. El alma sensible, cuando le llega un gran bien, no se explica tal llegada ni acaba de creer en ella. Aunque tenga conciencia de su valer, le parece imposible tal dádiva o beneficio, dadas las condiciones sociales del mundo. En esto hay tanto de humildad y sencillez primitiva como de desconfianza en el ambiente. Hemos visto que Goya tenía conciencia del nivel a que había llegado; sin embargo, al conocer el nombramiento, se “quedó sin saber lo que le sucedía”. Esto es, en estado de pasmo, de éxtasis, de asombro.

La otra frase que viene a corroborar ésta, es: “Cátame aquí, sin saber cómo, hecho todo el fregado”, que equivale a: Fíjate, mírame cómo me quedé; sin saber nada, sin meterme en nada, todo se hizo. Se queda lelo o pasmado de gusto porque nada hay tan grato como conseguir las cosas sin intrigas, esto es, por el camino recto, el del reconocimiento público.

Finalmente, hablando del dinero que ya reunía, dice: "que no quiero más", con lo que nos revela su sobriedad. Ya tendremos ocasión de ver acusarse este rasgo en otra carta. Sobriedad que se une a su generosidad. Todo lo suyo se lo ofrece de veras y siempre a su amigo D. Martín.

Si este análisis que acabo de hacer no adolece de negligencia, los rasgos serían en resumen:

Vehemencia.

Amor a lo nuevo y afán de captarlo.

Sentimiento de autonomía y señorío.

Capacidad de asombro.

Sobriedad.

Generosidad.

Antes de analizar otro par de cartas un poco extensas, vamos a entresacar de los fragmentos epistolares publicados por Zapater los párrafos o frases que acentúan los rasgos extraídos de la primera carta analizada.

Primeramente los que revelan violencia o estados de ánimo por encima del calor normal, como son la irritabilidad, la efusividad. Todo lo que acuse un carácter extremoso, en suma.

Sabemos que Goya sufrió mucho con el Cabildo zaragozano que objetó sus bocetos para los frescos del Pilar. Pues bien, he aquí dos frases de Goya en dos cartas de diferentes años. El ministro le envía la carta orden en que se nom-

bra a Goya participe en el certamen para los cuadros de San Francisco El Grande, y dice Goya: "para que la enseñe a esos viles que tanto han desconfiado de mis méritos; y tú la llevarás a donde conozcas que has de hacer fuego, que hay motivo para ello."

La otra dice: "porque en acordarme de Zaragoza y pinturas, me quemo vivo."

En otra: "Si yo te pudiese decir serio lo que puede que con el tiempo se sepa, se curara toda esa sarna, pero como está en manos ajenas y de ninguna estimación para mí, nada me importa, y así, mi caballo no es andador hasta que se vea."

La efusividad se puede ver desde luego en las frecuentes frases cortas con que abre o termina las cartas: "Tuyo y siempre tuyo", "Tuyo y re-tuyo", "Infinitas gracias y muchas más". O en esta frase paternal: "Tengo un niño de cuatro años que es el que se mira en Madrid de hermoso y lo he tenido malo, que no he vivido en todo este tiempo". O en esta otra: "Los Reyes están locos con tu amigo, Goya".

Pero donde la efusividad y la vehemencia alcanzan su máximo es en esta carta.

Querido Martín: te he de merecer me hagas el favor de entregar seis escudos y medio a un casero que me dicen que mi madre debía, que serán del alquiler

de algún medio año de cuarto; quien dará razón de este sujeto será mi hermana, y perdonarás la molestia.

Yo estoy bueno, a Dios gracias; algo avejentado, pero fuerte, muy deseoso de verte, que haría un viaje por eso solo, y a Goycochea; pero, cuánto más regular será que lo hagas tú, cuando aquí hay motivos de diversión y más que ver, y tener la satisfacción de estar aquí juntos, que te protesto no haría nada mientras estuvieras, a no ser tu retrato, que no te negarías a concederme ese gusto. Yo no sé qué demonio te impide a esto, que en conciencia debías venir todos los años, como el cumplimiento de la iglesia. ¡Tántas veces como te lo he suplicado, teniéndote cuarto en mi casa y absoluto de mí y de cuanto tengo! Ya no me quiero cansar con la pluma, ¡a ver si con el dedo vienes! —[Y aquí, mojando el dedo en tinta, escribe]: Ven, que te llamo con el dedo, y con el mismo es tuyo, Goya.”

Esta ocurrencia es de una efusividad y de una vehemencia que raya en lo disparatado. Quien escribe esto es capaz de las mayores exaltaciones. No extraña nada que fuese un irritable, un mal genio. Y él mismo lo reconoce en un par de cartas que dicen: “Yo estoy lo mismo en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando, con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, y otros más templado, como este que he tomado la pluma para escribirte...”

La otra carta dice: “Y no puedo más que lo que voy haciendo. Mi situación es muy diferente de lo que pensarán muchos, porque gasto mu-

cho, porque ya me metí en ello y porque quiero. También hay la circunstancia de ser yo un hombre tan conocido que, de los Reyes abajo, todo el mundo me conoce, y no puedo reducir tan fácil mi genio como tal vez otros lo harían."

Sobre este punto no tenemos ya que insistir.

Entre las muchas maneras que hay de caer sobre la labor de un hombre eminente, yo diría que la más usada hoy día es la manera del buitre, con encarnizamiento, a sacar tajada, sin importar nada que la víctima haya tenido alas, plumas, leves pies, sentimientos delicados y humanos. El sistema del ensayista moderno a base de captar lo esencial, consiste en coger con pinzas lo que a su juicio es más significativo y cargar toda su capacidad de investigador sobre ese rasgo. Lo mismo que hace el caricaturista al ensañarse con el rasgo más insurgente en la fisonomía de un hombre. Yo no niego que el procedimiento sea eficaz. Incluso reconozco que es necesario, pero digo que el retrato es otra cosa. Después de la caricatura, la sátira y el epigrama, hay que llegar a reconstruir la cara o el alma del sujeto con la ponderación que exijan todos y cada uno de sus rasgos faciales. Y esto no se consigue sino considerando, mirando y remirando y midiendo todos los elementos que tenemos a la vista, tanto

los horizontales, verticales y diagonales como los de profundidad.

De Goya se ha querido hacer un monstruo. Parece que hoy cualquier hombre para ser algo importante tiene que ser monstruo, fiera o terremoto. ¿No calificamos así a nuestros mejores toreros?

Precisamente he elegido el tema de las cartas de Goya para, desviándome de esta corriente, presentar elementos psíquicos o espirituales que devuelvan a su personalidad hoy desdibujada los latidos humanos que tuvo en vida.

No voy a tratar de borrar o inutilizar lo que la investigación y el talento de los biógrafos han conquistado. Creo que la imagen actual de Goya, conseguida a fuerza de tantos toques e interpretaciones, es más exacta que la tenida por los hombres del siglo XIX, pero el respeto a nuestra propia sensibilidad me exige decir: Sí, estamos conformes, Goya es todo eso, pero no nos olvidemos de que le gustaba cazar, asistir a los toros, bailar con la de Alba, comer buenos chorizos y turrones, beber vino de la tierra y hacer campitos, es decir, salir al campo, a la paz abierta del campo, donde se olvidan las conjuras de la ciudad, los enredos y chismes profesionales.

Puede argüirse contra este parecer mío de

hoy que estos aspectos corrientes del hombre carecen de importancia, que también Hitler hizo sus escapadas al campo de la pintura y tendría sus ternezas con la querida.

A esto contestaría yo que lo importante es conocer la intensidad o finura de los sentimientos en estos hombres que han llegado a ser famosos por lo contrario, es decir, por sus obras calificadas de tremendas. Porque también se puede ser tremendo en los afectos, vehemente en los cariños.

Las cartas y las obras de Goya son correlativas, se corresponden. Nadie ignora que, como pintor, también tiene su aspecto delicado. Tanto en los temas como en la técnica. No todo es negro, desgarrador, satírico en su obra. Y tampoco en todas las cartas ama y se sonríe. Goya es, en suma, un carácter rico en manifestaciones. Y esto es lo que más me interesa al emprender este estudio.

Analicemos otras cartas: "Ya no quiero birlocho de dos ruedas; el otro día volqué y quasi maté a un hombre que andaba por la calle y yo no me hice mucho provecho... por lo que le escribo a mi hermano Tomás que me compre un par de mulas".

Una semana después, continúa: "Mucho me

he alegrado que me apruebes el pensamiento, y hablemos claro: *para cuatro días que hemos de vivir en el mundo es menester vivir a gusto.* Te estimo mucho la oferta de las mulas y te digo que mejor las quisiera domadas ya, pero que sean buenas, por diez doblones más, estoy contigo; y me alegraré que a Tomás se lo digas y que haga lo que tu determines. En cuanto a la chacota que gastas de que tengo los *doblonazos florecidos*, *todos los que tengo están a tu disposición*, y *cuan-to tengo*, pero no hago más con los que tengo que *pasarlo anchamente*, sobrándome quasi siempre cien o doscientos, sin trescientos o cuatrocientos que me deben. En fin, *si trabajo para el público, bien puedo mantener la berlina para conservarme.* Yo todo te lo ofrezco con la voluntad que puede ofrecer un hombre a otro, y, chico, *tu y yo sé que nos parecemos en todo y Dios nos ha distinguido entre otros*, de lo que damos gracias al que todo lo puede y adiós, etc."

A Goya le importa el qué dirán. Preocupado todavía con esta compra de las mulas, escribe días después: "Hombre, ¿qué dirán ahí algunas gentes, si lo saben, que las mulas son para mí? Es preciso que se oigan buenas aprensiones, porque yo ya he sospechado que en casa de Bayeu lo saben por habérselo escrito de ahí, aunque no

hemos entrado en semejante conversación y yo me guardaré de eso; lo sabrán cuando lo sepan. Por las demás gentes no habrá sino alegría, pues muchísimos me lo han aconsejado. Pero, *para qué me canso en escribirte de estas tonterías?* ¡Chico, chico, yo estoy tonto y vamos a mudar de punto! ¡Qué Virgen del Carmen te he de pintar tan hermosa! Dios nos deje vida para su santo servicio, a quien ruega te la guarde muchos años tu Paco del alma.”

Las frases subrayadas por mí en estas dos cartas nos revelan:

Amor a su propia vida, a su conservación,
Generosidad para con su amigo,
Reparo al qué dirán y justificación de su conducta.
Desdén para los chismosos o enredadores.
Conocimiento de su valer.
y Gracejo al calificarse de tonto por ocuparse de
menudencias (autocrítica).

Sobre el amor a la vida y al bienestar hay frases como éstas en otras cartas: “Pero chiquio, *campicos y buena vida*, nadie me sacará de esta opinión y más ahora que empiezo a tener enemigos mayores y con mayor encono” (9 de enero de 1779) - “y no dudes que si había de cansar a alguno sería a ti [por el contexto se deduce que con peticiones de dinero], pero, a Dios gracias

tengo, y con esperanzas de tener, como te insinué, campicos" (1777) - "Viene el tiempo de las tordas, que si no fuera por el cuadro de San Francisco no había de reparar en dichos ni michos". (1781) - "He salido dos veces a caza con su Alteza, y tira muy bien, y la última tarde me dijo sobre tirar a un conejo: este pintamonas aún es más aficionado que yo". (1783) - "Qué ganas se me pasan de ir este verano a estar contigo y cazar juntos! Si no fuera porque va el de las medias, cree que íbamos a ejecutarlo" - "Las mulas, buenas, la berlina, buena, y no voy en ella aunque la he estrenado. Todos se han alegrado mucho, menos la gente de alma baja, que he entreoído algo, aunque de poca consideración." (1787). En casi todas las cartas de 1782 a 83, habla de su diversión favorita, la caza. En una dice: "para poder competir y corresponder a su amigo y para darle lo que necesitara y que no tuviera que aguantar nada de nadie y salir todos los días a cazar."

Respecto a su sobriedad y poca ambición de dinero, he aquí dos frases de años distintos: "Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de Na. Sa. del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén y un tiple (*sic*) y asador y candil, todo lo demás es superfluo." (1780) - "No tengo lo que tú,

pues en todos mis trabajos no tengo más, con acciones de Banco y Academia, que doce o trece mil reales anuales, y con todo esto estoy contento y como el más feliz." (1786)

Y vamos a otra tanda de frases que muestran su familiaridad con los grandes y su noble desparpajo.

Ya estoy mejor y más firme. Hoy he ido a ver al Rey mi señor, y me ha recibido muy alegre. Me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía), le he dado razón y me ha apretado la mano y se ha puesto a tocar el violín. - Iba con miedo, porque ha habido persona de mi profesión que ha dicho en el mismo cuarto que yo no le quería servir, y otras cosas que hacen los hombres viles...

Más te valía venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello. Por cierto que me gusta más que pintar en lienzo; que también la he de retratar de cuerpo entero, y vendrá apenas acabe yo un borrón que estoy haciendo del Duque de la Alcudia a caballo, que me envió a decir me avisaría y dispondría mi alojamiento en el sitio, pues me estaría más tiempo del que yo pensaba. Te aseguro que es un asunto de lo más difícil que se puede ofrecer a un pintor. (2 de agosto de 1800.)

Al pie de esta carta, una caricatura de sí mismo, sentado y con las piernas cruzadas. Y este letrero tan goyesco: "Así estoy". No son raras sus cartas con dibujos alusivos.

Martín mío: Antes de ayer llegué de Aranjuez, y por eso no te he respondido. El Ministro se ha excedido en obsequiarme, llevándome consigo a paseo en su coche, haciéndome las mayores expresiones de amistad que se pueden hacer. Me consentía comer con capote, porque hacía mucho frío, aprendió a hablar por la mano, y dejaba de comer para hablar conmigo. Quería que me estuviese hasta la Pascua, y que hiciese el retrato de Saavedra (que es su amigo); y yo me hubiera alegrado de hacerlo, pero no tenía lienzo ni camisa que mudarme, y lo dejé descontento y me vine. [El Ministro era Godoy].

En otra dice:

Aunque me ha encargado el Conde Floridablanca que no diga nada, lo sabe mi mujer y quiero que tú lo sepas sólo, y es que le he de sacar su retrato, cosa que me puede valer mucho. A este señor le debo tanto que esta tarde me he estado con su Señoría dos horas después que ha comido, que ha venido a Madrid, etc.

Esta carta es de 1783, fecha que tiene el cuadro a que alude, esto es, el retrato de Florida blanca que poseía el Marqués de Martorell. Sin ella no se explica uno la actitud un tanto servil con que aparece Goya en él. Y hasta el capricho de haberse incluido, con la dificultad que esto representa para no desvirtuar la importancia del personaje principal. Goya se ha tenido que pintar en la sombra, y seguramente de menos estatura que tenía. Hemos de tener en cuenta que el servilismo en Palacio alcanza a los Gran-

des y más altos, los cuales se llaman “criados” de S. M.

Y veamos, por último, unas cuantas frases rudas, de franqueza española: “Ya ha parido la Pepa (su mujer) gracias a Dios, un muchacho muy guapo.” - “No te pude escribir cuando te envié los chorizos; es regular que te entregara las 12 docenas que se contaron delante de él, y le pagué el importe; te estimo mucho los turrones, pues si no son de Zaragoza le parece a uno que no son tan buenos como los que se venden aquí, aunque aquí sean mejores.” - “El aceite, muy rico, y muy *gracia da vero*, que me cago en Pallas si él ve esta cabeza, más patillas tengo yo que él.” (Pallas o Pallás, es un amigo de ambos.) Al escribir esta carta le salieron frases italianas. Así, refiriendo que se le habían muerto dos perros de caza, dice: “¡Una limosna de perro si fate la caritá per laborare cuest ano qualche cosa, e da voy sempre, Francisco, el que echaron de las . . .” (los trazos que siguen son ilegibles) ¿De dónde le echarían? La carta no tiene fecha, y es propiedad del Sr. Lázaro Galdeano, pero debió ser de la Colección Zapater.

En casi todas las cartas hay muestras de rudeza y de gracejo popular. Como última muestra, copiaré:

Martín mío: Mucho sentimiento me ha causado la noticia de la hermana y la he encomendado a Dios; pero me ha consolado el juicio que tengo hecho de que era muy buena y se *habrá hallado un buen pedazo de gloria*, lo que nosotros, que hemos sido tan tunantes, necesitamos enmendar en el tiempo que nos queda.

En la frase subrayada por mí se acusa esa manera realista, españolísima, que ya conocíamos por una de Santa Teresa repetida siempre. En la de Goya se ve a la pobre difunta encontrándose un pedazo de gloria como puede un perro encontrarse un cacho de pan.

Los últimos rasgos serían, pues:

Familiaridad con los grandes.
Rudeza.
Gracejo.
Realismo.

ANALISIS DE LOS POEMAS DE PICASSO

CLARIDADES SOBRE PICASSO, ANALIZANDO SUS POEMAS

Digo que uno de estos días llegó al cielo un individuo y después de las preguntas de rigor en la portería, le mandaron pasar a donde estaban San Pablo, San Isidoro de Sevilla, San Agustín el Africano, y otros intelectuales de la Iglesia.

—De modo que usted fué partidario de Picasso allá en la Tierra —comenzó San Pablo—. Ese malagueñito nos da que pensar desde hace treinta años. Ha conseguido dividir al mundo. Lo trae revuelto con sus ocurrencias y necesitamos datos para formar un juicio lo más exacto posible. ¿Qué tal es como persona? ¿Por qué pinta? ¿Cómo pinta? ¿Qué relación hay entre sus poemas, sus cuadros y su conducta humana? No le extrañe que sea yo quien le interroge, siendo estos otros compañeros, Isidoro y Agustín, por sus orígenes, andaluz y africano, los que debieran comenzar a interesarse por él. Note usted que Picasso lleva mi nombre. Yo soy su patrono.

Sería un poco abusivo reproducir aquí todo el interrogatorio, que fué muy sabroso, pero demasiado largo. Para mi objeto, con lo transcritó basta. Revela claramente que allá en el cielo sigue el juicio sobre el famoso pintor en la misma forma que aquí abajo. Que la incertidumbre flota sobre las conciencias de los intelectuales celestes como sobre la de los intelectuales terrenos.

Periódicamente vienen a verme gentes que quieren hablar de Picasso o me piden artículos explicativos. Sus preguntas son las mismas siempre, esas que acaba de emitir San Pablo. A uno de tales visitantes le dije: "Bueno, ¿cómo quiere usted que hablemos, con las cejas fruncidas, en señal de honda preocupación, o retrepados en la butaca y con una copa de manzanilla en la mano?"

El visitante se sonrió, comprendiendo que yo le daba a elegir entre una charla grave, casi dramática, y otra más comprensiva y chispeante.

—Pues, para no forzar las cosas, ni vamos a beber retrepados en unos sillones ni vamos a tomar la cuestión por la tremenda. Yo voy a seguir pintando este marco. Hablemos de Picasso mientras sigo en esta labor de artesanía que no exige concentración.

—¿No recuerda usted lo que dice Picasso en

una de sus divulgadas declaraciones a propósito de la comprensión del arte? Pues dice: *Todo el mundo quiere comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro? ¿Por qué amamos la noche, las flores y todo lo que nos rodea sin tratar de comprenderlo?* Pero si se trata de un cuadro, todos tienen que comprender. Lástima que no se den cuenta de que el artista trabaja por necesidad, de que él mismo no es más que una parte insignificante del universo y que no se le debe dar mayor importancia que a tantas otras cosas del mundo que nos gustan, aunque no podamos explicarlas. Los que tratan de explicar el significado de los cuadros están tomando el rábano por las hojas.

—No, eso no —saltó diciendo mi visitante—. Ahí se involucra la verdad. En la formación de la rosa hay un misterio, como lo hay en la profundidad de la noche y los mundos que nos deja adivinar. Pero estos misterios nos fueron dados, no son misterios creados por el hombre. Picasso, a mi modo de ver, se entretiene en crear misterio, en hacer misterio lo que no lo es por naturaleza. Goza con medio-superponer dos caras para que un mismo ojo sirva a las dos, poner dos narices a una cara o un ojo de frente y otro de perfil, construir una figura humana a base de bo-

las y conos, es decir, de formas puramente geométricas. ¿Qué pretende con eso? La interrogación de la gente es más natural de lo que se cree. La gente no pregunta “¿qué es esto?” o “¿por qué ha pintado esto así?” delante de sus arlequines, saltimbanquis o magníficos retratos, sino delante de lo voluntariamente deformado, destruído y atormentado. Es decir, de todo aquello que ni por la forma ni por el color corresponde a lo que su vista ve en el mundo. Le parecen aberraciones.

—Perdóneme. No siga, porque ha dicho usted demasiadas cosas en pocas palabras y es necesario ir respondiendo a ellas antes de acumular otras. El público, representado ahora por usted, se irrita y pregunta: “¿por qué pinta estos monstruos quien sabe y pinta seres humanos con la plenitud y maestría que él sabe hacerlo? ¿Por qué convertir en misterioso y terrorífico el cuerpo humano?” Así es la queja de la gente, ¿no es verdad? Reconozco que ahí está el punto neurálgico de la eterna cuestión picassiana. Yo no quisiera fruncir demasiado el ceño ni cansarle con filosofías. Trataré de razonar llanamente.

Según lo dicho por usted, hay un Picasso al alcance de la gente y otro fuera de su alcance; uno que gusta y otro que irrita. No hablemos más del primero. El problema está en el segun-

do. Usted habrá notado que Picasso se jacta de ser un pintor revolucionario; pero no porque pinte asuntos sociales, sino porque quiere destruir la pintura tradicional, los modos antiguos que ya están en los museos. Cree que repetir no es arte. Que lo interesante es hacer cada uno lo suyo, expresar con valentía las emociones propias.

Usted no puede pedirle, ni a él ni a mí, que le explique el proceso de sus emociones, ni mucho menos cómo o por qué caminos ha llegado a la expresión de ellas. En esta clase de elaboraciones espirituales pueden intervenir muchos factores o elementos casi simultáneamente. Un espíritu rico e inquieto como el suyo, que no se contenta con la visión tradicional de las cosas y que en un momento de su vida vió en el arte de los pueblos negros y primitivos grandes enseñanzas, tiene que producir cosas que no están dentro del canon de belleza corriente. Recuerde usted que nuestro canon de belleza viene siendo unilateral desde la cultura helénica. Y piense que pueden existir y de hecho existen otros puntos de vista estéticos.

¿Por qué cánones se rigen los árboles? Cada especie tendrá su canon, pero el canon de la palmera no es el del ciprés, ni el del naranjo es igual al de la higuera. La belleza del olivo no tiene nada que ver con la del ciruelo en flor. Si

entra usted a considerar las proporciones en las plantas y en los animales, verá que se rigen también por otras normas y que incluso nos parecen monstruosas porque las referimos a las proporciones helénicas del cuerpo humano. Reconozca que estamos viciados porque desde la gran época griega hemos hecho al hombre no sólo centro del universo sino imagen de la perfección. Y así, claro está, la nariz del elefante, el cuello de la jirafa nos parecen monstruosidades.

Por este camino podríamos afirmar que el mismo derecho tiene el hombre que la naturaleza a exagerar y desproporcionar. Pero también podemos defender la libre creación de formas o figuras por otro camino. El caricaturista sabe algo de lo que voy a decirle a usted. El caricaturista ha descubierto hace mucho tiempo que tal hombre tiene algo de pájaro, tal otro algo de pez y tales otros recuerdan al carnero, al caballo o al sapo.

Esto que le ocurre al caricaturista nos prueba que la contemplación de las formas humanas nos puede llevar a concebir otras formas, deducidas de aquéllas naturalmente. ¿Quién no ha sentido alguna vez que veía de repente la imagen de la perfidia dentro de un cuerpo bello, casi angelical? Si quien descubre cosas así puede expresarlas, logrará unas imágenes impresionantes

y fuera de todo canon. Picasso ha dicho: *No hay un arte abstracto. Hay que comenzar siempre con algo; después se pueden quitar todas las huellas de realidad. Entonces ya no hay peligro porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble. Es lo que incitó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones.*

El visitante, después de un momento de silencio, me dijo: "comprendo que Picasso vive en perpetua emoción, pero un arte individual como el suyo, sin control alguno, corre el peligro de sobrepasar la emoción y caer en la commoción, que es cosa desagradable."

—Es posible. Pero eso es cosa suya. Ya le he dicho que él se siente destructor, revolucionario de la estética. ¿Qué otra cosa quería usted preguntarme?

—Ah, sí. ¿Qué estimación presta usted a sus poemas?

—Los llamados poemas de Picasso no pueden parangonarse con sus cuadros. Están muy por debajo. No pasan de cinco o seis intentos, y sin originalidad en cuanto a la técnica. Esta es la de los que preconizaron la "escritura automática," es decir, la captación rápida de las palabras que se nos vayan presentando, sin control ninguno. Tienen, a pesar de todo, un interés, por ser su-

yos y porque en ellos puede verse su modo de trabajar: en serie.

—¿Cómo en serie? ¿Como las fábricas americanas?

—No tanto. Su genialidad no le permitiría estar copiándose a sí mismo. Llamo series a los grupos de cuadros en que baraja los mismos elementos plásticos, sean cuchillo, servilletas y frutero, figuras en la playa, matronas robustas, piedras antropomórficas o lo que sea. Lo mismo puede descubrirse en sus poemas del “28 de Noviembre del 35”, “5 de Diciembre”, “6 de Diciembre”. Unos cuantos elementos son los que se repiten en ellos y sostienen la composición. Vea usted algunos:

el azul gracioso
el ojo del toro
los jazmines
la paloma color de lilas
el cuerno retorcido
fotografiando en el beso una chinche de sol
el cuchillo que salta de contento
el grito del rosa que la mano le tira como
una limosnita.

En el torrente de palabras, sueltas como cervatillos en el campo, Picasso coloca repetidamente esos elementos que le señalo, como puntos plásticos, de color, y luminosos que ilusionan

al lector porque le hace entrever la realidad. Lo mismo que en los cuadros.

Yo veo una perfecta congruencia entre su pensamiento, sus poemas y sus cuadros. Donde no la veo es en la posición política de última hora. Porque Picasso es ante todo un carácter ibérico, individualista, más propenso al anarquismo que al comunismo. Pero, ¡quién sabe!... Ya he visto muchos casos de hombres que son indisciplinados en el campo del arte y de la literatura a la vez que amantes de la disciplina en lo político social. Lo que sí es seguro es que Picasso no va a pintar temas sociales o colectivos. Así se lo dijo a Jerome Seckler (artículo de éste en *New Masses*). Su panel de Guernica es un caso aislado de simbolismo dentro de su obra. Categóricamente lo declara en dicha entrevista, la cual termina con estas palabras del pintor: "Sí, pero los americanos están en la etapa del sentido general. En Francia, eso es cosa del pasado y estamos ahora en la etapa de la individualidad."

No creo que el comunismo le vaya a exigir que cambie total o parcialmente su derrotero estético. Sería obligarle a traicionarse. Su destino está ligado ya al mundo de la línea expresiva por sí misma, grácil por sí misma, revolucionaria y dramática por su especial inquietud y desesperación.

Picasso tiene alma de guitarra y cante jondo, alma de torero y de gitano, alegre y patética, sarcástica, burlona y audaz.

ANÁLISIS MAYOR DE LOS POEMAS

Un análisis más a fondo de los poemas de Picasso nos revela algunas notas características de su temperamento, por ejemplo, su fogosidad y su dinamismo, o bien las preferencias y preocupaciones que flotan en su ánimo como nubecillas o alegres banderines: los manjares, los instrumentos de comer.

SU DINAMISMO

Este se acusa ya en la forma de redactar el poema, sin comas ni puntos, saltando por encima de las reglas en cuanto a la trabazón y secuencia de las frases. Anomalía que conduce, no sólo a la confusión mental, sino al ahogo del lector por imposibilidad física de sostener tan largo aliento.

Pero se acusa, además, ese dinamismo, en la continua sucesión de verbos. Entresacando los del primer poema, tenemos:

hace su cama - haciendo su arroz - y organiza - se estremece - la cortina que abanica - corta - cuece - cantándole - muerde y se la lleva - sos-

tiene - apretándole - roe - arreglándose - pasa la flecha - lee el porvenir - junta - sacude la cabellera - hincha la vela - Chorreando - correr - reparte el pan - cuenta los naipes - asesina - aprieta - ardiendo - se quema - pide al ciego que le indique el camino más corto - que raje - cae y se estrella - repica en la campana - gestos de adiós - persigue a latigazos - se desmaya - estallando - reteniendo el aliento y llevando en el plato en equilibrio la tajada de luna - siga fotografiando - la hora que cae - y atraviesa la página que vuela y si después de hacer su petate deshace el ramillete que se lleva metido en el ala - el cuchillo que salta - dejándole aun hoy flotando - un rayo - le tira una limosnita.

Después de leer esta especie de nuevo poema que se consigue extrayendo los versos y palabras que denotan acción, hay que volver a leer el poema íntegramente para darse cuenta de su íntimo dinamismo.

Se ve que el temperamento de Picasso le pide un *hacer* a cada momento. El verbo es acción, recuérdese.

Se ve, además, que en el espíritu de Picasso, el hacer o la actividad no se reduce al suyo propio de pintar. En su ánimo flotan todas las actividades de la vida, desde las más humildes y bajas, como lamer y roer, hasta las más elevadas

y finas, como sostener el equilibrio y volar o tirar una limosnita. Es un rico panorama de actividades el que nos ofrece en las 54 líneas de esta primera elaboración del poema, que es el más corto.

SU GASTRONOMÍA

Según puede deducirse de estos llamados poemas, lo que sigue en importancia a su dinamismo es su gastronomía. Conste que no conozco a Picasso ni ha llegado a mí noticia alguna sobre este aspecto de su personalidad. Hablo por deducción.

Tal vez no sea gastronomía el término justo para calificar estas preocupaciones u obsesiones, estas constantes apariciones de bocados, manjares, actos e instrumentos de comer. Tal vez sería mejor pensar en la palabra *glotonería*.

Ha de notarse que el poema del 28 de Noviembre es como un embrión, y que los tres siguientes son ampliaciones o desarrollos de él. Sabido esto, observamos que los vocablos referentes al acto de comer, a la boca, a los instrumentos de la comida y a los comestibles van aumentando en proporción a medida que va elaborando. En el del día 28 de Noviembre hay cinco alusiones, en el del 5 de Diciembre, diecisiete, en el del día siguiente, treinticuatro, y en

el último, veintiocho. Parece que en este último decrece, pero es que las dimensiones del poema son más cortas. Anotemos la relación entre el número de alusiones y el número de líneas:

Poema embrionario: 26 versos, 5 alusiones.

Primer desarrollo: 53 líneas, 17 alusiones.

Segundo desarrollo: 84 líneas, 34 alusiones.

Tercer desarrollo: 49 líneas, 28 alusiones.

Veamos las alusiones del segundo desarrollo que son las más numerosas. *Lengua* (Todos los poemas empiezan con lengua) - *Lame* - *Huevo duro* - *Tomate* - *Arroz con pollo* - *En la sartén* - *Jamón y queso* - *El almirez* - *Cacerola* - *Melones* - *Jamón en la parrilla* - *Olor del pájaro en el vino* (Se ve que piensa en la perdiz) - *Muerde* - *Suspendida entre los dientes* - *Caramelos* - *Buñuelos* - *Roe* - *Longanizas extremeñas* - *Pimienta y Sal* - *Puchero* - *Cuchara* - *Orégano, laurel* - *Miel* - *Cebollas* - *Café con leche* - *Mantel* - *Castañas pilongas* - *Labios de limón* - *Cántaro* - *plato* - *Tajada de luna* - *Come el aroma* - *Tajada de sandía*.

Con estos abundantes elementos podríamos reconstituir un suculento menú. Sin duda el preferido por Picasso. Y bien español, por cierto. No faltan en el aderezo de la mesa sino el tenedor y la copa. Pero ésta sale en alguna otra de las versiones. Y el tenedor no es un instrumento popu-

lar en la España campesina. Aparece, sin embargo, en la última versión, como los caracoles, los cangrejos y las bocas de la isla.

ESPAÑOLISMO

Hay muchos elementos españoles en estos poemas, lo mismo que en sus cuadros. (Sólo que en éstos son más difíciles de señalar.) Señalaré los recogidos:

Claveles - Ganadería andaluza - Jazmines - Cuerno retorcido - Torero - Un olé - Fandango, tal flamenco - El caballo sangrando dando la vuelta al ruedo arrastrando las tripas - Hacer su pe-tate - Zambomba - Banderilla de fuego - Queso de Mahón - Higo chumbo - Piano de manubrio - Mono sabio - La cogida de la tarde - Le toca "el gordo" - Zapatos de lona a 75 céntimos el par - La puñalada - Bocas de la isla - Aljofaina.

En su españolismo no podía faltar la nota catalana. Estas dos voces: *sang* y *fetje*. Ni las labrotas castizas.

COSAS DE SU OFICIO

Estos poemas explosivos tenían que acusar las preocupaciones de su oficio. Todos están llenos de elementos plásticos, de imágenes propias del pintor, pero algunas palabras corresponden a los objetos que más utilizó Picasso. Tales son:

La copa - El toro - El ramillete - El queso - La cortina - El violín - La cuchara - El torero - El cuchillo - El mantel - La tajada de sandía - Los tenedores.

Y junto a tales palabras, que son de cosas utilizadas por el pintor, estas otras que aluden al oficio:

Organiza - Pero si alrededor del cuadro medio hecho - Paleta de pintor - Ceniciente - Color de huevo duro - De todos los colores - Razón perentoria del azul tan gracioso - Paloma color de lilas - Que raje su color - La sombra - Del rosa como una limosnita.

**DE LA VIDA OBSCURA. CHISPAZOS DE
CRUELDAD Y DE LUJURIA**

Esta ha sido una de mis mayores sorpresas, la cantidad de imágenes crueles:

La puñalada del azul tan gracioso sentado en el ojo del toro - Y aprieta toda su maldad - Le muerde la mano - Apretándole el cuello con sus tenazas roe la puñalada - Si asesina y aprieta de toda su maldad - Y se quema la boca - El aire que persigue a latigazos - Y el miedo que le da su imagen vista en el lago - Morir de placer - Calavera horrorizada - Que le clava sus uñas en el pecho - Que olvida al ciego mal vestido - Como

un loco aún templa su cuchillo y se quema la boca - Que persigue desnudo y a latigazos - Si estallando destruye a todos los grandes capitanes - Hace que el reo aún siga con los ojos vendados - Cuando se ve sangrando dando la vuelta al ruedo arrastrando las tripas.

No sé si atribuir esto al influjo de la moda impuesta entonces en Francia por los surrealistas, partidarios del Marqués de Sade y, por lo tanto, del sadismo.

También puede obedecer a ello el empleo de palabras soeces y sucias:

El amigo cariñoso lame a la perrita - El cartel pegado en la pared de la casa de putas - Y organiza en el amor carnal la noche - De la línea sin vergüenza hija de puta insaciable nunca harta de lamer cojones.

En general, casi todo el último desarrollo del poema trasciende a lascivia. Verdad es también que en bastantes cuadros y dibujos suyos hace alardes obscenos o lascivos.

FACULTAD LÍRICA

Creo que todos han reconocido siempre en la inmensa obra del pintor su facultad lírica, su capacidad de levantarse con líneas y colores por encima de la pesadez o gravitación de la materia.

Y es un gusto ver que se confirma este don en sus poemas, especialmente en el último, que ya no tiene nada que ver con los analizados aquí.

Ese poema, que empieza: "ascua de amistad, reloj que siempre está dando la hora, bandera que flota tan alegre, movida por el soplo de un beso . . ." es lo mejor que ha escrito y lo retrata en el aspecto mejor suyo. Las comas han sido añadidas por mí.

Con esto creo haber agotado las enseñanzas que se desprenden de sus poemas, y creo también haber contribuído a esclarecer la personalidad del pintor, sin trampas intelectualistas, valiéndome únicamente de los datos o documentos humanos que el héroe nos proporciona.

Con ellos y algunos párrafos de sus declaraciones se explica bastante su obra.

POEMAS DE PICASSO

28 noviembre, xxxv

lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa
que cantándole roe la puñalada del azul
tan gracioso
que sentado en el ojo del toro
inscrito en su cabeza adornada con jazmines
espera que hinche la vela el trozo de cristal
que el viento envuelto en el embozo del mandoble
chorreando caricias
reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas

y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón
[ardiendo]
el cuerno retorcido
que espanta con sus gestos de adiós la catedral
que se desmaya en sus brazos sin un ole
estallando en su mirada la radio amanecida
que fotografiando en el beso una chinche de sol
se come el aroma de la hora que cae
y atraviesa la página que vuela
deshace el ramillete que se lleva metido entre el ala que
[suspira]
y el miedo que sonríe
el cuchillo que salta de contento
dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier
[manera]
al momento preciso y necesario
en lo alto del pozo
el grito del rosa
que la mano le tira
como una limosnita

5 diciembre xxxv

lengua que hace su cama cuando ya no se le importa
un pito el rocío que le pega la jaca haciendo su arroz
con pollo en la sartén y organiza en el amor la noche
con sus guantes de risas alrededor de la línea de fuego
más de lo que parece ofendido y tan pálido de ver como
jamón no huele y queso se estremece y el pájaro que
canta retuerce la cortina que abanica su cara y la corta
en la nieve que cuece sus cintas de todos los colores en
la flauta la copa que cantándole como si cantar pudiese
la calavera que le muerde la mano y se la lleva
suspendida por el anillo envuelto en el ruido de las
alas de las moscas que la nota que sostiene el violín
no deja respirar apretándole el cuello con sus tenazas

roe la puñalada que hincha en el globo atado con longanizas extremeñas la razón perentoria del azul tan gracioso que sentado en su silla curula y arreglándose las faldas a cada momentito cuando pasa la flecha tan veloz la echa pimienta y sal y lee el porvenir en el ojo del toro puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata y zapato de seda y recuerdo del paso de una mano por la rodilla inscrito en su cabeza retratada en el cartel con su nombre primoroso y el de su ganadería adornada con jazmines junta las mil razones de estar callado y sordo a la pulga que mea la lluvia de tanto café con leche que sacude la cabellera que espera escondida detrás de la puerta de hierro que hincha la vela la buena educación que recibió tendido todo el día en la cama el trozo de cristal para que el viento envuelto en el embozo del mandoble chorreando caricias no haga más que correr y maldecir las castañas pilongas y el cardo y no se le pueda decir que si reparte el pan olvida al ciego y a la paloma color de lilas pero ahora que ya es tarde y que la noche se pone ya el sombrero y busca su paraguas y cuenta los naipes de la baraja de 2 a 4 y de 50 a 28 si asesina y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón del espejo ardiendo como un loco y se quema la boca el cántaro flautín y pide al ciego que le indique el camino más corto que raje su color en la capa el cuerno retorcido ya sabes tú por quién la luz que cae y se estrella en su cara repica en la campana que espanta con sus gestos de adiós la catedral que el aire que persigue a latigazos el león que se disfraza de torero se desmaya en sus brazos sin ole ahora ya sí estallando y en su mirada la radio amanecida con tantas cuentas atrasadas a cuestas reteniendo el aliento y llevando en el plato en equilibrio la tajada de luna la sombra que el silencio desmorona hace que el reo siga fotografian-
do en el beso una chinche de sol si la fa re si mi fa do

si la do fa se come el aroma de la hora que cae y
atraviesa la página que vuela y si después de hacer su
petate deshace el ramillete que se lleva metido entre
el ala que ya sé por qué suspira y el miedo que le da su
imagen vista en el lago si la punta del poema sonríe
tira el telón y el cuchillo que salta de contento no tiene
más remedio que morir de placer cuando dejándole aún
hoy flotando como quiere y de cualquier manera al
momento preciso y necesario necesario para mí nada
más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito
del rosa que la mano le tira como una limosnita.

6 diciembre xxxv

nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo
cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la
paleta del pintor ceniciente vestido de color de huevo
duro y armado de la espuma que le hace en su cama
mil monerías cuando el tomate ya no se le calienta ni
le importa ni un pito que el rocío que no sabe ni el
número primero de la rifa que le pega el clavel a la
jaca haciendo que su arroz con pollo en la sartén le
diga la verdad y le saque de apuros le canta la zambomba
y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes
de risas pero si alrededor de la línea de fuego más
de lo que parece ofendido y tan pálido se mueve de
ver como jamón no huele y queso se estremece y en-
vidia al pájaro que canta y retuerce la cortina no se
pone de pie ni grita sino cuando el almirez ya cansado
se acuesta duerme y sueña y abanica su cara y la corta
en la nieve que si las golondrinas cansadas de leer se
ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio
que cuece sus cintas de melones de chivo de todos los
colores en la flauta la copa que cantándole como si
cantar pudiese la calavera horrorizada de los saltos del
jamón en la parrilla que conoce el olor del pájaro en

el vino le toma el pelo y le muerde la mano si el tiempo no mejora y hace frío y no tiene ni razón ni valentía si se lleva suspendida entre los dientes de la sierra por el anillo envuelto en el ruido de las alas de las moscas llenas de caramelos que la nota que sostiene el tejado en equilibrio y que el violín no deja respirar apretándole el cuello de pajarita de buñuelos con sus tenazas de zapatos de lona roe la puñalada que hincha en el globo atado con longanizas estremecías la razón perentoria del azul tan gracioso que sentado en su silla curula y arreglándose las faldas a cada momentito cuando pasa la flecha tan veloz le echa pimienta y sal y lee el porvenir en el ojo del toro puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata y zapato de seda y recuerdo del paso redoblado de una mano enguantada de flores por la rodilla arrodillada bajo el lema inscrito en su cabeza de donde las abejas acarrean la miel retratada en el cartel pegado en la pared de la casa de putas con su nombre primoroso dibujado con claveles y el de su ganadería andaluza adornada del olor de cebollas con jazmines junta las mil razones de estar callado y sordo a la pulga que mea la lluvia harta ya de tanto tomar café con leche que sacude rubia la cabellera que espera y desespera escondida detrás de la puerta de hierro que haciéndose la tonta que su vergüenza esconde debajo del mantel hincha la vela y la buena educación que recibió tendido todo el día en la cama dirige el trozo de cristal que le clava sus uñas en el pecho para que el viento envuelto en el embozo del mandoble chorreando caricias no haga más que correr y maldecir las castañas pilongas y el cardo prisionero ya no se le puede aún decir que si reparte el pan entre todos los lobos que olvida al ciego mal vestido y a la paloma color de lilas pero ahora que ya es tarde y que la noche se pone ya el sombrero y busca su paraguas y cuenta por la cuenta que le tiene

todos los naipes de la baraja de 2 a 4 y de 50 a 28 si asesina y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón del espejo su recuerdo ardiendo como un loco aún templa su cuchillo y se quema la boca el cántaro flautín con su traje de fraile y pide al ciego que le indique el camino más corto que raje su color en la capa del cuerno retorcido ya sabes tú por quién la luz que cae y se estrella en su cara repica en la campana que espanta con sus gestos de adiós la catedral de sang y fetje que el aire que persigue desnudo y a latigazos el león que se disfraza de torero para hacerse pasar por quien no es se desmaya en sus brazos sin un ole y ahora ya que es bonito el no hacerse ilusiones perdidas a pesar de tan listas que son si estallando destruye a todos los grandes capitanes que manda los batallones de imágenes rellenas desde hace ya tanto tiempo de paja de cebada y en su mirada empieza ya el fandango tan flamenco de la radio amanecida que con tantas cuentas retrasadas a cuestas reteniendo el aliento y llevando en el plato en equilibrio la tajada de luna la sombra que el silencio desmorona hace que el reo aún siga con los ojos vendados fotografiando en el beso una chinche de sol si la fa re si mi fa do si la do fa se le come el aroma de la hora que cae y atraviesa la página que vuela como la hoja cae y como caen las alas que el caballo abandona cuando se va sangrando dando la vuelta al ruedo arrastrando las tripas y si después de hacer tan de prisa su petate deshace el ramillete que se lleva metido entre el ala que ya sé por qué suspira y el miedo que le da su imagen vista en el lago de la tajada de sandía si la punta del poema sonríe tira el telón y apaga el millón mal contado de candilejas y el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiera y de cualquier manera al momento preciso y necesario necesario para mí nada más ve pasar como

un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita.

24 diciembre xxxv

nunca se ha visto lengua más mala que si el amigo cariñoso lame a la perrita de lanas retorcidas por la paleta del pintor ceniciente vestido de color de huevo duro y armado de la espuma que le hace en su cama mil monerías cuando el tomate ya no le calienta ni le importa un pito que el rocío que no sabe ni el número primero de la rifa que le pega el clavel a la jaca haciendo que su arroz con pollo en la sartén le diga la verdad y le saque de apuros le canta la zambomba y organiza en el amor carnal la noche con sus guantes de risas pero si alrededor del cuadro medio hecho de la línea sin vergüenza hija de puta insaciable nunca harta de lamer y comer cojones al imperfecto la banderilla de fuego puesta a la muerte por el rayo más de lo que parece ofendido y tan pálido gusano de queso de mahón sin afeitarse y sin cortarse el pelo desde hace más de siete meses se mueve en la punta del higo chumbo aún más sonriente que nunca de ver a vista de pájaro de noche de navidad como jamón no huele y queso se estremece y si envidia el pájaro que canta y retuerce la cortina y no se pone el chaquetín ni toca el piano de manubrio agachado debajo del orinal del mono sabio que difunto de pie ni grita la acogida de la tarde ni toca el gordo sino cuando el almirez ya cansado se acuesta duerme y sueña y abanica su cara única y la corta en la nieve que si las golondrinas cansadas de leer se ponen tan nerviosas de oír la cacerola de aluminio que cuece en sus cintas de melones de chivo de todos los colores el arco iris en la flauta la copa que cantándole responso sobre responso como si cantar pudiese la calavera horro-
rizada de los saltos del jamón en la parrilla ya que

conoce el olor del pájaro en el vino le toma el pelo y le muerde la mano si el tiempo no mejora y hace frío y no tiene ni razones ni valentía si se la lleva suspendida entre los dientes de la sierra por el anillo que el primo hermano de Neptuno le dió envuelto en el ruido de las alas de las moscas llenas de caramelos hechos a las 12 de la noche cuando matan el gallo que la nota que sostiene el tejado en equilibrio y que el violín no deja respirar enseñándole el corte del cuchillo apretándole el cuello con las manos de pajarita de buñuelos de viento con sus tenazas de zapatos de lona a tres pesetas 75 céntimos el par roe la puñalada que toma el tren que sale el primero del pecho cada día más enamorado y que hincha a perdida de vista la soga que en el globo atado con longanizas estremecías con la razón perentoria del azul tan gracioso escupe a los cangrejos a las bocas de la isla y a las monjas que se derriten en las velas del bajel el reo que sentado en su silla curula echando pedos llevando cada uno el número primero de la rifa y arreglándose las faldas a cada momentito con sus teneedores de plata vieja sin dientes arrugada la piel medio pelada asquerosa cuando pasa la flecha tan veloz que el obispo se mea y le echa su pimienta y su sal salta la raya y lee el porvenir en el ojo del toro caracoles pucherero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata.

INDICE

ERRATAS NOTADAS

Pág. 17, línea 8, dice *y ¿cómo desengañarles?*, debe decir *Y ¿cómo desengañarles?*

Pág. 87, línea 12, subráyese *polvoriento*.

Pág. 142, línea 11, dice *tal flamenco*, debe decir *tan flamenco*.



PALABRAS DE CUATRO SIGLOS

| | |
|---|-----|
| I. Línea poética de San Juan de la Cruz y carácter de sus palabras .. | 11 |
| II. Palabras y formas culminantes de Garcilasso | 26 |
| III. Palabras características y definidoras de Fr. Luis de León | 33 |
| IV. Las palabras y la palabra de Bécquer | 40 |
| V. Términos característicos en Rubén Darío | 46 |
| VI. La palabra de Juan Ramón Jiménez | 56 |
| VII. Las tres palabras de García Lorca . | 69 |
| VIII. La palabra ambivalente de Guillén es “Ser” | 78 |
| IX. Las cinco palabras de Antonio Machado | 85 |
| Observación final | 100 |

GOYA EN SUS CARTAS

| | |
|--------------------------|-----|
| Goya en sus cartas | 103 |
|--------------------------|-----|

ANÁLISIS DE LOS POEMAS DE PICASSO

| | |
|---|-----|
| Claridades sobre Picasso, analizando sus poemas | 129 |
|---|-----|



Este libro se acabó de imprimir el
día 14 de septiembre de 1946, en
la "Gráfica Panamericana", S. de
R. L., Pánuco, 63. Se usaron tipos
de 7:8, 9:10 y 11:13 Electra.

