

TRES POETAS, TRES AMIGOS

CRISTÓBAL CUEVAS
Universidad de Málaga

Lo más importante de un congreso científico en que se reúnen especialistas está en las aportaciones que hacen avanzar la materia que debaten. La calidad de los intervinientes, el interés de los temas, la solvencia de los métodos y la novedad de los hallazgos son claves esenciales del éxito. Cuando los resultados de esos estudios se recogen además en un volumen que les da pervivencia y concreción, se logra el fruto ideal. Tal sucede con el simposio celebrado en Murcia en octubre de 1998 sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso, tres de los miembros más significativos de la Generación del Veintisiete. Sus ponencias integran el libro que hoy presentamos (1).

Un feliz azar dio motivo para celebrar estas jornadas. 1998 fue, en efecto, el año en que se cumplió el primer centenario del nacimiento de los tres grandes poetas antes nombrados. Los profesores Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, directores del mencionado curso, nos explican que se trata de un trío unido por la amistad, el afán de renovar la poesía, el sentido de síntesis de tradición y vanguardia, la curiosidad por novedades como el Surrealismo, la capacidad expresiva, la colaboración en revistas innovadoras, etc.

Dentro de ese marco definitorio, Juan Cano Ballesta, en el trabajo que abre el volumen, intenta precisar la marca espiritual que une a estos tres poetas. Para él, esa marca estaría en el patetismo con que, en momentos esenciales de su creación, sus versos se encrespan en un grito de compromiso. Aleixandre, Lorca y Dámaso –tal es el orden de su nacimiento en aquel año emblemático; el mismo en que aparecen, de izquierda a derecha, en la fotografía de la reunión de Sevilla (1927)– serían, según el

(1) *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Obra Cultural de CajaMurcia, Murcia, 1999, 348 págs.



citado crítico, “tres voces airadas”. Cuando parece triunfar lo que Ortega definió como la “deshumanización del arte” –esteticismo, uncompromiso, actitud lúdica, culto a la jovialidad (ésta última es acuñación de C.B. Morris)–, ellos aportan a la lírica española el posicionamiento humano, la denuncia ética, la aceptación de la “impureza” en el sentido sartriano del término, y el talante soteriológico. Tras sus tanteos iniciales de “poetas puros”, la realidad histórica de España convulsiona su poesía, dando lugar a libros como *Poeta en Nueva York*, *Hijos de la ira* o *Sombra del paraíso*. A esto podría observarse que lo mismo sucede con el Guillén de *Clamor*, el Alberti de *El poeta en la calle* o el Cernuda de *Las nubes*. En cualquier caso, las tres “voces airadas” que define Cano, junto a las de otros caracterizados poetas del momento, demuestran, como sabemos, que el Veintisiete no puede reducirse al simplismo de lo que algunos llaman con exceso de rigor su faceta frívola.

1. Vicente Aleixandre

Cinco son los trabajos que analizan en este libro la personalidad y la obra de Vicente Aleixandre. Desde el punto de vista biográfico, Alejandro Duque Amusco aporta importantes precisiones sobre la decisión del poeta de abandonar España a finales de la Guerra Civil. Utiliza para ello un interesante epistolario que guarda la madrileña Residencia de Estudiantes. “Nunca se ha sabido nada –observa Duque, subrayando la novedad de sus noticias– de la frustrada marcha al extranjero de Vicente Aleixandre. Es una información, documentalmente contrastada, que se presenta aquí por vez primera”. Apoyándose en ella, cuenta que Vicente, aconsejado por Neruda y casi obligado por su mala salud –tuberculosis renal avanzada–, quiso marchar a Francia a principios de 1938, pidiendo para ello recomendación a María Zambrano y Dámaso Alonso ante el Ministerio de Instrucción Pública. Dificultades burocráticas hicieron imposible el éxito de sus gestiones, obligándole a permanecer en Madrid como paradigma de libertad y tolerancia. Aleixandre fue en la España de entonces ejemplo de intelectual comprometido con sus propias convicciones, y signo de reconciliación en un país desgarrado.

Para nadie es un secreto, ateniéndonos ya al campo estrictamente literario, que la poesía de Aleixandre es una de las más modernas, artísticamente hablando, de su Generación. Desde ese punto de vista es muy certera la tesis de José Luis Bernal Salgado, cuando conecta las creaciones iniciales del poeta con la estética de las vanguardias. El joven creador sintió sin duda una honda curiosidad por los movimientos poéticos más avanzados de su tiempo, singularmente por el Ultraísmo y el Creacionismo, como lo demuestran diversas composiciones de *Álbum*, y otras enviadas a la revista *Grecia*. La vanguardia hubo de inspirarle una gran prevención frente a la poesía convencional, lo que culminaría en 1928 con ese poemario de absoluta frescura que es *Ámbito*. También *Pasión de la tierra* asimila aspectos importantes de la poesía más reciente y experimental. A partir de finales de los años Veinte, Aleixandre logra superar el conflicto entre tradición y vanguardia, cuando detecta la coincidencia soterraña que existe en aspectos importantes entre ambas tendencias, aparentemente antagónicas. El poeta, en feliz expresión de José Luis Bernal, terminará aprovechando “la tradición como vanguardia, y la vanguardia



como tradición”, adaptando a su poética el principio de la síntesis hegeliana de principios antagónicos.

Desde otro punto de vista, los retratos literarios salidos de la pluma de Aleixandre, singularmente los de *Los encuentros*, han centrado la atención de tres de los especialistas que colaboran en el libro: Francisco J. Díaz de Castro, José M^a Pozuelo Yvancos y Antonio A. Gómez Yebra. Examinando como unidad ese tríptico de trabajos, vemos que sus datos completan cuanto hoy se sabe sobre el número de las “semblanzas” redactadas por el poeta, fechas y etapas de redacción, vehículo expresivo de que se sirven –prosa o verso–, lugares en que se publicaron, estructura, técnica, fuentes, influencias en otros escritores, etc. Los citados investigadores se esfuerzan por precisar los rasgos definitorios del retrato aleixandrino frente al de otros cultivadores del género: los suyos excluyen la caricatura y el esquematismo biográfico, siendo más bien sumas de perfiles humanos (Díaz de Castro), semblanzas entrañablemente definitorias (Pozuelo), o ejercicios de amistad e historias del propio corazón (Gómez Yebra). Los “encuentros” de Aleixandre nacen, por lo demás, bajo el signo de unos criterios selectivos de base afectiva. Como decía Ortega y Gasset, “el ver esto implica el desver aquello, como el oír un sonido el desoír los demás [...] De suerte que aun en una operación de conocimiento tan elemental como el ver [...] vamos dirigidos por un sistema previo de intereses, de aficiones”. De ahí la preterición de Juan Ramón Jiménez, incomprensible desde perspectivas de objetividad.

Es indudable que el Veintisiete contribuyó notablemente a mantener y modernizar el “retrato literario” en España. En él se encarna el progresivo afán de humanización que caracteriza a sus miembros a partir de la década de los Treinta. Como ejercicio de memoria solidaria, los retratos de Aleixandre salvan para la posteridad a los retratados fijándose en un mínimo rasgo fisonómico, un tic expresivo o una reacción vital que para otros carecería de interés, pero que el poeta ve como definitivos. A mi entender, el autor de *Los encuentros* tiene muy en cuenta una observación de Juan Ramón expresada en tres versos de asombrosa capacidad adivinatoria: “Sólo lo hiciste un momento, / mas quedaste como en bronce, / haciéndolo para siempre”. Aleixandre retrata desde una intuición cordial, como lo expresó bellamente Enrique Azcoaga al llamar a sus retratos “galería de latidos”. Por lo demás, como señalan los tres investigadores citados, el poeta de *Historia del corazón* realiza en esas páginas un profundo ejercicio autobiográfico, dando pervivencia a primeras impresiones, anécdotas categoriales, referencias estéticas y diversas *memorabilia* que hablan de él mismo tanto o más que de los personajes objeto de su atención.

2. Federico García Lorca

Por lo que hace a Federico, y pese a la inmensa bibliografía que el Centenario ha añadido a la abundante de que ya disponíamos, encontramos en este volumen aportaciones de gran interés. Destacan entre ellas, en lo biográfico, las de Ian Gibson sobre el perfil homosexual del poeta. La lectura de su trabajo aclara el dramatismo con que éste asumió ya desde la infancia ese rasgo de su personalidad, aunque a mi ver Gibson enfatiza en exceso el influjo que en ello pudo tener la herencia islámica



granadina: por entonces, la incompreensión al respecto era general en toda España. Por lo demás, el que la homosexualidad del poeta se debiera, al menos en parte, a carencias afectivas, que irían desde su condición de niño “abandónico” no amamantado por su madre hasta sus frustrantes experiencias adolescentes del amor por la mujer, es una hipótesis psicoanalítica que habría que aquilatar despacio.

En cualquier caso, Gibson hace un sagaz recorrido por la biografía y la obra de Federico, detectando en ellas la angustia constante del amor imposible, lo que, en lo literario, culminará en los *Sonetos del amor oscuro* y en la genial dramatización de *El público*, que según el propio Lorca es “de tema francamente homosexual”. Es posible que uno de los motivos del asesinato del poeta tuviera que ver con ese tema —ya conocíamos testimonios al respecto de sus propios verdugos—. Lo que sí tiene rango de categoría es la visión lorquiana de W. Whitman como arquetipo de homosexual digno, generadora de una oda de *Poeta en Nueva York* no exenta de paradójicas condenas contra los “maricas de las ciudades, / de carne tumefacta y pensamiento inmundo, / madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño”, lo que Gibson interpreta como un mecanismo de autodefensa. Sea como fuere, el trabajo que comentamos dibuja un perfil ético del poeta en que éste aparece en toda su complejidad psicológica, tolerante con los demás y ávido de comprensión y afecto.

De todos es sabida la capacidad de Lorca para fecundar su obra con fermentos culturales de varia procedencia. Desde esta perspectiva hay que destacar su relación con la poesía gongorina. Javier Pérez Bazo profundiza en el tema, analizando el proceso creativo por parte de Federico de un texto poético —la “Soledad insegura”— que, aunque inconcluso, muestra su interés por el género literario de las *Soledades*, con su complicada estilística, llena de virtuosismo. El investigador hace una aportación notable para el conocimiento de ese inquietante torso poético, examinando sus recursos expresivos y su conceptuosidad de estirpe barroca. Pérez Bazo —y esta observación, que valdría la pena desarrollar en pormenor, es su principal aportación a lo que podría llamarse un programa de estudio lorquiano no transitado— señala la importancia de ese poema, con la reflexión y el experimentalismo que exigió de Federico, en la forja de su propia lengua poética. En cualquier caso, hay en este trabajo algunos despistes que deben corregirse, como cuando, comentando los vv. 52-83 de la “Soledad I” de Góngora, se dice que, en ellos, el peregrino *se cree aún* en el mar, o que *confunde* la luz que brilla en la choza de los pastores con la de un farol en la popa de una nave.

También afectan a problemas de intertextualidad las investigaciones de Christian De Paepe y de Andrés Soria Olmedo. El primero, en un notable ejercicio de literatura comparada, rastrea posibles huellas de san Juan de la Cruz en la obra de Federico. Superando con mucho las observaciones de José M^a Moliner, De Paepe señala importantes reminiscencias sanjuanistas en Lorca, sobre todo en sus primeros y últimos escritos, tanto en citas explícitas como implícitas. Estados de ánimo como el de la angustia —vistos desde el símbolo de la “noche”—, tópicos como el de la caza de amor, la palomica, la visión del amado en la fuente, o la ciencia trascendente cobran nueva virtualidad en el granadino, aunque éste elimine la esperanza y se quede sólo con la desolación sin consuelo. En opinión del investigador, el místico de Fontiveros



habría sido para Lorca cantera expresiva de singular importancia, incluso por encima de Góngora. Éste fue para él inspirador de estilo, y aquél generador de concepciones vitales. Sólo debo añadir que, para mí, el poema “Palomita blanca” remonta, más que a san Juan de la Cruz, al episodio del Arca de Noé de *Génesis* 8, 12, y que los paralelismos que se aducen entre la poesía juvenil de Federico y “Tras de un amoroso lance” son en general tan remotos y conjeturales que apenas permiten aventurar una hipótesis de lejana dependencia.

Andrés Soria Olmedo, por su parte, demuestra la deuda de Lorca con Nietzsche en un trabajo que completa la conocida monografía *Nietzsche en España* (1967) de Gonzalo Sobejano. Es sorprendente el número e importancia de citas nietzscheanas que encontramos en la obra del granadino. Sirva de ejemplo el poema “Grito hacia Roma”, cuyos versos finales acuñan con voz nueva motivos esenciales del pensador germano. Parece claro que en la raíz de esas reminiscencias hay mucho de convención de época. En cualquier caso, el investigador prueba que remontan al filósofo tópicos lorquianos tan importantes como el de la rebeldía humana frente a un Dios que se manifiesta padre cruel de sus criaturas, el de la preocupación vital por la Tierra y el paisaje, el de la retórica del profeta, y hasta el de la teoría del “duende”, tan importante en la estética del granadino. Debo destacar, en fin, la propuesta de Soria Olmedo de que el pensamiento de Nietzsche, expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, que otorga prioridad a lo dionisiaco sobre lo apolíneo, es base esencial de la estética literaria de *Poeta en Nueva York* o *La casa de Bernarda Alba*.

Todo lector de Federico percibe la impostación dramática inherente a su entero universo literario. Precisan este aspecto Virtudes Serrano y Mariano de Paco en una ponencia que detecta esos rasgos incluso en los escritos no teatrales del granadino, donde aparecen con frecuencia diálogos y conflictos, público sobreentendido, esbozos de trama, etc. En cuanto a sus textos dramáticos propiamente dichos, los investigadores demuestran la existencia de técnicas que buscan implicar al espectador en la escena, venciendo su pasividad. Partiendo de la distinción entre público real –burgués, convencional y conservador– y público ideal, observan que Federico quería formar a éste, teniendo en cuenta el virgen y relativamente ingenuo que encontraba en los pueblos cuando dirigía La Barraca. Y aunque, como ellos mismos señalan, vio el peligro de quedarse solo tras el fracaso de la representación de *El maleficio de la mariposa*, hizo cuanto pudo por forjarse un público más inteligente, no sólo a través de exposiciones teóricas en escritos y conferencias, sino poniendo en escena personajes como el Actor, el Poeta, el Director, Mosquito..., que reflexionan sobre el tema, explican lo que se entiende por “teatro bajo la arena”, y definen un teatro a la altura de las nuevas circunstancias. En último término, el teatro es para Lorca más un esfuerzo de desvelación que de enmascaramiento. “¿Por qué hemos de ir siempre al teatro –pregunta certeramente– para ver lo que pasa, y no lo que nos pasa?”. A medida que pasa el tiempo, Lorca va encontrando “el modo de subvertir los cánones, de romper con los modelos, de atraer al público a un teatro esencialmente renovado”. La muerte impidió que lograra más profundamente sus propósitos.

Desde perspectivas complementarias, César Oliva, apoyándose en su conocimiento teórico y experiencial de la materia, estudia los problemas relativos a la puesta en



escena de la dramaturgia lorquiana. Su aportación está en haber puesto en claro cómo Federico, teniendo como referente el escenario, construye un teatro de amplias y modernas posibilidades representativas. Sin embargo, su propio revolucionarismo explica que hubieran de pasar cincuenta años antes de ponerse en escena su teatro más innovador, lo que realizaron ejemplarmente Miguel Narros y Lluís Pasqual, entre otros. A partir de aquí, César Oliva ofrece una síntesis de las puestas en escena del teatro renovador de Federico, estudiando sus indicaciones, didascalias, acotaciones vanguardistas y referencias implícitas. Lorca habría codificado, en fin, un lenguaje técnico que declara su visión de la puesta en escena de todas sus obras dramáticas, siguiendo una trayectoria de progresiva estilización. De haber vivido más –concluye el especialista–, tal vez habría llegado a una síntesis integradora de los múltiples elementos que, influyéndola, condicionan históricamente su escenografía.

3. Dámaso Alonso

Cinco estudios sobre Dámaso Alonso cierran el volumen que comentamos. Figura en cabeza una interesante aportación biográfica, en la que Enric Bou analiza la amistad entre Dámaso y Pedro Salinas. Apoyándose en treinta y dos cartas conservadas desde 1923 en la Universidad de Harvard –son textos de interés a la vez histórico y literario–, el investigador subraya lo estrecho de esa relación. Brilla en ella un hondo sentido del humor, un franco intercambio de experiencias literarias, un íntimo nivel de confidencias y un fino escepticismo ante la tecnología hodierna –ya en 1929 distinguía Moreno Villa, a propósito de Nueva York, entre “civilización artística”, propia de los países mediterráneos, y “civilización industrial”, propia de EE.UU., defendiendo abiertamente la superioridad de la primera–. Una progresiva confianza, que no excluye el sistemático tratamiento de “usted”, marca el tono de este epistolario, que recoge un cuasi cervantino lamento de Dámaso –¿hasta qué punto sincero?– ante lo que él considera fracaso de ser erudito y no artista, y una terrible confesión de angustia existencial que responde al espíritu de *Hijos de la ira*: “Tengo temor de vivir, temor del ser”.

Desde otra perspectiva, Miguel Cruz Giráldez propone una “aproximación elemental” a la poesía de Dámaso Alonso, destacando su incardinación en la lírica del Veintisiete. Siguiendo una afirmación de Rafael Ferreres, Cruz considera a Dámaso “poeta a rachas”, ofreciendo como argumento el proceso compositivo de *Oscura noticia*, que incluye poemas escritos entre 1919 y 1943 –no conviene olvidar, sin embargo, que ello nos podría llevar también a defender que su ritmo creativo fue más lento y constante que irregular y discontinuo–. En cualquier caso, es verdad que *Gozos de la vista* y *Otros poemas* demuestran que Alonso veía su obra lírica desde perspectivas de coherencia, aunque aceptara el rupturismo que supone *Hijos de la ira*. A nadie puede extrañar, en fin, que tomara el título de *Oscura noticia* de la obra de san Juan de la Cruz. Notemos, sin embargo, que ese sintagma aparece en el carmelita más bien como “noticia amorosa y oscura” (*IS* 24, 4), “noticia confusa y oscura” (*2S* 16, 8), “noticias informes y oscuras” (*CB* 12, 2), “noticia general y oscura” (*LB* 3, 49), etc. En cuanto a *Hijos de la ira*, libro sugestivamente comentado por Miguel Cruz, debe recordarse que remonta, en cuanto al título, a un conocido



texto paulino (*Ef 2, 3*): *Eramus natura filii irae, sicut et caeteri*, versión vulgata que tradujeron así Scío y Torres Amat: “Éramos por naturaleza hijos de ira, como también los otros”. El texto griego recogido por la Biblia de Jerusalén es distinto: “Vivíamos [...] destinados por la naturaleza, como los demás, a la Cólera”. Dámaso hubo de usar, sin duda, la lectura jeronimiana o alguna de sus traducciones.

Centrándose monográficamente en este último libro, Francisco J. Díez de Revenga pone de relieve su carácter a la vez innovador y revolucionario, como resultado del afán de búsqueda y aventura que caracteriza a la poesía de su autor. Obra incardinada en la más depurada tradición cultural –sus lectores fueron sobre todo poetas y críticos–, su novedad, como dice el investigador, radica “en lo elemental de la propuesta, en la desnudez de los procedimientos estilísticos y en lo comprometido de la temática, social y existencialmente integrada en la realidad de un mundo cotidiano y cruel”, afectando por igual a formas, argumentos, imágenes y recursos expresivos. *Hijos de la ira* se escribe desde la perspectiva del absurdo –aunque, a mi entender, un absurdo de ascendencia escriturística, más cercana a Bernanos que a Kafka o Camus–, propiciada por la vivencia traumatizante de la Guerra Civil, lo que comporta un apartamiento del garcilasismo apolíneo y de la poesía pura, sustituidos por un expresionismo fundado en el verso libre, la “impureza” y un surrealismo racionalmente mediatizado. Díez de Revenga ilustra sus propuestas con sendos comentarios de texto, excelentes, a “Los insectos” e “Insomnio”. Sólo cabría añadir que la “la terrible *tiniebla de la luz solar*” –paradoja lorquiana de insuperable fuerza impactante– remonta al “rayo de tiniebla” del Seudo Dionisio Areopagita y a la Biblia (*Salmos 10, 9, Pr 1, 18, Jr 5, 26*, etc.), fuentes sobradamente conocidas por un Dámaso que era también especialista en san Juan de la Cruz.

Como era de esperar, el Dámaso Alonso profesor y crítico literario recibe atención adecuada en el libro que comentamos. En este sentido despierta nuestra curiosidad su semiolvidada faceta de reseñista. A ello dedica su ponencia Francisco Florit Durán, que examina doce reseñas damasianas aparecidas en la *Revista de Filología Española* entre 1926 y 1932. Acorde con el rigor científico del Centro de Estudios Históricos, y lejos de la crítica puramente subjetiva e impresionista, Dámaso describe las obras objeto de su análisis expresando a su respecto opiniones razonadas que, sin ocultar los defectos, sugieren perspectivas enriquecedoras. Así, reprocha a G.T. Northup que vea la literatura española como un fenómeno ajeno al contexto europeo, y que desconozca la existencia entre nosotros de una literatura minoritaria y elitista. También es duro con Alfonso Reyes, a quien reprocha que afirme que Verlaine y Rubén Darío entendieron en profundidad la poética gongorina. Es amable, en cambio, al juzgar trabajos de Américo Castro, Valbuena Prat, Gerardo Diego y J.M^a de Cossío. Se muestra especialmente laudatorio con dos libros de Pedro Salinas –las ediciones del *Poema de Mío Cid* y de las *Poesías* de Meléndez Valdés–, subrayando la sensibilidad poética y la erudición filológica de su amigo.

Con distinta metodología, K.M. Sibbald ofrece enfoques novedosos sobre el Dámaso Alonso crítico literario de sus compañeros del Veintisiete. Su aportación esencial está en haber detectado la irenista presentación que, a su juicio, habría hecho el autor de *Hijos de la ira* de la persona y obra de los mismos, intentando hacerlos



aceptables a los ojos del franquismo. De ahí que los dibujara como ajenos a la política, descomprometidos, sin aspiraciones rupturistas, enraizados en lo nacional y conformados en perfiles humanos y estéticos gratos al régimen. El propio Dámaso, en su deseo de parecer objetivo, habría fingido actuar como observador independiente de ése y de cualquier otro grupo. De esa forma, nos habría transmitido un perfil del Veintisiete que no confirma el que tenía el estamento político en el poder, y al que habría intentado sustituir. Así, aunque Sibbald reclame luego para la crítica damasiana rango europeo –"Alonso trae la *nueva crítica* a España para explicar la tradición nacional dentro de la europea"–, sus puntos de vista, pese a aciertos parciales, simplifican bastante fenómenos muy complejos. Desde otro punto de vista, debo llamar la atención sobre el lenguaje, pintoresco en ocasiones, utilizado por Sibbald en este trabajo, lo que se concreta en palabras raras –"mezquinar", "repudiación"–, o simplemente inexistentes –"temporanizar", "membresía"–. Ello hace que, en alguna ocasión, no sea fácil entender el alcance exacto de su pensamiento.

Como habrá podido observarse, hay un vocablo en esta exposición que se ha repetido con frecuencia: "aportar". Ello quiere decir que estamos ante un libro que no se limita a repetir lo ya sabido, sino que da un paso adelante en diversos aspectos de la investigación referente a los tres poetas objeto de su estudio. Sus biografías, sus actitudes humanas y sociales, sus ideas y sus estilos quedan más claros para el lector. La diversidad de sus puntos de vista da, por lo demás, amenidad a estas páginas que, al haber sido escritas por buenos especialistas, merecen toda nuestra atención. Nadie podrá estudiar en adelante a Aleixandre, Lorca o Dámaso sin conocer las propuestas de este volumen. Tal vez sea ésa la mejor alabanza que pueda hacerse del mismo.

