EL PENSAMIENTO POÉTICO DE LEOPOLDO DE LUIS

Valentín Navarro Viguera

Universidad de Sevilla
Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española

EL PENSAMIENTO POÉTICO DE LEOPOLDO DE LUIS

Valentín Navarro Viguera

Tesis doctoral dirigida por la profesora doctora
D.ª María Isabel Román Gutiérrez
Sevilla, 2015

A mis padres,

aquí y allí.

A Tere

Introducción

La historia de la poesía española del siglo XX está plagada de olvidos y Leopoldo de Luis es uno de ellos. Esta amnesia literaria —la poesía no tiene memoria— se subsana en el año 2003 con la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas y la publicación de *Obra poética* a cargo de la editorial Visor.*Será sencillamente* (2004) se convertiría a su vez en el documento crítico más completo y riguroso sobre la obra poética y ensayística de Leopoldo de Luis, mientras que la antología *En resumen* (2007) representaba una nueva oportunidad para que los lectores —la inmensa minoría de lectores de poesía— se acercaran a sus textos.

Sin embargo, la figura del poeta Leopoldo de Luis sigue a la sombra del crítico que llevó a cabo un estudio y una antología de la poesía social a mediados de los sesenta.Así, un día después de su muerte (20 de noviembre de 2005) el diario *El País*, por ejemplo, daba la noticia publicandoel artículo "Leopoldo de Luis, poeta social". Pero si se quiere etiquetar de algún modola obra deluisiana, como síntesis de su labor poética, no es el depoeta social el calificativo más acertado, por cuanto su escritura comprometida apenas ha seguido los cánones dictados por la crítica y la metaliteratura del momento. Comparada con el resto de su producción, la etapa social —además de algunos poemas posteriores claramente denunciatorios de las injusticias del mundo— es una manera que representa mínimamente la forma de expresar un compromiso universal con el hombre y con la búsqueda del sentido de la vida; incluso cuantitativamente, la suma de todos esos textos *sociales*es insignificante si se compara con el *humanismo existencialista* que desarrolla en sus poemarios desde los orígenes hasta los últimos

escritos. Por tanto, es preciso revisar los postulados de la poesía social, así como la trayectoria poética de Leopoldo de Luis bajo el prisma más amplio de la filosofía existencial y de una concepción materialista que se va imponiendo progresivamente en sus meditaciones metafísicas.

La filosofía existencialista es determinante para leer la poesía española del siglo XX. Aunque la crítica haya hablado de ella como una moda que embriagó el ambiente cultural dela primera mitad en términos de "aire del tiempo" (Guillermo de Torre, 1948) o "aires de época" (Olivio Jiménez, 1964),en el caso de Leopoldo de Luis se trata de un aire esencial que conforma su pensamiento y su moral, dador de vida y de sentido, inspirado en forma de meditación y exhalado como verso. A partir de los principios existencialistas, las reflexiones sobre el absurdo de la existencia, el tiempo inherente al ser y la muerte como *conditio sine qua non* es-en-el-mundo, además de proporcionarle —especialmente con Albert Camus—la integridad necesaria para soportar la falta de asideros firmes a los que agarrarse en tiempos de miseria, constituyen, en suma, los principales temas de la poesía deluisiana así como la esencia de un pensamiento cada vez más proclive a corroborar la materialidad y transitoriedad del hombre sobre el devenir dela especie a la que pertenece. Es, por tanto, el existencialismo una filosofía leída, pensada y asumida que brota en forma de poema. De Luis leyó a los principales filósofos del existencialismo, a aquellos que renegaron de ser encasillados en el sistema que era en sí mismo el existencialismo; fue lector de Kierkegaard, Heidegger y Jaspers, tanto como de Sartre, Marcel y Camus. Con el tiempo leería, especialmente en sus últimos años, a Cioran. Además, se interesaría por los trabajos de Otto F. Bollnow y Emmanuel Mounier, junto con artículos de revistas que trataban el tema. Pasada la moda europea del existencialismo social, a la manera de la rebeldía de Camus o del *engagement* de Sartre, en algunos poetas se quedaría para instalarse como modo de pensar la vida en clave trascendental. El inmanentismo poético está supeditado a la individuación del ser, como ser material único e irrepetible y en contacto indivisible con su entorno. Y este contexto es otro de los elementos que se ha de considerar para profundizar en el pensamiento poético de Leopoldo de Luis.

Como poeta, desarrolla una de las poéticas filosóficas más graves del pasado siglo. La rigurosidad de su manifestación poética se pone de manifiesto tanto en la intensidad como en la proyección a lo largo del tiempo, manteniéndose como sustrato ideológico constante en su dilatado itinerario. Algunos versos son incluso una transcripción exacta de las máximas existenciales. Así, debe distinguirse entre la

presencia de los temas existencialistas en la obra de Leopoldo de Luis y la intertextualidad que en ciertos momentos asoma como resonancias de autores que han tratado dichos temas, como Heráclito, Protágoras, Manrique, San Juan de la Cruz, Quevedo o los poetas españoles del modernismo y del 27. Sucede que los motivos deluisianos se deben en gran medida a la asimilación del pensamiento existencialista y no a una recreación de los clásicos españoles o hispanoamericanos. Leopoldo de Luis, pues, es uno de los poetas en quien con mayor exactitud se expresan las sentencias filosóficas que van desde Schopenhauer hasta Cioran.

Sin embargo, exceptuando el trabajo de Peñas Bermejo, no se ha analizado con rigorhasta la fecha la relación entre poesía española y existencialismo. Se dan por hechos generalmente los principios básicos que sostienen dicha intertextualidad en la obra del autor, sin concretar cómo se actualiza su pensamiento en los textos que se estudian. Con ello se evita el arduo camino de la lectura de los filósofos existencialistas y, consecuentemente, se pierde objetividad crítica. Uno de los propósitos del presente trabajo será mostrar a través de los poemas la lenta construcción del pensamiento poético deluisiano en relación con los existencialismos y con sus teorías afines. Pero esta filosofía no es doctrina poética, es decir, no supone la escritura dogmática a partir de la imposición de unos cánones preestablecidos,sino que representa—no solo para Leopoldo de Luis— un fundamento éticobasado en el compromiso con el hombre, necesario paraentender su percepción del sentido de la existencia. Creo que para una correcta aproximación a una poesía filosófica como esta deben tenerse en cuenta, al menos, los principales trabajos de Kierkegaard (*El concepto de la angustia*), de Heidegger (*El ser y el tiempo*), de Sartre (*El ser y la Nada*), de Camus (*El mito de Sísifo*)y del Ortega más próximo al existencialismo.

De Luis es, además, el crítico literario que difundió sus artículos por múltiples revistas de poesía y de crítica literaria,si bien sus principales trabajos se ocupan de aquellos poetas que marcarían su formación y con los que dialogaría intertextualmente con mayor asiduidad. Pero, antes que crítico, era lector de poesía. De Leopoldo de Luis se puede decir que un escritor es lo que lee. Él fue el humanismo machadiano y la estética juanramoniana, y sufrió la angustia de dejar de sercon Unamuno. De ellos aprendió la conjunción entre belleza formal y compromiso moral. Imprescindible fue también la lección de temblor emocional y de vocación literaria de su amigo Miguel Hernández, sin dejar de atender a la lectura tardía —tardanza que lamentaríasiempre— de León Felipe. Como maestro y hermano mayor,indagaría en las visiones oníricas, en

el humanismo y en el posterior pensamiento filosófico de Aleixandre. Y otros tantos poetas hacen que Leopoldo Urrutia de Luis sea Leopoldo de Luis, todos ellos necesarios para acercarse a una de las claves interpretativas de su poesía: la intertextualidad.En muchos de ellos encontraría un máscara o trasunto literario que encajaría bien con su perfil poético y biográfico.

Así, partiendo de sus primeras e iniciáticas lecturasde Antonio Machado, hurtadas de la biblioteca paterna, yde su inseparable *Segunda Antolojía Poética*, la poesía de Leopoldo de Luis es esencialmente simbolista. Cuando el atardecer es otra cosa a la caída de la tarde, la nieve se pone a preguntar por el poeta y la flor huele a palabra lírica, la escritura ha transitado los caminos del simbolismo, pues rasgos simbolistas son la reflexión metapoética, la utopía como faro que alumbra en la oscuridad, la exteriorización en forma de palabra de la intimidad del poeta —fundamental para comprender el concepto puramente deluisiano de *respirar por la herida*—, la búsqueda de la respuesta a lo trascendente y al sentido oculto de la vida, y el inconformismo ante un mundo que no está bien hecho. El simbolismo facilita el camino poético aunque no revela la solución de los misterios existenciales. Por eso, la poesía será la pregunta más que la respuesta a los grandes interrogantes de la vida.

Recorrer la labor literaria y crítica de Leopoldo de Luis es comoadentrarse en las claves poéticas de los principales movimientos del siglo XX. Su interés por los románticos —por Quintana especialmente, como precursor de la poesía social—, la reconocida deuda con los autores del Modernismo y del 27 —más la deuda con el pensamiento de personalidades como D´Ors y Ortega y Gasset—, así como con sus mismos compañeros de generación y el diálogo intertextual con los más jóvenes —explicitado en *Aquí se está llamando*, *Poesía de postguerra*, *Generación del 98* y *Respirar por la herida*—, la lectura de poetas hispanoamericanos y filósofos europeos, todo ello unido a su labor de prologuista y editor, como lector atento y como destinatario de escritos inéditos de incipientes aspirantes a poeta, todo ello hace de Leopoldo de Luis un guía perfecto con el que descender los círculos de la poesía contemporánea y mantener vivos en el recuerdo a todos los citados o evocados directa o indirectamente en los poemas. También la metaliteratura permite leer la poesía deluisiana al unísono de algunas de las poéticas más influyentes del momento, desde el simbolismo hasta la poética del silencio, pasando por el formalismo, la pragmática, la estética de la recepción o la sociología; Wittgenstein será uno de los focos de atención

del poeta, interesado por la inefabilidad del lenguaje. De cada uno de ellos, tanto intertextual como metapoéticamente, se dará cuenta en las páginas que siguen.

Junto a la intertextualidad, la metaliteraturaconstituye otro de los ejes en torno al cual gira la obra deluisiana. Poeta atento a las novedades literarias y a los principales movimientos críticos del siglo XX —y a la poética del Romanticismo—, De Luis reflexiona en sus poemas sobre la función del poeta en la sociedad, sobre la posibilidad de trascendencia de lapoesía o sobre el papel decisivo que ejerce el lector en el proceso de comunicación artística. A su vez, los apuntes acerca de la palabra genesíaca como fundadora de mundos poéticos o la búsqueda de la estética por la vía de la sencillez expresiva son motivos recurrentes en los metapoemas deluisianos. Mostrar que la propia escritura se convierte en *leitmotiv* de la poesía deluisiana será otro de los objetivos de este trabajo.

Antes de iniciar el itinerario poético de Leopoldo de Luis ha sido necesario llevar a cabo una exposición detallada de qué es el existencialismo y cómo se relaciona con la poesía española del siglo XX y con sus poéticas. Asimismo, teniendo en cuenta las teorías reduccionistas que vieron el panorama poético de los cincuenta y sesenta sembrado todo de poesía social, por parte tanto de sus detractores como de sus defensores, y a Leopoldo de Luis como uno de sus máximos exponentes, se ha vuelto a revisar el concepto de poesía social desde el humanismo existencialista y la consideración del marxismo como una máscara ideológica embozada por poetas burgueses. No obstante, la idea de compromiso —de raíz sartreana pero de esencia camusiana— será decisiva en la poesía deluisiana. Las primeras obras de Leopoldo de Luis tienen su punto de inflexión en la aparición de “Fútbol modesto”, origen de una poesía más comprometida con el otro pero que en ningún momento se hace política o propagandística; en ella —incluso en la segunda parte de *Teatro real*, *Juego limpio* o *La luz a nuestro lado*—, el cuidado formal, el simbolismo y la visión subjetiva del mundo son claves interpretativas de una visión determinada del mundo. Desde *Igual que guantes grises* se va agudizando, intensificándose, la meditación pesimista de Leopoldo de Luis sobre el tiempo, la memoria, la muerte y la nada, llegando a ser —junto a la siempre presente metapoesía— el soliloquio de quien ha alcanzado la madurez suficiente para comprender el mundo desde una concepción materialista de la existencia.

Creo que el lector de Leopoldo de Luis debe acercarse a sus textos desde su propia experiencia estética. Considero, con Hans Robert Jauss, que la interpretación

artística está regida por una especial temporalidad —*tiempo atemporal*— que permite elucubrar nuevos mundos estéticos y asumir la identificación entre lo comunicado en el texto y las posibilidades existenciales[1]. Además, a partir de la pragmática comunicativa literaria —según ha expuesto Teun A. van Dijk—, resulta inexcusable la lectura de un texto teniendo presentes las figuras del autor —determinante en el caso de Leopoldo de Luis— y del lector que lo interpreta, cada uno desde su propio mundo ideológico, construido y condicionado por retículas de normas, sistemas, culturas… que están sujetas a convencionessociales e históricas.

Enla poesía española de posguerra la fenomenología como método de interpretación realza la intencionalidad del autor como constructor de un mundo posible, una realidad que va siendo fabricada en la mente del autor poema a poema. El resultado es la relativización de los cánones estéticos —pero de los que no se puede prescindir— y la valoración del mensaje. En el caso de Leopoldo de Luis, su poesía es la "conciencia de" o visión subjetiva de una realidad interpretada a partir de una moral humanista y existencialista al unísono. Desde mi punto de vista, la poesía deluisiana consiste en la transmisión de un pensamiento que, como el filosófico, logra comunicar una lección de vida, una respuesta ante incógnitasirresolubles, una vez que el poeta se ha desprendido de las trabas idealistas y la inmanencia se ha despojado de su disfraz de trascendencia. El existencialismo poético es, de hecho, la superación del idealismo fenomenológico husserliano.

Por último, deseo dejar constancia de mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, Dra. D.ª Isabel Román Gutiérrez, cuya constancia e implicación han resultado decisivas para mi trabajo, así como su cálido trato humano ha sido aliento para no caer en el desánimo. Del mismo modo quiero agradecer la hospitalidad y las facilidades que me ha concedido la Fundación Jorge Guillén[2], y especialmente Marta

[1] Según Jauss, "la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se «vea de una manera nueva», y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mímesis espontánea o una imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad —frente a todas las funciones y situaciones— de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética" (1986: 40).

[2] En 1.3. de la bibliografía se recogen los trabajos consultados en la Fundación Jorge Guillén de Valladolid durante los últimos días del año 2011. Además, parte de ese material se cita sin especificar la signatura en los puntos 1.2. y 2. Asimismo, fueron consultadas la correspondencia entre Leopoldo de Luis

Valsero. Por último, no son suficientes las palabras que explicarían cuánto le debe esta tesis a Tere; y solo ella sabe la luz que me ha aportado.

y Rafael Gómez —partida en pequeños trozos pero fácilmente reconstruida—, once cuadernos con recortes de prensa sobre su obra y también múltiples noticias acerca de su labor poética (premios, homenajes, poemas dedicados…). Posteriormente pude acceder a una documentación depositada más tarde, especialmente un conjunto de cuadernos manuscritos en los que se leen apuntes de conferencias, prólogos e introducciones, poemas propios y notas sueltas.

1. Filosofía de la existencia

Se ha dicho, y no sin razón, que los poetas españoles del siglo XX adoptaron ciertas "maneras" existencialistas a través del ambiente cultural del momento y que la sintonía o discrepancia de aquellos con tal pensamiento no se debe a una lectura meditada de las obras filosóficas de sus máximos exponentes, entre los que deben figurar nombres como Husserl, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre y Camus. Es la tesis de la que parte Francisco J. Peñas Bermejo (1993: 14) para demostrar las influencias existenciales en la poesía española, siguiendo así la línea establecida por Norberto Bobbio para los filósofos; para este, se trataba de una "actitud espiritual" propia de la "filosofía de la crisis" (1966: 13-14).

No obstante, aunque el existencialismo hubiese llegado a nuestros poetas por medio de "los aires de la época"[1], lo que quiere decir que sabían de esta u otra corriente filosófica por conversaciones improvisadas en corrillos y tertulias de café o por haber leído, en el mejor de los casos, cierto artículo suelto de algunas revistas preocupadas por el pensamiento y la cultura, aunque sea así, decía, hay que poner entre paréntesis, al menos provisionalmente, tales afirmaciones.

En Leopoldo de Luis, el acercamiento a algunas obras en torno a la filosofía existencialista, sus infatigables lecturas de Albert Camus y sus propias reflexiones como creador preocupado por los mismos temas que los filósofos alemanes y franceses, muestran que el trasfondo de su poesía no desdeña las huellas del pensamiento existencial. Como poeta atento a la condición del hombre y a su inmersión en el tiempo,

[1] "Aire del tiempo" es la expresión que utiliza Guillermo de Torre para hablar de "la influencia de cierta atmósfera 'epocal' que a todos los espíritus en ella alcanza" (1948: 79). Sin embargo, Regis Jolivet se muestra más conservador al aceptar el existencialismo como "corriente filosófica" y, a su vez, como "fenómeno sociológico" (1953: 7).

De Luis, mientras leía —por ejemplo, algún libro de Camus, como caso más verosímil—, posiblemente tuvo que detener su lectura en un punto determinado, dejar su mirada anclada en el vacío, en el lugar exacto donde se encuentra la reflexión, allí donde desaparecen las coordenadas espacio-temporales,y quedar con la vaga, pero a su vez cierta, sensación de estar ahondando en uno mismo, hablándose para nadie. Que esta experiencia trascienda y se convierta en un poema es una hipótesis que no pertenece al terreno de lo quimérico: es la conciencia en funcionamiento, el artista abonando el extenso campo de la meditación. Pues la profundidad de su poesía hace pensar que hay algo más que una mera apropiación de ideas cazadas al vuelo de conversaciones espontáneas.

La idea generalizada de que los "aires" trajeron el existencialismo que se posó sobre las plumas españolas queda sin fundamento si se analiza la intertextualidad de la poesía de Leopoldo de Luis. Para ello basta, por el momento, citar la admiración que sintió por uno de sus maestros, Unamuno, él mismo filósofo existencial. La presencia de este último como referente de futuros poetas, el debate crítico sobre la influencia directa o indirecta de Heidegger en Antonio Machado, la omnipresente figura de Ortega y la libertad de prensa de la que se beneficiaba Gabriel Marcel por sus creencias cristianas son motivos suficientes para plantearse la cuestión de si es posible hablar de un "existencialismo hispánico" como carácter determinante de la poesía española de posguerra.

Más allá de meras coincidencias temáticas, motivadas por circunstancias similares —dos guerras mundiales y la guerra civil española, así como la consecuente deshumanización del hombre—, los escritores españoles suscribieron la metodología existencialista, basada en la fenomenología de Husserl, y proyectaron, además, una imagen del ser humano muy parecida a la ofrecida por los filósofos europeos.

Pero, antes de estudiar la relación que vincula el existencialismo con la poesía social, es necesario aclarar la red conceptual de los términos que sustentan tales ataduras, bien porque fuera del uso filosófico no existen, bien porque se les atribuya un significado distinto al que tienen en su uso común. No trataré de exponer aquí un riguroso estudio crítico de dicha filosofía, sino una introducción que permita posteriormente una mayor flexibilidad y dinamismo en el manejo de conceptos complejos; asimismo, obviaré los análisis filosóficos que no hayan tenido resonancia en la literatura que nos ocupa. Puede pensarse esta labor como un expurgo del pensamiento existencial, orientada a la mayor comodidad del lector.

1.1. Definición de existencialismo

Lo primero que llama la atención a la hora de definir el existencialismo es el rechazo absoluto por parte de sus protagonistas a ser etiquetados como existencialistas. Es, además, una peculiaridad que ha sido observada por toda la crítica[2]. Lo que no se ha hecho, sin embargo, es buscarle una explicación razonable y generalizada, si la tuviera, a esta actitud. Cada uno de los filósofos que han sido considerados sin ambages como pensadores existenciales ha aportado una razón u otra, pero dicha postura puede ser explicada a partir de los mismos planteamientos ontológicos ofrecidos por ellos mismos en sus obras. Así, el existencialismo, que es una reacción frente al idealismo hegeliano, saca a escena al hombre individual de carne y hueso, lo singulariza e independiza del todo unitario en que lo había mantenido Hegel. Este último, y su teoría de los sistemas dialécticos, es el adversario —en términos ideológicos— que se ha de derrocar. Por tanto, al verse incluidos en un lista como integrantes de un "sistema" filosófico, se sentían alienados e incluidos en ese todo organizado y unitario del que rehuían. Su pensamiento era, para cada uno de ellos, independiente y solo suyo. Ahora bien, es cierto que algunos de los trabajos más representativos del existencialismo suponen un diálogo intertextual, pues no se entenderían algunos de los análisis de Sartre en *El ser y la Nada* si no se conciben como una respuesta a las teorías heideggerianas de *El ser y el tiempo*.

Lo que había ocurrido era que la razón dejó de tener valía, pues había sido utilizada para mostrar la barbarie humana sin límites. Era, pues, el momento de rescatar al hombre y dejar a un lado las filosofías idealistas y materialistas. Para ello, se hacía necesario adoptar un punto de vista subjetivo como medio para acceder al ser, es decir, comprender concretamente lo abstracto, aceptar que se es un ser particular y sin posibilidad de no existir mientras se existe, y hacer caer sobre él todo el peso de su

[2] Heidegger, según Otto F. Bollnow (1954: 15), rechaza la denominación "filosofía de la existencia", subtitulando con tal propósito su obra más importante como "Ontología de la existencia humana". Guillermo de Torre (1948: 46) recoge el deseo expreso de Camus de no ser inscrito en la nómina del existencialismo y aporta la referencia bibliográfica donde el autor de *El mito de Sísifo* lo ha manifestado: la entrevista con Jeanine Delpech en *Les Novelles Littéraires*, n.º 954, París, 15 de noviembre de 1945, y la carta a Henri Troyat en *Le Nef*, n.º 14, París, enero, 1946. El propio Camus lo expresa en *Carnets I*: "ya que la palabra existencia envuelve algo, que es nuestra nostalgia, si bien no puede menos de extenderse a una realidad superior, la mantendremos solo bajo una forma conversa; diremos así «filosofía inexistencial», lo que no comporta una negación, y solo pretende dar cuenta del estado del «hombre privado de…». La filosofía inexistencial será la filosofía del exilio" (1, 1985: 229).

existencia. Es lo mismo que dice Emmanuel Mounier (1967: 47), coincidiendo en 1962 con lo expresado por Guillermo de Torre en 1948[3], al afirmar que

> […] todo existencialismo es, ante todo, una filosofía del hombre antes de ser una filosofía de la naturaleza […] se caracteriza no diré por un pesimismo —pues este (lo mismo que el optimismo) es un sistema acerca del mundo visto como espectáculo y no una expresión de la experiencia humana—, sino por su concepción singularmente dramática del destino del hombre.

Dilucidar qué se entiende por existencialismo es el primer propósito que se plantea Régis Jolivet en *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*. Pero antes de ofrecer una definición, observa que es una cuestión problemática, pues no se podría hablar de un solo existencialismo, sino de existencialismos, en plural, recogiendo así las distintas formas en que se presentan. Por tanto, diferencia entre los planteamientos de Kierkegaard y Jaspers, por un lado, quienes hacen del existir un absoluto, y Heidegger y Sartre, por otro, que hacen ciencia del ser, ontología. Como se verá más adelante, es difícil mantener incluso esta duplicidad, pues en el seno mismo de cada una de las parejas se plantean antítesis irreconciliables. Jolivet (1953: 28) logra, sin embargo, dar una definición válida para todos los existencialismos:

> […] el conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen o fundamento que esta afirmación de sí misma.

Suponen estas palabras una síntesis completa del término existencialismo porque, si se analiza detalladamente, hace alusión a la metodología hermenéutica y fenomenológica ("el análisis y la descripción"), a su objeto de estudio ("la existencia concreta") y a la máxima que defienden, salvo Marcel, todos los pensadores existenciales, a saber, que la existencia precede a la esencia ("el acto de una libertad que se constituye al afirmarse"), es decir, que cada uno es en esencia lo que ya ha decidido hacerse. Esto último es lo que explica Iris M. Zavala (1965: 68) en los siguientes términos:

> La preocupación constante del existencialismo es encontrar un sujeto "existencial" vacío de nuestra experiencia personal y restaurar el contacto íntimo entre la subjetividad y la trascendencia en la existencia humana. Términos antitéticos: esa tensión define el sujeto existencial.

Es precisamente la forma en que se conciba la relación del ser humano con lo trascendente, y el sentido que se otorgue a dicha trascendencia, lo que lleva a esta autora

[3] De hecho, Mounier recoge en la *Introducción a los existencialismos* (1967: 13) la definición histórica que había dado Guillermo de Torre del existencialismo como "una reacción de la filosofía del hombre contra los excesos de la filosofía de las ideas y la filosofía de las cosas" (1948: 68).

a diferenciar, frente a Régis Jolivet, tres variantes básicas en el existencialismo: la ausencia de trascendencia alguna, postura que adopta Sartre; la trascendencia humana, pero no divina, como en Camus o Jaspers; y el existencialismo cristiano, cuya trascendencia es Dios como ser superior que garantiza el equilibrio de la existencia.

En la misma línea que la hasta aquí expresada, que diferencia varios existencialismos dentro del tronco común de esta filosofía, se muestra Otto F. Bollnow, pues, para él,

> […] no hay propiamente una "pura" "filosofía de la existencia" […] Pertenece a la esencia misma de la "filosofía de la existencia" el no poder quedarse quieto en ella, el no poder rematar el edificio total de la filosofía sin salirse y trascender de ella en algún punto.

Los agudísimos análisis que aporta Vicente Descombes sobre la filosofía francesa desde 1933 hasta 1978, en *Lo mismo y lo otro* (1998: 35-40), iluminan una de las claves del existencialismo, que será determinante para comprender qué hay de esta filosofía en la poesía social. Desde un punto de vista marxista, expone que lo que el existencialismo corrigió al idealismo es que este consideraba que el ideal, entendido como el bien, no era presente, actual, sino que tenía que ser un hecho futuro; matizaba, entonces, que la esencia de lo que llamó la "filosofía concreta" se basó en una rectificación cronológica al idealismo: el bien llegaría, pero todavía no. Y el factor que promovería tal cambio era la acción, la praxis marxista. Dicho actuar significaba "oponerse a aquello que hace que lo real aún no sea lo ideal", es decir, "atacar la realidad de lo real". Claro que, al cambiar la realidad, el enemigo del existencialismo marxista también tendría que cambiar. Al erigir, pues, la acción como principio se justificaba cualquier decisión y se borraban los límites de la moral, las fronteras entre el bien y el mal.

También Norberto Bobbio habló de "activismo", de "afán de acción a toda costa" (1966: 31) para dar las señas de identidad del existencialismo, concebido como el armazón teórico del que se recubre el decadentismo. En su trabajo *El existencialismo. Ensayo de interpretación* (1966: 21-22) lo concibe, de forma maniquea, como

> […] aquella filosofía que, consciente y abiertamente, a la esperanza opone la desesperación, a la consecución de la meta el naufragio final, a la continuidad del ser la quiebra entre ser y existencia, a la coherencia del pensamiento racional lo inconsecuente y huidiza de un estado de ánimo, al gozo inefable frente al ser la angustia frente a la nada, en suma, a la fe en el espíritu creador del hombre, la incredulidad y la voluntad de destrucción.

Frente a la teoría decadentista de Bobbio, Pietro Prini lleva a cabo una interpretación del existencialismo desde la óptica del cristianismo, de ahí que continuamente desprestigie la visión del ser y del mundo de los existencialistas ateos. La filosofía de estos, viene a decir Marjorie Grene, "constituye un intento de dar una interpretación a la naturaleza humana en términos de la subjetividad humana misma, sin recurrir a categorías religiosas sobrehumanas o a categorías materialistas subhumanas" (1961: 78).

Recientemente, el profesor de la Universidad de Sevilla César Moreno, especializado en el estudio de la Fenomenología, atraviesa el camino de explicaciones dadas por otros investigadores[4] para hallar el requisito fundamental que hace que una filosofía pueda ser considerada existencial; encuentra que "la idea dominante es la de la inmersión en la existencia sin agarraderos de ningún tipo, desde la firme convicción de que hemos sido lanzados comprometidamente al existir. Estamos —concluye— pascalianamente embarcados" (I, 2010: 38).

Como consecuencia de la imagen grotesca ofrecida por el hombre de los primeros decenios del siglo XX nació el existencialismo. Además, según Peñas Bermejo (1993: 23), supuso

> […] una reacción contra la creciente despersonalización que el individuo venía padeciendo desde comienzos del siglo XIX, tanto en el aspecto filosófico, donde imperaron el "idealismo hegeliano" y el "materialismo mecanicista", como en el sociopolítico (especialmente de los movimientos totalitarios) y en el laboral, con la progresiva automatización del trabajo. El ser humano perdió su singularidad ante explicaciones deterministas de causa y efecto, al quedar aniquilado en el Espíritu Absoluto y ser simplemente materia de la Historia (Hegel), o al ser un rodamiento del engranaje del Estado, o al formar parte de una cadena de trabajo impersonal. Contra esta progresiva alienación, el existencialismo exaltó los valores dela persona individual y de su responsabilidad. Ante el objetivismo despersonalizado, el existencialismo reivindicó un genuino subjetivismo.

Todos los rasgos anotados hasta ahora aparecen en la caracterización propuesta por Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión (1981: 21), ofrecida como síntesis del existencialismo:

> Una "violenta reacción" contra el racionalismo que pretendía que el hombre era o debía llegar a ser "perfectamente transparente a sí mismo"; la incorporación de los sentimientos y las emociones a la filosofía […]; la revalidación del conocimiento de lo singular (y de lo individual humano) como conocimiento fundamental; la preferencia por el "procedimiento fenomenológico de descripción y de análisis de las situaciones

[4] César Moreno aporta la definición de Copleston, para quien el existencialismo "es un intento de filosofar desde el punto de vista del actor más bien que desde el punto de vista del espectador"; "Constant insiste en la idea de contingencia, responsabilidad, generosidad, existencia y solidaridad"; y, por último, "Luc Ferry reivindicaba el existencialismo como pieza clave de un (nuevo) *humanismo postmetafísico*".

existenciales concretas" y por el testimonio; y, por último, el agudo sentimiento de aquella "pérdida de todo asidero", conforme al cual debe buscársele al hombre un nuevo fundamento.

Parece quedar claro que todas las definiciones del existencialismo conducen a un mismo destino: al hombre, a este hombre concreto, o si se prefiere, a la existencia como verdad inexcusable. La vida, para los existencialistas, no se puede reducir a una teoría del conocimiento, ni a la identificación entre la realidad humana y el objeto. La existencia particular de cada uno será lo que cada cual haga con ella. El pensamiento español ha utilizado una palabra cargada de un poderoso valor simbólico para definir la contingencia del ser: desarraigo; mientras, en Europa, se hablaba de angustia.

1.2. Orígenes del existencialismo

Si se es consecuente con la teoría de aquellos que defienden que el existencialismo es un reacción, y solo una reacción, motivada por el estado desolado y maltrecho al que ha quedado reducido el ser humano de la primera mitad del siglo XX, y si se acotara su extensión teórica a una pugna dialéctica contra las teorías idealistas, entonces no habría posibilidad de hablar de sus fuentes o de sus antecedentes, pues estaríamos posicionándonos del lado de los defensores de la "actitud" como síntesis interpretativa y del evolucionismo ideológico, o dicho de otro modo, las cosas pasan porque tienen que pasar, es decir, se estaría defendiendo una solución exclusivamente histórica para llegar a captar los orígenes del existencialismo. Pero la complejidad de una corriente filosófica —y especialmente esta, tan vinculada a la creación literaria— no se entiende si no se relaciona con los pensadores que han ido lanzando previamente reflexiones que más tarde serán recogidas por los intelectuales alemanes y franceses. Por tanto, en el campo del saber también se debe hablar de intertextualidad.

Para trabajar sobre el existencialismo, en primer lugar, hay que establecer un período determinado y no dejarse llevar por los temas típicamente existencialistas; no todos los que han escrito sobre los temas de la muerte y del tiempo tienen cabida en la pléyade del existencialismo. Decir, por ejemplo, que Heráclito es un pensador existencialista es un anacronismo más propio de la ignorancia o de la demagogia que de la certeza crítica exigida en cualquier terreno del conocimiento. Del mismo modo, no se ha de confundir existencialismo con personalismo, por más que este encumbre a la persona como valor supremo y sus respectivas teorías se toquen tangencialmente.

Precisamente un personalista como Emmanuel Mounier plantó un "árbol existencialista" (1967: 17) —una conocida ilustración inserta en su *Introducción a los existencialismos*— con fines didácticos. Pero las raíces y ramas de Mounier crecieron demasiado o, en otros casos, murieron por no recibir el agua de sus fuentes. Los antecedentes del existencialismo serían, según Mounier, Sócrates, los estoicos, San Agustín y San Bernardo[5], el precursor Pascal, mientras que Kierkegaard simboliza el tronco que sostiene todas las ramas de la fenomenología, tanto las ateas (Nietzsche, como un nudo del que salen Heidegger y Sartre; más Kafka, tímidamente citado en una nota al pie) como las cristianas (Jaspers, el personalismo, Marcel, Soloviev, Chestov, Berdiaeff, Buber, K. Barth, Scheler, Landsberg, Péguy, Bergson, Blondel y La Berthonnière). Una vez más, las ramas no dejan ver el bosque.

Con la intención de sacar a la luz la esencia del existencialismo, Bollnow se centra en las obras de Jaspers y Heidegger —principalmente en *Filosofía de la existencia* y *El ser y el tiempo*—, pero advierte que esos trabajos no son sino una parte de un todo mayor destinado a construir, respectivamente, una metafísica y una ontología universal. Más acertados son los precursores propuestos por Bollnow, Nietzsche y Dilthey, considerados como representantes de la "filosofía de la vida" y cuyas teorías serían modificadas por la "radicalización" de los hallazgos existencialistas (1954: 11-19); también justifica la inclusión de Rilke y Kafka entre sus máximos exponentes. A este último, y a Unamuno, les dedicó Prini (1975: 39-46) unas páginas de su *Historia del Existencialismo*, haciéndoles coincidir con los aceptados por todos como filósofos de la existencia.

Karl Marx y Nietzsche terminaron por trazar la silueta de un hombre vacío de cualquier contenido religioso, desnudo ante la escena del mundo. Para Peñas Bermejo (1993: 25), el ser humano quedaba así sin asidero al que agarrarse, lo que originó la luchakierkegaardiana y su posterior adopción por parte de los filósofos existencialistas cristianos. No obstante, al menos en cuanto a *El concepto de la angustia* y *Ejercitación del cristianismo*, Kierkegaard ha de figurar también en la base de los existencialistas ateos, pues la angustia es un concepto sin el cual no se entendería existencialismo alguno. Regis Jolivet, en este sentido, es más rotundo, ya que señala solo a Kierkegaard y a Nietzsche como fuentes del existencialismo.

[5] Estos pensadores serían un buen ejemplo de lo que he llamado "anacronismo". Corrobora este análisis la generalización que propone Mounier para la filosofía existencial: "podríamos decir que no hay filosofía que no sea existencial" (1967: 12). Creo que tal afirmación resulta hiperbólica.

Uno de los motivos por los que se había criticado la genealogía existencialista de Mounier encuentraahora su fundamento, pues de ese tronco —ya lo había denunciado Guillermo de Torre (1948: 74-78)— tendrían que haber surgido las ramas del existencialismo español, representado por Unamuno, Machado y Ortega. Apuntemos, por ahora, un dato significativo. *El ser y el tiempo* es una obra de 1927, mientras que *Del sentimiento trágico de la vida* sale a la luz en 1913 y *El tema de nuestro tiempo* en 1924; también Machado, con su "vieja angustia", se adelantaría a Heidegger. Siendo consecuentes con las fechas aportadas, se vuelven a desmoronar las teorías "reaccionistas" como germen del existencialismo, ya que desde un año antes de que empezara la primera guerra mundial se puede acceder a la obra de Unamuno[6]. Por tanto, habría que descartar la opinión de aquellos que centran exclusivamente el nacimiento de esta filosofía en el devenir histórico de las posguerras. Se podría, a pesar de todo, reprochar que el texto de Unamuno solo tuvo repercusión en España y que el existencialismo es un movimiento que se origina más allá de las fronteras pirenaicas. Ahora bien, esta observación tiene su contraargumento en la publicación, también en 1913, de *Ideas I* del filósofo alemán Husserl, verdadero impulsor de la metodología existencialista.

1.3. La fenomenología existencialista

La fenomenología, más que una filosofía, fue una metodología7. Resulta capital para este trabajo comprender este principio, pues, como se estudiará más adelante, una de las deudas que tiene la literatura española de posguerra8 con el pensamiento europeo es, precisamente, la técnica fenomenológica. Para Otto Pöggeler (1993: 81),

> […] en la reducción "fenomenológica" o "trascendental", el fenómeno es aprehendido en cuanto "fenómeno", o sea, como algo tal que es dado a la conciencia.

---

[6] El ensayo de Amando Lázaro Ros, "Unamuno, filósofo existencialista", muestra que *Del sentimiento trágico de la vida* es una obra esencial para comprender qué entiende Unamuno por filosofía y cómo se hace inevitable considerarlo perteneciente a la vertiente filosófica inaugurada por Kierkegaard.

[7]Lo advertía Heidegger en *El ser y el tiempo*: "La expresión «fenomenología» significa primariamente el concepto de un método" (1971: 38).

[8]Creo que está por hacer un estudio al respecto. En el caso de la poesía de posguerra, el presente trabajo tratará de demostrar tal afirmación. Para la narrativa, por ejemplo, existen razones suficientes, técnicas y metodológicas, para pensar que las ideas centrales de la fenomenología toman forma a través del personaje Pascual Duarte, quien tiene "conciencia de", mediante su irracionalismo, la situación crítica y asfixiante de la época; el mundo visto por el protagonista es el único existente para él, al quedar reducido a su subjetividad. También Pascual llega a la esencia de las cosas, aunque su conocimiento sea caótico.

Como el cogito de Descartes, el sujeto husserliano duda de la existencia del objeto ante el que se encuentra, de que exista independientemente del yo pensante. Sin embargo, de lo que no se puede dudar es de que dicho sujeto tiene conciencia de tal objeto; y en ese tener "conciencia de" radica la superación del idealismo cartesiano por parte de la fenomenología. Para Husserl, el mundo exterior es lo percibido por la conciencia, después de que esta reduzca el objeto hasta hallar las esencias del mismo. Pensar en algo es tener conciencia de ese algo y tan necesario es el objeto en el que se piensa como el sujeto pensante. La conciencia, pues, construye la realidad, tratándola como fenómenos puros, como esencias universales. De ahí que se haya definido la fenomenología como ciencia del espíritu o como ciencia de la conciencia humana.

El objetivo de la fenomenología es, paradójicamente, el retorno a las cosas, a lo concreto, aunque para ello recurra a la abstracción por parte de un sujeto trascendental. Apuntaba Terry Eagleton, a propósito de la fenomenología de Husserl, que "cuanto no sea «inmanente» a la conciencia debe ser rigurosamente excluido; todas las realidades deben tratarse como meros «fenómenos», en función de su apariencia en nuestra mente" (1993: 74).

El fenómeno se convierte en la clave que resuelve la dialéctica kantiana entre mente y objeto, pues la conciencia conoce la esencia de las cosas a través de la "epojé" y de la intuición, es decir, mediante la percepción pura. Todo lo que no esté apodícticamente justificado —lo incondicionalmente cierto— debe ser puesto entre paréntesis ("epojé") para descubrir y describir los fenómenos, y así alcanzar, con la intuición de las esencias, el conocimiento cierto de las mismas. La primera operación de la fenomenología "no es la reducción a lo observable, sino *la reducción al sentido*. Si hay para nosotros algo inobservable, es necesario que podamos referir una *experiencia* en que la conciencia experimente lo que se le presenta como inobservable, de otro modo no sabríamos de qué hablamos" (Descombes, 1998: 95).

Uno de los textos que mejor aclara el concepto de fenomenología pertenece a las *Investigaciones lógicas* de Husserl:

> [Una] vivencia puede existir en la conciencia con esta su intención, sin que exista el objeto, y aun acaso sin que pueda existir. El objeto es mentado, esto es, el mentarle es vivencia; pero es meramente mentado; y en verdad no es nada.
>
> […] Si existe el objeto intencional, nada cambia desde el punto de vista fenomenológico. Lo dado es para la conciencia exactamente igual, existe el objeto representado, o sea fingido o incluso contrasentido. No nos representamos a Júpiter de otro modo que a Bismark, ni la torre de Babel de otro modo que la catedral de Colonia, ni un polígono regular de mil lados de otro modo que un poliedro regular de mil caras […] (*apud* Moreno, I, 2010: 58-59).

Por tanto, la fenomenología sería, según la desarrolla Husserl, una teoría esencialista, sin referencia a la existencia, y suficiente por sí misma. Es lo que hace que el sujeto fenomenológico sea un sujeto trascendental que tiene por encima de él un sujeto absoluto, "un Ego absoluto, universalmente constitutivo y jamás constituido, y que es Dios" (Jolivet, 1953: 424).

Los postulados de la fenomenología[9] hicieron que no pasase desapercibida su vinculación con el idealismo, lo que permitió que Terry Eagleton hablara de "idealismo metodológico"(1993: 75), por estudiar la conciencia humana, o que Jolivet advirtiera de su tendencia cada vez más acentuada hacia un "idealismo radical" (1953: 423).

Cuando la metodología de Husserl se aplica a la crítica literaria se da paso a una hermenéutica contenidista, en la que lo importante es interpretar, a partir solo del texto, qué sintió el autor cuando escribió su obra. El inmanentismo se hace evidente y relativiza la importancia del lenguaje frente a la intención del autor. Obviamente, la estética debe su base teórica a la fenomenología, especialmente por la relevancia concedida a la descripción y elucubración del contenido de la mente del creador artístico. Como sucede en la reducción eidética de la fenomenología, el texto literario no ofrece un mundo real, sino un mundo posible o *Lebnswelt*, una realidad subjetiva experimentada en la mente de un sujeto determinado.

Desde Saussure, el lenguaje está dotado de significado y, he aquí la novedad, genera significado. No hubiesen sido posibles, entonces, Rimbaud ni Juan Ramón Jiménez. El camino que lleva de la fenomenología trascendental de Husserl a la fenomenología existencial pasa por Heidegger. El significado es histórico y social, y no individual y exclusivo de un sujeto. Estamos ya ante el *Dasein* de Heidegger, un ser en el mundo, y para el que es tan necesariamente existente el ser como el mundo, siempre como un proyecto inacabado y, por tanto, temporal, junto a otros seres como *yo*, igualmente dotados de lenguaje y en perpetua coexistencia. Del esencialismo husserliano surge el existencialismo de Martin Heidegger, superando así el solipsismo del que había sido acusado aquel; en adelante se priorizaría el *sum* sobre el *cogito*, la existencia sobre la conciencia (Moreno, I, 2010: 35).

[9] Francisco Javier Peñas Bermejo (1993: 34) realiza un resumen del método fenomenológico prescindiendo de la terminología que pueda obstaculizar su comprensión.

1.4. La existencia

Parafraseando la *Biblia*, el mayor logro del existencialismo ateo —y a donde apuntan todos sus análisis— es haber eliminado la negación de las palabras "mi reino no es de este mundo" (*Juan* 18: 36). La nueva filosofía había superado "la ilusión de los trasmundos", expresión que utilizó Nietzsche para describir la eliminación de las teorías dualistas que separaban lo interior de lo exterior de la existencia[10]. El idealismo había sido puesto en tela de juicio y, en su lugar, la vida concreta cobraba especial énfasis. Para el existencialista, el punto de partida es rechazar los insondables misterios del ser. El hombre existe y en su interior no se esconden enigmas irresolubles: es lo que es. A partir de aquí, cada pensador irá describiendo e interpretando cómo concibe el ser, cada uno de forma particular pero en estrecho diálogo intercultural[11].

1.4.1. El ser y el mundo

La obra de Kierkegaard se puede interpretar como un largo proceso para alcanzar el siguiente objetivo, explicitado en *Ejercitación del cristianismo*(2009: 60):

> La cristiandad ha abolido el cristianismo sin siquiera darse cuenta; la consecuencia es, si ha de hacerse algo, que se debe intentar nuevamente introducir el cristianismo en la cristiandad.

Así, según Kierkegaard, el cristiano se había perdido en las fórmulas y en los dogmas de la Iglesia, en lo preestablecido y comúnmente aceptado, y, al mismo tiempo, había dejado de escuchar a Dios. Para que el hombre creyente, a quien llama el "caballero de la fe" en *Temor y Temblor*, vuelva a ser un verdadero cristiano era necesario individualizarlo, pues tenía que ser separado del resto para evitar así ser engullido por la falacia de la cristiandad. De hecho, la filosofía de Kierkegaard se ha interpretado como la superación del sistema hegeliano, en el que cada una de las partes se integra en el todo; el filósofo danés consideraba todo sistema como un ataque en contra de la individualidad. Por tanto, el ser que desarrolla Kierkegaard es el hombre concreto, el individuo libre e independiente que no se diluye en el todo y que vive su

[10] Así lo expone Sartre (2006: 11-12) para analizar el concepto de conciencia.

[11] Muchas de las reflexiones de Sartre en *El ser y la Nada*, insistamos, surgen como respuesta a los planteamientos propuestos por Heidegger en *El ser y el tiempo*, del mismo modo que ambos analizan los puntos fundamentales de la filosofía de Kierkegaard. Además, el existencialismo debe entenderse a partir de la oposición al idealismos hegeliano. Téngase en cuenta, además, que los conceptos propios de los existencialismos traídos aquí a colación están tan interrelacionados que el análisis independiente que se propone solo es posible si se atiende a su fin didáctico.

vida particular sin que nadie pueda hacerlo por él[12]. El ser que saca a escena es el individuo particular y el escenario donde se desarrolla la obra es su interior: en la interioridad de uno mismo está la verdad, siendo esta personal e intransferible: "la verdad es lo que hace al hombre libre […] la verdad solamente existe para el individuo en cuanto él mismo la produce actuando" (2008: 243).

En *El concepto de la angustia*, Kierkegaard da una triple definición del hombre[13]. En primer lugar, "el hombre es individuo y en cuanto tal consiste en ser a la par sí mismo y la especie entera", lo que quiere decir que el individuo no puede vivir aislado y dando la espalda a la historia, sino "en plena participación de la totalidad" (2008: 66-68). El ser es histórico, lo mismo que la especie, mas el individuo siempre comienza desde el principio mientras que la raza humana progresa indefinidamente. El sueño de Kierkegaard consistió en imaginar una realidad humana formada por individuos auténticos. Dice, además, que "el hombre es una síntesis del alma y el cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu" (2008: 90); y la relación de cada una de las partes queda marcada por la angustia. Por último, el hombre "también es una síntesis de lo temporal y lo eterno" (2008: 156), siendo el instante[14] el punto en que se tocan esos dos elementos antitéticos, pues en él la sucesión temporal queda anulada.

Las tres definiciones se presentan como distintas formas de expresar la misma idea: la angustia es "el instante en la vida del individuo" (2008: 151).

El mejor discípulo de Husserl, Heidegger, lleva a cabo en su obra capital una renovación de las teorías de su maestro y una revisión del ser trazado por Kierkegaard. Frente a este, Heidegger sostiene que "la «sustancia» del hombre no es el espíritu, como síntesis del alma y del cuerpo, sino la existencia" (1971: 133); la esencia del ser es su existencia y, por eso, el ser del que habla Heidegger es siempre el ""ser ahí""(*Dasein*), que ónticamente es lo más cercano ("nosotros mismos *somos* en cada caso él"), aunque

[12] Escribe Kierkegaard que "es el Particular quien después de haber estado subordinado a lo general en su cualidad de Particular, llega a ser lo Particular por medio de lo general, y como tal, superior a este, de modo que el Particular como tal se encuentra en relación absoluta con lo absoluto" (2007: 46).

[13] "Hombre" está usado aquí con la intención de referirse al ser masculino y singular, y no en sentido neutro, pues Kierkegaard (2008: 124-126) parece conceder a la mujer unas características distintas a las del varón como, por ejemplo, una mayor sensibilidad.

[14] El instante es "un átomo de la eternidad" y "existe tan pronto como queda puesto el espíritu". Lo confuso de tal interpretación del instante es puesto de manifiesto por el propio Kierkegaard: "El instante es esa cosa ambigua en la que entran en contacto el tiempo y la eternidad —con lo que queda puesto el concepto de *temporalidad*—, y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y está continuamente traspasando el tiempo" (2008: 162-163).

ontológicamente sea lo más lejano (1971: 25)[15]. En principio, estos son los dos caracteres del ""ser ahí"": "la preeminencia de la existencia y el ser, en cada caso, mío" (1971: 53-55), de lo que se deduce que el ser queda abierto al mundo, donde vive y ante el que tiene la posibilidad de elegir esto o aquello, a sí mismo, ganándose entonces, o no elegirse y perderse. Pero la elección de una posibilidad no es arbitraria, sino que ontológicamente pertenece al ser o, dicho sencillamente, es condición ineludible del hombre.

Este, que determina su existencia, es el "ser en el mundo". Ahora bien, no se debe entender esta estructura básica del ser como ser "ante los ojos", "cabe" los objetos y los otros que me rodean y que me resultan familiares, sino como el ser que "se encuentra ya ahí procurándose de" su no "estar en su casa"[16]:

> Este carácter del "ser ahí", embozado en cuanto a su de dónde y su adónde, pero, tanto menos embozado en sí mismo, antes bien "abierto", este "que es", lo llamamos el "estado de yecto" de este ente en su "ahí", de tal suerte que en cuanto es un "ser en el mundo", es el "ahí". La expresión "estado de yecto" busca sugerir la *facticidad de la entrega a la responsabilidad*. El "que es y ha de ser" "abierto" en el "encontrarse" del "ser ahí" no es ese "que es" que se expresa ontológico-categorialmente en la "efectividad" inherente al "ser ante los ojos". Esta solo se vuelve accesible en un fijar la vista en ella. El "que es" "abierto" en el "encontrarse" ha de concebirse, en cambio, como una determinación existenciaria de *aquel* ente que es en el modo del "ser en el mundo". La *"facticidad" no es la "efectividad" del* factum brutum *de algo "ante los ojos", sino un carácter del ser del "ser ahí" acogido en la existencia, aunque inmediatamente repelido* (1971: 152).

La extensión y ambigüedad de la cita se justifica por concentrarse en ella varios de los conceptos claves del *Dasein* heideggeriano. Teniendo en cuenta que el ser del *Dasein* es definido en *El ser y el tiempo* como una forma de existir, es decir, como un modo de proyectarse, hay que entender el "estado de abierto" como el "ahí" que constituye el ser en el mundo: "Encontrarse y comprender caracterizan en cuanto existenciarios el "estado de abierto" original del «ser en el mundo»" (1971: 165).

Desprovisto de cualquier valor psicológico, el "encontrarse" se refiere al estado de ánimo, "cómo le va a uno", que es lo que hace que el ser esté arrojado en su "ahí". Ser yecto es, pues, encontrarse de una determinada manera, la forma en que el "ser ahí" se entrega constantemente al mundo. También el comprender es una forma original

[15] Heidegger pone como ejemplo de la relatividad de las distancias el uso de las lentes. Suspendidas sobre la nariz, su usuario las encuentra más alejadas que el cuadro que cuelga de la pared de enfrente. "Lo más cercano —dice— se halla en lo que está alejado dentro de una posibilidad media de alcanzarlo, cogerlo, verlo" (1971: 122).

[16] La idea de que el *Dasein* se encuentra "inhóspitamente" en el mundo reaparecerá en escritores como María Zambrano, Octavio Paz y José Ángel Valente. Obsérvese, además, cómo el segundo libro de Leopoldo de Luis, *Huésped de un tiempo sombrío*, puede ser interpretado desde este concepto existencialista.

existenciaria del “ser ahí” en cuanto poder ser, que en sí mismo está constituido por la proyección, es decir, la forma en que el *Dasein* es sus posibilidades en cuanto posibilidades, lo que puede o no puede llegar a ser; es lo que lleva al ser heideggeriano a decirse: “¡Llega a ser lo que eres!”; además, la comprensión de la existencia implica la comprensión del mundo[17].

El último de los conceptos que queda por aclarar de la definición dada por Heidegger para el ser en el mundo —y que he transcrito más arriba— es el de facticidad. Lo fáctico es lo que se da “de hecho” y que en el caso del “ser ahí” es su propia existencia, la de cada uno en su estado de yecto, la de estar arrojado ahí. Vivir, para los existencialistas, es existir. Sin el *Dasein*el mundo quedaría afuera de la historia, pues sería un hecho más; pero el ser hace que el mundo sea histórico, confiriéndole utilidad a cuanto se encuentra en su camino. Precisamente, ese encuentro entre el ser y el mundo constituye el “ser ahí”.

Sartre, que subtitula *El ser y la Nada* como “Ensayo de ontología y fenomenología”, tras hacer un repaso de los conceptos de conciencia y de ser en la fenomenología de Husserl, parte de una máxima que resume su planteamiento de la existencia: “el hombre es el ser por el cual la nada adviene al mundo” (2006: 68). En comprender adecuadamente qué son el ser y la nada[18] estriba para Sartre el éxito de la exégesis aquí propuesta.

Previamente a la definición del hombre, Sartre distingue entre el ser “en sí” y el ser “para sí”. El primero, dice, es “increado, sin razón de ser, sin relación con ningún otro ser […], está de más por toda eternidad”, “es lo que es” (2006: 38), lo que nunca va a cambiar. El ser “para sí” es el hombre, que es lo que ha elegido ser y que, en ese elegirse, se elige a sí mismo; es un proyecto que sale de sí, arrojado, hacia el futuro y que, al mismo tiempo, es un pasado que comparte con el “en sí” la cualidad de ser inmodificable, su coseidad: “el para-sí es el en-sí que se pierde como en-sí para fundarse como conciencia” (2006: 139). La realidad humana o “para sí” es el presente, mas este es nada, puesto que el hombre está lanzado hacia el futuro y consiste en ser una proyección de sus posibilidades. Al ser el “para sí” un futuro que no se ha dado aún, es pura nada. Por tanto, y frente al “en sí”, el “para sí” no es lo que es, ya que es su pasado, ni es lo que no es, en cuanto ser proyectado hacia el futuro.

---

[17] Véase Heidegger (1971: 151-166). El otro modo “existenciario” del “ser ahí”, junto al encontrarse y al comprender, es el habla, de la que me ocuparé más adelante.

[18] Este es el motivo por el que Leo Pollmann (1973: 125) ha relacionado el concepto sartreano de la nada con el alma del cristianismo.

La conciencia sartreana no tiene contenido —librándose así de las categorías del sujeto trascendental propuestas por Kant o del sujeto absoluto de Hegel, pues existe vomitada hacia la trascendencia, es decir, hacia el hombre y las cosas—, esto es, el hombre es nada y la nada es la libertad de la conciencia, vacía de contenido, para darse el ser; consecuentemente el "para sí" es el ser libre y responsable de sus actos, sin justificación alguna. El hombre, en definitiva, es el único capacitado para decir no:

> La condición necesaria para que sea posible decir *no* es que el no-ser sea una presencia perpetua, en nosotros y fuera de nosotros; es que la nada *infeste* al ser (2006: 52).

Para Sartre, ser hombre es ser libre, pues "el hombre no es *primeramente* para ser libre después" (2006: 68). En su conferencia *El existencialismo es un humanismo*, Sartre explicita una de sus sentencias más conocidas, como ejercicio de interpretación de su colosal obra anterior: "la existencia precede a la esencia" [19] (2006: 27). Corroboraba allí la idea de que el ser comienza siendo nada y no una esencia dada de antemano; el ser "para sí" no es fundamento de su esencia, pues si lo fuera, sería Dios. Para rebatir la teoría hegeliana sobre el ser, Sartre apunta que "el ser es y la nada no es" (2006: 56); se puede llegar a la conclusión —ya se había dicho por adelantado— de que el ser es la nada, siendo esta

> […] el acto por el cual el ser pone en cuestión al ser, es decir, justamente, la conciencia o para-sí. […] ningún ser puede producir ser y nada puede llegar al ser por el ser, salvo la nada. La nada es la posibilidad propia del ser y su única posibilidad. […] Sin duda, viene al ser por un ser singular, que es la realidad humana. Pero este ser se constituye como realidad humana en tanto que no es nada más que el proyecto original de su propia nada. La realidad humana es el ser en tanto que, en su ser y por su ser, es fundamento único de la nada en el seno del ser (2006: 136).

Como el *Dasein* de Heidegger, el ser "para sí" se encuentra arrojado al mundo en una situación concreta. La contingencia orienta al ser a preguntarse "¿Por qué este ser es tal y no de otra manera?", a lo que contesta Sartre que el ser "es en tanto que hay en él algo de que él no es fundamento: *su presencia al mundo*" (2006: 136). Relacionándolo con la contingencia, la facticidad sirve para caracterizar al ser como consciente "de su gratuidad total, se capta como siendo ahí *para nada*, como estando *de más*" (2006: 142).

Una vez más la ontología del ser sartreana conduce a la nihilización del ser. Siendo hombre, a este siempre le falta algo. Es un ser fallido, incompleto, es lo que no

[19] Regis Jolivet (1953: 96) apunta, a partir de esta formulación, una de las diferencias fundamentales entre Sartre y Heidegger, pues para este último la existencia tiene prioridad sobre la esencia, aunque no la precede. Además, indica cómo Sartre piensa constantemente en una esencia, la del deseo de ser, que, por tanto, sí precede a la existencia.

es, es decir, sus posibilidades[20]. Prueba de esta afirmación ambigua es la existencia del deseo en el ser humano. En este punto, Jean Paul Sartre coincide nuevamente con el alemán Heidegger y su teoría de las distancias. Si para este lo más cercano es lo más lejano ontológicamente, en *El ser y la Nada* también se afirma que lo que le falta al ser y lo constituye es el propio ser, "como una manera de ser a distancia de sí lo que se es"(2006: 145-166). Lo más cercano resulta entonces lo mas lejano, puesto que el hombre es una fuga, una huida de sí mismo.

Los dos conceptos que están siendo objeto de estudio —el ser y el mundo— son llamados por Karl Jaspers, respectivamente, la conciencia en general y lo abarcador. Además, añade un tercer constituyente del ser, el espíritu, "en cuya totalidad ideal puede acogerse todo lo que es pensado por la conciencia y lo que es real como existente" (1980: 42). Con ello da el paso de la inmanencia a la trascendencia, lo que lo distingue de los existencialismos ateos hasta ahora estudiados. El hombre es visto por el autor de *Filosofía de la existencia* como excepción respecto al existente general, a la conciencia en general y al espíritu; y es excepción por ser "lo problemático, lo terrible, lo fascinante" (1980: 70) con respecto a la autoridad o unidad histórica.

Para Gabriel Marcel, también filósofo de la trascendencia, "yo soy mi cuerpo". Pero esta afirmación no es una nueva expresión del materialismo. El cuerpo es la cosa que media entre el yo y el mundo, siendo los sentimientos los que hacen intuir que existe en el hombre algo que no se puede objetivar: el alma.

Tanto Jaspers como Marcel localizan al ser siempre en situación en el mundo, mas rebasando las circunstancias concretas a través de la conciencia de la libertad o de la fe. Sin embargo, el hecho de que estos dos filósofos deduzcan una unidad superior —un eterno presente o Dios— a la que se orienta el hombre les hace caer en el ámbito de la filosofía idealista y hacen desaparecer la multiplicidad de la existencia integrándola en un todo.

Partiendo de los análisis de Hegel, Camus afirma que el hombre, a diferencia de los animales, es el ser que tiene conciencia de sí y que necesita afirmar lo que no es; es, pues, el ser que niega su deseo del mundo exterior, destruyéndolo, para otorgar realidad espiritual a la conciencia:

[20] "Si de la conciencia se puede decir que es «nada» no es solo porque frente a ella esté, sin más, el Ser, sino porque lo caracteriza a esta conciencia completamente abierta, trascendente, es que ella *no-es* aquello de lo que es consciente… o que todo aquello hacia lo que trasciende *no-es* ella", explica César Moreno (II, 2010: 99) a propósito de Sartre.

> Tiene que ser reconocido por los otros hombres. Toda conciencia, en su principio, es deseo de ser reconocido y saludado como tal por las otras conciencias. Son los otros los que nos engendran. En sociedad, únicamente, recibimos un valor humano, superior al valor animal (2010: 166).

Por otro lado, Albert Camus, que es el pensador que filosóficamente se aproxima más al pensamiento moral y ético de Leopoldo de Luis, ofrece un retrato del hombre descarnadamente responsable de sus actos y asumiendo su posibilidades. Como sucede en los otros intelectuales existencialistas, Camus parte de la facticidad y contingencia del ser, haciéndose uno mismo: "No separarse del mundo. No malogra uno su vida cuando la pone en contacto con el mundo" (I, 1985: 22). Ahora bien, el contacto entre el hombre y el mundo se queda anclado a la tierra y no se eleva por gracia divina o unidad trascendente alguna. Por eso la existencia camusiana se puede expresar con una cita de Píndaro que él mismo rescata ("Oh, mi alma, no aspires a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible"), recuperando así la primacía del cuerpo y, por añadidura, situándose al lado de los filósofos que priorizan la existencia sobre la esencia. El hombre queda limitado a su cuerpo, "*tiene que vivir* en el círculo de la carne" (II, 1985: 247), y su destino está determinado por las decisiones que conforman la vida de cada uno. Dirá Camus: "el hombre es el único animal que se opone a ser lo que es" (II, 1985: 330). Por tanto, la vida —y en esto coincide con los existencialistas, cristianos o ateos— es un ininterrumpido proyecto de existencia, personal y libre, una conquista:

> Si existe el alma, es un error creer que nos la dan ya creada. Se va creando aquí, a lo largo de toda la vida. Y vivir no es otra cosa que este parto largo y torturante. Cuando el alma está lista, creada por nosotros, llega la muerte (II, 1985: 345).

Siendo coherente con sus planteamientos teóricos sobre el ser humano, Albert Camus no vislumbra a lo largo de su obra siempre al mismo hombre, petrificado como un monolito, sino que por su condición de constructor de vida puede cambiarse libremente ante las posibilidades que se le presentan. Camus —y los protagonistas de sus obras, sean personajes de novelas o teatro, o los de sus ensayos— comienza intentando darle sentido al mundo y se cuestiona si el absurdo engulle completamente la existencia. La segunda metamorfosis surge del sentimiento de rebeldía, en el que basa la existencia. Al final de su vida, que tuvo lugar en un fatal accidente de tráfico, el escritor llevaba un borrador en el que parecía señalar el camino de acceso a la esperanza a través

del amor. Su inesperada y prematura muerte truncó una nueva transformación existencial[21].

Pero, ¿qué es, entonces, el mundo para Camus? Con la maestría lírica que caracteriza su obra, explicita que es "un mundo desconocido donde mi corazón ya no encuentra apoyo" (I, 1985: 124); ante este sentimiento, como una reacción de causa y efecto, surge el hombre-extranjero en medio del mundo, afectado por la peste histórica y existencial. Cuando se analice, más adelante, la relación del yo con los otros se verá también que la vida en la tierra es un infierno, aquí y revelado entre todos nosotros.

El mundo que concibe el existencialismo es el lugar en el que el ser está confinado, y en él, por su radical heterogeneidad, se sabe extranjero, extraño y amenazado. La existencia deja de ser el lugar apacible de la dialéctica hegeliana y, en su lugar, el hombre se embarca en un mundo caótico y acechante. Ya no es posible que sea la casa del ser.

1.4.2. Ser-auténtico y ser-inauténtico

Desde Husserl, que hacía del sujeto humano el centro de sus disertaciones, todos los existencialismos han llevado a cabo un análisis del ser humano en el que se podían diferenciar dos modos de existir: se puede tener una vida falseada, consciente o inconscientemente, dejándose llevar por la irreflexión, o bien, se puede afrontar la realidad sin dejar a un lado aquello que causa dolor y asumiéndolo como propio. Cuando la realidad se da enmascarada, el ser tiene una vida inauténtica; pero si se va más allá de la superficialidad, de lo meramente dado, el hombre comprende que la realidad es continuamente distorsionada y es entonces cuando toma la decisión de dar el paso a la autenticidad. Toma, pues, la decisión de hacerse responsable y eliminar los eufemismos en los que la colectividad anónima se enmascara. La autenticidad es un terreno segado de tabús.

Para Kierkegaard, "el auténtico «yo» solo es puesto mediante el salto cualitativo" (2008: 147). La autenticidad del hombre tiene lugar exclusivamente en el estadio religioso, es decir, en el momento en que da el "salto" a la angustia de existir, atormentado por el silencio y la irracionalidad de Dios, al mismo tiempo que acepta ese

[21] Para una interpretación más detallada de su evolución, véase Camus (2, 1985: 293) y Rosa de Diego (2006: 10).

mutismo como la revelación verdadera del absurdo[22]; ahora el hombre se ha elegido a sí mismo y acepta que una vida verdadera —parafraseando a Kierkegaard— es sinónimo de temor y temblor junto a Dios, en un diálogo íntimo y alejado de las fórmulas del cristianismo oficial. Al elegirse, ha elegido decidir qué hacer con su vida y llevarlo a la práctica. Pero el existente puede estancarse en dos estadios previos antes de llegar al estadio religioso. El hombre, que siempre tiene que elegir, puede no elegirse, viviendo así en el estadio estético, donde evita enfrentarse a la aceptación del fluir del tiempo y vive sin comprometerse. Cuando se compromete con su tiempo ingresa en el estadio ético, superior a aquel pero aún insuficiente para Kierkegaard; mediante el compromiso el individuo, hegelianamente, se siente perteneciente al todo, mas ya se sabe que Kierkegaard apuesta por la individualidad del ser. Al lector de Unamuno no le pasará inadvertida la similitud entre este y el filósofo danés.

Cuando el "ser ahí" lleva una vida inauténtica, Heidegger lo nombra como el "uno". Este es el ser caído que se deja llevar, que no asume su vida como su proyecto personal y que, sobre todo, no afronta la verdad innegable de la muerte:

> Disfrutamos y gozamos como *se* goza; leemos, vemos y juzgamos de literatura y arte como *se* ve y se juzga; incluso nos apartamos del "montón" como *se* apartan de él; encontramos "sublevante" lo que se encuentra "sublevante". El "uno", que no es nadie determinado y que son todos, si bien no como suma, prescribe la forma de ser de la cotidianidad (1971: 143).

Ante este modo de ser del *Dasein* —llamado por Heidegger "distanciación", "término medio" y "aplanamiento"[23]—, el "ser ahí" no está *en* el mundo sino *cabe* el mundo y da por sabido lo que es encubierto e inaccesible, pues no se hace la pregunta fundamental: qué es ser. Lo que sucede en el estado de caída es que "el uno" se deja llevar por las habladurías, la avidez de novedades y la ambigüedad, lo que le impide pararse a reflexionar sobre sí mismo, imponiéndose lo universalmente anónimo a lo individual (1971: 144 y 195). Como en la *Odisea*homérica, "el «uno»«fue» siempre, y sin embargo puede decirse que no ha sido «nadie»". Cuando el "ser ahí" supera esta

[22] El ejemplo que utiliza para mostrar el compromiso de la fe, y su absurdo, es el del sacrificio de Isaac por Abraham en el monte Moriah (2007: 7-10). Siendo la subjetividad condición necesaria para vivir auténticamente, Kierkegaard señala que la pasión —la fe, lo infinito— es el modo de existir en la verdad, pues vida y verdad se unen en su pensamiento. Resulta interesante el estudio histórico de Miguel Ángel García Peinado sobre el concepto de absurdo, desde Tertuliano, pasando por Pascal, hasta Kierkegaard como precursor de las teorías modernas del siglo XX (1981: 18).

[23] Heidegger utiliza el término "publicidad" para aglutinar estos modos del ser inauténtico. La vigencia del análisis de Heidegger es innegable. A principios del siglo XXI, hoy, el hombre-masa está sometido al control de los medios de comunicación y al bombardeo publicitario, que imponen los temas y modos de opinión y la "incultura" del consumismo.

impropiedad de “ser ahí”, se encuentra en el estado de resuelto, en el que el ser siempre tiene tiempo y —a diferencia del “uno”, caído en la existencia inauténtica— nunca lo pierde, ya que se hace poseedor de él.

Anulando cualquier distinción entre autenticidad e inautenticidad ante la muerte, Sartre —y en esto se ha de adelantar uno de los temas existencialistas que más adelante será estudiado— viene a decir que se da por añadidura y que, por tanto, no es constituyente esencial del ser; así, oponiéndose a Heidegger, el hombre no es el “ser para la muerte” sino el ser finito que muere (2006: 740).

Jaspers pondrá el acento en la verdad, siempre variable y nunca definitiva, por lo que el hombre solo se encontrará con ella cuando acepte el tiempo histórico en el que desarrolla su existencia. Lo que sucede es que, como ya se dijo, su humanismo apela a la trascendencia, abriendo el ser a posibilidades metafísicas que superan la facticidad de la existencia:

> El hombre es, de todos modos, real únicamente como ser histórico […] [Historicidad] significa penetrar en el surgimiento originario mediante un llegar a identificarse con la realidad temporal concreta que aparece, en la que yo estoy (1980: 98).

Lo que propone Jaspers es una trayectoria pseudomística que va desde la aceptación del presente hasta alcanzar un más allá[24] que queda vagamente expresado en su obra de 1937 pero que posteriormente será llamado Dios. Más tarde, en *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, introduce el concepto de “situaciones límites” (morir, padecer, luchar, la culpa…) que son aquellas ante las que el hombre reacciona y a las que no puede negar su existencia; solo si acepta dichas situaciones —en lo que coincide con Gabriel Marcel— podrá llegar a ser sí mismo (1970: 17).

Como se lee en los cuadernos de Camus, la inautenticidad consiste en el conformismo, expresado como “el problema más grave que se plantea a los espíritus contemporáneos” (II, 1985: 296), así como en el carácter materialista de la sociedad: “Toda vida orientada hacia el dinero es una muerte” (II, 1985: 220); también la esperanza en la vida inmortal es signo de falseamiento. Lo contrario a esos cánceres humanos será “comprometerse a fondo, luego aceptar con igual fuerza el sí y el no” (I, 1985: 23), es decir, *amor fati* (II, 1985: 220). La autenticidad, para Ana R. Pérez y Antonio Zirión, “está relacionada en Camus, también necesariamente, con la soledad”,

[24] Para Karl Jaspers, “solo «existiendo» íntegramente en este tiempo de nuestra historicidad tenemos alguna experiencia de un eterno presente” (1970: 107).

heideggerianamente, con “la percepción lúcida de que la muerte propia es algo que solamente concierne a uno mismo” (1981: 91-92). La crítica ha dicho que Camus apuesta por una moral de la cantidad, esto es, por vivir intensamente para vivir auténticamente.

1.4.3. El yo y los otros

Ante el compromiso camusiano nos topamos con otro motivo fundamental del existencialismo. La vida singular de cada uno tiene lugar junto a una pluralidad de yoes. Sin embargo, para algunos de los pensadores existencialistas tal afirmación sería un despropósito, pues la vida no es interpretada como convivencia sino como enfrentamiento: más que vivir “junto a” se vive “frente a” los otros[25]. Poner de manifiesto quiénes defienden esta o aquella postura será el propósito de cuanto sigue a continuación.

En primer lugar, y como base del desarrollo posterior de los existencialismos, Sören Kierkegaard rompe con el idealismo hegeliano resaltando el carácter esencial del hombre como individuo, pero no haciéndole perderse en la masa indefinida de un todo anónimo sino manteniéndolo como tal ser singular en relación con los otros individuos:

> el hombre es individuo y en cuanto tal consiste en ser a la par sí mismo y la especie entera, de tal suerte que toda la especie participa en el individuo y el individuo en toda la especie (2008: 66).

Pero el concepto entrevisto de un *nosotros* al que apunta la ontología de *El concepto de la angustia* se corrobora con su idea de la “simpatía”[26] (2008: 107) que, por definición, viene a establecer la identidad entre cada uno de los individuos de la especie humana:

> […] hemos de tener simpatía con todo el mundo, pero esta solo será verdadera cuando estemos profundamente convencidos de que lo que le ha sucedido a un hombre determinado nos puede acontecer a todos. Solo así seremos de provecho para los demás y también para nosotros mismos.

[25] Es la interpretación que lleva a cabo Bollnow: “en la filosofía de la existencia, esta comunidad no es vista como algo valioso […] sino, por el contrario, como algo que impide la autenticidad de su «existencia» […] «existencia» es siempre y necesariamente la «existencia» del hombre individual separada del suelo de la comunidad” (1954: 66).

[26] Kierkegaard analiza la compasión como “una tapadera que encubre el propio egoísmo” (2008: 213); solo será compasión verdadera si se produce la identificación entre el que sufre y el que compadece.

Ya se vio cómo el "ser ahí" heideggeriano es un ser en el mundo, siendo este "en" un "existenciario" del *Dasein*. Expresado así, el ser queda aislado en aquello en que vive. Pero la vida de cada hombre se da en coexistencia: "ser en" es "ser con". Del mismo modo, "con" significa compartir el mundo con otros y no simplemente tenerlos ante los ojos. Por eso dice Heidegger que en soledad también el "ser ahí" es un ser con, que es una forma constitutiva suya, y que, a su vez, el hecho de estar rodeado de muchos sujetos no quiere decir que estos estén simplemente delante de *mí*. En este sentido, distingue entre los modos inauténticos del "uno" ("no importarle nada uno a otro", por ejemplo) y el "procurar por"; cuando el ser adopta esta última posibilidad le quita al otro su cura, lo sustituye para posteriormente devolverle aquello de que se curaba como ya acabado o puesto a su disposición; también puede que se anticipe a la cura del otro —pongamos por caso, aquello que le preocupa— ayudándole para que quede en libertad en su "curarse de" (1971: 133-142). Si este análisis ontológico de Heidegger se traduce en términos antropológicos nos encontramos, entonces, ante la actitud que adoptaron los poetas sociales españoles, pues estos no hicieron otra cosa que "procurar(se) por" los otros privados de libertad, prestándoles sus voces y asumiendo el dolor de la colectividad.

La relación que se establece entre el yo (ser "para sí") y los otros (ser para otro) ocupó buena parte de la hermenéutica de *El ser y la Nada*, por lo que habrá que prestar especial atención a las palabras de Sartre, pues de ello depende en buena medida que el posterior análisis de la poesía social esté bien fundamentado en la intertextualidad de la filosofía existencialista.

En primer lugar, el mismo Sartre lleva a cabo una interpretación de la filosofía del siglo XIX y XXsobre este tema. Indica que Hegel, Husserl y Heidegger proponen una interpretación deficiente de las relaciones humanas, pues son realizadas, según aquellos, a través del conocimiento. Frente a Hegel, recupera la reivindicación del individuo, con una existencia particular y concreta, por parte de Kierkegaard, pues el encuentro entre un yo y un tú no consiste en una conexión entre dos objetos, sino entre un sujeto y un objeto; el existencialismo sartreano aboga, con matices, por la subjetividad. Por otro lado, expone que Heidegger yerra también en su análisis del encuentro entre dos o más entes; según Sartre, "la imagen empírica que mejor simbolizaría la intuición heideggeriana no es la de la lucha, sino la del equipo. La relación originaria entre el otro y mi conciencia no es el *tú y yo*, sino el *nosotros*" (2006:

346). La lucha, el conflicto —palabras claves en Sartre [27] para comprender el encuentro entre dos seres— definen el modo en que se encuentra el ser en el mundo. Pero para llegar a esta conclusión se ha de dar un paso atrás en la ontología de *El ser y la Nada* y retomar lo apuntado en cuanto al ser "en sí" y ser "para sí".

Se trata de mostrar qué ocurre en el hombre cuando se encuentra con alguien al doblar una esquina, cuando es sorprendido fisgando por la ranura de una puerta o en una relación amorosa-sexual, en definitiva, en cualquier situación posible en la que se produzca el enfrentamiento entre un yo y un tú. Ese encuentro solo es posible entre humanos, pues, para Sartre, el mundo es humano, y lo primero que ve es un cuerpo, que revela la existencia del otro y convierte el "para sí" en un ser para otro. Desde el momento en que tengo la percepción del otro, el sujeto o "para sí" se convierte en objeto o "para otro": la relación desencadena una dialéctica entre un yo objeto y un tú sujeto, de tal manera que el yo pasa a ser el esclavo del otro, quien adquiere la condición de amo, pues este le hace ser y lo posee; el yo depende de la libertad del otro, que en su libertad le califica y lo cosifica, despojándolo de su libertad[28]. En relación con la caída del "ser ahí" de Heidegger, el cuerpo muestra un yo desnudo, y por la vergüenza y el temor que produce desconocer cómo le ha objetivado el otro, el yo se descubre caído en la existencia, en medio de las cosas. Basta entonces una mirada para que el otro le deje fuera del mundo; ya no es él, sino algo en medio de nada. Sudor, un nudo en la garganta y frío, tan heladamente frío que siente un insoportable calor y desarraigo. La mirada del otrole ha desnudado y así se ve, anteun extraño y con vergüenza. El suelo, paredes, silencio, quedando sin salida, el mundo se revela en su máxima expresión. Es ahora cuando el yo es más consciente que nunca del mundo. No estáen él porque una mirada sin palabras le ha desterrado más allá de sus límites. La transformación que tiene lugar no es solo del yo sino también de su mundo, que pasa a ser el mundo del otro. Como existencialista, el análisis de Sartre parte de una experiencia, tratada como fenómeno, que no resulta ajena a nadie.

Precisamente por el cuerpo, el ser queda individualizado; es más, el alma o la conciencia son el cuerpo revelando su contingencia; lo demás es nada y silencio. La

[27] La renuncia por parte de los existencialistas a adscribirse a cualquier sistema preestablecido impregna sus escritos de desconfianza e intranquilidad. Su renuncia a los dogmas de los poderes políticos, religiosos o sociales los convierte, pues, en heterodoxos. Véase Emmanuel Mounier (1967: 25-26).

[28] Especifica Sartre que "el ser-para-sí debe ser íntegramente cuerpo e íntegramente conciencia: no puede estar *unido* a un cuerpo. Análogamente, el ser-para-otro es íntegramente cuerpo; no hay «fenómenos psíquicos» que hayan de unirse a un cuerpo; no hay nada *detrás* del cuerpo: sino que el cuerpo es íntegramente psíquico" (2006: 423).

relevancia concedida al cuerpo conduce a Sartre a definirlo como la integración de los sentidos y como el instrumento y meta de las acciones. Cabe destacar una bellísima expresión al respecto de *El ser y la Nada*: “El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy” (2006: 499).

Ahora bien, la coexistencia presupone un segundo momento en la relación del yo con el otro. Si el otro ha objetivado al yo, este lucha por objetivar al prójimo como mecanismo de defensa en pos de conservar su subjetividad. La actitud que adopta el yo sujeto desobjetivizado es el orgullo o vanidad, que, desde el punto de vista sartreano, es actuar de mala fe, ya que el yo se sirve de su fuerza, ingenio o belleza para crear admiración o amor en el otro. Pero, ¿qué es el amor? En Sartre, el amor no tiene término medio; es conflicto y posesión, puesto que el yo existe por la libertad ajena. Su teoría de las relaciones entre individuos desmitifica la idealización amorosa, pues cuando se quiere ser amado lo que verdaderamente busca el yo —transfigurado en objeto-trascendencia— es convertirse en valor absoluto, en el eje a través del cual se ordena el mundo; en el amor, el deseo de ser amado implica la anulación de cualquier sistema de valores para que el mundo se le revele al otro a partir del yo.

Otra posibilidad amorosa, esta ideal, es que tanto el yo como el tú se mantengan como amantes, es decir, como sujetos en que ninguno sea ser “para otro”. Pero, una vez más, la única forma de que el “para sí” conserve la condición de amante es *hacerse amar*. Así pues, amar, dice Sartre, “es, en su esencia, el proyecto de hacerse amar” (2006: 513). Sin embargo, el amor así exigido requiere algo más que ser un mero proyecto, que sea dar todo sin nada a cambio: “puro compromiso sin reciprocidad” (2006: 513).

Jean-Paul Sartre criticará el *Dasein* heideggeriano por concebirlo asexuado. Aquel introduce en su analítica existencial el deseo sexual como el deseo de apoderarse de la libertad del otro que, como se ha visto, es la relación fundamental que se produce en el enfrentamiento entre el yo y el tú. El deseo ideal sería estar en posesión del otro como trascendencia y, al mismo tiempo, como cuerpo. Parece que el amor está condenado al fracaso, pues desde el momento en que el ser llega al mundo está infectado del pecado original, es culpable, bien por ser alienado a causa de la mirada del otro, bien por alienar al otro cuando es convertido en objeto por la mirada del yo. Existe, además, otro modo posible: el odio, que consiste en negar la existencia del otro, negándose a sí mismo su condición de ser para otro. De cualquier manera como se entienda el amor, la lucha se impone entre los protagonistas del encuentro amoroso.

Por último, la concepción de un "nosotros", a pesar de todo, no es excluida por Sartre. Sin embargo, para que se dé la existencia del "nosotros" es necesario que todos los que conforman ese "nos" tengan la conciencia de una existencia comprometida —recuérdese el "ser con" de Heidegger— "con" los otros[29]. Añade que existen dos formas de la experiencia del nosotros: el "nos-objeto" y el "nosotros sujetos" (2006: 564-584). En el primer caso, el yo perteneciente a un "nos", como en la conciencia de clase, y se siente extraño ante una multitud anónima que es la que le confiere el carácter de "nosotros"; en el segundo, el yo se siente perteneciente a un "nosotros-sujeto" por estar envuelto en el mundo por cosas. Por tanto, "la esencia de las relaciones entre conciencias no es el *Mitsein*, sino el conflicto" (2006: 584). En la imagen que arrojan los ensayos de Sartre no hay lugar para la esperanza en la comunión humana:

> Estamos solos, sin excusas. […] El hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. El existencialismo no cree en el poder de la pasión (2006: 43).

Si se niega rotundamente esta afirmación, expuesta en *El existencialismo es un humanismo*, es decir, si se dice que *no* "estamos solos", se está ante el pensamiento de Jaspers: "yo solo existo en compañía del prójimo; solo, no soy nada" (1970: 22). Ser significa aquí existir incondicional e indivisiblemente en el amor y en la verdad. El encuentro entre los seres no se basa en el yo frente al tú, sino en la comunicación de un yo *con* otro yo, sin que ninguno de los dos pierda su condición de sujetos. Vivir es, para Jaspers, un comprenderse mutuo.

Del mismo modo, Gabriel Marcel defiende la existencia del ser como una coexistencia: *ese est co-esse*, por lo que el tú también es concebido como sujeto y no como objeto a la manera de Sartre. La plenitud del ser se alcanza por la vía de la comunión. Al "yo soy" racionalista, Marcel responde "nosotros somos", pues "cuanto más soy, cuanto más afirmo mi ser, menos pienso en mí como autónomo" (*apud* Gallagher, 1968: 110).

El pensamiento de Camus, respecto a las relaciones humanas, parece ser la conjunción de las filosofías existencialistas precedentes; resulta, por tanto, paradójico que la esencia de la existencia radique a un mismo tiempo en la soledad del individuo y en la necesidad de convivir junto a los semejantes. Esta antítesis se resuelve si se tiene

[29] Aunque más abajo será desarrollado este punto, nótese cómo los fines de la poesía social —al menos los que son definidos como una revolución social a partir de la palabra— encuentran en la falta de identificación del yo en un nosotros, y viceversa, el talón de Aquiles en que se ensañarán sus detractores.

en cuenta que la obra ensayística y literaria de Camus se planifica como una unidad consecutiva en la que cada una de sus fases se presenta como una respuesta avanzada a los planteamientos de la anterior. En la reflexión camusiana, la realidad es proyectada sobre el fondo de los sueños o, de otro modo, los sueños —los ideales lanzados hacia el futuro— se ven interrumpidos por el brusco despertar a la vida. La realidad impone su monstruosidad y al hombre solo le queda, para amortiguar los golpes, tomar la actitud de la "desesperación sonriente" (I, 1985: 22). Se trata de no obviar el lado más oscuro de los seres.

Un ejemplo de este pensamiento antitético se puede apreciar en las anotaciones de los cuadernos de *Carnets I*, cuyas fechas oscilan entre 1935 y 1942. Si bien el lector se puede dejar llevar por una interpretación histórica de las observaciones apuntadas allí y pensar que el inicio de la segunda guerra mundial marca un antes y un después en la ideología de Camus, hay que observar que muestras de un talante u otro se superponen sin criterio cronológico alguno. El sujeto individual en el que piensa Camus es el ser arrojado al absurdo[30], de tal modo que el yo organiza su entorno y decide actuar de una manera determinada o, simplemente, no actuar, lo que presupone que ha elegido no elegir entre las distintas posibilidades. Escribe: "Buscar la experiencia extrema en la soledad. Purificar el juego por la conquista de uno mismo" (I, 1985: 23), dictando así un código ético que sea válido tanto para sus personajes como para él mismo; un poco más tarde retoma esta apología de la soledad: "ante el mundo de los hombres, la única reacción posible es el individualismo. El hombre es para sí mismo su propio fin. Todo lo que se intenta para el bien de todos acaba en el fracaso" (I, 1985: 125). Pero entre esta anotación y aquella intercala una crítica al concepto de soledad, tildándola como el "lujo de los ricos" (I, 1985: 51), pues si —explicita Camus— "tuviera que escribir un libro de moral, tendría cien páginas y 99 estarían en blanco. Sobre la última escribiría: «No conozco sino un solo deber y es el de amar»" (I, 1985: 44). ¿Es, por tanto, un autor desatinado que apunta para donde sople el viento? Cualquier lector de Camus sabe la respuesta: no, porque su obra está construida con una precisión abrumadora. Sucede que las notas de *Carnets I* giran en torno a la primera fase de su trayectoria, la que se conoce como el ciclo del absurdo, y en la que traza las líneas maestras del hombre como ser

[30] Analizando la obra *El revés y el derecho*, Rosa de Diego señala que "el sentimiento del absurdo no nace de un malestar ante el mundo, de la conciencia de la nada o de una sensación de náusea, sino de la enorme belleza del mundo que niega la existencia del hombre, de esa separación entre el deseo de absoluto que existe en el individuo ante la belleza del mundo y la constatación de la miseria, del sufrimiento y de la muerte" (2006: 50). De otro modo, Fullat ha definido el absurdo como "la conciencia inmediata del mal como condición humana" (1963: 99).

sufriente y responsable exclusivamente de sí mismo. De ahí la recurrencia al tema de la soledad. Cuando reflexiona ontológicamente sobre la existencia, piensa en un ente solitario, mientras que si lo hace social o históricamente, el yo pasa a pertenecer a un mundo en el que se encuentra con otros yoes tan solos como él, pero que disponen de la posibilidad —una esperanza más que una realidad— de trascender su aislamiento mediante la comunicación intersubjetiva. Digamos que el pensamiento abstracto, a veces, se concretiza:

> En la experiencia del absurdo, el sufrimiento es individual. A partir del movimiento de la rebeldía, cobra conciencia de ser colectivo, es la aventura de todos. El primer progreso de un espíritu imbuido de rareza consiste, pues, en reconocer que comparte esta rareza con todos los hombres y que la realidad humana, en su totalidad, sufre de este distanciamiento con respecto a sí y al mundo. El mal que sufre un solo hombre se hace peste colectiva. En la prueba cotidiana que es la nuestra, la rebeldía representa el mismo papel que el *cogito* en el orden del pensamiento: es la primera evidencia. Pero esta evidencia saca al individuo de su soledad. Es un lugar común que funda en todos los hombres el primer valor. Me rebelo, luego existimos (2010: 31).

El hombre nace en soledad, pero está destinado a vivir en compañía, y la muerte le devolverá su condición de solitario. Es un dato objetivo aportado por Camus[31] que facilita comprender las continuas oscilaciones entre lo social y lo individual. Entre el nacimiento y la muerte florece la vida, aunque esta sea una flor marchita aireada por el absurdo. El sujeto humano puede elegir luchar contra ello, pero tarde o temprano tendrá que reconocer la verdadera realidad, que no es sino el sinsentido de la existencia:

> El contrapeso del absurdo es la comunidad delos hombres que luchan contra él. Y si elegimos servir a esta comunidad, elegimos servir el diálogo hasta lo absurdo contra toda política de la mentira o del silencio. Este es el modo de ser libre en compañía de los demás (II, 1985: 266).

Cuando el ser humano sale a escena, comienza su función solo, aunque después salgan otros actores a replicarle. Camus, espectador privilegiado, observa y describe la realidad despojándola de ilusiones creadas para adormecer el sufrimiento. Por eso el amor se resuelve en el ámbito del tiempo, que es el terreno de la finitud. No existe el amor eterno porque el hombre es en sí caduco:

[31] "El hombre no es solamente lo social. Por lo menos, le pertenece su muerte. Estamos hechos para vivir en relación con los demás. Pero uno solo muere de veras por sí mismo" (II, 1985: 263). La extensión de las citas en torno al concepto de *compromiso* en Camus se justifica porque en ellas reside una interpretación coherente de la evolución de la poesía de Leopoldo de Luis —y de buena parte de la poesía española de posguerra—: el poeta expresa, en primer lugar, su soledad y dolor en medio del mundo para descubrir, más tarde, que verdaderamente se trata de un sufrimiento colectivo; desengañado, volverá a toparse con la soledad, inculcada por categorías metafísicas como el tiempo, la corporeidad, la muerte o el olvido. Así, el poeta transitará de la rebeldía metafísica a la rebeldía histórica o social.

> Regenerar el amor en el mundo absurdo es de hecho regenerar el más ardiente y el más perecedero de los sentimientos humanos. […] De ahí que el hombre solo se realice en el amor, ya que en él encuentra, en forma fulgurante, la imagen de su condición sin porvenir (y no, como dicen los idealistas, porque se acerca a cierta forma de lo eterno). […] Sobreentendiéndose hay una sola manera de durar, que es durar eternamente y que no hay término medio. Nosotrospertenecemos al mundo que no dura. Y todo lo que no dura —y nada más que lo que no dura— es nuestro. Se trata así de arrancar el amor a la eternidad o, por lo menos, a quienes lo disfrazan con imágenes de eternidad (II, 1985: 207-208).

Esta es la diferencia fundamental entre Sartre y Camus. Mientras que este apuesta por la solidaridad, la compasión y la dignidad del hombre, *El ser y la Nada* desemboca en una renuncia de la condición humana. El mal, para ambos, es inherente a la existencia, pero Camus lo combate con la certidumbre de que se compensa constantemente con el bien y con la dicha.

1.4.4. La angustia, el tiempo y la muerte

La muerte es el tema por excelencia del existencialismo o, al menos, el más conocido por los que saben de él por los "aires de la época". Independientemente del punto de vista que adopten, lo cierto es que todos los filósofos se pararon a pensar en el sentido de la muerte del yo, pues yo soy el que muero. De forma generalizada, consideran que la muerte está ahí, que existe; lo que discutirán es si forma parte del existente o le viene de afuera. Por otro lado, el hecho de que se estudien aquí los tres conceptos de forma conjunta se debe a que están estrechamente relacionados entre sí, como se verá a continuación.

En cuanto a la angustia, el existencialismo se distancia del cristianismo por la ausencia de la fe; si el cristiano sufre, como Cristo, halla en la gracia la redención, pero si el dolor es sin causa y ausencia de comunicación y de amor, el sufrimiento no es aceptado y se instaura la angustia en la esencia del hombre[32]. De hecho, se vio cómo la libertad engendra la angustia; es más una condena que una salvación.

El tiempo es el gran aporte de la filosofía existencial. De la fórmula cartesiana, Heidegger se centraba en el existir, dejando el pensar —la conciencia— en un segundo plano. Ser es ser siendo en el tiempo y en la historia, lo que obliga al *cogito* a mirar las agujas del reloj que marcan la hora de su propia naturaleza, o sea, a existir.

[32] Véase Iris M. Zavala (1965: 25-26).

El primer error que se comete cuando se habla de existencialismo es entender la angustia del hombre como una imposición externa. Así, se dice que "se angustia por" esto o aquello. Pero para los existencialistas —y en esto vuelve a ser Kierkegaard quien sienta las bases de los posteriores desarrollos teóricos— la angustia es una categoría inherente al ser que, además, es requisito necesario para llevar una vida auténtica[33].

El hombre, síntesis de alma y cuerpo, se presentó como un ser que se proyecta hacia el futuro; pero este no existe aún y, por tanto, es nada. Quien sueña con su porvenir lo hace sobre un fondo de nada. Kierkegaard dice, a partir de este análisis, que "la nada engendra la angustia" (2008: 87), es decir, que la angustia surge de la libertad para elegir entre las distintas posibilidades: "Así es la angustia el vértigo de la libertad" (2008:118).

En Kierkegaard, el instante ocupa un lugar privilegiado para comprender la angustia. El hombre es una síntesis de lo temporal y lo eterno, y ambos se tocan en el instante. Desde el momento en que existe el espíritu, es decir, el hombre como síntesis del alma y del cuerpo, tiene que darse a la par el instante como "el primer reflejo de la eternidad en el tiempo" (2008: 162). Con ello se acerca al concepto cristiano de salvación y redención, pues lo eterno —el presente— designa la abolición del pasado y del futuro, la perfección o la plenitud. El futuro, que es la posibilidad de lo eterno, es la libertad del individuo ante sus posibles y lo que engendra la angustia en el individuo. Por otro lado, a través del concepto de la muerte puede comprenderse mejor cómo el hombre es espíritu o síntesis de lo temporal y de lo eterno. El espíritu, que no puede morir por ser eterno, tiene que esperar en el tiempo a que el cuerpo muera, a un futuro que simbolizaría la perfección antes aludida (2008: 169).

El análisis que lleva a cabo Heidegger del tiempo avanza por otros derroteros, completamente distintos al concepto de eternidad de Kierkegaard, pues en aquel la historicidad es suficiente para explicar la existencia, verdadera sustancia del hombre. Sin embargo, coinciden en la interpretación de la angustia como posibilidad del existente: el hombre es esencialmente angustia. Este no se angustia por nada, sino por el hecho de ser en el mundo. No está en ninguna parte y en todas a un mismo tiempo, está ahí, sin más. La angustia surge por la libertad del ser ante sus posibilidades o, lo que es

[33] Kierkegaard lo expresa así en *El concepto de la angustia*: "la angustia de suyo no representa jamás, ni ahora ni al principio, una imperfección en el hombre; al revés, es menester afirmar que la angustia es tanto más profunda cuanto más original sea el hombre" (2008: 104). De ahí que Emmanuel Mounier aclare que, para Heidegger, "la angustia nace como reacción a la cotidianeidad pequeño-burguesa" (1967: 63).

lo mismo, por existir, y la posibilidad más característica del hombre es la muerte: "la muerte es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del «ser ahí». Así se desemboza la muerte como la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable" (1971: 274). De este modo, para que el ser cumpla su modo más auténtico, si quiere encontrarse a sí mismo, tiene que escuchar la voz de la conciencia, aquello a lo que está avocado, su vocación, que le permita salir de la caída del uno —quien lleva una existencia inauténtica— hacia el reconocimiento de su ser relativamente a la muerte[34]. En tal caso, el "ser ahí" se encuentra en el "estado de resuelto", ya que elige entre todas sus posibilidades teniendo siempre presente su "ser para la muerte". Entre los "existenciarios", en cuanto modos de ser del "ser ahí", se encuentra la finitud.

Uno de los aspectos más relevantes de la muerte del otro —capital en este trabajo— está estrechamente vinculado con el *Mitsein* (ser con) heideggeriano. Cuando el "ser ahí" muere, deja de ser "ahí", pero continúa siendo *ser*con otro en el mundo. Son los supervivientes quienes pueden seguir siendo con la persona muerta todavía (1971: 261). Sin embargo, es este un matiz que no ha sido destacado por la crítica, que, en cambio, sí ha ensalzado la definición de la muerte como el "no ser" absoluto, la nada ante la que pone el encontrarse arrojado a la muerte desde el nacimiento. Al vincular la muerte con el concepto de la nada como fundamento del "ser ahí", Heidegger se presenta como precursor de las teorías de Sartre. "El continuo de la vida" (1971: 403) encuentra en la muerte uno de sus fines; el otro, precisamente, es el comienzo, el nacimiento; y "entre" un fin y otro, el hombre se cura del mundo en su triple estructura temporal[35], como advenir, como sido y como presente[36], haciendo posible —respectivamente— el comprender, el sentimiento y la caída. El "ser ahí" es temporalidad, pues, en cuanto "advenir presentando que va siendo sido" (1971: 354).

Es necesario adentrarse en este entramado terminológico para llegar a entender que el "ser ahí" es a una su proyectarse, su sido y su presente; la dimensión temporal que lo constituye no es estática sino que se define por la movilidad, un "prolongado prolongarse" que Heidegger llama "gestarse histórico" (1971: 405). En definitiva, el *Dasein* es esencialmente tiempo y, solo por ello, tiene historia:

---

[34] El "ser para la muerte" heideggeriano se corresponde con "la gran muerte que cada uno lleva en sí" de Rilke.

[35] Insiste Heidegger que, en cuanto al concepto de temporalidad, "ha de alejarse antes que nada de todas la significaciones de «futuro», «pasado» y «presente» que sugiere el concepto vulgar del tiempo" (1971: 354).

[36] El modo "existenciario" del presente es la mirada.

> Solo un ente que en cuanto advenidero es con igual originalidad siendo sido, puede, haciéndose "tradición" de la posibilidad heredada, tomar sobre sí su peculiar "estado de yecto" y ser, en el modo de la mirada, para "su tiempo". Solo la temporalidad propia, que es al par finita, hace posible lo que se dice un "destino individual", es decir, una historicidad propia (1971: 415-416).

En el existencialismo, la angustia —ya se vio antes— está vinculada a la libertad (Kierkegaard) y a la posibilidad de la nada (Heidegger). Sartre matiza este concepto poniendo en relación la libertad con la nada:

> *Yo soy el que seré, en el modo de no serlo*. […] Llamaremos *angustia*, precisamente, a la conciencia de ser uno su propio porvenir en el modo de no serlo. […] Así, el yo que soy depende en sí mismo, del yo que no soy todavía, en la medida exacta en que el yo que no soy todavía no depende del yo que soy. Y el vértigo aparece como la captación de esa dependencia (2006: 77).

La definición de la angustia sartreana lleva inevitablemente a una exégesis del tiempo. A la conclusión a la que llega Sartre es que la conciencia humana es temporal, formando un todo indivisible como presente, pasado y futuro. Es necesario, pues, una aclaración de los tres *ék-stasis* ontológicos del ser.

El hombre, en primer lugar, es su pasado y no es su pasado. Lo es en cuanto que es un "en sí", como los objetos, que no puede modificar, mas es responsable de él; no es su pasado en tanto que lo era y ya no es. Entre el ser del "en sí" del pasado y el "para sí" de la realidad humana se abre la nada, pues el yo es lo que no es: "el pasado es lo que soy sin poder vivirlo" (2006: 183); no está al alcance, queda atrás.

También el presente, que es la presencia del "para sí" al "en sí", es una huida, no se puede captar como si fuera el instante. Para ello tendría que aceptarse que es, pero el presente, como modo de ser del "para sí", no es.

Del futuro dice Sartre que "es *lo que tengo-de-ser* en tanto que puedo no serlo" (2006: 191), esto es, la posibilidad del "para sí" en cuanto proyecto que da sentido al presente. El futuro del "para sí" no debe ser entendido como lo que está por venir, puesto que el ser humano se encuentra siempre, y exclusivamente, arrojado en el mundo —no más allá o fuera de él— y creándose como fundamento de la propia nada en que consiste su existencia.

Frente al "ser para la muerte" de Heidegger, que hace hincapié en el futuro, Sartre resalta la importancia del presente; desde el presente el "para sí" concibe su proyecto futuro —proyecto "de" futuro se dice en el lenguaje ordinario— dejando atrás su pasado y dándole sentido a este a partir de aquel (2006: 212 y 677). El instante es "lo

que se produce en el caso de una modificación radical de nuestro proyecto fundamental" (2006: 634). Sobre el presente ejerce su fuerza el pasado y pesa el futuro.

El "para sí" es temporalización porque no es, se hace como proyecto eligiendo libremente entre las posibilidades propias. Pero el hecho de elegir se convierte en absurdo desde el momento en que no existe la posibilidad de no elegirse. El hombre existe sin más, sin elección y sin necesidad, comprometido y responsable en el mundo, arrojado en él. Además, al definir la libertad como posibilidad de lo que puede ser, la libertad muestra cómo el "para sí" es una falta de ser, pues no es lo que es sino lo que puede llegar a ser; es una nada que se caracteriza por ser siempre más allá de su ser, un hacerse ininterrumpido, y no una plenitud. Se puede pensar en el ser de Sartre como el ser que, mientras dura, es eternamente insatisfecho.

Jean-Paul Sartre reconocería en Heidegger al filósofo que humaniza la muerte, pues cada hombre se hace responsable de su muerte y, también, de su vida; la vida, marcada a fuego por la finitud, mira constantemente hacia la muerte (2006: 720). Sin embargo, rechaza del autor de *El ser y el tiempo* que la muerte sea la posibilidad propia del "ser ahí"; la muerte del "para sí" sartreano es contingente, ocurre como sucede el nacimiento, es decir, es un hecho gratuito y absurdo que se da por añadidura. Por tanto, la muerte no es un constituyente del hombre, sino que viene al hombre desde afuera y lo transforma en afuera. La facticidad consiste, precisamente, en esta identificación entre el nacimiento y la muerte (2006: 737).

Como ya hiciera Heidegger, Sartre vuelve a establecer una relación entre los vivos y los muertos en cuanto que el ser del "para sí" es "ser-para-otro", pues, con la llegada de la muerte, el sentido de la vida del muerto queda a merced de los vivos. Así, utilizando una serie de frases deslumbrantes, especifica que "los muertos nos eligen; pero es menester antes que los hayamos elegido", que el "para sí" "está obligado a decidir libremente la suerte de ellos", así como que "estar muerto es ser presa de los vivos" (2006: 733-735). Pretende con ello eliminar las interpretaciones idealistas de la muerte en cuanto existencia fantasmagórica, como recuerdo o imagen, en el otro; en pos de una concepción realista, diferencia entre mortal y muerto: "*Mortal* representa el ser presente que soy para-otro; *muerto* representa el sentido futuro de mi para-sí actual para el otro" (2006: 739); con otras palabras, el hombre no es un "ser para la muerte", aunque sí un ser mortal. Con la muerte, el "para sí" pasa a ser "en sí", es decir, pasado, y se cosifica perpetuamente al suprimir la posibilidad de elegir entre los posibles. El ser humano es, por tanto, una nihilización.

Coinciden nuevamente Karl Jaspers[37] y Gabriel Marcel en dar a la muerte un sentido trascendente; para aquel, la muerte intensifica el valor del presente mediante un proyecto de vida (1980: 107; 1970: 103); para Marcel, la vida es un don que hay que agradecer cada día ya que es concedida por una existencia superior; esto hace que el mundo no sea caracterizado como absurdo y cobre pleno sentido (1968: 28 y 131). La muerte, en estas filosofías, es atenuada por el bálsamo de la fe en el más allá. Con ello se pondera el valor metafísico del tiempo y se relativiza el concepto de angustia existencial. Al despojar al hombre de la sanguijuela trágica que absorbe el sentido de la vida, estos dos filósofos se abren a la esperanza y prescinden, si bien parcialmente, de la postura medular del existencialismo.

Para Camus, sin embargo, el cuerpo es el límite del hombre. No concibe la posibilidad de que exista algo más tras la muerte de la carne. La vida es para él el trecho vivido entre el nacimiento y la muerte, y, como existencialista que es —con todas las matizaciones que se desee—, ve al hombre como el ser privilegiado que puede cambiar tanto su destino como el de los demás (I, 1985: 104); ya en sus primeros ensayos, en "El verano en Argel", argumentaba que "vivir no es resignarse" (*apud* Diego, 2006: 53) y sí, en cambio, aceptar el mundo tal y como es para disfrutar el presente con la mayor intensidad posible[38]. Posiblemente sea Albert Camus el escritor existencialista que trata, a pesar del reconocimiento de Sartre a Heidegger, de forma más humana a la muerte; en él ya no se ve, como en Kierkegaard, la aceptación regocijada del individuo redimido por el instante y la eternidad, ni la interiorización de Heidegger, ni la exclusión de Sartre; los dioses de Jaspers y Marcel tampoco pueden nada. En Camus, la muerte es como "los golpes en la vida, tan fuertes…" de César Vallejo, como el "manotazo duro" o el "empujón brutal" de Miguel Hernández; es dolor y sufrimiento, angustia, pero no como condición originaria del ser sino como una realidad trágica que embarga los sentimientos:

> Hay un momento en que se pierde la juventud. Es el momento en que se pierde a los seres. Y hay que saber aceptarlo. Pero el momento es duro (II, 1985: 234).

También Camus, como Heidegger y Sartre, menciona que los vivos adecuan el destino de los muertos, "así el pasado está hecho enteramente de la muerte, que lo puebla de ilusiones" (I, 1985: 90). Consecuentemente, son los vivos los que sufren las

[37] Del mismo modo, sigue a Kierkegaard en cuanto a su concepción de la historicidad como unión del tiempo y de la eternidad en el instante o presente eterno.

[38] Es la tesis apuntada por Octavio Fullat Genís: "Camus rechazará el comunismo, precisamente, por ilusorio, por ser una teoría de la esperanza en el futuro, en vez de una fe en el presente" (1963: 25).

embestidas de la muerte; debido a que los muertos ya no existen —ya no son, pues su existencia ha finado—, los que han de cargar con el peso de la muerte de los otros son los que siguen deambulando por la vida, haciendo de esta un camino tortuoso:

> Pero el sufrimiento solitario e ignorado, he ahí la copa que se nos ofrece sin tregua, que obstinadamente apartamos de nosotros, y que sin embargo habremos de beber un día, más terrible que el de la muerte (II, 1985: 348).

Decir que la vida más allá de la muerte no existe o que una sensación parecida a la de la muerte se experimenta mientras se vive es una y la misma cosa. El talante de Camus queda recogido en esta breve sentencia: "Vivimos demasiado tiempo" (II, 1985: 323). La ilusión desesperanzada por la vida late en estos cuadernos porque el absurdo siempre ha impregnado de melancolía al hombre llamado a soñar otros límites distintos a los trazados en el único mundo posible. Expresa Camus magníficamente esta idea en *El hombre rebelde* (2010: 122):

> La insurrección humana, en sus formas elevadas y trágicas, no es y no puede ser más que una larga protesta contra la muerte, una acusación rabiosa contra esta condición regida por la pena de muerte generalizada. […] Se trata, pues, esencialmente, de una interminable reivindicación de unidad.

Para los autores del ensayo *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*, este "incluye a la mortalidad y a la muerte dentro de la «circunstancia» y no dentro de lo propiamente humano. La condición integral del hombre podrá ser llamada «absurda» precisamente en razón de este hecho: la muerte se le impone al hombre, no está en su naturaleza" (1981: 65).

Camus no se arraiga en absoluto alguno. De las religiones rechazará la idea de la existencia de un Dios que da sentido a la vida y, de las filosofías contemporáneas, el concepto de Historia como armonía en el tiempo, ya que "si verdaderamente todo se reduce al hombre y a la historia, pregunto dónde hay lugar para la naturaleza, el amor, la música, el arte" (II, 1985: 285). Lo que propone es vivir intensamente cada instante, rechazando los dogmas burgueses de orden y estabilidad, y negar valor alguno a las ideologías[39].

[39] Vincent Descombes, a partir de la sentencia "la historia es el mito occidental", explica por qué cayó en desprestigio tal concepto, vigente en Sartre: "El «marxismo existencial» se presentaba como una filosofía de la historia. Comunicaba el curso de las cosas (desde los orígenes de la humanidad hasta el final de la historia) con la vivencia subjetiva de los individuos. Esta filosofía creía ofrecer al marxismo un fundamento fenomenológico («ser» es presentar un sentido a una conciencia). La verdad de las tesis marxistas acerca de la lucha de clases y la necesidad de la revolución descansa en la experiencia del individuo que tenía conciencia de existir como explotado o como explotador, y elegía libremente el dar a su vida el sentido de un combate a favor de o en contra de una sociedad de reconocimiento universal entre

1.4.5. La (in)existencia de Dios

¿Qué ocurriría si el ser humano se coloca en la cúspide de la existencia? Para los existencialistas se trata de una pregunta retórica, pues la respuesta está en la misma pregunta: Dios dejaría de ser necesario y, al prescindir de un valor absoluto, desaparecería un sentido absoluto de la existencia. Pero el existencialismo cristiano, en cambio, cree que la majestuosidad de la vida solo se justifica si por encima y dentro del hombre un ser superior a él lo ilumina; en estos casos, la fe es la batuta de un trascendente director de orquesta.

La relación de Kierkegaard con Dios fue una lucha constante, un *horror religiosus*. Siguió las palabras de San Mateo (7, 13-14), quien aconsejaba entrar en el reino de los cielos buscando la puerta estrecha y no el camino fácil; esta idea aclara por qué llamó *Temor y Temblor* a la obra donde explica su concepto de la fe. La unión con Dios solo se consigue si previamente se ha producido una vuelta del individuo —el "genio religioso" del que habla en *El concepto de la angustia* (2008: 193)— hacia su interior, pues ahí es donde reside y el lugar en el que se produce el encuentro, primero con sí mismo y, después, con lo divino.

Si se recupera la teoría ya apuntada de la existencia como una evolución de un estadio a otro, se comprueba que el que vive anclado en el momento sin pensar en el devenir (estadio estético) es quien está más lejos de Dios, tan alejado como el que moralmente es responsable de los sistemas tradicionales que encasillan al hombre dentro de un sistema (estadio ético), pues este individuo, a pesar de ser un buen padre, un excelente amigo y responsable en su trabajo, cumple el deber de lo general, de lo que se muestra a todos; pero en el tercer y último estadio, el del caballero de la fe, ni lo socialmente aceptado ni lo manifiesto tienen valor alguno, ya que Dios es lo particular y lo oculto (2007: 70) y a él se accede por el camino del sufrimiento y de la soledad. En la fe, como Kierkegaard explica de Abraham (2007: 12), el hombre espera lo imposible, lo que le concede grandeza, aunque la esperanza sea absurda.

---

las conciencias. Todo esto constituye ahora el efecto de un mito. El sentido vivido nunca es el bueno, explica Lévi-Strauss. Althusser va a hacer precisamente de este desfase entre experiencia y conocimiento la definición de la *ideología* (en el sentido peyorativo de «falsa representación»). La ideología, dice, es la expresión de la relación vivida por los hombres con sus relaciones de existencia; entendiendo que esta expresión de una relación, que es real, nunca es el conocimiento y siempre comporta algo imaginario" (1998: 158). Así, por no reducir la existencia a la historia o a la temporalidad, Camus se distancia de Kierkegaard, de Heidegger y de Sartre.

Jaspers es otro filósofo que rechaza la inmanencia, pues "la realidad del mundo no llega a ser totalidad con la que el hombre pueda identificarse y llegar a ser verdaderamente real. Como mundo, la realidad está siempre ya perdida" (1980: 97); pero también se desprende de la trascendencia. Propone, sin embargo, una trascendencia fundada en la inmanencia. El ser humano se da cuenta de que lo real no es nunca el ser sino un modo del ser (1970: 66) y encuentra la trascendencia en la existencia, a través de la imperfección , el fracaso y lo inacabado que la caracteriza: "la realidad retrocede hasta que se estabiliza en la trascendencia" (1980: 101). Para Jaspers, siguiendo las pautas marcadas por Kierkegaard, "el hombre es el ser referido a Dios" (1970: 54); pero previamente ha tenido que encontrarse a sí mismo, ha tenido que hacerse a sí mismo por medio de la libertad, ya que "la libertad y Dios son inseparables" (1970: 37).

La teoría de Jaspers coincide en gran medida con la de Gabriel Marcel, aunque, quizás, matizada por un tono más agudo de humanidad[40]. Para no caer en la idolatría, localiza la trascendencia en el momento de la comunión entre dos seres y distingue entre problema y misterio. Tal unión es un misterio por afectar al interior del hombre, por ser subjetivo e irresoluble, y por no ser un asunto que se pueda tener delante como un objeto. Marcel, que conoció la filosofía de Kierkegaard después de haber escrito sus obras más importantes, afirma la existencia de Dios y la inmortalidad del alma.

Más concreta es la filosofía de Heidegger en *El ser y el tiempo*. El *Dasein* es en el mundo, en estado de yecto, pero solo "dentro" del mundo del que se cura con otros libremente: el fundamento de la existencia es la facticidad. El "ser ahí" es histórico y se pierde entre los laberínticos pasadizos del tiempo, en cuanto uno, o se gana abrazando la angustia en aras de la autenticidad, como eterno ser inconcluso. El todo del "ser ahí" —la unidad buscada por los idealistas— es la vida misma, comprendida entre el nacimiento y la muerte.

"Dios no es necesario ni suficiente como garante de la existencia del otro" (2006: 328) y, en otro lugar, "Dios, si existe, es contingente" (2006: 139). Se trata de unas palabras de Sartre que dan la medida de su posicionamiento respecto a la inexistencia de un ser supremo que suponga la esencia del "para sí"; simplemente, "la realidad es aquello que hace que *no haya* nada fuera del ser" (2006: 262). El

[40] Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre uno y otro. Si Gabriel Marcel debe ser considerado un autor cristiano, no sucede lo mismo con Karl Jaspers, quien —según Jolivet (1953: 274)— reduce el dogma cristiano a cifra y admite la creencia en Dios, pero en un Dios personal ("Dios no es nunca más que mi Dios"). Véase también Jolivet (1953: 339).

inmanentismo sartreano, puesto que el mundo es exclusivamente asunto humano, es absoluto:

> la existencia concreta "en carne y hueso" debe ser la esencia, la esencia debe producirse a sí misma como concreción total, es decir, con la plena riqueza de lo concreto, sin que, empero, podamos encontrar en ella otra cosa que ella misma en su total pureza. O, si se prefiere, la forma debe ser por sí misma —y totalmente— su propia materia (2006: 278).

Al recaer sobre el hombre todo el peso del mundo, como un Atlante del siglo XX —pues es el ser que hace que haya mundo y el que se hace libremente, como temporalidad, a sí mismo—, se siente agobiado por tener que asumir todas las situaciones posibles, incluso las más desfavorables, y debe hacerlo —añade— "con la orgullosa conciencia de ser autor de ella(s)" (2006: 747). La angustia nace de esta condición del "para sí". Por tanto, no se puede hacer responsablea un ser supremoque gobierne desde la nada los destinos humanos de lo que le ocurra, por inexistente. En la filosofía de Sartre no hay lugar para el determinismo.

Ya se comentó más arriba que el ser humano es una falta de ser, o lo que es lo mismo, un ser incompleto al que siempre le falta algo; lo que le falta al hombre es el "en sí", una nada en cuanto proyecto de ser. El hecho de que el "para sí" sea la ausencia del "en sí" hace de la realidad humana un "deseo de ser", y lo que se desea es lo que no se es aún. Pero este "en-sí-para-sí" es un ideal inalcanzable al que Sartre llama Dios. En definitiva, el hombre es el deseo de ser Dios, esto es, de ser él mismo su propio fundamento[41]:

> Toda realidad humana es una, por cuanto proyecta perderse para fundar el ser y para constituir al mismo tiempo el En-sí que escape a la contingencia siendo fundamento de sí mismo, el *Ens causa sui* que las religiones llaman Dios. Así, la pasión del hombre es inversa de la de Cristo, pues el hombre se pierde en tanto que hombre para que Dios nazca. Pero la idea de Dios es contradictoria, y nos perdemos en vano: el hombre es una pasión inútil (2006: 828).

El cuerpo, en detrimento del alma o de una divinidad, es, también para Camus, cuanto existe. En *Carnets I*, critica al cristianismo, "pues los rostros más espléndidos que haya dado esta religión tan preocupada del alma están tallados en piedra a imagen de la carne. Y ese dios, si os conmueve, es por su rostro de hombre. Singular limitación de la condición humana que la imposibilita salir de lo humano, que confiere la apariencia del cuerpo a aquellos símbolos que pretenden negarlo" (I, 1985: 126). No

[41] Marjorie Grene justifica el argumento existencialista de la vida como una autocreación a partir de la ausencia de un modelo único de humanidad, que implica la inexistencia de Dios. Al no nacer con esencia alguna concedida por un Ser Supremo, el hombre está destinado a hacerse a sí mismo (1961: 71-72).

pasa desapercibida la afinidad entre Sartre y Camus; este hace al hombre responsable de crear a Dios y no a la inversa. El verdadero creador es el hombre —de Dios, de la existencia particular, de una obra de arte— y la única manera de crear a Dios "es llegar a serlo" (II, 1985: 242).

Si Camus no cree en Dios, sí pone sus esperanzas en los hombres que luchan contra las injusticias[42]; la trascendencia son los otros, a los que se llega por medio del amor. Sísifo es el mito que mejor representa el sentido de la existencia humana[43], pero, a diferencia de la pasión inútil que proclama Sartre, "hay que imaginarse a Sísifo feliz" (2006: 160). El absurdo de la vida se salva, paradójicamente, por tener que vivirla: su sentido es su sinsentido[44].

Las distintas posturas de los existencialistas ante la existencia o ausencia de Dios son resumidas por Marjorie Grene (1961: 164-165), ofreciendo de forma lúcida, al mismo tiempo, la imagen misma de las posibilidades del ser en el mundo:

> […] insistir en la existencia personal puede servir a la visión solitaria de Dios, como ocurre en Søren Kierkegaard; también puede brotar de ella la negación de Dios, para desembocar en un sí-mismo igualmente solitario, como en Sartre o Heidegger. Y también, como el protestante Karl Jaspers o el católico Gabriel Marcel, puede llevar envuelto el reconocimiento de ambas cosas, de la fe en Dios, y de la comunicación directa de otros sí-mismos finitos, en su calidad de elementos necesarios en la existencia personal misma.

Y añade:

> La única permuta de conceptos que no he visto sostenida en parte alguna es la de una filosofía existencial que afirme la comunicación directa y que niegue a Dios al mismo tiempo.

Pero, ¿no es este último el posicionamiento de Albert Camus? Es lo que se verá a continuación, pero, antes, hay que recordar el rechazo de la trascendencia divina camusiana o, al menos, su decisión, agnóstica, a vivir "como si" no existiera, y anticipar la necesidad de comunicación del artista como antídoto a un mundo absurdo.

---

[42] Es por ello por lo que se ha dicho, como Fullat Genís, que Camus es un humanista, pues la arbitraria Gracia divina es sustituida por la conquistada Justicia humana (1963: 50-57). Pero el mismo Camus dijo del humanismo: "no me fastidia: hasta me sonríe. Pero me resulta insuficiente" (II, 1985: 226). Su humanismo es ateísmo ético, pues, más que derribar a Dios, pretende la felicidad del hombre.

[43] "El mito nos enseña una forma de esperanza, porque no está perdido todo. El destino es un asunto humano que tiene que ser arreglado entre los hombres. La alegría silenciosa de Sísifo se debe a que su destino le pertenece. Lo importante es el esfuerzo por llegar a la cima, la propia lucha. Y precisamente en esa lucha vence a los dioses" (Diego, 2006: 74-75).

[44] A la misma conclusión llega César Moreno: "su «liberación» procederá justamente de asumir la existencia sin más allá. Solo entonces, en esa especie de reconciliación, podrá desaparecer la «extrañeza». Sin peso anímico, sin sustancia interior, el existente se abre al mundo y, sobre todo, a lo posible. Y vive, apuesta por vivir, aunque sea sin-sentido" (II, 2010: 111).

1.4.6. La comunicación y la palabra

Por ser la existencia auténtica un haz de luz en mitad del vivir humano, la comunicación solo tiene lugar en ciertos momentos, fugaces, en que el hombre se siente en comunidad y perteneciente a un nosotros.

Kierkegaard apunta varias notas en *El concepto de la angustia* a propósito de la comunicación, oponiéndola al ensimismamiento. Define "lo demoniaco" como el ensimismamiento, que es "el efecto de la negativa relación social de la personalidad" (2008: 229). La comunicación ha de ser auténtica, pues, frente al silencio, el lenguaje y la palabra son los que salvan al individuo de caer en la inautenticidad del ser.

Heidegger, en cambio, analiza más detenidamente estos conceptos existenciales. El habla, que no las habladurías, es un modo "existenciario" del ser, es decir, que le es inherente, pues no se debe olvidar que "ser ahí" es ser unos con otros. Dice en *El ser y el tiempo* que "hablar es articular significativamente la comprensibilidad del ser en el mundo" y que —piénsese ahora en la poesía social— "la comunicación de las posibilidades existenciarias del encontrarse, es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta peculiar del habla poética" (1971: 180-181). Pero no se ha de entender el habla como la expresión articulada de fonemas, sino como silencio. La conciencia habla al que emprende la búsqueda de sí mismo, al que quiere escuchar la voz de la conciencia, posible solo "en el modo del callar" (1971: 298), y distanciarse del hablar por hablar del uno o ser inauténtico[45].

El lenguaje, además de la palabra articulada, es cualquier fenómeno de expresión. Así lo entiende Sartre, pues el ser se manifiesta para otro ser. Es, por tanto, condición del hombre ser lenguaje. La mirada del otro genera el cambio de sujeto a objeto y revela al lenguaje como esencia del ser para otro; por medio de él, el "para sí" objetivado es consciente de la libertad del otro-sujeto, de su trascendencia en cuanto que se habla para otro. El lenguaje, por ello, es sagrado: "las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia" (2003: 87). Sartre corrobora las palabras de Heidegger, quien afirma que "soy lo que digo" (2006: 510).

Por comunicación entiende Jaspers uno de los posibles caminos de la filosofía. Esta surge por encontrarse el hombre perdido en medio de la existencia, en un mundo corrompido por los avances de la técnica y en el que el hombre no es más que un

[45] Véase también Heidegger (1971: 322).

eslabón de una enorme máquina industrial. Para quebrar tal despersonalización, recurre a la reflexión en soledad o a la comunicación en compañía, tratando, en este último caso, "comprenderse mutuamente en el obrar, hablar y callar unos con otros" (1970: 100). La razón es lo que permite ir hacia la verdad, hacía la unidad, y, por tanto, es "voluntad de comunicación total" (1980: 81). La comunicación existencial tiene en sus raíces el concepto de amor; por medio de él, la soledad individual alcanza la unidad y la trasciende hacia un nosotros por el que cada uno de los yoes que lo integran logran realizarse plenamente[46].

El hombre que se siente culpable, desde el punto de vista de Camus, está obligado a expresarse. Entiende la creación como una confesión que busca conscientemente una reacción determinada en el receptor; ese es el acierto del artista. Del mismo modo, rechaza cualquier influencia ultramundana en el proceso artístico, pues al poeta nadie le dicta nada. La única trascendencia posible consiste en la "intención de protesta" (II, 1985: 235) por parte del artista al reescribir en su obra el mundo que le rodea; así pues, Camus justifica el arte como dinamizador de la sinceridad y de la comunión —o comunicación— entre los hombres. Y para alcanzar tales fines, el verdadero creador no debe renunciar a la belleza formal[47]:

> Al parecer, escribir hoy un poema sobre la primavera sería servir al capitalismo […] O se sirve al hombre en su totalidad o no se le sirve en absoluto. Y si el hombre necesita pan y justicia, y si hay que hacer todo lo posible para satisfacer esa necesidad, también necesita la belleza pura que es el pan de su corazón" (II, 1985: 278).

La escritura es el medio que conduce a la comunión, convirtiendo a la palabra en un todo junto a la vida[48]. En las siguientes palabras de Camus (II, 1985: 292), el lector evocará la poética de Leopoldo de Luis:

> la finalidad del movimiento absurdo, rebelde, etcétera, la finalidad del mundo contemporáneo, en consecuencia, es la compasión en su sentido originario, lo que equivale, en resumidas cuentas, al amor y a la poesía.

---

[46] César Moreno indica que, en Jaspers, "la comunicación engendra la historicidad compartida" (I, 2010: 176).

[47] En el mismo sentido se había pronunciado Sartre en *¿Qué es la literatura?*: "en la «literatura comprometida», el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene" (2003: 30).

[48] También Sartre posiciona la vida al mismo nivel que la literatura formando un todo, aunque por la vía de la negación: "el mundo puede prescindir perfectamente de la literatura. Pero puede prescindir del hombre todavía mejor" (2003: 319).

1.5. La filosofía del compromiso

Como paratexto a *El hombre rebelde*, Camus escribe una cita de *La muerte de Empédocles*, de Hölderlin:

> Y abiertamente consagraré mi corazón a la tierra grave y doliente, y a menudo, en la noche sagrada, le prometí amarla con fidelidad hasta la muerte, sin miedo, y con su pesada carga de fatalidad, y no despreciar ninguno de sus enigmas. Así me até a ella con un lazo mortal.

Las palabras de Hölderlin reflejan la imagen de Camus como autor comprometido con la vida y con la muerte del ser humano, con la sociedad y con el arte, con su tiempo histórico y con los muros de las ideologías[49]. Es necesario detenerse en *El hombre rebelde* con el fin de mostrar que tal ensayo representa el fundamento teórico de la poesía social española. En el caso de Leopoldo de Luis las similitudes son abrumadoras, pues la moral de Camus —valga la metáfora— es la sombra que proyectó Leopoldo de Luis sobre las calles de Madrid.

Lo primero que rezuma el concepto de rebeldía es la necesidad de compromiso a partir de la aceptación de las circunstancias que envuelven al hombre. Pero, para ello, ha sido necesario que se produzca en Camus una reorientación de su pensamiento, que es el paso que da desde *El extranjero* hasta *La peste*, o con otras palabras, de lo individual a lo colectivo. Ha conseguido, así, trascender el sufrimiento solitario en rebeldía social; el ser humano, signado a sangre y fuego por el absurdo desde que llega al mundo, hereda el orden sagrado impuesto por la cultura y por la tradición, pasea, y admite, entre el desconcierto de los valores burgueses y, cabizbajo, se dice que la muerte es la dicha del paraíso prometido. Son los principios absolutos que asfixian la existencia. Contra toda esta atmósfera opresiva, el rebelde "dice no. Pero si niega, no renuncia: es también un hombre que dice sí, desde su primer movimiento. Un esclavo, que ha recibido órdenes toda su vida, de pronto juzga inaceptable un nuevo mandato" (2010: 21). Este es el hombre rebelde, el que brama un rotundo sí a la vida sin renunciar a nada.

El compromiso —*l´engagement*— presupone reconocer la naturaleza y la condición humana, sin ocultar cuanto tiene de mortalidad y de maldad: rebeldía

[49] Camus repitió en varias ocasiones que prefería "los hombres comprometidos a las literaturas comprometidas" (II, 1985: 278). Según Rosa de Diego, "el escritor utiliza el término «embarcado» en lugar de «comprometido», es decir, juega en francés con las palabras *engagé* y *embarqué* para diferenciar esa actitud voluntaria de implicación del artista a través de su obra de arte, frente a una situación involuntaria e inevitable del creador, que está inmerso en el mundo y en su historia" (2006: 44).

metafísica y rebeldía histórica[50]. Aunque aceptar no significa resignarse, sino que supone reivindicar la libertad y la justicia. El rebelde mira cara a cara a la realidad y la asume para, desde ese punto, cambiarla, para protestar contra ella levantando la voz con el objetivo de que resuene en la conciencias ajenas. El rebelde es aquel que se niega a ser tratado como cosa y a dejarse encasillar como si fuese una pieza de la historia.

Otra interesante distinción hace Camus entre rebeldía y revolución. El revolucionario es aquel que ha destronado a Dios, por tanto ateo, para ocupar él su cetro. De ahí que el movimiento revolucionario lo empareje con el materialismo, ya que a la caída del reino de los cielos se impondrá un nuevo orden absolutista llamado Estado. Desde este punto de vista, la máxima de Hobbes se enuncia como *homo homini deus* (2010: 173-175).

El pensamiento de Camus también gritará contra los abusos del progreso, y no contra la máquina en sí. Las ilusiones puestas por el hombre del XIX, alentado por los augurios marxistas, en la técnica y en la ciencia son, para Camus, un movimiento de ajedrez con el que una pieza reemplaza a otra. Los beneficiarios de los avances científicos, a pesar de Marx, eran la propia burguesía, utilizándolos como medios de control y de alienación e instaurando una nueva sociedad de amos. No obstante, reconoció la exigencia ética propuesta por Marx y le rindió homenaje con palabras de valor universal:

> ¿Quién, a pesar de las pretensiones de esta sociedad, puede dormir en ella en paz, sabiendo en lo sucesivo que obtiene sus goces mediocres del trabajo de millones de almas muertas? Exigiendo para el trabajador la verdadera riqueza, que no es la del dinero, sino la del tiempo libre o de la creación, reclamó, pese a las apariencias, la cualidad del hombre. […] Una frase suya, por una vez clara y tajante, negó para siempre a sus discípulos triunfantes la grandeza y la humanidad que él sí poseía: "Un objetivo que requiere medios injustos no es un objetivo justo" (2010: 245).

Se vuelve nuevamente a la diferenciación entre rebelde y revolucionario. Este intenta alcanzar la eliminación de los desajustes entre las clases a cualquier precio, aunque implique la destrucción o el derramamiento de sangre[51], mientras que el rebelde

[50] Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión observan que, en Camus, "la naturaleza humana se define en confrontación con la condición humana. Si la condición humana está determinada por la muerte y el crimen, la naturaleza humana es rebelión contra la muerte y el crimen. Si la muerte separa a los hombres, la naturaleza humana se define mediante la solidaridad humana. En el absurdo y contra el absurdo, en la historia y contra la historia, Camus afirma una moral de la rebelión que pretende hacer imperar los valores de vida, de lucidez y de solidaridad que considera inherentes a la afirmación de una naturaleza humana" (1981: 217).

[51] Aunque Sartre proclamara que "la violencia es analfabeta" (2003: 123), posteriormente justificaría el uso de la violencia para conseguir los fines perseguidos; tal cambio de actitud produjo la ruptura de su amistad con Camus, defensor a ultranza de la paz.

sitúa la dignidad humana por encima de todo principio o teoría y elimina la palabra opresión de su vocabulario, sustituyéndola por la de unidad. Frente al carácter destructivo del revolucionario, el rebelde es creador, si bien distante de todo esfuerzo esperanzado. Esta esperanza desengañada por parte de Camus, bajo la bandera del absurdo, es aportada por la lucidez de la aceptación de los límites humanos[52].

Pero el aspecto que más interesa poner de manifiesto ahora es la relación que establece Camus entre "rebeldía y arte":

> El arte es ese movimiento que exalta y niega a un tiempo. "Ningún artista tolera lo real", dice Nietzsche. Es verdad; pero ningún artista puede pasar sin lo real. La creación es experiencia de unidad y rechazo del mundo. Pero rechaza el mundo a causa de lo que le falta y no delo que, a veces, es (2010: 295).

Camus otorga al arte la posibilidad de recrear el mundo, es decir, de volverlo a crear para mostrarlo como debiera ser. En este sentido, recoge la siguiente cita de Shelley: "los poetas son legisladores, no reconocidos, del mundo". Ahora bien, por su clarividencia, Camus no se deja llevar por falsos idealismos. Con la reivindicación del arte no apuesta por una sociedad dirigida por escritores o pintores, sino que está reclamando la necesidad de recuperar la dignidad del trabajador, que el trabajo retorne a ser, como el del artista, una labor de creación y no una privación de libertad. En el arte, como en la moral, hay que dar el paso del yo al nosotros:

> El artista, lo quiera o no, ya no puede ser un solitario, a no ser con el triunfo melancólico que debe a todos sus pares. El arte en rebeldía acaba también revelando el "Existimos" y con él el camino de una feroz humildad (2010: 320).

La herramienta de la que se servirá el escritor para luchar contra la injusticia es la palabra, pero no cualquier tipo de palabra, sino la que la distingue del lenguaje de los regímenes totalitarios, o sea, la palabra simple y clara, envés del silencio. Para evitar la imposición del mutismo, el artista está llamado a crear.

La misma idea había expresado Sartre en su ensayo *¿Qué es la literatura?* Aquí dice que la verdadera literatura es la literatura comprometida[53], que es la de aquellos que "quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo" (2003: 16); las palabras del escritor trascienden: "cada palabra suya repercute. Y cada silencio también" (2003: 13). Pero lo que en Camus es mesura, en Sartre se transforma, siguiendo los dictados de su filosofía, en propuesta

[52] Esta actitud, en la que no existe "ni esperanza, ni nihilismo", es la que señala Fullat Genís como "el triunfo de Camus. Este fue el triunfo pagano, griego" (1963: 191).
[53] Rotundamente afirma Sartre: "Solo hay arte por y para los demás" (2003: 85).

ilimitada. Lo que Sartre propone es precisamente aquello que se le criticó a la poesía social, a saber, que "escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje" (2003: 88). Pero ya se sabe del divorcio que se produjo entre la literatura comprometida y el público receptor, minoritario e iletrado en la mayoría de los casos, como el mismo Sartre advirtió: "no oirán ni una sola palabra de lo que les dijéramos" (2003: 278).

En clave marxista, Jean Paul Sartre defiende la labor del escritor como un oficio. La función de este consiste en juzgar el presente en pos de un proyecto de futuro en el que triunfará la felicidad; "la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente" (2003: 190).

Hacia 1951 se produce en Sartre una evolución de lo individual a lo social, de la conciencia singular al materialismo histórico. Tiene lugar, pues, un cambio de metodología que, paralelamente, va de la fenomenología al marxismo, por el que —en palabras de Sartre pertenecientes a *Cuestiones de método*— ahora concibe que "el hombre singular en el campo social, en su clase, en medio de objetos colectivos y de otros hombres singulares, es el individuo alienado, reificado, mistificado, tal como lo han hecho la división del trabajo y la explotación, pero luchando contra la alienación en medio de instrumentos falseados y, a despecho de todo, ganando pacientemente terreno" (*apud* César Moreno, II, 2010: 109).

Por el sufrimiento del ser humano, los existencialistas aterrizaron en la filosofía concreta del compromiso, donde ya no hay lugar para abstracciones idealistas. La solidaridad entre iguales se impone como máxima, al mismo tiempo que el dolor se hace universal. En el arte del compromiso, la estética se une a la ética como defensa del hombre y como denuncia de la degradación moral[54]. Como dijo Camus en su discurso al recibir el premio Nobel, el escritor "no puede ponerse al servicio de los que hacen la historia, sino al servicio de quienes la sufren", al servicio de la verdad y de la libertad.

1.6. La vertiente existencialista española

A pesar de que las directrices del existencialismo siguieron el rumbo de las filosofías alemanas y francesas, se puede hablar de la manera existencial española si se leen las obras, especialmente, de Unamuno y Ortega.

[54] Véase Fullat Genís (1963: 225), Ana Rosa Pérez y Antonio Zirión (1981: 111), y Norberto Bobbio (1944: 73).

1.6.1. El hombre Unamuno

Unamuno es el poeta, el narrador, el dramaturgo y el ensayista, pues en la suma de todos sus escritos se encuentra el pensador; si suprimiéramos unas de sus facetas, la figura quedaría desdibujada. Ahora nos quedamos con el filósofo existencialista.

Creo que no hay mejor forma de comprender el hondo pensamiento de Unamuno que leyendo *Del sentimiento trágico de la vida*. En él, desde sus primeras líneas, coloca como protagonista de su ensayo al hombre real "de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere: el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano" (2003: 21); y en él, se pregunta por la nada, o por el todo —que es su hermano gemelo—[55]; dictamina su posicionamiento ante Dios, o contra él —que es lo mismo—; ejecuta el amor —y el desamor— dentro de la maquinaria social, pues el yo de Unamuno desemboca en la nada sin los otros —sin la especie, diría Kierkegaard[56]—; y mide la dimensión temporal de la existencia teniendo en cuenta la determinación del pasado, el prestigiado presente y lo decisivo del porvenir. Como en la obra de Cervantes, también el hombre, el individuo, toma las riendas de su vida y puede hacer que don Quijote vaya a Barcelona. Cada existencia particular es libre de crear y elegir su trayecto, su proyecto, y como constructora de su vida tiene que elegir instalada en el aquí y en el ahora, pues, como propone Unamuno, "vine al mundo a hacer mi yo" (2003: 65).

Y todo es dicho con una asombrosa naturalidad que dista mucho de la nota de conflicto con la que disecciona a su hombre carnoso y huesudo, y que lo conforma. Pues en Unamuno no hay ni razón ni vida, ni alma ni cuerpo, ni idealismo ni naturalismo, sino la lucha entre ellos. La contradicción, de la que él mismo pone en aviso al lector (2003: 266), es la esencia de la vida, de ahí su sentimiento trágico. Ahora bien, con su ser humano, da un golpe de autoridad sobre las desvencijadas maderas del idealismo, al mismo tiempo que su ansia de eternidad, del yo mismo del autor y no de otro

[55] Se me podría discutir en este punto que Unamuno opta en su ensayo por la totalización del Yo y que el nihilismo no tiene lugar en él. Sin embargo, para leer a Unamuno hay que posicionarse desde su propia perspectiva, que no es otra que la contradicción. Si en un lugar habla de "ser todo yo" (2003: 58), en otro expone que "según te adentras en ti mismo y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres, en fin, más que nonada" (2003: 153). Como él mismo dice, el hombre es "¡o todo o nada!"

[56] Como en Kierkegaard, para quien "el individuo es sí mismo y la especie", para el vasco "no hay nada más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos. Cada hombre vale más que la humanidad entera" (2003: 64). Nótese cómo en esta apología de la existencia concreta de cada individuo reside la más inapelable adscripción de Unamuno al existencialismo.

cualquiera, inyecta el necesario veneno, en su sentido etimológico, contra las polillas del materialismo.

Desde el principio de su ensayo de 1912 aporta el argumento que justifica su inclusión en el presente trabajo: "la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia" (2003: 22; *passim*), pues, explica más adelante, funciona mediante el uso de metáforas individuales (2003: 47); lo irracional explica mejor la realidad que la razón misma, lo que supone desechar las teorías hegelianas[57]. Según Unamuno, "nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos" (2003: 311). Su propia labor creadora da buena cuenta de ello, tanto como su tendencia a lo irracional.

Partiendo del principio de que la existencia es contingente ("Tan gratuito es existir como seguir existiendo siempre", 2003: 66), el fin último de su estudio es mostrar su desesperado deseo de no morir nunca[58], como en Spinoza, que constituye la esencia del ser de cada hombre, determinado por un principio de unidad —en el espacio, en la acción y en el propósito— y un principio de continuidad en el tiempo (2003: 28):

> […] es indiscutible, me parece, el hecho de que el que soy hoy proviene, por serie continua de estados de conciencia, del que era mi cuerpo hace veinte años. La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir.

El "yo" del que habla Unamuno es el fin de una herencia y el principio de una descendencia; es, por tanto, una unidad multiplicada, una síntesis de "yoes": "mi vivo yo es un yo que es en realidad un nosotros; mi yo vivo, personal, no vive sino en los demás, de los demás y por los demás yos; procedo de una muchedumbre de abuelos y en mí los llevo en extracto, y llevo a la vez en mí en potencia una muchedumbre de nietos" (2003: 187). Más cerca del *Mitsein* heideggeriano que de la lucha sartreana, ser es "ser-con unos con otros", y no simplemente junto a otros[59].

---

[57] Pero Unamuno no rechaza solo el idealismo sino también su derivado panteísta, así como el materialismo y la mística. En su afán de inmortalidad, el hombre es el supremo creador: "No, no es anegarme en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas o en Dios lo que anhelo; no es ser poseído por Dios, sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto" (2003: 65).

[58] "Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente" (2003: 52).

[59] Al respecto escribe Unamuno: "Y es que no estamos en el mundo puestos nada más que junto a los otros, sin raíz común con ellos, ni nos es su suerte indiferente, sino que nos duele su dolor, nos

En su teoría del tiempo Unamuno vuelve a aprender la lección del maestro Kierkegaard, quien definía al hombre como la síntesis de lo temporal y de lo eterno en la plenitud del instante; como si fuese un párrafo de *El concepto de la angustia*, escribe Unamuno:

> […] Atamos el ayer al mañana con eslabones de ansia, y no es el ahora, en rigor, otra cosa que el esfuerzo del antes por hacerse después; no es el presente, sino el empeño del pasado por hacerse porvenir. El ahora es un punto que no bien pronunciado se disipa, y, sin embargo, en ese punto está la eternidad toda, sustancia del tiempo.
>
> Cuanto ha sido no puede ya ser sino como fue, y cuanto es no puede ser sino como es; lo posible queda siempre relegado a lo venidero, único reino de libertad y en que la imaginación, potencia creadora y libertadora, carne de la fe, se mueve a sus anchas (2003: 210-211).

Unamuno desea ser Unamuno tanto en la vida como en la muerte, seguir siendo él después de que esta ocurra, ya que si se convierte en otro o en otra cosa dejaría simplemente de ser[60]. "Necesidad de vivir", "instinto de conservación personal", "hambre de inmortalidad", "sed de ser", "inmortal anhelo de inmortalidad" es como llama a la esencia del hombre. Y aunque no hable directamente de existencias auténticas o inauténticas, sí va dejando muestras aquí y allí de las falsas salidas por las que se decanta el hombre de su tiempo, como el falso consuelo del cristianismo con su teoría de la inmortalidad del alma —Unamuno quiere sobrevivir, mas con su alma y con su cuerpo— o como el empecinamiento en la fama (2003: 69-71). La vida verdadera se desarrolla en el ámbito de la angustia ("El hombre es tanto más hombre, esto es, tanto más divino, cuanto más capacidad para el sufrimiento, o mejor dicho, para la congoja, tiene") y distante de la tranquilidad que proporciona la vida sosegada, puesto que "acostumbrarse es ya empezar a no ser" (2003: 217).

En torno al concepto de autenticidad, paralelamente, desarrolla la necesidad de vocación como aplicación práctica a su moral de combate y de superación personal. Expone que uno de los males que acosa al hombre es la falta de compromiso con su labor diaria, en la que se ha visto envuelto por la despersonalización que implican el progreso y la técnica. "La perversidad social" (2003: 277) de muchos trabajos se erradicaría mediante el desempeño de oficios vocacionales, sintiéndolos como propios y esforzándose en ofrecer un bien existencial para el otro y no la simple adquisición de un objeto. La carga moral que supone el desempeño de una labor asumida personalmente y

---

acongojamos con su congoja y sentimos nuestra comunidad de origen y de dolor aun sin conocerla" (2003: 221).

[60] En este sentido, Unamuno concede mucha importancia a la biografía de un autor cuando lo que se pretende es explicar su obra (2003: 22).

atravesada de cierto halo metafísico se volverá a ver más tarde en el conocido poema de Miguel Hernández "Ascensión de la escoba".

La existencia del ser humano no es aislada, sino que el hombre es una partícula de un todo más amplio: la sociedad. Esta, según el autor, es la que aporta la razón, como producto derivado del lenguaje; cuando el hombre habla consigo mismo, es decir, cuando reflexiona, piensa, y tal pensamiento se exterioriza en forma de lenguaje compartido con los otros. Si la raíz del hombre único que traza Unamuno es el ansia de inmortalidad, el fundamento de lo social es "el instinto de perpetuación, el amor"[61] (2003: 45). Frente a lo fugitivo de la vida, el amor representa lo real en cuanto eterno. Cuando Unamuno afirma "quiero ser yo y sin dejar de serlo, ser además los otros" (2003: 58) está anticipándose a la definición sartreana del hombre como "pasión inútil"[62]. Para ser inmortal, sustancia creadora de sí misma, —concluía Sartre— hay que ser Dios, del mismo modo que en *Del sentimiento trágico de la vida* "¡ser siempre!" es "¡ser Dios!", tener "¡hambre de Dios!" (2003: 59).

Diferencia dos concepciones de Dios: una, el Dios Razón, caracterizado por su actitud contemplativa y al que se llega por el camino del conocimiento; otra, y por la que se decanta, el Dios vivo en tanto que es activo, creador, y que se alcanza a través del amor. Según Unamuno, pues, para conocer a Dios es necesario amarlo en primer lugar. Como en Kierkegaard, Dios consiste en la particular experiencia vital de cada hombre con Dios, de tal modo que se crean mutuamente[63].

Para intentar demostrar la existencia de Dios, Unamuno revisa los argumentos aportados a lo largo de la historia de la filosofía y va desmontándolos uno a uno. La evidencia de Dios es subjetiva, o sea, no puede razonarse, siguiendo en este punto la postura de Kierkegaard, que es la misma que abrazarían más tarde los llamados existencialistas cristianos. La dialéctica entre fe y razón se resuelve en la síntesis de la voluntad de creer: "creer es querer creer" (2003: 131). De este planteamiento se deduce la primacía de la vida sobre el conocimiento, mostrándose así, una vez más, reacio al

---

[61] Algunos de estos conceptos, como la comunicación y el amor entre el yo y los otros o el papel relevante otorgado al cuerpo, acercan a Miguel de Unamuno a las filosofías expuestas aquí sobre los existencialistas alemanes y franceses.

[62] De hecho Unamuno anticipa la teoría de Sartre en *El ser y la Nada*, si bien aquel termina por rechazar lo intrascendente: "Si al morírseme el cuerpo que me sustenta, y al que llamo mío para distinguirle de mí mismo, que soy yo, vuelve mi conciencia a la absoluta inconciencia de que brotara, […] entonces no es nuestro trabajado linaje humano más que una fatídica procesión de fantasmas, que van de la nada a la nada, y el humanitarismo, lo más inhumano que se conoce" (2003: 61).

[63] Véase el capítulo 8, "De Dios a Dios", de *El sentimiento trágico de la vida*, especialmente 178-183; en otro momento dirá que "no es, pues, necesidad racional, sino angustia vital, lo que nos lleva a creer en Dios (2003: 197).

idealismo cartesiano. *Del sentimiento trágico de la vida* no es más que la expresión de su propia lucha interior, la evidencia de la desesperación a la que conduce la incertidumbre de la inmortalidad. He aquí el sentimiento trágico de la vida[64]. Pero, llegado a este punto, realiza el mismo giro que en su momento defenderá Camus y al que se adherirá Leopoldo de Luis; para el Rector de la Universidad de Salamanca , "esa desesperación puede ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz, de una ética, de una estética, de una religión y hasta de una lógica" (2003: 141). En el germen mismo de la tragedia humana —otros hablarán de la angustia del ser— se halla la esperanza. De ahí que cambie la cita de Sénancour, para que en el pesimismo "que protesta y se defiende" (2003: 271) tenga cabida el optimismo: "El hombre es perecedero. Puede ser, mas perezcamos resistiendo, y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que sea una injusticia esto" (2003: 269).

Existencialmente, el amor y el dolor son inseparables: "El que sufre vive, y el que vive sufriendo ama y espera" (2003: 62), de tal manera que el amor se vincula a la muerte. Se trata de una consecuencia lógica del pensamiento de Unamuno; si amar al prójimo es eternizarse, la muerte es la que abre el camino para la eternización, "porque lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne del dolor, es el dolor, es la muerte" (2003: 150). De nuevo hace suyas las palabras de Kierkegaard sobre la compasión (2008: 213) y se adelanta a la teoría de Sartre sobre la relación conflictiva con el otro[65]:

> Hase dicho del amor que es un egoísmo mutuo. Y de hecho cada uno de los amantes busca poseer al otro, y buscando mediante él, sin entonces pensarlo ni proponérselo, su propia perpetuación […] Y así son tiranos y esclavos, cada uno de ellos tiranos y esclavos al mismo tiempo.

Se ama por el conocimiento del dolor, que es lo que hace que tenga el hombre conocimiento de sí mismo. La vida, así, es existencialmente angustia —de "respirar por la herida" hablaba Leopoldo de Luis—, conciencia de desear ser lo que no se es, una imperfección:

---

[64] En la conciencia, tras interiorizar y hacer suyo cuanto le rodea, en el conocimiento particular y reflexivo del mundo, encuentra el hombre el "tedio de la existencia" (2003: 154) y, mediante él, compadece y ama universalmente. La subjetividad es el punto de partida de la universalidad.

[65] La relación de pugna entre el yo y el tú se resuelve en Unamuno, a diferencia de la cosificación sartreana, mediante la compasión, cuando han compartido un sufrimiento común, alcanzando así la unidad por el dolor. No obstante, el principio de la mirada propuesta por Sartre está latente en la exégesis unamuniana, pues para este "el conocimiento une al que conoce con lo conocido. «Yo te contemplo y te hago mío al contemplarte»" (2003: 244); el yo tratará de imponerse al tú, matizando que se trata de un combate cuyo fin es la solidaridad entre iguales: "Para dominar al otro hay que conocerlo y quererlo. Tratando de imponerle mis ideas, es como recibo las suyas" (2003: 283).

> Quien no hubiese nunca sufrido, poco o mucho, no tendría conciencia de sí. El primer llanto del hombre al nacer es cuando entrándole el aire en el pecho y limitándole, parece como que le dice: "¡Tienes que respirarme para poder vivir!" (2003: 222).

Por otro lado, también pueden rastrearse en su ensayo algunas concepciones en torno a la literatura. Para Unamuno, anticipándose a la estética de la recepción, el proceso de la comunicación literaria se basa en la intertextualidad. El artista que quiere alcanzar la fama —en tanto que esta supone un falseamiento de la verdadera vida inmortal— parte de la herencia recibida ("peleamos con los muertos, que son los que nos hacen sombra a los vivos"), y se incorpora, si logra sobrevivir al paso del tiempo, al fluir de la tradición; y, desde este punto de vista, no comprende la actitud de aquellos que se creen plagiados, puesto que —se pregunta— "¿es que es acaso nuestra, una vez que al público se la dimos?" (2003: 72-73).

1.6.2. El individuo Ortega

Si hay quien ha dicho de Unamuno que, queriendo ser todo, no fue nada más que una aproximación a cada una de las formas con que la literatura y el pensamiento se muestran al lector y que el resultado fue una mascarada —opinión insostenible desde mi punto de vista—, con Ortega y Gasset, quien también fuera tachado de juglar, la palabra encuentra fundamento suficiente como para hablar de filosofía española. Y parece que lo que se propuso, y consiguió, fue la doble tarea de poner un punto de cordura en las altisonantes filosofías europeas y, al mismo tiempo, hacer inteligible su interpretación de lo que, en principio, podría ser llamado "mundo" a través de un lenguaje accesible y privado del laberíntico enramado terminológico de sus maestros. Con esto no quiero decir que fuera un simple traductor para las duras mentes del lector español, sino que supo superar el idealismo reinante sin necesidad de crear otro complejo sistema de tecnicismos[66].

Del mismo modo, la filosofía de Ortega supone un punto de encuentro con las doctrinas existencialistas[67], o bien, de estas con aquella, pues ya en 1914 expresaba la

[66] Del mismo modo se había expresado Julián Marías en su *Historia de la Filosofía*: "Ortega ha creado una terminología y un estilo filosófico en español, que no existían; su técnica —inversa a la de Heidegger, por ejemplo— consiste en rehuir por lo general los neologismos y devolver a las expresiones usuales del idioma […] su sentido más auténtico y originario" (1979: 431).

[67] Peñas Bermejo se limita a citar la vinculación de las *Meditaciones del Quijote* con el existencialismo, señalando algunos temas como "la idea de la vida como inquietud, preocupación e inseguridad, o su concepto de lo inevitable de la libertad en el ser humano, desarrollado con posterioridad por Jean-Paul

que se puede considerar la base de sus futuros postulados: "Yo soy yo y mi circunstancia" (2006: 757), haciendo suyo, reelaborándolos, los principios de la fenomenología husserleana y anticipándose así a franceses y alemanes. Mas el pensador español es existencialista incluso en la actitud tan existencial de renegar del existencialismo; como una manía, coinciden todos en dar buena cuenta de que lo que hacen no puede ser etiquetado bajo el membrete de existencialismo. Ya se vio cómo unas reflexiones que quieren desvincularse de las ataduras del hegelianismo no debían aceptar ser reconocidas bajo ningún rótulo que trajera aires de sistema. Así, en *El hombre y la gente*, Ortega observa que ni el existencialismo ni otra corriente filosófica de la historia ha enseñado correctamente al hombre que esencialmente es finito —lo que paradójicamente no deja de ser un principio más del existencialismo—; y añade: "Esto quiere decir *in nuce* que mi doctrina respecto a la muerte es estrictamente inversa de la existencialista" (2010b: 162).

El hecho de que se desmarque explícitamente del existencialismo no es un caso de error de comprensión, pues Ortega y Gasset representa una de las mentes más lúcidas del siglo XX, y supo ver bien, también en este asunto, cuál era la raíz misma de la teoría existencial; su interpretación de la palabra "existir" lo confirma:

> […] vocablo, presumo, originariamente de lucha y beligerancia que designa la situación vital en que súbitamente aparece, se muestra o se hace aparente, entre nosotros, como brotando del suelo, un enemigo que me cierra el paso con energía, esto es, nos resiste y se afirma o se hace firme a sí mismo ante y contra nosotros (2010b: 48).

La vida humana no consiste en existir; es lo otro no humano, la naturaleza, lo que tiene existencia; son las cosas las que existen. El hombre, sin embargo, no existe sino que vive, y en esto radica su existencia, en vivir su vida haciéndose cargo, actuando, con las cosas. Precisamente un recorrido por la vida de un individuo, desde el nacimiento hasta la muerte, dará buena cuenta de la vinculación de Ortega con el existencialismo.

Hacia 1935, casi una década antes que Sartre[68], reflexionaba sobre el concepto del tiempo en *Historia como sistema*, y se apresuraba a argumentar la gratuidad del nacimiento del ser humano; el hombre no nace por deseo alguno, sino que nos nacen o, como dice Ortega, "la vida nos es dada" (2008: 13)[69]. Aunque el suceso de ser arrojado

---

Sartre" (1993: 30); sin embargo, otros ensayos de Ortega vendrán a corroborar la relación orteguiana con los existencialismos, como ya había puesto de relieve, sumariamente, Guillermo de Torre (1948: 77-78).

[68] Recuérdese que *El ser y la nada* fue publicado en 1943.

[69] Será esta una idea que retomará en *El hombre y la gente*, mostrándola ahora con una de sus brillantes metáforas: "La vida nos es disparada a quemarropa" (2010b: 48-49).

al mundo no presupone que la vida ya esté hecha, sino que es el hombre quien tiene que ir haciéndola. La aparición del *yo* en un trabajo de interpretación de la filosofía de Ortega implica la necesidad de recurrir a la razón histórica, fundamento de todos sus análisis, incluida la teoría de la razón vital.

El individuo, cada individuo, comienza su periplo vital partiendo siempre desde cero, aunque la historia avance. Heredero del pasado, no obstante, recibe en sociedad la tradición, que permite el progreso. Mas ahora interesa pensar en el hombre desnudo y una vez inserto en el mundo. Sucede entonces que lo que se presenta como una nota esencial de la vida humana —posiblemente la más significativa para Ortega— es que está todo por hacer. En *El tema de nuestro tiempo* la describía ya como "la inagotable aventura que constituye la vida" (2010a: 146), pues esta se caracteriza por el cambio continuo, por el ininterrumpido movimiento y alteración de lo que se es "sin ser nunca definitivamente *sí mismo*" (2010b: 162). Pero si la vida es cambio, también es lucha (2010b: 165; 2011: 162), ya que al recibirla como una realidad en construcción y en contacto con los otros, "peligrosos" por naturaleza, es el gerundio la mejor forma de definirla; más que un vivir, es un ir viviendo, "un *faciendum* y no un *factum*. La vida es quehacer" (2008: 37).

Siempre que expone su teoría del raciovitalismo inmediatamente aparece la percepción del hombre como constructor, creador o artífice de su vida. La única vida que puede contemplar un hombre determinado, el individuo, es su vida, cada uno la de cada cual, de ahí que el ser humano no pueda ser esto o lo otro, sino que vive en tal o cual momento y en un espacio determinado. El ser humano no es, sino que vive en una circunstancia concreta que le obliga a elegir entre las distintas posibilidades que se le ofrecen o que él mismo crea. Por eso la vida, en Ortega, es perspectivismo, diferentes puntos de vista, tantos como hombres haya.

Las circunstancias ante las que se encuentra no son más que las distintas posibilidades, esto es, el mundo (2011: 107).Ahora bien, las posibilidades, dice Ortega, "tengo que inventármelas"; constructor de un proyecto de vida, "novelista de sí mismo", la imaginación es clave para elegir la opción más adecuada. Existencialmente, la elección es libre, pero el hombre está condenado a la libertad; incluso no elegir entre las distintas circunstancias implica la previa elección de no elegir.

> Ser libre quiere decir carecer de identidad constitutiva, no estar adscrito a un ser determinado, poder ser otro del que se era y no poder instalarse de una vez y para siempre en ningún ser determinado (2008: 39)

La vida humana se caracteriza por ser "personal, circunstancial, intransferible y responsable" (2010b: 65), es decir, que el yo humano es sujeto creador de lo que piensasolo o en soledad, de lo que siente y ejecuta con su cuerpo, y hace lo que hace porque tiene sentido para él, asumiendo la responsabilidad de sus decisiones (2010b: 13-14). En otras palabras, contingencia, gratuidad, libertad y proyecto son los elementos constitutivos del hombre. En *La rebelión de las masas* (2011: 113-114), dice Ortega, a modo de síntesis, que

> […] circunstancia y vocación son los dos elementos radicales de que se compone la vida. La circunstancia —las posibilidades— es lo que de nuestra vida nos es dado e impuesto […] La vida no elige su mundo, sino que vivir es encontrase desde luego en un mundo determinado e incanjeable: es este ahora. Nuestro mundo es la dimensión de fatalidad que integra nuestra vida […] Vivir es sentirse *fatalmente* forzado a ejercitar la libertad, a decidir lo que vamos a hacer en este mundo.

Fundamental para comprender posteriormente la posible influencia del existencialismo orteguiano en la poesía social es discernir entre prosaísmo e historicidad. Si se quiere expresar qué es o qué siente el hombre es necesario contar su historia, partir del relato de su vida personal desde sus orígenes, sin olvidar su pasado, que arrastra hasta las orillas del presente lo que ha sido. Cuando el hombre quiere cambiar su destino, lo hace teniendo en cuenta lo que ya ha sido en proyectos anteriores. Nuevamente, como en los distintos existencialismos, el ser humano que traza el autor de *Historia como sistema* es un ser insatisfecho y herido por el deseo; nunca acabado[70], siempre en marcha, *homo viator*, su esencia consiste en ser "una realidad *in via*" (2008: 93). "El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene… historia" (2008: 48) y "la historia es un sistema —el sistema de las experiencias humanas, que forman una cadena inexorable y única" (2008: 51).

Este ser al que se ha llegado, único, solitario y enemistado con su entorno comienza reconociendo a los otros antes que a sí mismo . Primero toma conciencia de la existencia de otros hombres y, posteriormente, se decide a tomar sus decisiones en pos de su proyecto de vida. Es el momento en el que la sociedad tiene cabida en la filosofía de Ortega y Gasset. *Grosso modo* puede entenderse la relación entre el yo individual y el nosotros social estableciendo una relación con las teorías existencialistas, especialmente de Heidegger, acerca de la autenticidad e inautenticidad del ser. Ya en *El tema de nuestro tiempo* (2010a: 179) apunta que

[70] "Es nuestra individualidad personal un personaje que no se realiza nunca del todo" (2010b: 32-33). Para Ortega, como para Camus, la cita de Píndaro, "llega a ser el que eres", da buena cuenta de la esencia del ser humano.

> […] comienza el sujeto por sentirse elemento de un grupo, y solo después va separándose de él y conquistando poco a poco la conciencia de su singularidad. Primero es el "nosotros" y luego el "yo". […] Quiero decir que el hombre va descubriendo su individualidad en la medida en que va sintiéndose hostil a la colectividad y opuesto a la tradición.

Esta distinción le lleva a diferenciar entre "minorías" y "masas"[71] en *La rebelión de las masas*. Cabe señalar un motivo, la angustia, como rasgo diferenciador de uno u otro grupo. La ausencia de angustia predispone, como en Kierkegaard, a vivir una vida señalada por el falseamiento, mientras que su presencia es síntoma inequívoco de autenticidad. Así, masa es aquel que "repite en sí un tipo genérico", que "se siente «como todo el mundo» y, sin embargo, no se angustia"; la minoría es un individuo o grupo de individuos que "se exige más que los demás"(2011: 82-83) y que toma contacto "con la inseguridad esencial a todo vivir, con la inquietud, a un tiempo dolorosa y deliciosa, que va encerrada en cada minuto si sabemos vivirlo hasta su centro" (2011: 111). Del mismo modo, como en los estadios de Kierkegaard, el hombre puede pasar de una actitud ante la vida a otra según su nivel de exigencia. Y recordando la caracterización del hombre como *homo viator*, prolonga la metáfora puntualizando que la plenitud de la vida no reside en la satisfacción de lo alcanzado, sino en el recorrido hasta alcanzarlo; con la sutileza que lo caracteriza, trae a colación unas palabras de Cervantes: "el camino es siempre mejor que la posada" (2011: 84). El *yo* de cada cual, pues, es aquel que está no solo obligado a hacer lo que debe hacer, sino a hacer lo que tiene que hacer, a llevar a cabo su auténtica vocación (2010b: 51), esto es, a aceptar su destino.

Su teoría sobre lo individual y lo social se concreta en *El hombre y la gente*. Aquí profundiza en lo social como la relación del *yo* con otros hombres, como la "humana convivencia", distinguiendo entre el trato impersonal —los usos[72]— y una relación interindividual basada en la comunicación y la compañía (2010b: 14). Una vez más la inautenticidad cae del lado del valor que los existencialistas atribuyen al *se*[73], todos y nadie determinado a un mismo tiempo. Los usos, descritos por Ortega como imposiciones mecánicas, irracionales e impersonales, hacen de la sociedad "la gran desalmada" (2010b: 17), pues esta resulta ser lo inhumano del hombre. El ser humano

[71] Aclara que tal división no es de clases sociales, sino de clases de hombres (2011: 84).
[72] "Lo que pensamos o decimos porque *se* dice, lo que hacemos porque *se* hace, suele llamarse *uso*" (2010b: 15).
[73] "En la medida que yo pienso y hablo, no por propia e individual evidencia, sino repitiendo esto que se dice y que se opina, mi vida deja de ser mía, dejo de ser el personaje individualísimo que soy, y actúo por cuenta de la sociedad: soy un autómata social, estoy *socializado*" (2010b: 177).

que se deja llevar por los convencionalismos sociales aparece caído, si bien, en Ortega, el hecho de pertenecer a una colectividad concede algunas categorías positivas como "prever la conducta de los individuos que no conocemos"; "vivir a la altura de los tiempos" y recuperar el pasado; y "crear lo nuevo, racional y más perfecto" puesto que, al tener automatizadas la mayoría de sus conductas, puede concentrar su vida en una dirección determinada (2010b: 17).

Por tanto, para bien o para mal, vivir es *vivir con*. Lo primero que sucede cuando se produce un contacto entre yoes es la percepción recíproca de sus cuerpos, aunque previamente cada uno toma conciencia de su existencia a partir de su propio cuerpo en tanto que es el *sôma sêma* de los pitagóricos. En cuanto al cuerpo del otro,el error reside en que aceptamos esa otra vida como una realidad primaria a pesar de que nunca sepamos qué piensa, siente o anhela el otro. Lo presuponemos por lo que yo siento en mi interior, pero eso es ya tarea de la imaginación:

> […] me es radical e incuestionable realidad: que en ese cuerpo habita un cuasi-yo, una cuasi-vida humana, es ya interpretación mía. La realidad delotro hombre, de esa otra vida humana es, pues, de segundo grado en relación con la realidad primaria que es mi vida, que es mi yo, que es mi vida (2010b: 104).

Frente a su maestro Husserl, Ortega no acepta la identificación del cuerpo del yo con el del otro, ya que del otro solo se tienen noticias de su exterioridad y solo se puede tener conocimiento del cuerpo que es mío, lo que llama el "intra-cuerpo". En esta relación de un yo con otro que no soy yo establece la filosofía orteguiana una jerarquización cuyos polos opuestos son, de un lado, los individuos desconocidos y, de otro, el *tú* único e inconfundible que se diferencia de los demás, el *tú* de la intimidad, máximo grado de aproximación[74]. *Altruismo* —estar abierto al otro— y *nostridad* o *nostrismos* —actuar sobre el otro y que el otro responda, que actúe también sobre el yo— son, además de la terminología de Ortega, elementos ya analizados cuando se estudió más arriba a Heidegger.

Lo que resulta de este planteamiento es que "el hombre se ha perdido" (2010b: 45) y, consecuente y existencialmente, "vivimos en el extranjero" (2010b: 148), en una "disociedad —que es una convivencia de amigos y enemigos" (2010b: 156); dicho de otro modo, incluso el más auténtico de los hombres, bajo la presión social, vive un

[74] Desde *Meditaciones del Quijote* se venía perfilando esta idea, pues ya observaba que "la inconexión es el aniquilamiento" (2006: 749).

pseudo-vivir. A ello, a vivir una vida ilegítima, ayuda en gran medida el avance de la técnica en detrimento del espíritu.

La muerte no es un tema recurrente en un pensador tan vitalista como Ortega y Gasset. Aun cuando habla de la muerte lo hace como excusa para ensalzar el valor heraclitiano de la vida, como en *El tema de nuestro tiempo*, en que es vista como "el aparato que mejor registra la jerarquía de nuestros entusiasmos vitales", pues "será lo más importante en nuestra vida aquello por que seamos capaces de morir" (2010a: 189). Ahora bien, con la llegada de la muerte cesa el cambio, es decir, la vida: "Solo cuando el Hombre, el tú, ha muerto tiene ya un ser fijo" (2010b: 161).

Queden, por último, apuntados aquí otros temas tratados por Ortega, afines al existencialismo y que resultarán relevantes para el posterior análisis de la poesía social española. Entre ellos, la esencia de las cosas, heideggerianamente, en cuanto es un *ser para*, como una realidad con lo que el hombre actúa, de la que se sirve o deshecha en su cotidiano vivir. Y, por otro lado, su análisis del arte y, específicamente, de la poesía, como una creación exclusivamente humana (2006: 817) y como "un modo del conocimiento, o dicho con otras palabras, que lo dicho por la poesía es verdad" (2010b: 89).

1.7. Conclusión

El existencialismo pone en funcionamiento los mecanismos que intentan responder a la pregunta sobre el ser. Para ello, emprende la búsqueda de las respuestas, sabidas de antemano provisionales. Encuentra que el hombre es un ser caracterizado por la omisión; es una ausencia de ser dilatada en el tiempo y enfrentada a una nada que le angustia.

Si comparten algo en común todas las vertientes existencialistas aquí estudiadas es que la existencia hay que vivirla a pesar de todo y que lo maravilloso de la vida es la vida misma. Ahí es donde el hombre encuentra sentido al absurdo de existir. Por ello, especialmente el existencialismo ateo, ancla sus raíces bien firmes en la tierra y deja al cielo y al infierno gravitando entre los seres humanos. Su reino es de este mundo, porque el otro, el prometido por las religiones y el elucubrado por el idealismo, no existe. Antes del hombre, nada; después, nada. En ese antes y después, anduvieron y andarán otros individuos irremediablemente destinados a la finitud.

Como trasfondo parece quedar el sabor amargo de un ansia insatisfecha, la voluntad de ser algo más que barro. Pero tan solo es eso: una búsqueda inútil cuando se han desecho los sueños rotos, cuando el viento ha soplado como pasa el tiempo sobre la carne y deja al barro humano polvo esparcido sobre la arena. *Esperanza* es una palabra que encaja mal en el puzle del existencialismo, pero que, a pesar de todo, tiene su lugar entre las muchas piezas que lo conforman; obvio entre los cristianos y no tanto entre los ateos, estos se apresuraron, como Sartre, a afirmar que "el existencialismo es una doctrina optimista" (2006: 61), o, en el caso de Camus, a aceptar dichosamente la condena de la vida[75].

El existencialismo, históricamente, es la bofetada realista a las pantomimas idealistas. Presenta al hombre en su desnudez y, desnudo, lo deja vagar por el mundo. De esta guisa, solo le queda asir fuertemente las riendas de su destino, aprender a vivir y saber morir, apartando de su pensamiento cualquier concepto totalitario —sea religión, espíritu, materia, historia, tradición, justicia o libertad—, pero, sobre todo, evitando ocupar el trono que había dejado libre el asesinato de Dios, pues sería caer en un nuevo absolutismo. El ser humano ha de ser solo eso, humano y no más que humano. He aquí el mayor logro de la filosofía de la existencia.

Queden, a modo de conclusión, estas palabras, en *Temor y Temblor* (2007: 87), del padre del existencialismo, que dan el tono del punto de partida y, a su vez, de la meta alcanzada por los existencialistas:

> La profunda tristeza que el tiempo no sabrá jamás curar ni mitigar es saber que todo es inútil por mucho que la vida haga.

Son los mismos poetas del 27 —que habían homenajeado a Góngora y que consideraban la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, su maestro, como la poética más adecuada para sus necesidades expresivas— los que en los primeros años de la década de los treinta lleven a cabo la llamada rehumanización de la poesía, que la continuará la primera generación de posguerra; por tanto, más que de ruptura habría que hablar de prolongación de la línea emprendida antes de la guerra civil. Del mismo modo, tampoco serán los escritores que comienzan su obra durante la contienda bélica o a principio de los cuarenta quienes asuman por primera vez las teorías existencialistas; ya en Unamuno se puede observar la influencia de Kierkegaard, así como la de Bergson y Heidegger en

[75] Contra la crítica que ha tachado de pesimista a la filosofía de la existencia, Bollnow le recrimina que "desconocía que sobre esta base no se ha producido ninguna debilitación de la fuerza, sino que, por el contrario, justamente de ella surge la fuerza y realización de la existencia" (1954: 87).

Machado. Al ser el existencialismo una filosofía que se pregunta por la condición del hombre y al encontrar en el desamparo uno de sus rasgos más definitorios, la poesía de posguerra verá en él el marco teórico adecuado para sus reflexiones. Con la poesía social sucede algo parecido: no se trata de una exclusiva asimilación de las doctrinas marxistas —puestas de manera más bella, como decía Blas de Otero—, sino que el existencialismo seguirá siendo una escritura válida que dé el tono adecuado de la crisis humana y social. Por tanto, para comprender la poesía social hay que tener en cuenta las bases teóricas de los filósofos existencialistas.

2. La poesía social de Leopoldo de Luis

2.1. Poesía y poesía social

La poesía, antes que social, es poesía. Que además sea social, se da por añadidura: por la elección de un tema y no otro. El poeta abre los ojos cuando aún no ha amanecido y piensa —puede que piense— en la constancia del astro de Goethe; puede entonces que escriba un poema sobre la perfección de la rosa. También podrían inundársele los ojos de lágrimas al ver la luz de la mañana desde una oscuridad carcelaria, pero en tal caso es más difícil —permítanme estos subjetivos datos estadísticos— que la flor crezca en su viejo cuaderno de notas. Otro autor podría querer hacerse con la inmensidad del mundo desde la inmovilidad de su casa y, por ende, sus versos recogerían en ramos de palabras la existencia confusa de la materia humana y de la naturaleza. Lo que envuelve al poeta —y no me refiero solo a las circunstancias históricas, sociales, económicas…, sino a todo lo que tiene de ser racional y a lo que este es o se supone que es— determinará la elección o el nacimiento de un tema en la página en blanco. La poesía la pone el poeta y el tema se le impone al hombre. Si nos servimos de la terminología propia que generó en su momento —y esto del "momento" vendrá a confirmar uno de sus matices relevantes— el debate en torno a la poesía social, el término "social" es adjetivo, secundario. En tal caso, al estudiar el concepto que Leopoldo de Luis tenía de la poesía social, habrá que definir, en última instancia, qué es lo que entendía por Poesía, así, con mayúsculas y sin adjetivación alguna, desde la perspectiva ética y estética. Y la respuesta la fue dando a lo largo de más de sesenta años de publicaciones en revistas de artículos, entrevistas, conferencias, prólogos e

introducciones propios y ajenos, antologías, ensayos y, por supuesto, poesía, la suya propia, de carácter metaliterario.

La superfluidad de la adjetivación desde el punto de vista estético se sustantiva, sin embargo, éticamente. En opinión del antólogo de la poesía social, "social no es adjetivo de poesía, sino sustantivo, consustancial, porque supone una actitud frente al mundo. Las modas, pasan; la manera de comprender la vida, no. La poesía social es una forma de humanismo y el humanismo —cristiano, erasmista, rousseauniano, existencial, marxista…— alienta en toda la preocupación del hombre frente a las formas de vida impuestas. […] y no lleva implícita la desaparición de la poesía, sino su renovación." (2000: 218). Cualquier ideología, doctrina o religión tienen cabida en esta poesía, siempre que defiendan la libertad y la igualdad, del mismo modo que había expresado Sartre que "el deber del escritor es tomar partido contra todas las injusticias, vengan de donde vengan" (2003: 308) [1]. Una de las sentencias de Machado sintetiza este pensamiento humanista, que, además, supone la máxima de la actitud esperable en el poeta social: "Por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre". De hecho, De Luis fue preciso en este punto y siempre consideró a Machado —según reza el título de uno de sus ensayos— "ejemplo y lección", en lo poético y en lo personal, dos aspectos íntimamente vinculados en ambos poetas:

> […] es claro que Antonio Machado, más cerca de Rousseau que de Hobbes, no condena la maldad del hombre en principio, sino que denuncia la miseria, la ignorancia y, en definitiva, la injusticia que lo relega a tan ínfima condición. La sangre que brota de esa llaga, o mejor, el pus que la corrompe es la realidad social que impide lo que el mismo poeta escribió en una prosa de 1930: "alcanzar plenamente conciencia de la hombría para obtener y defender los derechos humanos" (1988: 54).

La importancia o la relativización concedida a cada uno de los términos de la expresión *poesía social* marcará, pues, el posicionamiento del poeta y su poética. En cada uno de sus extremos, según sea más esteticista o más comprometido, se encontrarán —al menos teóricamente—, por un lado, formas evasivas como el arte por

[1] Alfonso Sastre confirmaba en 1965 esta idea: "la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo" (1974: 28). A pesar de que parece dejarse arrastrar por las opiniones más simples del arte como poder real de transformar la realidad , y tras revisar la concepción burguesa del arte por el arte como "superación del moralismo didáctico burgués", Sastre concluye afirmando que el arte es "una especie de útil inútil. Esta es nuestra contradicción y la fuente de nuestro desamparo. Es, en fin, un *inútil actual* cuya utilidad es mediatamente verificable *en la forma de una progresiva toma de conciencia*; un inútil actual futuramente útil" (1974: 286). Lázaro Carreter (1999: 157) cita el discernidor razonamiento de George Steiner: "la literatura es lenguaje liberado de su responsabilidad suprema de información […]; las responsabilidades supremas de la literatura, su razón de ser ontológica, se encuentran fuera de su utilidad inmediata y de su verificabilidad".

el arte, los juegos gráficos vanguardistas o la poesía pura[2], y, por otro, subliteraturas comprometidas como pueden ser la canción de autor o la propaganda política. Entre los distintos polos se encuentra la poesía comprometida y según se incline la balanza hacia un lado u otro, nos encontraremos ante aquellos poetas que sirvieron de ejemplo a la crítica guardiana de la suma belleza o junto a los que pusieron a las musas a decir verdades.

En definitiva, dilucidar qué entiende De Luis por poesía social debe ser responder a la pregunta qué es la poesía. En múltiples ocasiones, cuando al poeta se le ha preguntado por el asunto, la ha definido como "respirar por la herida"[3], la forma expresiva más breve y más completa que tiene para comprender la interpretación de su labor y la de los demás. Es, por ejemplo, la respuesta que da en una "Entrevista con el poeta Leopoldo de Luis"[4] (LdL 04/031), el 24 de octubre de 1999, con motivo de la concesión del Primer Premio de Poesía "Pablo Menassa de Lucía" por su libro *Generación del 98*, donde especifica que hay que entender el lexema

> […] *herida* como vivencia, como experiencia personal. La poesía nace de los sentimientos subjetivos, nace de la misma prosa de la vida, pero consiste en lograr que esos sentimientos y esa prosa trasciendan a valores estéticos mediante un lenguaje peculiar, una palabra cargada de contenido y una forma armónica y rigurosa. Todo ello debe ir envuelto en un ritmo que nace del propio poema, sin el cual la comunicación del poema puede frustrarse.

---

[2] Es sabido que, incluso en sus formas más extremas, el arte de evasión encierra un componente de crítica a lo establecido en los distintos campos sociales, desde la burguesía acomodaticia hasta la coerción política-religiosa (García Montero 2003: 12). Y Leopoldo de Luis, en su estudio "La «Elegía cívica», de Rafael Alberti" (1983: 115-134), así lo ha entendido: "Los surrealistas rompían con el pasado, atacaban lo convencional y caduco, y no solo en arte, sino también en las costumbres de una sociedad acomodaticia e hipócrita, también en la sensibilidad, incluso en la moral burguesa. Pero, tras esa ruptura, sintieron, lógicamente, la necesidad de abrirse a algo nuevo, y ello fue el mundo de la justicia social y de la libertad. Es bien conocido que buena parte de los surrealistas franceses se inclinaron por el comunismo". Así, Según Miguel Ángel García, "Breton cree necesario unificar el lema de Rimbaud («cambiar la vida») y el de Marx («transformar el mundo»). Adelantándose al Celaya social, así pues, el surrealismo llegó a la evidencia de que sin revolución ideológica, social y política, era imposible la revolución literaria" (2012: 187).

[3] El análisis que figura a continuación debe ser completado con el último apartado ("5. Respirar por la herida") de mi estudio de *Los imposibles pájaros*. La relevancia que concedió siempre a su definición de la poesía como "respirar por la herida" se atestigua con el hecho de que este es el título de su último libro, publicación a cargo de la Fundación Jorge Guillén, gracias a que Jorge Urrutia encontró entre sus papeles un conjunto de poemas inéditos con un índice, y sin título, del que pudiera haber sido un posible libro preparado por De Luis.

[4] Esta entrevista, así como parte del material utilizado para definir ahora el concepto deluisiano de poesía, se encuentra en los archivos de la Fundación Jorge Guillén, gracias a un convenio firmado por su hijo, Jorge Urrutia, el 7 de junio de 2011. Entre estos papeles pueden encontrarse los manuscritos de varias conferencias y originales de poesía, correspondencia sobre la concesión de premios, poemas dedicados al poeta, varios cuadernos con recortes de prensa, material audiovisual y documentación personal. Indicaré, en el caso de que se trate de un documento no recogido en publicaciones o difícilmente localizable, la signatura dada por la Fundación indicando "LdL".

Aunque la cita aquí utilizada es tardía, Leopoldo de Luis siempre entendió la poesía de esta manera[5], desde sus primeros libros hasta los últimos. ¿Qué es, pues, la poesía? La necesidad de expresar unos sentimientos individuales en forma poética. No solo la expresión de unas emociones, como exponía Carlos Bousoño en la primera edición de *Teoría de la expresión poética* y que más tarde matizaría como la contemplación de dichas vivencias, sino también su formulación estética; y las dos al mismo tiempo. Se trata del binomio archisabido por los estudios de poética de belleza-moral, forma-contenido, estética-ética[6] o, para utilizar palabras de Leopoldo de Luis, estética-sentimientos: "Quizá puedan apreciarse dos constantes [en mi poesía]. Una formal: la preferencia por el poema medido y aun rimado. Otra, de motivación: la preocupación por los temas de la condición humana" (LdL 07/005)[7]. "Cómo se nos comunica" la experiencia o los pensamientos o los sentimientos —dice Leopoldo de Luis sobre la poesía de Miguel Hernández— es "el valor de lo poético" (1975a: 142), lo que le otorga literariedad a las palabras. Ante la pregunta "¿qué es lo que constituye la esencia de una obra poética?", contesta De Luis:"Un preceptista clásico se preguntaría si reside en el fondo o en la forma. Inútil es hoy esta disyuntiva, por su propia inexistencia en la trabazón de la unidad poemática" (1975a: 193), como demuestra con su propia poesía.

El poeta respira por la herida. El poeta toma y hace suyos cuantos estímulos le llegan del exterior, en una abigarrada mixtura en su interior. Es el aire que entra y le permite seguir viviendo como poeta, la respiración necesaria para la escritura, pues —solía repetir también, sirviéndose, quizá, de un verso de Justo Jorge Padrón ("solo muere la mano que te escribe")— "el poeta muere en el poema" (LdL 07/001)[8]. Como observa Octavio *Paz en El arco y la lira*, "aspiramos y respiramos el mundo, con el

[5] Dice De Luis (1975a: 71), casi con los mismo términos, a propósito de la protesta "contra todo" de la que habla Dámaso Alonso: "[…] nadie puede protestar ni clamar desde lo abstracto; nadie se queja en nombre de un dolor teórico.Mi dolor personal es lo que dicta conciencia del dolor de los otros. La poesía parte siempre de lo subjetivo para alcanzar, cuando lo alcanza, valor genérico. Aunque se objetive en temas y problemas, la poesía respira siempre por la herida"; en palabras de Ascunce, "la vivencia subjetiva convertida en emoción, pretexto o motivación del acto creador, trascienden los límites reducidos del ámbito personal para adquirir a través de su materialización artística una dimensión significativa universal, que puede ser sentida como propia por muy diferentes emotividades tanto en tiempo como en espacio a partir de vivencias análogas aunque en circunstancias distintas" (1997: 123).

[6] Vázquez Medel ha señalado, en el prólogo "Leopoldo de Luis: poesía contra la muerte", su "estirpe juanramoniana, al aunar a la estética una gran ética estética" (2000: 7). Para José Ángel Ascunce, "compromiso creativo con la palabra y deber moral con el hombre son los dos pilares que mejor definen la denominada poesía social" (2010: 76).

[7] Antonio Rodríguez Jiménez: "Entrevista con Leopoldo Urrutia de Luis", *Estela Cultural*, Veracruz-México, 1980.

[8] Se trata de una entrevista de José Toboso en 1992.

mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión" (1998: 358). Mas esa realidad duele, por imperfecta, y con el tiempo abre una herida. Lo dijo él mismo en aquella entrevista del último año del milenio (LdL 04/031):

> Cuanto le llega del mundo interior o del exterior le enriquece y le estimula. No solo la belleza, porque también hay una estética de lo feo. El dolor suele ser más motivador que la alegría, como la duda es más fecunda que la fe. Pero, en último término, uno escribe de sus obsesiones, de sus preocupaciones. A mí, especialmente, me preocupa la condición humana, lo que somos y nuestros condicionamientos. Nuestra fisiología y nuestra psicología. De qué manera se enlazan el ser y el pensar. Por qué y cómo se alían la materia que resiste y la materia que insiste intelectualmente. Mente y materia, ¿no son, en el cuerpo humano, una misma cosa?[9]

Eduardo Subirats se remonta acertadamente al período romántico para encontrar los orígenes de la "herida" de la modernidad: "La herida es el correlato literario de la premisa epistemológica de la purificación de la identidad trascendental, de su abstracción y de la separación de los componentes químicos de la experiencia, en fin, es una expresión para el mismo nexo que Fichte denomina, mediante una terminología epistemológica, control de la razón sobre los sentidos" (1979: 59), es decir, una imagen para expresar la ruptura entre la realidad y los deseos.

La vida es el sustrato de la poesía, el tema de su poesía. Leopoldo de Luis considera que la existencia es prosaica, histórica y existencialmente, y que el poeta cuenta con su palabra como tabla de salvación: "[…] la poesía actúa como una salvamento de náufragos: en el oleaje del tiempo, en el temporal del olvido, se nos van ahogando muchos pequeños yos, se nos van hundiendo muchas cosas queridas, y todo eso solo lo salva el poema, arrastrándolo a las playas de la memoria" (LdL 07/001). El prosaísmo vital está fundado en la deshumanización del hombre y en la irreversibilidad existencial del tiempo y de la muerte, en su absurdo. Por eso la poesía es solución y esperanza de que siempre habrá un poeta, en tiempos de miseria, que hable de la

[9] Según Brecht, "el artista realista no evita la fealdad. […] Pero tampoco se conforma con la fealdad y, a decir verdad, la supera en dos aspectos. Primero con la belleza de su creación (que nada tiene que ver con coloridos o paliativos). Segundo porque describe la fealdad como fenómeno social" (1984: 415). Adorno incluye lo bello como un añadido a lo feo de la realidad, y no al revés, pero es necesario partir de una estética de lo feo para no falsear la visión de la realidad: "El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión", sino "para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen" (1986: 71). El ataque se centra, pues, contra una forma de arte que se basa en la hipocresía de la belleza formal: "la realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolas como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema. El arte trabaja contra esta actitud de tolerancia renunciando su lenguaje a cualquier forma de afirmación, a esa que aún conserva el llamado realismo social" (1986: 71).

igualdad, la paz y el amor; algo que había proclamado Celaya en "Pasa y sigue" ("Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante, / quedará una esperanza para todos nosotros"). Una vez más, la fecha de la entrevista puede confundir y hacer pensar que son palabras del poeta adulto que ha reflexionado sobre lo quijotesco de la utilidad social de la poesía; no obstante, esta es la teoría que ha mantenido desde sus primeros tanteos críticos. Es lo que se puede observar en su artículo "El sentido social en la poesía de Vicente Aleixandre", donde recoge, de forma breve y sencilla, el sentido último de la poesía social: "Hay que revolver en la sombra para que pueda entrar la luz". Para cualquiera que esté familiarizado con la obra crítica deluisiana no pasarán inadvertidos los ecos hernandeanos de estas palabras, especialmente el principio y cierre de "Eterna sombra", que, a su vez, constituyen también una hermosa declaración de las bases sociales de la poesía; estos son los conocidísimos versos de Miguel Hernández:

> Yo que creí que la luz era mía
> precipitado en la sombra me veo.

Y concluye el poema, con una variante que ha estudiado Leopoldo de Luis, con una apuesta por la esperanza que, como decía, puede ser considerada como resumen del fin último de la poesía social:

> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida.

En 1969, cuando ya no estaba de "moda" ser poeta social, hacía un alegato del valor moral de la poesía, al otorgarle la cualidad de discurso que sirve para algo, más allá de la poesía sin finalidad, bandera de los estetas de la forma:

> [la poesía] es —o debe procurar ser— liberación y salvación. ¿Nos puede liberar la poesía? Sí, de nuestros demonios interiores: el miedo, el odio, el resentimiento, drenando oscuros pozos. ¿Nos puede salvar? Puede, al menos, alertar la conciencia, ayudar a ver más claro, protestar contra la injusticia. Y, con ello, hacernos mejores y más libres (1969b: 7).

La poesía social es tan útil como la amorosa, la religiosa o la metafísica[10]; lo que sucede es que cuando reflexiona sobre la condición social del arte, de la poesía, no lo hace desde el impulso excitado del idealismo, como el Gabriel Celaya más radical, ni se

[10] El siguiente testimonio de Jorge Riechmann es claro en este sentido: "El hecho de que un poema no pueda nada contra la muerte no es una razón para dejar de escribir elegías. Análogamente, que la poesía no sea un «arma cargada de futuro» no es una razón para dejar de escribir poesía crítica contra las relaciones sociales vigentes. ¿Hasta cuándo habrá que seguir repitiendo la obviedad de que el valor estético de un poema no guarda ninguna relación con su contenido? La temática no implica una estética" (2005: 135).

inscribe, ni escribe, bajo el lema de una bandera política que hay que seguir —como, quizás, las propuestas teóricas de Blas de Otero de escribir "en bello" los pensamientos marxistas—, actitud propia del socialrealismo más severo[11]. Su concepción de la poesía, y de la poesía social, está estrechamente vinculada con la defensa de un humanismo que eleva el valor del hombre por encima de consignas y proclamas, superando, a su vez, cualquier falacia utópica respecto a la palabra. Los poetas de posguerra, a diferencia de los del 27 (según Paulino Ayuso, "casi todos los poetas de aquella época, y algunos de épocas más recientes, al caldear la palabra con el fervor proselitista, se instalan en la utopía", 1983: 148), habían restringido el campo de acción, aleixandreanamente, a la conciencia individual del poeta o del lector. La utopía[12] no es el reino de la realidad, por más que Emilio Prados vaticinara que "un día será el mundo lo mismo que una espiga", aunque ayuda a marcar el camino hacia futuros cambios. La función transformadora que le otorga De Luis a la poesía coincidirá con la opinión de Mario J. Valdés (1995: 61) en su interpretación de la teoría de Adorno[13]: "la lectura de grandes obras literarias contribuye a construir nuestro mundo en tanto que las obras, gracias a su poder de

[11] En una entrevista a Blas de Otero que recoge Paulino Ayuso en *La poesía en el siglo XX*, declaraba que "evidentemente, la poesía es un medio para transformar el mundo. Y su contribución a esa lucha se verificará de dos formas: directamente, tratando temas relacionados con la situación histórica, o por incidencia en la conciencia individual para, a través de ella, agigantar su propia función, colaborando en el desarrollo de la conciencia colectiva… El poeta no puede creer que él solo transformará el mundo. Pero debe saber que su colaboración para ello es decisiva" (1983: 92); se trata de unas palabras que están llenas de un optimismo exacerbado, el mismo que sirviera de blanco a los detractores de la poesía social, reprochándole su inocencia utópica así como su comunismo ideal. Lo que nunca se produjo, precisamente, en la poesía social es el "agigantamiento" del que habla Otero. Entre las funciones de la literatura jamás ha estado servir de arenga política ni de dogma partidista. Si alguna vez se ha intentado, el servilismo ha destruido su poeticidad. Por tanto, Adorno se muestra excesivamente optimista cuando afirma que "al enfrentarse las obras de arte con las necesidades dominantes, al modificar la iluminación de las cosas acostumbradas, hacia las cuales también tiende, consiguen responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que termina en un cambio de la realidad" (1986: 317-318).

[12] El término utopía será utilizado aquí con la acepción que le atribuye Leszek Kolakouski: "entiendo por utopía un estado propio de la conciencia social, surgido como correlato mental del movimiento social que aspira a reformar radicalmente el mundo humano y que al mismo tiempo es un correlato inadecuado de tales reformas, pues no las refleja más que en una forma idealizada y mistificada, lo cual otorga al movimiento real el sentido de realizar un ideal nacido de la pura esfera del espíritu y no de la experiencia histórica actual" (1970: 158). El principal argumento que toma De Luis del filósofo polaco, bien para rebatirlo bien para corroborarlo, es la concepción del hombre como "una especie de tejido celular hipertrofiado, un absceso patológico que escapa al control del organismo entero" (1970: 215), en tanto *homo faber* que destruye la naturaleza. Cano Ballesta, siguiendo la tesis de Ernst Bloch en *El principio esperanza*, observa que "la verdadera utopía no es una simple quimera o fantasía gratuita, sino que emana de la realidad histórica circundante con la que está íntimamente relacionada" y que, por tanto, "es el ideal lejano que vivifica y presta ímpetu a tantos poetas sociales de los años cincuenta" (1994: 127). La utopía, sin embargo, será más un recurso retórico dentro de un código poético establecido que una esperanza objetivamente expuesta.

[13] Para Luján Atienza, "la poesía ha resultado siempre un escándalo en sí para el poder, debido a su inutilidad práctica, sobre todo en las sociedades industrializadas y de mercado. Según Adorno, tal gratuidad de la poesía pone en evidencia a la sociedad capitalista en que todo tiene un valor práctico" (2005: 51).

redescripción, nos obligan a reconstruir nuestra visión del mundo y a responder a sus pretensiones de verdad desde una postura definida"; sin embargo, como advierte Terry Eagleton en la conclusión de *Una introducción a la teoría literaria* (1993: 246), el *llegar aser mejores* que frecuentemente se le adjudica a la literatura entre sus funciones,

> […] debe encerrar un concepto concreto y práctico, es decir, interesado en las situaciones políticas del pueblo en general, en vez de un concepto estrechamente abstracto, interesado solamente en las relaciones interpersonales inmediatas que pueden abstraerse de este todo concreto. Debe ocuparse de los argumentos políticos y no exclusivamente de los "morales": es decir, debe preocuparse de argumentos genuinamente morales que tomen en cuenta las relaciones entre las cualidades y valores individuales y todas las condiciones materiales de nuestra existencia.

No obstante, De Luis fue fiel durante toda su vida a la concepción de la poesía como "conciencia de las injusticias" y como "esperanza en que la sociedad haga posibles las condiciones que permiten a todo ser humano acceder a la categoría de persona. Esperanza en que la poesía nos pueda hacer mejores y más libres" (2009: 18). Y es que partía de una forma de entender los objetivos de la poesía que encontraría su formulación teórica en trabajos como los del marxista Leszek Kolakouski, para quien la utopía, al igual que la poesía, es un medio de intervenir en la realidad, pues "las aspiraciones irreales son las condiciones previas necesarias de las aspiraciones reales" (1970: 161). En 1965 —el año, pues, en que se publicaba su antología social— escribe para otra de las antologías de Alfaguara, la de *Poesía cotidiana* de Antonio Molina (1966: 341-343), un alegato a favor de los límites reales de la poesía, bajándola del pedestal y de las ínfulas celestiales al barro de lo humilde; la poesía no va a cambiar el mundo, pero la poesía sí está en el mundo, pertenece a él y acompaña al hombre en su trayectoria vital. La poesía no ha de ser maquillada de grandes pretensiones:

> […] Esta poesía de la costumbre está muy lejos del concepto heroico, bello y grandioso que tanto ha primado en otros tiempos y que tampoco falta hoy. "Divina locura", "intérprete de los dioses", "fermosa cobertura", "vestidura regia", "torres de Dios".

En su lugar, otra muy distinta es la que los poetas sociales se traen entre manos:

> […] algo diario y sencillo, un pequeño y vulgar —sí, vulgar— drama, un heroísmo humilde, una belleza sorda y casi fea, nos lleva al salvamento por la poesía de un mundo cotidiano, cuya mínima pero definitiva realidad nos une a la verdad viva e irrenunciable.

La poesía no es solo expresión, sino también un medio de elucubración, la "tea encendida en la niebla" de la que hablaba León Felipe o, como explicó Leopoldo de

Luis en su conferencia "Carmen Conde: una mujer con una luz entre las manos", pronunciada el 11 de marzo de 1995, "un intento de esclarecer la tiniebla que acosa al ser humano" (LdL 04/089: 59)[14]. Así lo ha entendido siempre. Pongamos un ejemplo: entre la entrevista de Antonio Rodríguez Jiménez de 1980 y la de José Toboso de 1992 no hay diferencia alguna en su concepción de la poesía. Cuando aquel le pregunta al respecto, responde De Luis que "para mí escribir poesía es respirar por la herida. De ello se deduce que es tanto una forma de comunicación cuanto una suerte de conocimiento"; doce años más tarde, frente a Toboso, Leopoldo de Luis sigue manteniendo su postura de que "la poesía nos lleva, en primer lugar, a entendernos a nosotros mismos" (LdL 07/001). La constancia, cualidad que ha resaltado humildemente como su principal virtud lírica —pues siempre decía que quizás no tenga más mérito que el de haber permanecido fiel a sí mismo—, hay que atribuírsela del mismo modo a su labor crítica; nunca se dejó llevar por modas o tendencias poéticas. Pensador serio y profundo, con una sólida base de lecturas, en los años del enfrentamiento teórico entre comunicación y conocimiento, asumió el legado aleixandreano de la poesía como comunicación, mas también la poesía como actividad redentora del olvido y como ejercicio introspectivo. Es la misma idea que expresara Blas de Otero en el poema "Escucho las palabras": "La poesía es diálogo / de conocimiento".

En cuanto al nacimiento de su poesía, la originalidad es matizada por la herencia cultural recibida[15], tal y como señala en varias de las entrevistas aquí referidas: "Cuando el poeta coge la pluma para escribir, sobre su mano gravita todo lo anterior, lo hecho por otros poetas. […] Nos debemos a todos nuestros antecedentes" (LdL 07/002)[16], aunque matizándolo en cierto modo, ya que "solo nos influye lo que nos es afín" (LdL 07/001). En múltiples ocasiones ha repetido que los poetas que más han podido influir en él son los clásicos Quevedo y Calderón y, entre los contemporáneos, Antonio Machado,

[14] Muchas de las conferencias de Leopoldo de Luis se encuentran en la Fundación Jorge Guillén, entre las que se hallan las dedicadas a Emilio Prados, Carmen Conde, Ramón de Garciasol, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, López Anglada y Gómez de la Serna, así como la que trata de la "Poesía popular española del siglo XX". Para cada una de estas conferencias utilizó un peculiar sistema de anotaciones: aprovechaba la calidad del papel de las invitaciones a tertulias, homenajes, otras conferencias, etc., para escribir en su reverso, haciéndolo mediante un no menos llamativo sistema de llaves que le permitía enlazar unas partes con otras de su discurso. Cada una de estas cuartillas estaban perfectamente enumeradas, por lo que, junto a la referencia, se indicará el número que ocupa en la serie.

[15] "[…] En arte —dice De Luis— nada pasa en balde y todo deja un poso de herencia aunque lo llevemos inconscientemente, pero sí con la agilidad bastante para que no produzca interferencias visibles" (1958: 419).

[16] Entrevista de Raúl Ramos: "Leopoldo de Luis", *ABC*, 2003, p.58.

Miguel Hernández y Vicente Aleixandre. Estos son los poetas que le importan, pues —aclara— *importar* quiere decir "portar dentro", llevar dentro esas lecturas. Hacia el pasado, la poesía es tradición; desde el presente, la poesía es respuesta a los interrogantes que le plantea la historia, "la que da el poeta a las suscitaciones que llegan del mundo interior y exterior. Como es natural, las generaciones se suceden y, por tanto, las preguntas que le llegan al poeta van cambiando. La poesía se adapta a las formas de vida, que han ido variando" (LdL 07/002). Como se ve, el poema surge de la experiencia de las lecturas y de las lecturas de la experiencia, de la vida y de la literatura. Por tanto, no hay lugar para una teoría romántica del arte. Leopoldo de Luis lo ha explicado en su conferencia "Leonor y la inspiración poética" (LdL 04/091: 3-7): "*Inspiración* no es sino un acto físico: *soplar*: eso es todo. […] … y la *inspiración sopla* por la pasión y la emoción y no puede ser otra cosa que trabajo, meditación, vivencias acumuladas, lucidez, capacidad expresiva (cultura)". Y añadeuna curiosa comparación:

> Dos vivencias semejantes no dan origen a poemas iguales porque es distinta la *inspiración*, porque es distinto el *soplo*. Como cuando el niño, el escolar adolescente, pugna por la respuesta a la pregunta profesoral y no da con ella y agudiza un poco el oído para captar el soplo del compañero misericordioso, el poeta —eterno adolescente— agudiza el oído de su sensibilidad para percibir qué le *sopla* su inspiración y lograr la respuesta, que es el poema.

La poesía, en definitiva, es para Leopoldo de Luis una respuesta, la que cada uno da a los vaivenes de la vida, y nace de la mezcla de subjetividad y objetividad, de un trabajo creador y unas emociones, de un equilibrio entre la ética y la estética. Para el poeta y el lector De Luis, la poesía es comunicación y conocimiento, así como sentimientos expresados con el ritmo propio del poema: una moral que representa una esperanza, respirar por la herida:

> La poesía no es algo rígido, estático, predeterminado, doctrinal. Yo la veo como un río más que como un espejo. Yo la veo como un pez, más que como una estatua. Como un pájaro, mejor que como un capitel. La poesía no es algo químicamente puro, sino un compuesto en el que se alían varios ingredientes. La poesía se implica en la sensibilidad y en la emoción colectivas, y si es verdad que puede influir en el gusto de la gente, también resulta a su vez influida por esa tendencia general. Si la poesía se limitara a influir, sería didáctica. Si la poesía se limitara a ser influida, sería limitación. Pero la poesía arrastra en sus fluyentes aguas rastros de vida que fueron emoción, sentimiento, placer, pena, amargura. Es una creación humana surgida de una extraña y completa materia, y no responde solo a razones de estética, de belleza expresiva, de acierto metafórico, de gracia verbal, de sueño sorprendido o de chispazo de imaginación, aunque todo ello le ayude y enriquezca. Tampoco responde solo aun sentido moral, a una visión trascendente, a un pensamiento grave o aun talante ético, aunque todo ello le dé dignidad y ansiedad.
>
> La poesía pienso que es el ser humano mismo. Solo el ser humano es capaz de crear poesía; solo él es capaz de sentirla. Nada es poético «per se», en tanto no lo canta

> el hombre, en tanto no lo mira en su mortal manera de mirar vivamente. La Naturaleza no es ni deja de ser poética: es el hombre, al contemplarla, quien crea desde su contemplación la poesía. Un mundo sin seres humanos sería, inevitablemente, un mundo apoético. La poesía es, pues, una manipulación humana, un artificio humano: el artificio que elabora el hombre con sus mejores y más hondas verdades.
>
> Quiero decir con todo esto que la poesía —compleja y varia— puede ofrecer en distintas épocas distinta comprensión. Hay épocas fáciles, en que prevalece la atracción de aquellos aspectos más alambicados y artísticamente superiores y más abstractos de la poesía, cuales son los valores estéticos. Hay épocas difíciles en las que ante todo se busca el valor moral que la poesía conlleva.
>
> […]
>
> Lo que me propongo es señalar la toma de conciencia que se produce en la poesía española de los años cuarenta, en relación con los hechos históricos y con las realidades sociales, y el talante realista que va tomando cuerpo y que culmina en la década de los cincuenta en el fenómeno, muy significativo, de la poesía social.
>
> Por su parte, la filosofía de la existencia problematiza la vida humana, y a su luz, vuelve a sentirse la poesía como una experiencia vital, no ya como un ejercicio intelectual.

De tal manera era concebida la poesía, según señalaba en el trabajo "Antonio Machado ante la crítica" (1983: 23-24), caracterizada por su dinamicidad e historicismo, adaptándose al momento histórico[17], que configura y le configura, y predominando el esteticismo en épocas "tranquilas" y la ética en las más "agitadas"[18]. No obstante, Leopoldo de Luis reduce la poesía a un humanismo en tanto que es obra del hombre, pues el arte —dice— no existe sin el hombre; antibecquerianamente, sin poetas, sin hombres, no existirá la poesía. Como señalara Jesús G. Maestro, "las obras literarias son construcciones exclusivamente humanas, debidas al racionalismo del Hombre" (2009: 12) y, por tanto, son inteligibles y explicables. Por lo demás, hace de su definición de poesía un compendio de las corrientes modernas, sin excluir ni crear fronteras

[17] Los poetas de la generación del 27 se distanciaron de las formas poéticas puras atemporales y volvieron su mirada hacia la contextualización, altamente difundida a partir de la concepción machadiana de la poesía como "palabra en el tiempo". Casos paradigmáticos son los de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, el de Rafael Alberti o el de Luis Cernuda; este último, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, testificaba: "la realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo" (2006: 74), o, como dice Eliot, "todo cambio radical en las formas poéticas es síntoma de cambios mucho más profundos en la sociedad y el individuo" (1999: 110). Que la generación del 27 inició el proceso de rehumanización en la poesía española del siglo XX ha sido puesto de manifiesto, entre otros, por Lechner, José M. González (1982: 13), García de la Concha (1973: 108) y Miguel Ángel García (2012: 16). En este sentido, Adorno ha señalado la caducidad histórica del arte: "las obras suelen ejercer una función crítica respecto de la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio social de la autonomía estética" (1986: 299).

[18] Hay que tener en cuenta que la polémica sobre el predominio del contenido sobre el de la forma, o viceversa, no es un nuevo debate de la posguerra. De hecho, el sustrato teórico que sustenta la mayoría de las críticas a la poesía social consiste en una actualización de las teorías del formalismo ruso y la relevancia concedida a la forma lingüística. Véase el artículo de O´Brik, "Ritmo y sintaxis", en Todorov (1970: 107-114).

infranqueables entre ellas. El poema será una suma de la pureza estética modernista, lo onírico surrealista, la imaginación simbolista, el compromiso moral y la reflexión filosófica por la que discurría la poesía de los años de posguerra. Su eclecticismo le hace mostrar una exégesis sólida del hecho poético, algo que también llevará a su toma de partido como crítico. Estando al corriente del discurrir de las distintos puntos de vista de la crítica literaria, De Luis irá mostrando, —insisto— inteligentemente, en unas ocasiones su adhesión a postulados románticos reconociendo la relevancia de los sentimientos en el yo creador y, en otras, el papel decisivo de la emoción del receptor, cerrando así el ciclo de la comunicación literaria; abogará, asimismo, por una especial atención a los recursos formales que distinguen un obra literaria de la que no lo es, así como por una interpretación semiótica de texto en cuanto signo; la sociología desde una postura que, en principio, podríamos llamar marxista, y el psicoanálisis serán otras formas de acercarse al acto lírico.

2.2. La poesía social

La poesía social[19] que propuso Leopoldo de Luis en 1965 en las "Notas para esta antología", en "Notas a la segunda edición" (1969) y en "Palabras para la nueva edición de esta antología" (1981) ha sido elogiada y reprobada tantas veces, y con argumentos más o menos coherentes, que podría hacerse un estudio exclusivamente de la conversación crítica que generó y genera también hoy[20]. Por tanto, para analizar el concepto que tiene de esta poesía es necesario considerar toda la letra satélite que gira en torno a la defensa o crítica del estudio deluisiano.

Las "Notas" del año 65 arrancan con un primer apartado dedicado a unas ineludibles "Precisiones sobre el término «poesía social»", pues en ese momento todo un enfrentamiento dialéctico corría entre páginas de revistas, antologías y ensayos que se decantaban de un lado u otro. Lo cierto es que no solo la forma de nombrar una realidad innegable era motivo de preocupación sino que —lo explicita así De Luis—, debido a que "hay bastante confusión sobre el tema" (186), se requería una voz que

[19] Comenzaré el estudio de la poesía social partiendo de los sucesivos prólogos o notas para las distintas ediciones de la *Antología de poesía social*, texto fundamental desde la primera edición para todos aquellos que quieran acercarse a la poesía de posguerra. Cito por la edición a cargo de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, editada por Biblioteca Nueva en el 2000. Para evitar repeticiones, siempre que cite la edición indicaré solo el número de página entre paréntesis.

[20] En 2012 publicaba Miguel Ángel García un interesante estudio sobre el compromiso poético y se detenía en el prólogo deluisiano: *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Barcelona: Castalia.

pusiese orden en tal desconcierto. La oportunidad surgió a raíz de una propuesta por parte de la editorial Alfaguara, que, además de la social, tenía entre sus proyectos publicar una antología amorosa, otra de los aspectos cotidianos y una más de tema religioso; por el éxito que alcanzó aquella, Leopoldo de Luis terminaría siendo también el autor de la *Antología de poesía religiosa* (1969).

Shirley Mangini hacía notar en su ensayo *Rojos y rebeldes* que "se utilizó la palabra «social», en principio, para evitar términos más explícitos como «política» o «comprometida»porque era sumamente censurable" y daba con una de las claves para argumentar el lógico rechazo que sufrió: "Es un término equívoco porque recuerda la idea de la literatura «socialista»" (1987: 36). Ser poeta social era ser poeta socialista y, por tanto, portador de todas esas ideas que iban a atacar los vencedores de la guerra civil. Hasta tal punto que estos emplearon el término para connotar —a veces denotar— las escasas dotes poéticas de los poetastros sociales. Entonces, y desde esta perspectiva, ser poeta social quería decir comprar un billete que permitía la entrada a determinados círculos poéticos en los que lo único que se exigía para entrar era una decidida actitud comprometida. Pero, como se verá, la realidad literaria de entonces era bastante más compleja.

En primer lugar, para referirse a la poesía social, poetas y críticos utilizaban expresiones como poesía del compromiso, poesía práctica, poesía objetiva, poesía de protesta o inconformista, poesía crítica, poesía épica o para las masas, poesía política, poesía mediatizada, poesía cívica o civil, poesía socio-política e incluso poesía existencial;y el movimiento en que se insertaba se nombraba comosocialrealismo o realismo social, realismo crítico, realismo intimista trascendente, realismo existencial, historicismo, neorromanticismo, existencialismo, neorrealismo o, simplemente, realismo[21]. Esta amplia gama de términos utilizada sin ton ni son según las preferencias del crítico en cuestión se debe, según Lechner, a que "ni la propia literatura ni la crítica han podido desarrollarse en un ambiente de libertad intelectual" (2004: 488). Siguiendo a este último, Luis Bagué Quílez da la siguiente definición de poesía social: "La aceptación de una responsabilidad solidaria, la consolidación de una conciencia ideológica y el repudio ante la estructura de la sociedad son los componentes básicos del compromiso, si bien estos aspectos habrían de integrarse dentro del hecho poético y no someterse a fines extraliterarios" (2006: 11). Aunque rechace el marbete de *social* para

[21] Véase para este punto, el estudio de Fanny Rubio y José Luis Falcó en *Poesía española contemporánea* (1981: 43).

denominar a esta poesía, por ser ambiguo, la acepción que ofrece es lo suficientemente amplia —y, paradójicamente, ambigua— para acordar que se trata de una discusión bizantina, pues todos los que hasta la fecha han tocado el tema que nos ocupa saben perfectamente de qué se está hablando cuando se dice poesía social o poesía comprometida.

Partamos, asimismo, en este punto de una oportuna observación llevada a cabo por Miguel Ángel García: "Lo social, que se hace rozar con lo ideológico, lo político, lo panfletario y propagandístico, supone de entrada una amenaza para lo poético" (2012: 43). Parece que la vinculación de "la mayoría" al campo semántico de "lo social" se convierte en moneda de uso corriente que, por frecuente, va perdiendo su valor. Lo que es asequible a un público extenso se devalúa; sin embargo, las exquisiteces degustadas por una selecta minoría alcanzan la máxima cota de prestigio. Y la poesía social estuvo en boca de todos e incluía ese "todos" entre sus términos más habituales, por lo que los celestiales poetas que destilaban palabras en alambiques con forma de sonetos intuyeron que la basta poesía social no era para ellos. No quisieron, según una parte muy importante de poetas y críticos, ensuciarse las manos de prosaísmos. En realidad, como veremos, era esta una actitud que prolongaba el dominio de la ideología del poder a la literatura.

Una buena caracterización general de la poesía social desde la que partir, junto a la de Quílez, es la expuesta por Biruté Ciplijauskaité:

> Frente a la preocupación por la forma, se puede observar la introducción de un lenguaje coloquial. Más que insistencia en Dios, fe en el hombre. Intento de superar la angustia individual sumergiéndose en la conciencia colectiva. En vez de la búsqueda de eternidad, aceptación del tiempo concreto y actual. En lugar de placidez estética o lamentación religiosa, compasión humana. Frente a *Garcilaso*, *Espadaña*. Paso de la lírica pura a narración épica y canto colectivo; de valores subjetivos a lo objetivo; de la selecta minoría a la inmensa mayoría; del monólogo al diálogo. La realidad presente se afirma como la mejor fuente de toda poesía" (1966: 404).

Precisamente por ser una definición que trata de exponer los puntos que tienen en común las distintas poesías sociales es maniquea. Habrá, pues, que ir matizando cada pareja ahí referida. Y uno de los textos más determinantes es, sin lugar a dudas, el discurso de Vicente Aleixandre "Algunos caracteres de la nueva poesía española" (1955), donde aporta el componente existencial de *mundo* o *circunstancia* como ineludible para la poesía:

> […] el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto

> *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen.[22]

Y más adelante continúa Aleixandre con unas palabras que terminarán siendo, con las anteriormente citadas, la base teórica que expondrá De Luis en su *Antología*. He aquí la dimensión social de la literatura (2002: 331):

> Hay muchos modos de tener conciencia de un destino común, y uno de ellos es la poesía. Con su existencia el poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana. Pero es que cada día se hace más claro que toda poesía lleva consigo una moral.

Historicismo, concienciación, comunicación y moralidad son los cuatro pilares que sustentan el realismo de la poesía social. En su obra crítica *Antonio Machado. Ejemplo y lección* (1975b) Leopoldo de Luis se plantearía todas las preguntas que suscitó la poesía social y a las que había ido respondiendo en toda clase de publicaciones y entrevistas, pero sobre todo en el prólogo a la primera edición de la antología de tema social. Se preguntaba entonces (1988: 129-130) sobre la eficacia de la poesía:

> El problema que estos versos de Machado [“si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría”] ponen de relieve es, además, saber quién resulta de mayor utilidad, el escritor o el hombre de acción; si la palabra del poeta es eficaz, si lograra cuanto el poeta quisiera que lograra o si es solo la acción lo valioso en el camino de las transformaciones sociales. Complicada materia, porque ¿hasta qué punto no es también *acción* el poema? ¿Es que no *actúa* también el poeta con su obra? Pero ¿cómo y hasta dónde actúa? La poesía va a instalarse en la conciencia de los lectores, a través de la emoción. ¿Quiénes y cuántos son esos lectores? ¿Qué eficacia podrá tener la acción conmovedora, quizá transformadora, de la poesía en las conciencias? ¿Podrá ser una eficacia inmediata, o a muy largo plazo? De individual —lector a lector—, ¿llegará a ser una eficacia colectiva? Interrogaciones, dudas… La poetisa árabe Favvda Tugan, nacida en Palestina el año 1914, cuenta en un hermoso poema que, al morir el comando palestino Mazin Abu Gazala durante una batalla, en la guerra árabe-israelí, a finales de 1967, dejó escrito en su agenda este inquietante verso: “¿Protegeré a mi gente con palabras?” Ese es el drama del intelectual que ve cundir en torno suyo la violencia y duda de la eficacia de su pobre instrumento de acción: la palabra.

Leopoldo de Luis, como Gabriel Celaya, restringe el campo de acción de la poesía a la conciencia del lector. Conocedor de la realidad sociocultural de la posguerra, sabe bien que la poesía es un valor moral de muy limitado alcance y que la teórica trascendencia de los poetas se desdibuja en la práctica; de ahí que utilice la expresión “su pobre instrumento de acción” para especificar la verdadera repercusión de la

[22] Cito por la edición de *Prosas completas* (2002: 313-337).

poesía[23]. La poesía alcanza al lector Leopoldo de Luis y, cuando es buena poesía, cuando es poesía moral —toda buena poesía lo es, ha repetido incesantemente, en cuanto es un pensamiento comprometido con el tiempo—, al menos conmueve de un modo u otro el interior del poeta-lector. Así lo ha referido respecto a las lecturas de Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Machado, León Felipe, Miguel Hernández o Aleixandre: sus predilectos; también de la lectura de *Oscura noticia* de Dámaso Alonso (1975a: 68):

> Guardo entre los recuerdos benéficos de una postguerra difícil mis lecturas juveniles de ese libro. Su emoción lírica, tan penetrante, me salvó en muchos momentos de desaliento. Hay una intuitiva comprensión poética del vivir, transida de amor, que nos hace cerrar un instante los ojos, apretar los párpados, respirar hondo y seguir caminando con un poco de esperanza. O, al menos, con algo menos de desesperación.

Y continúa diciendo, en *La poesía aprendida* (1975a: 71), lo que se convertiría en la opinión generalizada de los poetas-críticos sociales más coherentes de los cincuenta y sesenta:

> ¿Nos puede liberar la poesía? Sí, de nuestros demonios interiores: el miedo, el odio, el resentimiento, drenando oscuros pozos. ¿Nos puede salvar? Puede, al menos, alertar la conciencia, ayudar a ver más claro, protestar contra la injusticia. Y, con ello, hacernos mejores y más libres.

Y son palabras que, al margen de los dos posibles posicionamientos teóricos de la poesía como transmisión o como conocimiento, pueden ser firmadas por poetas como Valente —que sigue a Adorno— o Gil de Biedma, pues en ellas están implícitas ambas teorías: poesía social y poesía cognitiva, esta última en cuanto ayuda a "ver más claro", es decir, a *des-velar* la realidad y penetrar en los entresijos ocultos por el poder y por las ideologías del poder. La poesía, en definitiva, es un des-velamiento, un estar despierto y atento a los otros. Con la poesía nos des-velamos, nos quitamos el velo de los falseamientos personales, sociales, políticos e históricos, pues todo nos cubre como un manto de mentiras.

---

[23] Escribe Octavio Paz una reflexión que, si la aplicamos a la poesía social española, pone los puntos sobre las íes a temas tan debatidos como el prosaísmo y la función de la poesía: "El poeta moderno no habla el lenguaje de la sociedad ni comulga con los valores de la actual civilización. La poesía de nuestro tiempo no puede escapar de la soledad y la rebelión, excepto a través de un cambio de la sociedad y del hombre mismo. La acción del poeta contemporáneo solo se puede ejercer sobre individuos y grupos. En esta limitación reside, acaso, su eficacia presente y su futura fecundidad" (1998: 59). Desde otro punto de vista, Alfonso Sastre indica que "la absolutización idealista del carácter «comprometido» de lo literario solo conduce a la inoperancia social —y al desaliento— y es empleada, en ocasiones, como coartada de una real inhibición. Hacer literatura —concluiríamos— *no es bastante*" (1974: 290). Menos escéptico se muestra Jorge Riechmann: "Manuel Sacristán señalaba que la ciencia como conocimiento trasforma solo al sujeto, y es así como, indirectamente, puede transformar el mundo. Lo mismo vale para la poesía" (2005: 144).

En otro lugar (1986a: 27), Leopoldo de Luis realizará la siguiente síntesis de las claves constitutivas de la poesía social: “Los temas que se buscan están en el hombre mismo, en su vida misma; la manera que se busca es más directa de expresión. No hay un lenguaje específicamente poético, e incluso, el lenguaje coloquial, el habla de todos los días, entra en el poema, que desmitifica así un prejuicio de pureza artística. No se concibe la poesía como un fin en sí misma, sino como un medio de comunicación y solidaridad. No se entiende la poesía solo como una creación de belleza, sino como un testimonio. El poeta se compromete con su tiempo, y la ética prevalece sobre la estética. No hay escape. El reino de la poesía es de este mundo. Don Antonio Machado tenía razón”. Lo que es social en la poesía no es la poesía sino el lenguaje, aunque luego el poeta haga un uso especial de él. La forma poética recibe en herencia toda una tradición que arrastra a su vez formas de uso del lenguaje, tanto el que utiliza la sociedad con fines prácticos como aquel del que se han valido los artistas de otros tiempos. Permanecer virgen ante el lenguaje es tarea imposible. Por eso, lo que el lector encuentra en el poema no es lenguaje coloquial, sino lenguaje poético o, como decía Guillén, lenguaje de poema.

La poesía social es humanista y tendrá como tema principal al hombre concreto. Aunque como señala Guillermo Carnero (1989: 314-319), “esa poesía se diversifica en ocho grandes zonas temáticas”: referencia a la Guerra Civil española; crónica de la represión; sátira de la integración; manifestación de solidaridad, humano-afectiva e ideológica, con el proletariado; voluntad de lucha política; agitación política; el tema de España; e internacionalización de la poesía social. Por su parte, Leopoldo Sánchez Torre profundiza en otro de los temas que ya apuntaba Carnero: la metapoesía, que “es, para el poeta social, un vehículo de legitimación de su compromiso; antes que un intento de indagación teórica propiamente dicha, supone una verbalización de una serie de ideas preconcebidas acerca de la poesía, verbalización que tiende a lograr, por un lado, una justificación personal de su tarea y, por otro, un asentimiento por parte del lector —o de otros poetas, a quienes se apela con frecuencia— que se traduzca en una misma aquiescencia legitimadora” (1993: 180-181). A su vez, la metaliteratura social puede ser clasificada en distintos subtemas si atendemos a cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación; así, es posible diferenciar entre metapoemas que tratan de la función social del poeta en cuanto emisor; otros, desde el punto de vista del código lingüístico, recogen el motivo de la sencillez expresiva; otros versan, por ejemplo, sobre las circunstancias del momento de escritura, poniendo de relieve su

carácter testimonial; y algunos giran en torno a los destinatarios del texto. Sánchez Torres considera que la revelación de la verdad que propone la poesía social, en cuanto testimonio de lo que ocurre en la realidad, es "una verdad sospechosa" (1993: 186), pues —valiéndose de los argumentos de los defensores de la poética de la ficción— la "verdad" es multiforme y heterogénea, ya que depende del lector que acceda al texto. Sin embargo, en *La poesía en el espejo del poema*, se vuelve a caer en los mismos tópicos críticos que se venían exponiendo desde los cincuenta, al subrayar como objetivo de la poesía social el querer convertirse en "crónica de la verdad" y al ser "entendida como relación directa entre las palabras y las cosas" (1993:207); el lector, en tales casos, pierde su función creadora en tanto agente que interpreta el texto y le otorga un sentido. Pero la poesía social era algo distinto a la mera especulación de la realidad, por lo que el poema había de ser leído teniendo en cuenta las connotaciones, símbolos, ironías, imágenes y metáforas que contenía, es decir, como literario, y no como un simple texto documental, pues la metapoesía —según Marta B. Ferrari (2001: 15)— "alerta del carácter de artificio del texto literario". Lázaro Carreter (1999: 159-160), a su vez, no piensa en la literatura como un medio de acercarse al conocimiento; el lector no busca en el arte la verdad, sino que, desinteresadamente, accede a él por otras razones distintas a la necesidad.

La polémica sobre la poesía social [24] es inseparable del proceso de rehumanización en la posguerra española, cuyos antecedentes inmediatos son Antonio Machado y los poetas del 27, y de la oposición entre los partidarios de la poesía como comunicación y los que entienden la poesía como conocimiento. Ambos debates se confunden en una reducción simplificadora por parte de aquellos que vinculan comunicación a poesía social y conocimiento a irracionalismo lírico, si bien una serie de críticos-poetas supieron ver claro —entre ellos Leopoldo de Luis— un concepto poético abarcador de las dos propuestas: "la cenestesia autorial-textual-comunicativa", según Tomás Albadalejo (2002: 28). Lo que ocurría era que en los años cincuenta y sesenta el crítico literario tenía que decantarse por una tendencia u otra; o se posicionaba del lado de los poetas comprometidos, pero ya pasados de moda, que transmitían sus emociones, o se decantaba por los últimos herederos del surrealismo —una nueva generación que

[24] Juan José Lanz, al que sigo en este punto, ha recuperado los fragmentos más representativos de dicha polémica, además de aportar una "Introducción" sobre el asunto. Sin embargo, Lanz, que señala los años 1950 y 1963 como fechas límites, no incluye el debate crítico entre Julia Uceda y Leopoldo de Luis. Para Miguel Ángel García, "la polémica comunicación/conocimiento, que tuvo más de interesado que de otra cosa, y que casi rozaba lo gratuito, no dibujaba ningún nuevo campo teórico" (2012: 75).

trataba de abrirse camino— que lograban vislumbrar la verdad durante el mismo momento creador. Como ha ocurrido siempre en literatura, la poética más reciente es la más lejana, la que se trata de superar. Pero en el caso de la poesía social, las distintas aproximaciones críticas cayeron una y otra vez en un error que tuvo que enmendar, entre otros, E. Inman Fox hacia finales de la década de los sesenta, cuando ya se había celebrado el surgimiento de la generación del lenguaje como relevo de los poetas sociales. Es en el artículo "Poesía «social» y la tradición simbolista" donde se rompe con la división radical entre poetas sociales y poetas líricos, mostrando que ni el simbolismo le es extraño a los mejores poetas sociales ni el proceso de rehumanización renegaba del simbolismo. Poetas como León Felipe, Gabriel Celaya, José Hierro o Blas de Otero eran

> […] esencialmente líricos cuya inspiración viene de una tensión, o con el ambiente en que viven o consigo mismos. Es decir, la de un poeta afectado por el desequilibrio entre la realidad exterior y su condición psíquica o interior y que se siente impulsado a poner en orden un mundo para él caótico (1968: 356).

En un somero recorrido por la intertextualidad deluisiana se corrobora lo afirmado por Fox y así lo confirman los trabajos recogidos bajo el significativo título *La poesía aprendida*, donde De Luis reconoce que su poesía camina "Con los tres maestros del 98", es decir, que interioriza el simbolismo de Unamuno, de Machado y de Juan Ramón Jiménez. Por otro lado, los distintos estudios en torno a Vicente Aleixandre o Miguel Hernández, entre otros, suponen un reconocido homenaje a la escritura simbolista de estos. El simbolismo, en contra de la opinión de Guillermo Carnero, es un rasgo constitutivo de la mejor poesía social. Pero se da la paradoja de que, como crítico, Leopoldo de Luis excluye al Simbolismo y al Parnasianismo de los antecedentes de la poesía social por considerarlos ejemplos de arte evasivo y, en consecuencia, "antisociales o antihumanos" (193). Según explicita a continuación, está siguiendo la tesis de Carlos Bousoño expuesta en "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea" (1964: 122):

> […] la poesía de la postguerra española representa el intento de romper en bloque con la poesía que se ha llamado "contemporánea", […] poesía signada por el individualismo y el irracionalismo en su más evidente modalidad. Pero aquí se hace ya preciso matizar: el individualismo y el irracionalismo no han desaparecido; se han, simplemente, atenuado (y acaso solo *enmascarado* bajo formas menos llamativas, aunque sustanciales), lo cual, justamente, permite a los poetas actuales aprovechar las geniales conquistas expresivas de los últimos cien años, para ponerlas junto a otras inéditas, al servicio de un nuevo concepto de hombre.

Bousoño se guarda de caer en el radicalismo crítico y atenúa el punto de partida. Con todo, el mismo Leopoldo de Luis es un poeta social que ha asumido la lección del simbolismo desde sus primeros libros y lo mantendrá como modo de escritura en cada una de sus publicaciones. Los cauces expresivos del simbolismo están presentes en la poesía social, según ha puesto de manifiesto Jorge Urrutia en *Las Luces del crepúsculo*[25](2004: 62), al valerse esta de la sencillez lingüística de aquel para darle un nuevo valor cognitivo:

> La explicación más sencilla y, a la vez, más exacta del simbolismo poético ideológico es entenderlo como un modo de utilizar las palabras de todos los días (la cotidianidad) y de todos (la comunidad) para expresar significados personales propios, experiencias conceptuales que, al exteriorizarlas, manifiestan la individualidad. Se crea así una combinación entre los signos que no corresponde a las habituales de la lengua hablada, de tal modo que, en una pretendida interpretación realista del texto, en una lectura referencial, no se alcanza significado lógico alguno.

La conclusión a la que se llega por esta vía interpretativa es que la poesía social supera los contenidos realistas para hallar una forma expresiva simbolista —alegórica, según Ascunce (1997: 126)— que le otorga universalidad, más allá de temas exclusivamente referenciales y situados en un momento y un lugar de la historia. Gracias a su valor simbólico y alegorizador, la poesía social deja de ser mero documento histórico y pasa a formar parte de una Literatura que requiere como requisito para considerar un texto como tal que posea aquellos valores. Así, "la poesía social acaba remitiéndose a un Espíritu Humano eterno y ubicuo" (García 2012: 175), o dicho con otras palabras, es una poesía que refleja el espíritu idealista burgués, pues es el Hombre quien puede llevar a cambio una utópica transformación social y no la lucha de clases.

En la "Introducción" de su trabajo sobre comunicación y conocimiento poéticos, Juan José Lanz hace un repaso histórico (2009: 11-30) —Platón y Aristóteles, el romanticismo alemán e inglés, el simbolismo francés, el modernismo español, la estilística, el *New Criticism*, las teorías de Heidegger sobre el arte, y la repercusión de

[25] "El simbolismo español —dice Urrutia— significa lo más importante de la poesía en nuestro país durante, al menos, los veinte primeros años del siglo; sin él hubiera sido imposible la poesía del veintisiete y no se abandona ni siquiera en los periodos de triunfo de una poesía realista comprometida" (2004: 234), pues "la poesía española de posguerra es heredera de los poetas herederos a su vez del movimiento simbolista" (2004:249). La deuda de la poesía social con el Simbolismo ha sido ratificada por Barrajón Muñoz (2005: 80), Ascunce (1997: 126) y, más tarde, por Miguel Ángel García, quien se pronunciaría en la misma línea: "Pero si la poesía social no supuso una verdadera ruptura con la ideología humanista de nuestra tradición liberal, tampoco se aprecia una ruptura con la tradición poética simbolista" (2012: 111). De acuerdo con ellos, no comparto la opinión del Castellet de *Veinte años de poesía española* —posteriormente *Un cuarto de siglo de poesía española*—, pues ahí señala que la dirección de la poesía va del simbolismo al socialrealismo, tendiendo aquel a desaparecer (1969: 31 y ss.).

cada una de estas aportaciones en España— y un análisis del "desarrollo de la polémica" (2009: 30-55) en el territorio hispánico. Cabe afirmar que la controversia entre los que entienden la poesía como medio de comunicación y los que la entienden como medio de conocimiento[26] no tiene lugar hasta que surge una manifestación discordante que rechaza las teorías propuestas por Vicente Aleixandre en *Ínsula* y *Espadaña* (1950), que son seguidas por los autores que componen la *Antología consultada* (1952) de Ribes[27] y que encuentra su base teórica en la *Teoría de la expresión poética* (1952) de Carlos Bousoño[28]; y esta fecha es 1953, cuando Carlos Barral publica "Poesía *no* es comunicación", si bien, dentro de la propia *Antología* de Ribes, José María Valverde y Vicente Gaos[29] se acercan ya a la tesis inicial de Barral, la que sería continuada, entre otros, por Gil de Biedma, Juan Ferraté, Enrique Badosa y Valente. Indica Lanz en su "Conclusión" (2009: 52-53):

> El desplazamiento de la comunicación poética a un segundo plano respecto al conocimiento que acontece en el poema, como lo definitorio del ejercicio poético, conlleva el progresivo cuestionamiento de la estética del realismo social tal como se había concebido en los años anteriores, pues se niega la preexistencia de un elemento que deba ser comunicado por el poema. El lenguaje, liberado de su funcionalidad comunicativa, de cualquier *a priori* estético o ideológico, se transforma en un instrumento de invención, de búsqueda, de hallazgo, de construcción de la realidad, que halla sentido y justificación en él. La poesía se concibe, así, como un modo específico de tratar el lenguaje, cuya dignidad no debe someterse a ningún otro valor. Por otro lado, no hay una realidad dada y un lenguaje que la expresa o comunica, del mismo modo que no se concibe una conciencia subjetiva independiente de una objetiva dada; en consecuencia, el poema es un proceso de conocimiento de la realidad que acontece en el texto, liberado de cualquier abstracción conceptual previa. El poema es, por lo tanto, un acto fundacional, una actividad primigenia. El conocimiento se produce como proceso, como actuación, de un modo dinámico, dialéctico, y el poema es parte insustituible de ese proceso que presenta el mismo proceso del conocimiento. El conocimiento acontece como diálogo, como encuentro *en* y *por* el lenguaje, en y por el poema y, en consecuencia, solo puede experimentarse y conocerse lo que se actualiza en el lenguaje. De ahí, que el acto de lectura, que actualiza en cada momento el texto, plantee también un proceso cognoscitivo aunque de signo inverso. En ese proceso dialéctico que define la existencia del poema, este se incorpora a la realidad, de la que

[26] Véase Enrique Baena (2007: 389-396) para una reconstrucción introductoria sobre este debate.

[27] Gracias al artículo "La *Antología consultada* de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación", de Jacinto López Gorgé, se sabe quiénes son los poetas y cuántos los votos obtenidos. Leopoldo de Luis ocupaba el duodécimo lugar al haber sido votado trece veces. Respecto a la primera antología de Ribes, Emili Bayo destaca "el haber promovido una actitud literaria en abierta oposición al régimen franquista" (1994: 104), pues basa su elección en un método democrático de votación.

[28] Escribe aquí Bousoño (cito por la 3ª ed.) que "[…] quizás nunca como hoy, en un sector de nuestras letras, se ha intentado tan a conciencia y a fondo escribir una poesía "más allá del poema", si se nos permite usar una expresión desmesurada, una poesía en el que el autor se compromete con lo que dice en sus estrofas, y cuyo lenguaje aspira, cuando menos, a parecer coloquial" (1962: 49). Será Campoamor, según Cernuda, el verdadero introductor de esas palabras que habían sido excluidas de antemano de la poesía.

[29] Vicente Gaos no aporta su credo poético en la antología, si bien era la teoría que venía defendiendo durante esos años.

> nace y de la que es parte, transformándola. La concepción de la poesía como un modo de conocimiento supone, desde un punto de vista estético-filosófico, la superación tanto del modelo idealista derivado de la concepción romántica de la actividad artística, como del modelo realista, acogido en sus últimas estribaciones al modelo estático del social-realismo. Ambos participan de una concepción comunicativa-expresiva del arte y de la poesía que concibe la realidad como algo dado, como algo concluido y cerrado a lo que solo se puede tener acceso para reflejarlo, o como el producto individualizado, único y, por lo tanto, incompartible, de una conciencia subjetiva que se proyecta.

La extensión de la cita está justificada debido a que lo expuesto en ella está presente en la poética de Leopoldo de Luis, introduciendo así una propuesta que se aleja de los planteamientos que lo encasillan como el antólogo y poeta social que entiende la poesía como comunicación. También De Luis parte de una percepción cognitiva de la poesía en cuanto conocimiento (Lanz 2009: 54-55), pues el acto creador está sujeto a las posibles variaciones que se produce en el yo poético al entrar en contacto con el mundo, como del mismo modo se lleva a cabo la recepción del texto, del que se puede hacer múltiples lecturas en función de esas variables circunstanciales. Dando un paso más allá de la teoría mimética del arte, como copia de la realidad, considera que la realidad es relativa, pues no todos, en circunstancias similares, perciben lo mismo, de ahí que haya afirmado en varias ocasiones que el arte modela la realidad o, dicho de otra forma, "la poesía, que es condensación de vida, refleja, como en la superficie de un lago, la realidad. Pero, ¿qué realidad? Cada poeta, si es sincero consigo mismo, nos da su realidad, que no es solo la que abarca la mirada, sino que puede ser «algo latiendo en el alma», algo así como el pálpito de las cosas en una sensibilidad individual. Entonces, aquello que no llega a nuestra sensibilidad, ¿no es real? No lo será ―podríamos decir― para nosotros" (1975a: 198).

Pero esa fusión de conocimiento y comunicación no tuvo lugar solo en las aportaciones teóricas de Leopoldo de Luis. Otros ya habían optado por salirse de los estrechos límites del maniqueísmo crítico, como prueban los apuntes de Lanz, bien exponiendo teorías heterogéneas, bien matizando las ya expuestas, como es el caso de Bousoño y las modificaciones incluidas en las sucesivas ediciones de su trabajo de 1952, alejándose así del romanticismo idealista.

Si Vicente Aleixandre proponía entre los aforismos de "Poesía, moral, público" (2009: 61-66) que "el poeta llama a comunión y su punto de efusión establece una comunidad humana", también apuntaba allí, en unas palabras que pasarían desapercibidas para Barral, que "ser poeta es acercarse a la verdad. Su irisación poética es el modo de hacerse visible", reconociendo el lado cognoscitivo de la poesía; por si

hubiera duda, como si de un nuevo guiño a las teorías simbolistas se tratase, aclara: "La pasión del conocimiento (y deberíamos poder añadir: y la de la justicia) está inscrita en el artista completo". Por otro lado, en el artículo "Poesía: comunicación" (2009: 67-70) insistiría en esa dualidad poética como "una forma del conocimiento amoroso" o como "fuente de conocimiento". La réplica a lo expuesto por Aleixandre, Bousoño y los poetas de la *Antología consultada*[30] es inmediata. Juan Ramón Jiménez tachará a aquel de "existencialista de butaca permanente" en un artículo ("Respuesta concisa. A un mutilado auténtico") que tiene más de reproche por el abandono que había sufrido el maestro del 27 —también deshereda a Cernuda, Guillén y Salinas— que de verdadero análisis crítico. Más seria es la propuesta de Barral; su teoría del conocimiento se basa en el rechazo de cualquier conocimiento previo del contenido al acto de escritura y en la consideración de la lectura como verdadero momento creador. Defensor de las teorías cognoscitivas de la poesía, Jaime Gil de Biedma (Lanz 2009: 139-144) sí partía de la transmisión poética, mas desde el sentido machadiano: el poeta se comunica con *otro* a través del poema y ese *otro*no es más que él mismo; y la emoción que transmite el poema, y solo a través del poema, es estética, además de que "casi no es una emoción". Muchas más aportaciones se irán acumulando: Enrique Badosa y su insistente rechazo de emoción alguna previa al poema; José Ángel Valente, que entiende la poesía como medio para acercarse a la realidad; Claudio Rodríguez: "El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra"; Carlos Sahagún, para quien el poeta, "una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas"; y, Antonio Gamoneda, que intuye en la poesía una forma de acceder al "redescubrimiento del mundo".

En 1967 Leopoldo de Luis escribe el artículo "La poesía social, otra vez" (*Ínsula*, n.º 247, p. 4), al que habrá que volver pero del que ahora interesa justificar el título. En ese "otra vez" hay que leer entre líneas el cansancio derivado de los reproches que se le venían haciendo en general a la poesía social y, desde la edición de la *Antología de la poesía social*, en particular, a Leopoldo de Luis, como si él hubiese apadrinado a toda la literatura social española y la de más allá. El título, así, es claramente irónico. Y es cierto que había razones para ello, ya que, además del debate recogido por Lanz (2009), Julia Uceda criticó duramente en "La traición de los poetas sociales" (*Ínsula*, nº 242, 1967: 1 y 12), y con argumentos pocos convincentes, no solo

[30] La aportación crítica de Gabriel Celaya exige un estudio aparte.

la labor crítica expuesta en la antología sino incluso la falta de sinceridad[31] de aquellos poetas, como De Luis, que tenían el estomago muy lleno para poder leer a Heidegger. Kolakouski, consciente de que existen desfiguradas críticas literarias como esta, ofrece la siguiente respuesta:

> La independización del hombre en cuanto ser que piensa y que siente, es decir, la transformación de la capacidad de las percepciones cognoscitivas y emocionales —gracias a la cual dejan de ser simples recursos de orientación, útiles para la defensa y el mantenimiento de la vida (no solo en el sentido biológico, sino también en el aspecto social), para convertirse en órganos que, aun sin perder su condición de instrumentos, son, sin embargo, independientes en la medida en que tienen necesidades y aspiraciones propias—, tuvo lugar ya muchos años antes de que la historia engendrase la idea del socialismo científico. Esta situación hay que tomarla como un elemento integrante de la naturaleza, como un *datum vitale*, como un dato objetivo de nuestra vida, con el que la construcción de las formas superiores de la sociedad ha de contar si no quiere degenerar. Pues la importancia de las relaciones morales entre los hombres y de la atmósfera moral en la vida social es claramente perceptible incluso en las circunstancias más difíciles y torturantes (1970: 260-261).

A la poesía social se le ha reprochado un hipotético planteamiento idealizante al concebir la poesía como un medio real de enfrentarse a la represión durante el franquismo; muchas veces se le ha recriminado que los poetas escribían casi como hablaban; otras tantas que era una poesía de partido, defensora de unos dogmas que habían sido asumidos por oportunismo político; también se ha hablado de que, en el sentido coloquial de la expresión, era una romántica soñadora en cuanto a los posibles lectores, y se le advertía, entonces, de que tal masa ávida de poemas-balas no existía; a veces, sucedía que el poeta social era visto como un burgués, rico por herencia y acomodado en una clase social que le permitía tomar copas de coñac junto al calor de la chimenea. Estas y otras tantas admoniciones similares hacían de la poesía social un mentidero de, en el sentido etimológico de la palabra, *hidalgos* que jugaban a hacer la revolución con malos versos. Es el tipo de respuesta que daba hacia 1953 Jesús Garcés,

[31] La polémica que generó la *Antología* de Leopoldo de Luis en torno al tema de la sinceridad de los poetas sociales ha sido recogida en la "Introducción" de Jorge Urrutia y Fanny Rubio (2000: 129-133). Allí recuperan las palabras, propias de la crítica más conservadora, de Carlos Sainz de Robles: "Lo único que uno no puede perdonar a los poetas es su falta de sinceridad" y las de Julio E. Miranda, que apuntan en la misma dirección crítica, terminando con una declaración de disconformidad hacia el artículo de Uceda de 1967. La conclusión a la que llegan los editores de la *Antología* no da lugar a la confusión: "El comportamiento social y personal de un artista no tiene por qué corresponderse con el tema o los resultados de su obra". Ya en 1965 lo había señalado Alfonso Sastre: "Pertenecer a un partido político no tiene por qué significar la pérdida de la autonomía que reclamamos para el artista" (1974: 28). Adorno, de otro modo, ha advertido de que "el compromiso no es muchas veces más que una falta de talento" y ha tachado de "sentencia totalitaria" a aquella que dice que "el tiempo del arte ha pasado y que lo que ahora importa es realizar su contenido de verdad". La conclusión a la que llega Adorno es que "la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto", algo por lo que terminarían decantándose los mismos poetas sociales.

cuando, tras ser preguntado por Alfonso Sastre sobre qué opinión tiene de la poesía social, contesta para la revista *Correo Literario*[32]: "Es corriente en muchos poetas derivar lo que llama «su angustia» hacia el aspecto social de la vida y hacer largas parrafadas inaguantables de poesía hablando a los obreros y campesinos de lo que hay que hacer o de lo que va a venir. Se da el caso muchas veces de que estos cínicos suelen ser millonarios, viven con lujo y hacen esta poesía al lado del radiador, fumando magníficos habanos y bebiendo los mejores vinos con sus amigas llenas de joyas".Obviamente, solo se habían leído los titulares, pues esta poesía informaba de mucho más.

Ante este panorama, es fácil comprender que las aclaraciones deluisianas que precedían a su *Antología* suponían una actualización del estado de la cuestión, además de tener la intención de llamar a las cosas por su nombre. Para Leopoldo de Luis, el poeta social es "una voz que clama, una conciencia puesta en pie" (186) y la poesía social

> […] no es una moda, sino una necesidad expresiva de quienes ponen por encima de todo otro valor, el de la dignidad humana, y hacen suyo el verso ya citado aquí «no he de callar por más que con el dedo», en la convicción de que nada debe quedar al margen de la lucha en defensa de una igualdad y una justicia que aseguren los medios de vida fundamentales para todo lo demás, porque ya se ha dicho que la virtud empieza con el bienestar (215).

Con la definición del poeta como voz y conciencia que se levanta sobre sí misma y llama a los demás —al otro, que es el lector individual de poesía— para mostrar el sufrimiento a causa de una injusticia, De Luis está delimitando el tema y las metas que puede alcanzar esta literatura; la poesía es un medio ineficaz para solucionar los problemas políticos. Claramente humanista, el tema central de la poesía social —también el de toda la producción poética deluisiana— es el hombre en su dimensión histórica, vinculada siempre a unas circunstancias: "siempre que se ha impuesto la opresión —y han sido muchas veces—, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde" (182). La rebeldía de la poesía social no es la que hace la revolución. Posiblemente, ni el Celaya más optimista caería en semejante simpleza. Aunque no es revolucionaría, sí es rebelde, pues se subleva contra las imposiciones y la falta de libertad de expresión; y por ahí tiene su lugar el poeta, el poema y la poesía social, pues no es más que otra forma de respirar por

[32] Véase José Luis García Martín (1986: 151-152), de donde tomo la cita.

la herida[33], es decir, una forma específica de existencia: vivir como poeta, o, simplemente, vivir, ya que, como entendía De Luis, se es poeta siempre o no se es. Él lo resumía con una expresión; ser poeta social significa adoptar una "una actitud frente al mundo" (183, 185, 206, 213, 218). La revolución, en cambio, se hace con la práctica y no con la palabra poética. La tantas veces citada definición de García de la Concha (1973: 37) de la poesía social resuelve la distinción ahora planteada:

> Entiendo aquí por poesía social, como hipótesis de trabajo, aquella que se ocupa del hombre en cuanto personalidad inserta en un contexto histórico concreto y en cualquiera o en todas las dimensiones de interrelación con otros hombres: laborales, económicas, culturales, de clase… Dicha poesía se califica como revolucionaria, a mi juicio, cuando se pone al servicio de una ideología concreta.

Hay que tener en cuenta que en la labor crítica de Leopoldo de Luis interfiere en muchas ocasiones el poeta; se trata de un cambio de perspectiva que le permite ampliar su concepción de la poesía más allá de las fronteras teóricas establecidas por tal o cual corriente interpretativa del siglo XX. De este modola literariedad de los formalistas rusos, la negación de lo biográfico y lo intencional por parte del *New Criticism* o la estética de la recepción terminarían convergiendo en posicionamientos más radicales, como la proclamación por parte de Barthes de "la muerte del autor". Pero, como poeta —y no solo como poeta, también como crítico de las obras de Miguel Hernández o Machado—, De Luis sabe que en el texto siempre hay un componente de la personalidad del poeta, pues entiende la poesía como una respuesta cambiante al ritmo de los vaivenes de la historia. Si el hombre-poeta se ve envuelto en un mundo que ya no es el mismo, su palabra debe ser acorde y ha de estar a la altura de las circunstancias. Lo ha expresado claramente en su ensayo sobre la obra de Machado (1988: 20):

> Será un error dejarse llevar por apariencias de los hechos vitales más de bulto o anécdotas baladíes, pero no lo será menos despreciarlos, como si el arte no fuera una actividad del hombre y no reflejara una personalidad aliada a la vida misma y tan honda y verdadera que, eso sí, viene a ser la fundamental, pero comunicada siempre, en mayor o en menor grado, con el ser social e incluso fisiológico que le comporta.

Es conveniente insistir en este punto. Existe una relación de continuidad entre la generación del 27 y los poetas de los primeros años de posguerra; aquella había puesto en marcha la rehumanización del arte y comenzaba a abandonar los estruendosos malabarismos formales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las mejores muestras

[33] Jorge Urrutia especificaba en las "Palabras para un libro que no tenía título", con motivo del último libro póstumo publicado de Leopoldo de Luis que "a la conexión (él nunca hubiera empleado este vocablo) vida, poesía, poema la denominaba «respirar por la herida»" (2013: 10).

del arte de vanguardia en la poesía española no pecan de inocentes ni se dejan llevar por lo más llamativo de lo abstracto; los del 27 consiguieron, por el lado del Surrealismo, un arte vinculado al ser humano y de alta calidad literaria, como lo demuestran, por ejemplo, *Poeta en Nueva York*, *Sobre los ángeles* o *Pasión de la tierra*. Pero, ¿a qué se debe esa actitud? No pudo ser por cansancio, por el abuso de unas formas que estaban agotadas, pues en España los poetas en ningún momento se pusieron de forma unánime a hacer caligramas ni se dejaron llevar por la escritura automática. Hubo un uso, pero no abuso, de las vanguardias; fue más canto de solistas que voces de coro, y es que, como afirma Cano Ballesta, "la del 27 no es deshumanizada —no puede serlo mientras sea obra del hombre— pero sí está sujeta a una tendencia estética deshumanizadora" (1996: 22). La poesía social tiene el antecedente en sus mayores del 27 —según De Luis, Rafael Alberti y Emilio Prados son los precursores más significativos— porque estos, condicionados al igual que los más jóvenes posteriormente por las circunstancias, se vieron empujados a la calle y pusieron en sus torres de marfil el cartel de se vende. Si Leopoldo de Luis ha repetido en múltiples ocasiones que la *Elegía cívica* (1930) de Alberti"es el kilómetro cero para el camino de la poesía social española de posguerra"(1983: 127)[34], hay que tener en cuenta que la situación histórica no puede ser la misma. Lo que sucedió es que lo vivido en las primeras décadas del siglo XX va a desembocar en la guerra civil, ya que la historia, y sus productos culturales, no son compartimentos estancos. El determinismo del arte implica determinismo vital. De Luis (1986: 126-127) lo ha expuesto de la siguiente manera:

> […] en 1933, [Alberti] lanza la revista «Octubre», subtitulada «escritores y artistas revolucionarios», una de las más significativas a lo largo de los seis números que publicó, de la literatura comprometida. El momento era propicio. En toda Europa, a partir de la guerra del 14 y el Tratado de Versalles, prosperó la inquietud de los movimientos artísticos que manifiestan las actitudes críticas y renovadoras. En España, la situación muestra la decadencia de la monarquía de Alfonso XIII, con la Dictadura de Primo de Rivera que suscita continuadas protestas de los grupos intelectuales y universitarios, así como algunos militares; los regimientos de Artillería. Hay una

[34] Si bien la *Elegía cívica*, según Manrique de Lara, tiene un claro propósito "denunciador", *El poeta en la calle* "es un libro mucho más directo y combativo […] puesto que en sus poemas ya no existe el subterfugio del surrealismo" (1974a: 9-10), aunque reconocía —en *Poesía española de testimonio*— que "los poetas franceses del surrealismo han dejado unos frutos muy fecundos para la ulterior prosperidad de la poesía de compromiso" (1973: 148); a su vez, rescata la valoración de José María de Cossío, para quien es Nuñez de Arce el verdadero antecedente de la poesía social, opinión que es desmentida por el mismo Manrique de Lara al citar a Quintana —al igual que Leopoldo de Luis— como el auténtico precedente (1973: 164 y 167). García de la Concha, por su parte, recupera el testimonio de Cano Ballesta, quien presenta a Emilio Prados como el auténtico precursor de la poesía social con su libro *No podréis*, escrito entre 1930 y 1932 (1973: 41). No obstante, Cano Ballesta señala a José Antonio Balbontín, en tanto autor del libro de poesía política *Inquietudes* (1925), como pionero de la poesía comprometida en España (1996: 86). También Ascunce (1997: 134) da su veredicto sobre el origen de la poesía social: *Campos de Castilla*.

> herencia liberal que, en el pensamiento, procede de la influencia de D. Francisco Giner de los Ríos a través de la Institución Libre de Enseñanza y la famosa Residencia de Estudiantes. Hay también una herencia de lucha obrera que había conocido, unos años antes, la Semana Trágica de Barcelona. No es cosa de exponer aquí, ahora, un panorama de la literatura comprometida […] Pero pensemos en escritores como Joaquín Arderíus, José Más, César Arconada, Ramón Sender, José Antonio Balbontín… Recordemos la creación de editoriales como «Oriente», «Ulises», «Cenit» para la propagación de la novela social y de la llama novela proletaria.

Centrada, según el antólogo, en la defensa del "hombre único, igual y libre" (187), la poesía social continúa la línea democrática de la revolución francesa. Pero amplía tal humanismo, pues se puede ser humanista siendo, a la vez, marxista o católico:

> […] los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados, porque lo que entendemos por inquietud social es —bien se sabe— defensa de la dignidad humana y nivelación de desigualdades económicas. De aquí que, repitiendo en parte lo dicho, se puede hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero solo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que reconocen la igualdad y la libertad como principios.

Además de poderse escribir desde posicionamientos tan distantes, en el seno de la misma poesía social está la heterogeneidad, distintos puntos de vistas que han de tener como nexo común su intención de "denuncia y protesta" (212). En un mismo poeta, incluso en un mismo libro, se pueden rastrear poemas marcados por un fuerte tono narrativo junto a otros esencialmente líricos y con un alto componente de subjetividad. Entre los distintos modos de escribirlos, distingue los que se centran en la testificación de las circunstancias o en la exposición de las acciones humanas, los que encaran la poesía desde el tremendismo o desde la cotidianeidad, y aquellos que se decantan por una escritura más o menos subjetiva o más o menos rebelde o revolucionaria. En la misma antología se recoge cada uno de estos matices; así, conviven poemas tan narrativos como "Cine de Barrio" y "La verbena" (460-466), de Maria Elvira Lacaci, con otros de un marcado tono irónico, como "Parte de guerra para la paz", en el que Gabino Alejandro Carriedo escribe: "se lamenta la pérdida segura / del motor de un tractor / y dos traíllas probables" (388), o con el simbolismo lorquiano de "Canción para dormir a un niño pobre" ("[…] duerme, mi niño, / que viene el aire / y se lleva a los niños / que tienen hambre") de Victoriano Crémer. La riqueza de la antología reside precisamente en esta variedad; hay que tener en cuenta que en ella hay poetas de distintas generaciones, lo que en nuestro caso implica discrepancias teóricas.

Los poetas de *Espadaña*, por ejemplo, han sido reunidos al lado de —por nombrar a algunos de los que no suelen ser citados— Jesús Lizano o Ángel Crespo.

En definitiva, el poeta social es aquel que "toma conciencia de su tiempo y siembra una poesía preocupada y grave, más cerca de la ética que de la estética". Ahora bien, escribir poemas comprometidos no presupone calidad artística, aunque sí un "valor moral" (185). A pesar de que el humanismo es el componente actitudinal más decisivo, De Luis llega a reconocer, aunque sin influencia directa en la poesía que estudia en la antología de Alfaguara, el carácter protestatario de la poesía pura en cuanto acicate contra la hipocresía burguesa (194). La evasión por el camino de la forma, la obsesión por parte del artista de crear un objeto estéticamente bello, lleva, puede llevar, implícito el rechazo de la realidad que le envuelve; es una manera más de mostrar su disconformidad. Pero también se puede ser esteta y adoptar una perspectiva comprometida. El ritmo poemático de José Hierro, o el del ya citado Jesús Lizano, lo demuestra.

Cuando Julia Uceda critica la *Antología de la poesía social*, lo hace, paradójicamente, sin tener en cuenta que Leopoldo de Luis ya se había adelantado allí a las acusaciones lanzadas, no por Uceda, sino por otros que habían caído en el reduccionismo crítico. Por tanto, "La poesía social, otra vez" es, en gran medida, una paráfrasis de las "notas" que precedían a la antología. Para la autora del artículo "La traición de los poetas sociales", "se manifiesta en ella [en la *Antología*] la perplejidad y desorientación del que intenta creer en lo que practica sin acabar por justificarlo por sí mismo. Podría interpretarse como una imposición ideológica, de fuera adentro, que no se resuelve al fin en una vivencia real" (1967:1); parece que no quiso tener en cuenta las siguientes observaciones de Leopoldo de Luis (213):

> Y es que la eficacia y el valor de una obra no tienen que marchar necesariamente paralelos a la actitud de la persona. Es evidente que, como al principio decía, el poeta, como hombre de su tiempo, toma parte activa —o bien pasiva— en los acontecimientos sociales asumidos en sus poemas. Y pudiera ocurrir que su conducta personal, en algún momento y en el terreno de los hechos, discrepase de su postura poética. Otras veces, por el contrario, frente a una conducta personal de rigor moral o de actuación revolucionaria, puede darse una actitud poética meramente esteticista. Mas téngase en cuenta que la biografía es complemento muy útil para estudiar en conjunto a un escritor, pero muy peligroso si no sabemos emplearlo con cautela y nos empeñamos en que interfiera continuamente la valoración de la obra. La situación social, las condiciones de vida, pueden colocar a cada hombre —cada poeta— en una actitud. No debemos salirnos, a nuestros fines de lo que el poema explicita.

Se trata de un distanciamiento de las posturas idealistas vosslerianas[35] que concebían la poesía como expresión de los sentimientos del poeta, el poema como el molde lingüístico donde se vertían las palabras que traducían tales emociones y el lector como receptor ansioso por revivirlas. Desde hace tiempo se sabe que las experiencias del poeta no tienen por qué ser las del sujeto poético, del mismo modo que es en el poema —en cuanto realidad independiente del poeta y del lector, pero que los pone en contacto— desde donde hay que partir para elaborar una interpretación. Como lectores, asistimos a lo que acontece en el poema, y solo en el poema, desde una especial predisposición que nos hace adoptar posturas de lectores. Sabemos que vamos a asistir, al leerlo, a un texto artístico, y no —por ejemplo, en los poemas sociales— a recrear nuevamente lo que sintió el trabajador explotado cuando llegaba cada día a su casa como tampoco experimentaremos nunca cuánto debe doler el horror de aquella guerra fratricida del 36. Cuando a Leopoldo de Luis le preguntaron en cierta ocasión si el poeta nace o se hace, este contestó que "las dos cosas. Hay una predisposición, una tendencia innata que luego se desarrolla o no, a merced de las circunstancias, la formación, el «clima»" (LdL 07/001), es decir, que ser poeta no es un don, sino una sensibilidad que hay que pulir con una educación basada en múltiples lecturas. Ni el poeta es el vate dibujado por el romanticismo ni el poema comunica miméticamente la vida[36]. En la advertencia deluisiana de que hay que tener en cuenta la biografía del autor pero sin salirse de lo dicho en el poema resuenan las teorías de Eliot recuperadas por Gil de Biedma en cuanto a la poesía como "comunicación estética". La identificación entre el

[35] Martínez Bonati (1983: 153) especifica que "la obra literaria es expresión y documento biográfico del autor, solo como un todo hecho de lenguaje imaginario ["pseudofrases"], producido por él dentro de una tradición literaria determinada". Es en este último punto en lo que excepcionalmente están de acuerdo aquel y el Carlos Bousoño de *Teoría de la expresión poética*, al dar entrada a "la intervención de factores extrapersonales en la creación del poema", pues este está condicionado por los géneros literarios, el idioma mismo, las palabras —posibilitando unas y rechazando otras— y la tradición literaria (1962: 28-31). La poesía lírica es, según Kate Hamburger, un enunciado real, autobiográfico; esta teoría ha sido rechazada expresamente por la crítica literaria casi de forma unánime, pues una cosa es aceptar, como hace Lázaro Carreter, la necesidad de contar con el poeta en cuanto sujeto de la enunciación, y otra muy distinta es reducir la poesía a diario personal. Véase René Wellek, "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*" (Cabo Aseguinolaza, 1999: 25-59). Así, Pozuelo Yvancos hablará de la "la abismal caída en desgracia de la dimensión auctorial" (2010: 107) para referirse a la llamada *muerte del autor*.

[36] Desde este punto de vista, Adorno sostiene que "las obras líricas supremas son por consiguiente aquellas en las que el sujeto, sin resto de mera materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo adquiere voz. […] Por eso la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que este aspira por sí" (2005: 56). Por tanto, para Adorno, la mejor forma de comprometerse no es seguir el camino de la protesta mediante la colocación en el centro de la obra de sujetos-víctimas del terror, sino distanciándose de la realidad y mostrándola en su absurdo: "todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida" (2005: 409).

lector real y el destinatario implícito, retórico, del poema supuso un error común y generalizado tanto por parte de los que defendieron una temática social como por los que vieron en ella una degradación de la forma. En cuanto al emisor del poema, el poeta social sí que tiene algo de lo que Hugo Friedrich llamó "el Romanticismo desromantizado" (1974: 41): frente a la ideología dominante, el escritor puede aparecer como un incomprendido; sin embargo, no asume ese caracterización *frente* al pueblo por el que escribe. Paradójicamente, el poeta quiere estar *junto a* y no *frente* al pueblo, a pesar de que la realidad es que el aislamiento cultural entre aquel y este conduce a la incomunicación. Quizá por eso escribiera Aleixandre en *En un vasto dominio* aquello de que "Para todos escribo. Para los que no me leen sobre todo / escribo". El poeta social sufre la ambigüedad de no ser un poeta moderno por querer ser comprendido por la sociedad —algo que se aleja de la tradición simbolista—, aunque se revista de modernidad al sentirse incomprendido dentro de un sistema que rechaza y en el que es rechazado doblemente, por parte de los deseados receptores, ajenos al arte, y por los cultivadores del purismo y del sentimentalismo poéticos. Pero, como se irá viendo a lo largo de este trabajo, no es conveniente simplificar el asunto. "Convenzámonos, la literatura no está al alcance de todos" (2009: 51), dirá Jesús G. Maestro, y jamás ha dejado de ensalzar las virtudes del *yo*, incluso cuando el *nosotros* era tan traído y llevado por todo lo que rodeaba el contexto del arte social (García, 2012: 210). De ahí que la consigna de Bertolt Brecht aparezca actualmente descontextualizada y, por tanto, sin validez para un análisis pragmático del arte: "Contra la barbarie creciente —decía Brecht— solo hay un aliado: el pueblo, que tanto sufre bajo ella. Solo de él puede esperarse algo. Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y, más necesario que nunca, hablar su lenguaje" (1984: 235). He aquí resumidamente lo que ha pasado de la poesía social, casi en forma publicitaria, a los manuales literarios.

Si tomamos, pues, un texto artístico por la repercusión social que pueda tener es como si tomamos un rábano por las hojas. Para Darío Villanueva, "el realismo literario reside en una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice. […] Lo fundamental descansa en la posibilidad, más o menos plausible, de un lector o una lectura intencionalmente realista" (2004: 204). Sin embargo, en la poesía social se produjo un error cuantitativo y cualitativo de destinatarios. Aplicado a la poesía social, el "realismo cointencional" que propone Villanueva se desvirtúa; si bien el poeta, en los primeros momentos de la poesía comprometida, parte de unos fines prácticos, con el paso del tiempo el poeta

vuelve a la ficcionalidad lírica y a reservar su limitado campo de acción a una zona próxima al pensamiento o a la conciencia: la praxis poética no implica una praxis política. Por parte del lector, la empatía emocional e intencional con el autor estudiada en *Teorías del realismo literario* encalla en una realidad de encrespada incultura literaria: si teóricamente son *muchos* los destinatarios del poema, son, en cambio, *pocos* los que tienen acceso a la lectura poética; y entre esos *pocos*, muchos los que saben que la social es una poesía —como decía De Luis— de denuncia y no de soluciones. La poesía social no soluciona los problemas del país, aunque siempre es un factor más, aclimatado al tiempo histórico e ideológicamente susceptible de recibir y ofrecer estímulos extrapoéticos. La supuesta intención autorial del poeta social no podía ser revivida por el lector porque ni disponía de la competencia ni de los medios para encarnar las utopías humanistas de aquel. Con otras palabras, el lector de poesía social era simplemente eso, *lector*, y no *lector social*. Carlos Bousoño (1979: 21) lo ha expresado lúcidamente:

> El encuentro con la razón narrativa, vital o histórica, solo podía operar, dada su índole, minoritariamente, en el reducido coto de poetas, escritores y pensadores. El enorme cuerpo restante de la sociedad se mantenía ajeno a tales signos de salvación, y no sabía sino de las terribles y progresivas lacras que el racionalismo crecientemente industrial de la sociedad de consumo, con su utilitarismo a ultranza, insaciable y malsano, producía.

En su interesantísimo trabajo *De poética y poéticas*, Lázaro Carreter estudia la comunicación literaria a partir de los planteamientos de Ingarden, Lotman, Rifaterre, Uspensky y otros, para mostrar cómo en el texto hay distintos niveles de significación y de sentido, distintos niveles de lectura, que variarán dependiendo de múltiples factores, y entre ellos, de las circunstancias culturales que hagan del lector un receptor válido u otro incompetente. Ahora bien, a lo largo de la exposición va dejando entrever que para que se produzca la comunicación literaria es requisito imprescindible que existan cada uno de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo y, como puede ocurrir, si el lector no pasa a formar parte de él, entonces, no es que el significado del poema no sea asimilado sino que, sencillamente, no surge la literatura. El lector es decisivo en la creación literaria, "sin el cual —dice Lázaro Carreter— el poema no existe" (1990: 43). Así, el problema de la poesía social era precisamente este: que no tenía entidad social alguna al no contar con un público lector. Ahora bien, es el mismo problema que tenía, por ejemplo, el Jorge Guillen de *Cántico*. La comunicación se produce, pues, entre sujetos retóricos. La poesía es, en cuanto ejercicio de lectura silenciosa y privada,

intersubjetiva, y no colectiva, aunque sus temas sí puedan ser sociales; el poema, como decía Octavio Paz, "no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre" (1998: 25).

Continuaba Julia Uceda insistiendo en la doble cara de los oportunistas poetas sociales, que seguían una moda: "la de la chaqueta vieja y mugrienta. Deliberadamente mugrienta y vieja, pero de excelente paño bajo la «pátina»" (1967: 1), y pronosticaba que "la poesía social no va a llevarse". Pero una vez más llegaba tarde en su análisis y la acusación vuelve a convertirse en paráfrasis, ya que —razonaba De Luis (210)—:

> Estamos en 1965 y una nueva leva poética se manifiesta ya. La repetición de elementos ha puesto en peligro de desgaste, como ocurre con toda tendencia literaria y artística, la continuidad de la poesía social sobre la que se cierne la amenaza del cansancio. En todo movimiento serán los poetas personales, creadores o vivificadores de los temas, de los modos, y serán los epígonos y los repetidores que hacen de la forma fórmula y del tema tópico. Aunque esto no deje de ser hoy verdad, lo es asimismo que la preocupación por un mundo mejor y más justo es algo que no periclita mientras se mantenga una conciencia alertada, un sentido moral. De aquí que la poesía disidente no surja ni se eclipse como una moda, sino que se haga oír, de una u otra manera, frente a toda situación injusta.

La diferencia entre la primera y la segunda generación de posguerra[37] estriba en que aquella vivió la guerra en primera persona—muchos estuvieron en el frente—, mientras que los "niños de la guerra" la evocan como algo confuso que solo más tarde comprendieron. Leopoldo de Luis califica a una y otra, según sea más o menos pasional, como *romántica* y *clásica*. Pero la nueva generación que anuncia en las palabras citadas no es la del 50, sino la de uno de los poetas incluidos en la antología, la de los Novísimos y la de la llamada generación del lenguaje. Por tanto, el cambio de rumbo de la poesía era esperado y esperable desde una óptica histórica, lo que viene a invalidar la extremaunción hecha por Julia Uceda al desdibujar la antología como "el primer

[37] En cuanto a esa diferencia generacional, Andrew P. Debicki observa que "la poesía social escrita por poetas más jóvenes y publicada después de 1955, revela formas y estilos nuevos, y la misma destreza y manera de incluir la participación del lector que veremos en la poesía posmoderna […]" (1997: 132); además, decía más adelante, "[…] no se centraban en la poesía como vehículo de reforma social. Pero en un sentido más profundo, su búsqueda de fines éticos superiores los sitúa en una actitud de rebelión contra las limitaciones de su sociedad" (1997: 153). Nótese que se trata de un análisis que deriva exclusivamente de la metáfora de Celaya que identifica la poesía con "un arma cargada de futuro", y que, por tanto, es parcial. De hecho, la poesía como medio de revolución política fue un tópico desechado rápidamente por los poetas de la primera promoción de posguerra. Desde esta perspectiva, Miguel Ángel García, frente a la propuesta teórica de Valente (1971:11-15), subraya que "es obvio que la poesía social cayó en ese formalismo temático, pero no es menos obvio que un similar formalismo temático, o incluso formalismo formal, se aprecia igualmente en todos los poetas modernos y contemporáneos […]" (2012: 19), pues —como indica Roland Posner (1999: 136)— "en el momento en que una técnica poética queda registrada en el «canon poético» ha perdido ya su función poética". Para Ramón Pérez Parejo (2002: 240), en cambio, no existe prácticamente diferencia entre ambas generaciones, ya que comparten estética y posición ideológicas.

monumento levantado a la poesía social. Y todos sabemos que los monumentos solo se les erigen a los muertos" (1967: 1). Muchos años más tarde, otro crítico prolongaría esta metáfora mortal: "Por la fecha, da la sensación de que sus poetas se han reunido para presenciar su propio entierro, como don Félix de Montemar, aunque el antólogo asegure en el prólogo que la escuela goza de muy buena salud" (Carnero 1989: 327). En *Los hijos del limo*, Octavio Paz analiza la poesía de posguerra como el "sacrificio de la búsqueda verbal y la aventura poética en aras de la claridad y la eficacia política"; esos poetas —añade— "quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado" (2008: 155). En 1972 (fecha de la obra de Paz) la poesía española está virando hacia otro rumbo, en el que el norte lo pone la experiencia cultural y no la biográfica. Pero los grandes escritores de posguerra siguen vigentes, son incluso reeditados —a pesar de lo minoritaria que pueda ser la poesía—, y leídos, en un tiempo que, más que borrarlos, los mantiene suspendidos en el ambiente cultural como hojas que ocasionalmente se posan en la bibliografía de algún lector. Con la poesía "de propaganda social y política", Paz anuncia "el fin de la *idea de arte moderno*", ya que aparece "la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la trasgresión en ceremonia." (2008: 159). Al intuir el acto poético como un ejercicio creador revolucionario, analiza metaliterariamente la poesía como una ruptura social con fines trascendentes. Pero la estética social no supuso el abismo de la modernidad sino una retórica marcadamente histórica, alentada por unas circunstancias que asfixiaban políticamente al hombre y que, además, puede ser considerada "un episodio más, no especialmente rupturista, de la normalización poética de nuestra posguerra" (García 2012: 70).

Cuando se habla de la temporalidad de la poesía, la crítica ha diferenciado entre una poesía históricamente situada en el momento presente y otra atemporal por su temática. Así, Manrique de Lara nombra "a la poesía que elabora el hombre comprometido con su tiempo, poesía de testimonio, dado que lo que hace en sus versos es mostrar un problema que le afecta y conmociona, no con una emoción intemporal como podría ser la belleza, el amor, o la libertad anárquica con que puede comportarse, sino con una pasión por lo que está sucediendo en su contorno. Un hecho que está juzgando en función de su presente" (1973: 45). En primer lugar, el ser humano no puede materialmente escapar de las redes de su contorno; el escritor que trata en su obra del amor o de la libertad siempre escribe históricamente situado, tanto como el "hombre comprometido", y este, a su vez, ofrece un producto tan universal como el de un esteta de la naturaleza. Manrique de Lara parte del idealismo humanista que sitúa al Hombre

como una entidad superior que guarda en su interior esencias constitutivas como el amor, la belleza o la libertad; pero esta visión platónica de la humanidad no debe excluir a otros sentimientos tan universales como aquellos, como pueden ser la justicia o la igualdad. En definitiva, todos los temas citados por Manrique de Lara son tan "intemporales" como históricos, pues el amor y el compromiso siempre surgen de un yo orteguianamente envuelto en sus circunstancias; y estas han de ser irrevocablemente las de un aquí y un ahora. La distinción entre poesía lírica y poesía histórica que lleva a cabo el autor de *Poesía española de testimonio* (1973: 78) no es, pues, válida. De hecho, al ser otras las circunstancias del momento de la creación, serán otros los temas y otras las formas que adquieran cierta relevancia; en la evolución de la poesía comprometida, apunta Iravedra (2002: 6),

> […]aunque no falte la evocación de la violencia fratricida de la guerra y de los años sórdidos y estériles de la posguerra, el ámbito de la protesta se ensancha cada vez más hacia los conflictos internacionales, focalizándose en el rechazo de las guerras y la cultura militarista, las profundas desigualdades sociales en tiempos de neoliberalismo y globalización, la explotación y el sometimiento de los pueblos del Tercer Mundo, los desastres ecológicos, las contradicciones y abusos del sistema capitalista… aunque la denuncia también alcanza al entorno de lo cotidiano, y señala la perversa dominación ejercida sobre el sujeto por la moral establecida, el drama de la incomunicación en nuestros macro espacios urbanos, las miserias de la realidad sumergida en los márgenes de la "sociedad del bienestar" y, en fin, la radical insolidaridad de una sociedad gobernada por la hipocresía y el cinismo, incapaz de enfrentarse a sus propias contradicciones.

Otros tiempos, otros temas, otra poesía, pues son otros los determinantes socioculturales que permiten la aparición de nuevas formas de concebir la poesía y rechazan las existentes.

Hacia 1930 veía la luz *El nuevo romanticismo*, la obra de José Díaz Fernández que es considerada por Jorge Urrutia, junto a *La deshumanización del arte*, como las que inauguran una nueva forma de concebir dialécticamente la relación entre ética y estética. El mismo Díaz Fernández hacía notar que "cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización del arte, no la propugna" (2006: 366). La lectura de la obra de Ortega de 1925 lo confirma, pues en ella asegura que no se propone "ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo"; y más adelante, concluye: "se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo" (2005: 167 y 198). Ya en la obra de Ortega y Gasset se observa una interpretación que late en el centro de la polémica artística de posguerra: la belleza formal es un medio de evasión y, por tanto, inhumano,

mientras que el arte mimético, al copiar la realidad, se compromete con ella: "estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo" (2005: 177); en consecuencia, lo particular, lo individual y subjetivo, el yo romántico, no tendría cabida en el arte de vanguardia. Sin embargo, en la poesía de posguerra —en cualquiera de sus múltiples vertientes (Prieto de Paula, 1991: 124-125)— llegó a darse un producto acabado estéticamente y que reflejaba la realidad del hombre; incluso el evasionismo de los estetas puede ser considerado como manifestación de desacuerdo ante una realidad en la que no terminan de encontrar su sitio. Por lo demás, *El nuevo romanticismo* supone la recuperación de la historia desde un humanismo marxista, preocupado por "la ruptura con los privilegios tradicionales, la democratización de la enseñanza, la muerte de la oligarquía caciquil, el fin del monopolio privado, la garantía de los derechos del hombre y del trabajador, la transformación de las relaciones entre el Estado y el individuo que produce" (2006: 406). Al margen de la esfera política, desde un punto de vista estético, reclama para el arte "una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por propia naturaleza, un contenido moral", al mismo tiempo que "tomar la pluma en la mano constituye, tal como va el mundo, la máxima responsabilidad" (2006: 360), en definitiva, "un arte para la vida, no una vida para el arte" (2006: 357). Lo que anuncia el trabajo de José Díaz es el humanismo historicista que tras la guerra será actualizado por distintas generaciones de poetas comprometidos con el hombre[38].

Que la poesía social esté sujeta a unos condicionantes temporales explica que no se diera inmediatamente en los primeros años de posguerra. Se trata de un testimonio que surge a partir de unos planteamientos políticos determinados —asentados en actitudes existenciales—, aquellos que permitieron expresarse al poeta tras el marasmo y la incertidumbre de la situación del hombre posbélico. Una vez que estuvo firmemente establecida la dictadura y el franquismo pasó a formar parte de la idiosincrasia de los españoles, el poeta escribe su lugar en el mundo. Antes, en la década de los cuarenta, la conciencia social vive la resaca del sinsentido de la muerte y el absurdo de la destrucción; cuando despierta a la realidad, lucha con la tímida voz de su palabra de poeta contra la injusticia.

[38] Así ha sido planteado por Antonio Jiménez Millán en "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria" (2001: 9-40).

También es extraño, por otro lado, que Julia Uceda cerrara su artículo con una última recriminación a los poetas sociales de que estos "ni siquiera fueron testigos", y que se preguntara retóricamente si "¿eran tan solo «curiosos» que ahora se marchan?" (1967:12). Una vez más había pasado por alto la aclaración que hiciera De Luis dos años antes: "Un poeta no es un mero testigo, ni un notario. Es, además, protagonista: está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus poemas y muchas veces las padece" (184)[39]. La postura filosófica existencialista y la razón histórica orteguiana impiden que el poeta, tanto como el fontanero, el electricista o el corredor de apuestas, sean meros espectadores de su tiempo. Rotundamente lo ha afirmado: "Si a mí me parece indudable que la obra literaria nunca nace exenta, sino condicionada, en mayor o menor medida, por las circunstancias que gravitaron sobre su creador, pienso que a la obra crítica le acontece otro tanto" (1975a: 83), aunque tal determinismo podría extenderse, como he dicho, a cualquier hombre, independientemente de su profesión.

En definitiva, la poesía social propuesta en la *Antología* se caracteriza por ser histórica[40] y realista, narrativa, testimonial, protestataria al denunciar las injusticias, rebelde en cuanto reclama un cambio en la organización social, y colectiva, pues expone no los problemas individuales del hombre sino los problemas del hombre en cuanto ser que vive en comunidad. En "La poesía social, otra vez" vendrá a corroborar, mediante sucesivas puntualizaciones, lo ya dicho en el prólogo de 1965: que la poesía social no es una moda, ni cuestión de movimiento o escuela, sino una actitud y, como cualquier tendencia, implica una moral que consiste en la esperanza de que siempre haya un poeta que cante al amor y a la alegría; que lo que es calificado como empobrecimiento estilístico supone —para él— enriquecimiento estético, al dar cabida a cualquier palabra, expresión o tono; que no hay que confundir poesía social con poesía popular o dirigida a las masas, ni la existencial con la social; que la ineficacia que le atribuye es una correcta interpretación de sus fines, pues, en el mejor de los casos, "los poetas sociales habrán podido, con su obra, llegar a una de estas tres metas: hacer sentir la

[39] García Martín ha llevado a cabo un análisis similar, pues la denuncia de la poesía social "no se establece, como malentendió Julia Uceda, ante una «autoridad competente», sino ante las propias clases oprimidas para que tomen conciencia de su estado y se dispongan a cambiarlo. De ahí que otra nota distintiva de la poesía social sea su carácter revolucionario. El poeta propugna la transformación de la sociedad desde posiciones ideológicas que no tienen por qué ser idénticas" (1983: 155).

[40] Como indica Octavio Paz, "la palabra poética es histórica en dos sentidos complementarios, inseparables y contradictorios: en el de constituir un producto social y en el de ser una condición previa a la existencia de toda sociedad" (1998: 226). Para un análisis de la relación entre historicidad y compromiso, véanse los testimonios de Robert Escarpit, Jorge Semprún y Simone de Beauvoir que recoge Cano Ballesta en *La poesía española entre pureza y revolución* (1996: 72-73) y Manrique de Lara (1973: 44).

injusticia de unos hechos a través de sus poemas, acompañar a su pueblo en la lucha revolucionaria o, simplemente, dejar constancia de que su sensibilidad de hombres estaba más impresionada por el dolor de sus semejantes que por cualquier otro tema" (1967: 4). Como la estulticia no es un rasgo que caracterice ni a De Luis ni a los poetas sociales, podemos afirmar, con Guillermo Carnero (1989: 323), lo siguiente:

> Podrá emitirse sobre los poetas sociales el juicio que se quiera, pero nadie debe negarles, si no a todos, al menos a los más lúcidos, el mérito de haber sido conscientes de la inefectividad de sus pretensiones. Los poetas sociales fueron haciendo autocrítica desde un principio, o recibiendo incitaciones para hacerla.[41]

Otro de los aspectos más destacados por la crítica ha sido la distinción llevada a cabo por Leopoldo de Luis entre poesía social y poesía civil, satírica, política, religiosa y caritativa, además de la diferencia con la poesía existencial, esta última no tan comentada. Por la trascendencia que tiene este último punto para el presente trabajo tendrá un estudio aparte. Si la poesía civil se caracteriza por el tono heroico y la política por tener objetivos explícitos, y mientras que esta y la poesía religiosa apuntan soluciones a los problemas planteados, la poesía social, por su parte, carece de todo ello. Tampoco puede considerarse poesía caritativa, pues frente al "com-padecer" propio de esta —es, por tanto, individualista—, la social es colectiva, en tanto que "le importa la situación de una clase", "*padece*, no *compadece*" (184).

Pero puede que la diferenciación que más polémica haya levantado hasta el momento fuera la que hace –y la crítica muchas veces no hacía— entre poesía social y poesía popular, error en el que también cae Julia Uceda y al que —como ya se ha comentado— vuelve a anticiparse Leopoldo de Luis en las "Notas" a la primera edición. José M. González advertía de que no "debiera confundirse la inclinación al mayoritarismo con la poesía *popular*, ocupada en el arte de masas (poesía *para* el pueblo), inmediatamente asequible por ellas. De hecho, ni los poetas sociales ni sus detractores suelen respetar la distinción, lo que origina polémicas sin término. Así, pues, poesía mayoritaria y poesía popular tienden a mezclarse, y mayoría lo mismo puede equivaler a clase social, que a público o a la totalidad del pueblo llano" (1983: 49).

[41] Buen ejemplo de ello pueden ser los testimonios que recoge García de la Concha (1973: 326) de Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, quienes aceptan que la poesía no tiene como receptor a todo el pueblo. La comunicación del poema social, por tanto, es fallida, siempre que no se plantee la cuestión desde un punto de vista de la ficcionalidad literaria, tal como ha sido analizada por S. J. Schmidt (1999: 195-212).

La poesía popular es aquella que está premeditadamente destinada a las masas, para que estas la entiendan, lo que no se debe confundir con la conocida dedicatoria de Blas de Otero; la poesía social, no obstante, es aquella que tiene como tema la defensa de la libertad humana y en la que el poeta busca la forma poética más acertada. En la conferencia "Poesía popular española del siglo XX" (LdL 06/001), para la Asociación Colegial (26 febrero 1996), va a rechazar el vocablo "masa", que sustituye por el de "pueblo" o "colectividad"; en el primero intuye connotaciones negativas, pues, como proponía Juan Ramón Jiménez, —y cito el comienzo de dicha conferencia— "«No hay arte popular sino tradición popular del arte». […] Y es que —desengañémonos— la masa no crea. Crea el individuo. Claro que masa no es pueblo. Masa es un conjunto amorfo. Pueblo, en cambio, es tradición y raíz"[42]. En cambio, del pueblo recibe el poeta los materiales necesarios para su creación, enriqueciéndose con sus experiencias. Tampoco cabe confundir la poesía popular con la que llama, en la conferencia, "para-proletaria", y en el prólogo de 1965 siguiendo a José Antonio de Cáceres Peña, "parapopular" (219). Esta poesía consiste en la asunción por parte de un poeta culto de los temas y formas expresivas del pueblo, lo que para Leopoldo de Luis es excepcional en Miguel Hernández, Ángel Crespo y otros como Evtechenko, Neruda y Nicolás Guillén. La poesía "para-proletaria" sería aquella escrita por poetas que no son proletarios pero asumen sus preocupaciones, como Alberti. En cualquier caso, "[…] es una cuestión de preposiciones: poesía *desde* el pueblo, poesía *para* el pueblo. Poesía popular, poesía para-popular. Poesía proletaria, para-proletaria" (LdL 06/001: 39).

En este sentido, además de no existir poesía popular, tampoco existe poesía proletaria. Para validar tal afirmación Leopoldo de Luis recurre, respectivamente, a la teoría de Juan Ramón Jiménez y a la de Trotsky. Este veía en el proletario un continuo luchador que ansiaba subir en la escala social para así poder acceder a la cultura; pero, he aquí la paradoja, si se produjera tal ascensión y creara artísticamente, la obra ya no sería de un trabajador explotado sino de un individuo que vive en una sociedad socialista y, en consecuencia, igualitaria (LdL 06/001: 44). Los mismos planteamientos mantenía hacia mitad de la década de los sesenta (214-215):

[42] Manrique de Lara lo ha analizado desde la misma perspectiva: "las estructuras sociales producen una alienación en los individuos de la sociedad. […] No son individuos sino masa. Por eso el escritor se margina porque le repugna el concepto masa y no quiere cooperar a las deformaciones mentales de la sociedad que intentan anularle como individuo. Y desgraciadamente no son tan solo deformaciones mentales, sino morales, a veces conculcadoras del primitivo espíritu de la institución sobre la que la sociedad se asienta" (1974b: 48-49).

> Ya sabemos cuánto hay de discusión bizantina en esto del arte para las masas, y cómo la cuestión depende de un problema educacional. Es cosa de nivel de cultura, nivel de vida, en definitiva, pues este no consiste solo, cómo creen muy muchos, en mayor capacidad adquisitiva de utensilios mecánicos […] sino también, y antes y mejor, en mayor poder adquisitivo de *sensibilidad*: leer un libro, escuchar un concierto, contemplar un cuadro. Acceso, en resumen, a zonas de sensibilidad tradicionalmente exclusivas de las clases altas.

Y añadía a continuación que era necesario

> no mezclar el propósito y el logro de la poesía traída a este libro con el problema del arte de masas. En todo caso, su relación consiste en que la poesía social puede hacer suya —y de hecho lo hace muchas veces— la denuncia de un mísero estado cultural del pueblo, de una paupérrima atención de la sociedad por los problemas educacionales, de un injusto mantenimiento de la cultura clasista.

La poesía popular, personificada en Miguel Hernández, es "la conversión en palabras rítmicas y sencillas de un suspiro, de un silencio que palpitaban ahogados en el alma colectiva del pueblo" (LdL 06/001: 74). En esta definición se puede leer entre líneas el concepto idealista del arte como expresión directa de los sentimientos. Con tal aclaración y retomando lo dicho hasta el momento, Leopoldo de Luis relaciona la teoría más simple de la poesía como medio de conocimiento con la poesía popular, y amplía, para la creación de los poetas cultos, la teoría del poema como comunicación de un conocimiento.

Luis Cernuda llevaría a cabo una lectura de la poesía popular (2006: 471-484) que, en buena medida, vendrá a coincidir con la deluisiana. Es por ello por lo que vamos a seguir su hilo interpretativo. En primer lugar, toma distancia adoptando la voz crítica que se suponía unánime en la época, esto es, ofrece el punto de vista de manual sobre la poesía de posguerra para posteriormente rebatirlo:

> Los acontecimientos de estos años últimos, al repercutir sobre el arte y la poesía, han recrudecido cierta vieja actitud humana, que consiste en exigir al arte una utilidad. El arte, se dice, debe servir, y en cuanto a la poesía su misión no es adelantarse a los hombres abriéndoles un camino que a estos acaso no les interesa recorrer, sino que debe marchar al lado de ellos y hacerse eco de los sentimientos e ideas que les animan. El poeta, además, no debe juzgar sobre la autenticidad o excelencia de los sentimientos colectivos que así exprese: su tarea solo consiste en recogerlos, por el hecho de existir al lado suyo, dentro de sus versos. El arte, la poesía, que de ahí resulten, serán al fin verdaderamente populares.

Las palabras de Cernuda recogen el legado del realismo crítico: utilitarismo en el arte debido a las exigencias históricas, la poesía como compañera del pueblo y el poeta como su profeta. Pero, como se dijo, es la realidad poética que Cernuda coloca sobre su mesa de disección crítica para estudiar y hacerla añicos. Y el bisturí se clava en

principio en la expresión “poesía burguesa”, entendida como un oxímoron, “ya que los ideales de la burguesía, si es que la burguesía tuvo alguna vez ideales, están en contradicción con la poesía”. Además, la poesía popular —“elemental en cuanto expresión y simple en cuanto a pensamiento”, añade— es una parte del todo de la poesía en general, que procede “de la imitación artificiosa que produce ese resurgir de las viejas literaturas nacionales”. Detecta un problema más: la poesía popular, al tener como destinatario “no tanto al hombre en general, sino al hombre como miembro de una casta humana”, pierde la universalidad y la calidad artísticapropias de la literatura. El arte, pues, tiene pocos espectadores o lectores, “es para pocos, no por presentar carácter aristocrático, sino porque requiere, como la ciencia, unas cualidades especiales, y no todos los hombres tienen para él vocación”. De ahí que Cernuda, desde la sociología literaria, llegue a las mismas conclusiones aquí expuestas:

> Difícil es que en época alguna de la historia existiera un arte exclusivamente popular, ya que el arte ni en su esencia ni en su fin es una actitud popular. Y con frecuencia lo que dentro del arte aparece como inspiración popular no es sino un artificio estético más, que atrae por eso mismo al espectador culto, y solo a este.

Exige para el arte cierto elitismo, cierto nivel cultural que presupone ausente en el pueblo, pues, según Cernuda, la expresión “poesía popular” es tan contradictoria como la de “poesía burguesa”,

> […] porque la esencia misma de la poesía y del arte está en contradicción con lo que el pueblo representa; el pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo, y la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad (y por singular entiendo algo bien diferente de lo personal), lo cual es incompatible con lo colectivo. El hombre que se acerca íntimamente a la poesía pierde su engranaje social, y venga del pueblo, de la burguesía o del aristocracia se convierte en un poeta, porque la poesía lo marca como suyo.

A pesar de esta concepción de la poesía, no recrea la imagen del poeta maldito, como ser especial dotado de unas cualidades semidivinas, sino que solicita tanto para el artista como para el público los conceptos de elaboración y esfuerzo respectivamente, algo que, en definitiva, fue exigido por los mejores poetas sociales y que es subrayado teóricamente por Jean Cohen (1975: 47), para quien cada uno de los recursos del texto es intencionado:

> La poesía es lenguaje de arte, es decir, artificio. Y algunos de los poetas de hoy que creen hablar el lenguaje natural se verían muy sorprendidos al ver que, si el análisis se dignase aplicarse a sus obras, hallaría en ellas las figuras tradicionales […] Las “figuras” no son adornos vanos. Constituyen la esencia misma del arte poética.

Cohen está continuando la línea teórica establecida por los formalistas rusos. En 1925, Eichembaum citaba unas palabras de Yakubinski que planteaban la diferencia entre lengua cotidiana y lengua poética (Todorov 1970: 26-27); lo que distingue una de otra —decía— es la finalidad con que son usadas las palabras: si tienen exclusivamente función práctica estamos ante un uso coloquial de la lengua, pero si las formas lingüísticas adquieren protagonismo se trataría de una lengua poética. Lo que Yakubinski expone, por tanto, no es otra cosa que la función poética de Jakobson. Si aplicamos esta teoría a la poesía social habría que concluir, no sin razón, que lo que hace a un determinado código lingüístico presentarse como lengua poética es la actitud del emisor, poniendo este en funcionamiento varios recursos técnicos que aseguren que la recepción del texto también se va a dar en clave artística. No obstante, un texto es literario no solo por la intención del autor sino por un sistema complejo de factores —entre los que interviene ese uso *especial* del lenguaje— sociales, culturales e ideológicos, y en los que las instituciones tienen un papel determinante.

Los poetas sociales no pudieron o no quisieron escribir otra poesía, pues fue necesario recorrer un largo camino para llegar a la meta, aunque el final fuese el agotamiento del tópico y de la fórmula[43]. Ahora bien, la poesía, la de entonces y la de ahora, no funciona como argumento político o económico, únicos posibles argumentos en el mundo occidental de los siglos XX y XXI. La poesía social, como cualquier otra poesía, supone más el camino que la meta, como decía Valente, "un tanteo vacilante en lo oscuro"[44]. Y, además, no puede pasar desapercibida la llamada de atención que hacían Fanny Rubio y José Luis Falcó: "Desde que Bleiberg definiera la poesía como aquella que procuraba «no dejarse nada en el corazón», en la línea de Éluard («Contra toda evidencia / con la gran preocupación / de decirlo todo») el tema de la poesía «social» (cuyos exponentes principales fueron en una época los poetas Celaya, Otero, Hierro, Crémer y Nora) ha sido un campo de batalla donde se debatían cosas que tenían muy poco que ver con la poesía" (1981: 44).

[43] Es, por ejemplo, la interpretación que hace Carlos Bousoño en 1964: "En la fecha en que escribo, sin embargo, la poesía social parece en buena parte haber agotado su repertorio y ser cultivada, casi exclusivamente, por repetidores de escaso talento", seguidores, en todo caso, de "un puñado de poemas magníficos en relieve sobre un fondo de irrelevante tono gris" (1964: 169-171).

[44] José Olivio Jiménez atribuye a la poesía la función de "iluminar ese reino [de misterio y de sombras] y revelarnos el enigma, hasta donde humana y poéticamente se pueda, devuelto ya en claros signos" (1964: 40).

2.3. Las poéticas de la *Antología*

Si se toma al pie de la letra la conclusión a la que han llegado algunos críticos de la poesía social, tendríamos entonces que afirmar que esta no ha existido jamás, pues es frecuente que desvinculen la obra del poeta estudiado de la del resto del grupo. Suele suceder cuando se produce el acercamiento a la obra de un autor concreto; entonces, se parte de que haber sido poeta social es una deshonra para la biobibliografía de un escritor, pues ha estado en contacto con las bajas lacras del prosaísmo, el utilitarismo y el partidismo. Tanta obstinación por dejar fuera de la poesía social a los poetas que conformaban las primeras generaciones de posguerra dejaba la plaza poética social desolada y desierta. La introducción de Santos Alonso a las poesías completas de Eugenio de Nora, *Días y sueños*, es un ejemplo moderado de ello: "Por mucho que se haya insistido en el contenido social de Nora, sus palabras conciernen mucho más a la actitud y la esencia de la poesía lírica que a la naturaleza épica fundamentada en la colectividad" (1999: 21). Pero la antología deluisiana lo desmiente. De otro modo, para Manrique de Lara "no existen los poetas sociales. Existe la poesía social que hacen los poetas" (1974: 7); no son *a priori* poetas sociales sino que son *circunstancialmente* —pues así lo exige el tiempo histórico que viven— poetas de testimonio. De hecho, en 2004 Eugenio de Nora publica un antología de sus poemas más líricos —en contraposición de los comprometidos— para desmentir la etiqueta de poeta social que se le asigna, como explicita en una "Nota introductoria" (2004: 7) en la que se adhiere a la propuesta de Manrique de Lara:

> Los versos aquí reunidos no son una antología o selección de lo mejor, sino la presencia (con cierto carácter probatorio y polémico) de una vertiente de lo escrito desde mis primeros pasos hasta hoy, en contraposición con la imagen estereotipada de "poeta social" que frecuentemente se me asigna. (Por cierto que la expresión misma de "poesía social" me ha parecido siempre necia, mientras el concepto de la poesía como testimonio, luego asumido por otros, lo defendí explícitamente, en *Espadaña*, desde 1943). De hecho, tiene un sentido profundo, la poesía más auténtica es —a la vez que obra de arte que aspira a un valor autónomo, absoluto—, testimonio del mundo en que estamos, y reflejo de nuestra experiencia. Poesía como testimonio y poesía de la experiencia.

Rubio y Falcó le reconocen a la antología deluisiana el mérito de representar "la consagración del movimiento", así como propiciar "el encuentro en sus páginas de una variada y compleja nómina de poetas antes de la disgregación y la ruptura" (1981: 45). La *Antología*, por tanto, supone un hito histórico desde el punto de vista literario en tanto que significa la división entre "sociales" y "líricos". Sin embargo, lo que

realmente sucede al final de los sesenta es que la poesía social desparece prácticamente en su totalidad del mapa literario[45]. Los escritores inconformistas y rebeldes se habían replegado hacia dentro y habían vuelto a mirar en su interior.

Ya había dicho Leopoldo de Luis que su antología era una muestra representativa de la variedad de tonos y matices de la poesía social. De esta forma mostraba, mediante ejemplos —algo que los detractores de la poesía social no suelen hacer—, la inexactitud de encasillarla como prosaica, insincera, ineficaz o caduca. Desde el punto de vista de las poéticas aportadas, tampoco existe homogeneidad y pueden agruparse, al menos, en tres grupos, según muestren mayor o menor disconformidad con la poesía social[46]. Un primer grupo estaría formado por aquellas poéticas que se acogen a los postulados socialrealistas sin plantear objeción alguna: son los *partidarios* y, obviamente, los más numerosos. Otros —a los que llamaré *disidentes*—, en cambio, se separan de lo aceptado por aquellos y rechazan radicalmente la poética realista;ahora bien, el hecho de que no acepten la etiqueta de poesía social no quiere decir que en los poemas incluidos no se hayan acogido a la máxima común de protesta y denuncia contra las injusticias que une a todos los poetas reunidos. Y por último, un tercer tipo de poéticas que se posiciona entre las dos anteriores: aunque aceptan la poesía social, siempre hacen una o más matizaciones; son, pues, *moderados*.

Para Lanz es llamativo "el mayoritario rechazo de la estética social en una antología que viene definida por ese signo" (2010: 56). Aunque es cierto que existe un grupo de poetas que rechazan la etiqueta social, no es menos cierto, en cambio, que la mayoría de los incluidos en la *Antología* se muestra decididamente a favor de los presupuestos del realismo crítico, y no reacios, como opina Lanz. Dieciséis poetas apuestan por una poética social "ortodoxa", mientras que solo seis parten del propósito de distanciarse de ella; los ocho poetas restantes plantearán sus dudas, sin terminar de darle la espalda a esa concepción del arte.

2.3.1. Partidarios

Los poetas de la *Antología* que componen este primer grupo son Ángela Figuera Aymerich, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, Agustín Millares Sall,

[45] Para una sucinta cronología de la evolución de la poesía social, véase José M. González (1982: 52-54).
[46] Sigo en este punto a Emili Bayo, quien distingue entre "los partidarios indiscutibles", "aquellos que manifiestan la prioridad de la calidad del poema por encima de la validez de lo que se expone" y "quienes no se consideran poetas sociales y valoran sin ningún entusiasmo este género" (1994: 149-150).

Gloria Fuertes,Manuel Pacheco,Salustiano Masó, María Beneyto, Ángel González, Antonio Molina, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, Jesús López Pacheco, Eladio Cabañero y Carlos Sahagún. No obstante, el hecho de que sean agrupados bajo una etiqueta no implica que exista monotonía crítica y, menos aún, que el lector se encuentre con comentarios críticos de poetas-borregos. Como se verá a continuación, no hay servilismo ni bandera que seguir.

Parafraseando a Sartre, y como síntesis de las poéticas reunidas bajo el epígrafe de los *partidarios*, la poesía social es un humanismo. Cada uno de ellos, efectivamente, subraya la importancia del tema ("lo que define como social a la poesía no es el estilo, sino el tema", 404). De Luis señaló, en otra ocasión, que "los temas son la boca por la que muere el pez del poema que si vive es por su talante, por la manera de tratarlos" (Fortuño Llorens, 1992: 11)[47]; no obstante, Gabriel Celaya opina que "en poesía el tema es siempre algo adjetivo", a pesar de que define "lo social" como un "término neutro y ya casi académico" que "no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive" (257). Ha de reflejar una poesía testimonial y comprometida con la injusticia y contra las desigualdades, pues "nuestro oficio de escritor consiste en representar al mundo y dar testimonio de él" (Sartre, 2003: 309). Leopoldo de Luis había recurrido a los término "denuncia" y "protesta", es decir, que la poesía social ha de ser comunitaria y ha de tener al hombre como protagonista ("Con ser hombre os basta", escribía Blas de Otero en "Canto primero"), en cuanto ser inserto en la lucha de clases. Leopoldo de Luis incluye el poema de Manuel Pacheco titulado significativamente, y como el de Blas de Otero, "Hombre", donde advierte a los poetas de que "el hombre es lo que importa" (337), siendo, pues, el motivo de su canto. Dentro de este bloque de poetas,

[47] Pedro Salinas, en *La poesía de Rubén Darío*, adivina en el tema del texto literario el origen de la escritura: "El tema del poeta para proyectarse en poesía se va buscando en los asuntos que, en cada caso, le parecen más afines a su querencia. Por lo general no se acaba ni se agota en una obra, en un asunto. Como se halla en un estado de continua fluencia interior, apenas objetivado en una nueva forma —apenas terminados la novela o el poema—, descansadero y calma temporales del impulso creador del tema, se desvela de nuevo y se pone en marcha, en demanda de la futura realización. Una obra se da por hecha, se acaba; pero el tema, no. Cuando a un escritor se le mira agotado, no es por falta de asuntos o de destreza ejecutiva; es que su tema vital perdió su actividad impulsora" (*apud* Claudio Guillén 2005: 275). Se trata de la prioridad de lo que se quiere comunicar sobre la forma en que se comunica. Es una teoría afín a la de los poetas sociales que se reafirman en la poética aleixandreana de la literatura como comunicación: primero, el mensaje; después, la forma. Con todo, hay que recordar, con José Paulino Ayuso, que "con R. Morales se nos ofrece el tránsito hacia lo que será el movimiento dominante de la poesía social, manteniéndose como principio de construcción del poema la métrica clásica: estrofa y versos regular con tendencia marcada al endecasílabo" (1983: 40). El ritmo endecasilábico será, efectivamente, el verso más utilizado por De Luis.

María Elvira Lacaci y Jesús López Pacheco añaden al carácter humanista los valores estéticos como propios de esta poesía.

Otro motivo analizado es el de la utilidad de la poesía social. "¿Servirá para algo?" (228), se pregunta Ángela Figuera, quien, tras defender que la poesía es una herramienta como cualquier otra para transformar el mundo, limita el radio de efectividad de la poesía a un desiderátum, ajustándose de este modo a su verdadero alcance: "Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil". Es decir, la poesía social vendría a ser un valor moral, como ha sido expuesto por Eladio Cabañero, Gabriel Celaya ("la poesía no es un fin en sí, sino un estado de conciencia", 258), María Beneyto ("Es un deber moral ineludible", 396) y Carlos Sahagún ("tiene, sobre todo, un hondo contenido moral", 527). A la poesía social se le adjudicaron rasgos sanatorios, pues ayudaba a soportar el sufrimiento humano en una época plagada de infortunios. Si Dámaso Alonso exclamaba "Ay, hijo de la ira / era mi canto. / Pero ya estoy mejor. / Tenía que cantar para sanar", Leopoldo de Luis ampliará tales funciones a toda la poesía, independientemente del tema o de la forma.

Por otro lado, al exponer los objetivos de la poesía social, las tendencias oscilan desde los más optimistas hasta los desengañados. En buena medida, la diferencia entre uno y otro estriba en el cambio generacional que se recoge y del que da muestra la *Antología*. El Celaya más impulsivo vendrá a atribuir a la poesía comprometida, con una retórica existencialista, el don de la redención de la humanidad, siempre que sea una labor en pro de la colectividad; el que es desde mi punto de vista el crítico más riguroso de la poesía social durante las décadas de los cincuenta hasta los setenta, reserva para esta poesía la cualidad, además de la humanista ya comentada, de humanitaria, en el sentido que aparece recogido en la tercera acepción del DRAE: "Que tiene como finalidad aliviar los efectos que causan la guerra u otras calamidades en las personas que las padecen". Más poder concede Carlos Sahagún a la poesía social, al caracterizarla, tras aceptar que es revolucionaria, como aquella capaz de encontrar soluciones llevadas a la práctica, argumento que siempre desdijo De Luis. Dice Sahagún:

> Poesía social es aquella que se propone una transformación del mundo o, cuando menos, de las estructuras de la sociedad en que esta poesía nace. La poesía social es virtualmente mayoritaria, dado el alcance de su contenido. Tiene un carácter crítico evidente, en cuanto nos presenta una situación a todas luces injusta y pretende su rebasamiento (527).

A los que objetan a los poetas sociales hacer una escritura de circunstancias, efímera y caduca —como si *Animal de fondo* fuera poesía de altísimo nivel simplemente por no ser social—, contesta Ángela Figuera que "no importa si mi poesía es, por lo circunstancial, por lo concreta e impura, perecedera" (228), pues para ella lo importante es que acompañe al hombre, así como para Ángel González la poesía social sitúa "al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo" (404). La defunción de la poesía social es rechazada desde las poéticas de Celaya, María Beneyto y Antonio Molina. Todos expresan la necesidad de esta poesía "por necesidad íntima, y no por obediencia a un programa impuesto desde fuera" (Celaya, 257). Carlos Sahagún, por su parte, ve en la expresión subjetiva de las experiencias un motivo de sinceridad por parte del poeta. Otros, sin embargo, como Gil de Biedma, sufren la paradoja marxista de haber nacido en una familia burguesa. Pero, como declara De Luis, "la virtud empieza con el bienestar" (215) y, en este sentido, no hay contradicción alguna ni insinceridad, pues supone un planteamiento consecuente con la clase social a la que pertenecen casi todos los poetas: la reivindicación de las mejoras económicas es un rasgo inherente al capitalismo, motor de aquellas. Lo que chirría en la interpretación deluisiana, por utópica, es que la burguesía quiera tal justicia para todos sin distinción y no exclusivamente para sí, pues consciente de la necesidad de las desigualdades para mantener las riquezas, la ideología burguesa potencia —hoy ya es evidente— tal estructuración, si bien de forma encubierta mediante un discurso capaz de ocultar sus verdaderas intenciones de enriquecimiento. Expresiones como *globalización*, *multinacionales*, *aldea global*, *libre circulación de mercados*, y otras tantas, están cargadas del disfraz de la *sociedad del bienestar*, basada en una sociedad de consumo de productos elaborados en condiciones laborales ínfimas por parte de una mano de obra muy barata, localizada en países subdesarrollados. En *Ideología*, Eagleton hace la siguiente anotación al respecto: "decir que el lenguaje de la economía política burguesa es ideológico es afirmar que en ciertos aspectos clave delata una «interferencia» de la insistencia de los intereses burgueses prácticos" (2005: 78). Siguiendo al filósofo semiótico V. N. Voloshinov, podemos afirmar que las palabras son fenómenos ideológicos, y la conciencia, la interiorización de dichas palabras, que nos constituyen[48].

[48] En el poemario *Respirar por la herida*, Leopoldo de Luis introduce precisamente como paratexto al poema "Fabulación" la siguiente cita, de Volosinov: "La palabra es el fenómeno ideológico por antonomasia" (2013: 19).

La visión romántica del poeta como vate que presta su voz al pueblo más desfavorecido para ayudar en la lucha de clases está presente en las notas de Celaya, Ángela Figuera y María Beneyto. Aquel tiene que recurrir, para lograr efectividad, a la teoría de un público receptor capacitado para escuchar o leer el poema en un lenguaje accesible a la mayoría, pues "lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo" (258). Cuando la poesía social fue analizada desde planteamientos pragmáticos e ideológicos, la comunicación del yo poético con el nosotros-pueblo se quebró, pues, como señalara Pere Rovira, "los poetas del medio siglo ya no pretenden hablar «con, en, desde el pueblo», sino desde los individuos sociales que son" (1996: 28).

López Pacheco observaba que "el auge de la poesía social en España continúa […] y van desapareciendo ciertas durezas, ciertas ingenuidades de los primeros tiempos" (469). El nuevo logro consiste en la depuración estética —reclamando una "estética de los social"— del primer prosaísmo como oposición a los formalismos de *Garcilaso*.

2.3.2. Disidentes

Entre aquellos que renuncian del calificativo "social" se encuentran Salvador Pérez Valiente, Gabino Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, José Ángel Valente, José Luis Martín Descalzo y Manuel Vázquez Montalbán. Pero son poetas que han sido incluidos en la antología por sus poemas y no por sus poéticas. Son plenamente sociales por lo que tratan: crítica a la burguesía y sus costumbres, constatación del dolor y de la soledad humana, y denuncia de los poderosos y del capitalismo.

Los niveles de discrepancia son también distintos. Van desde la postura de Salvador Pérez Valiente que niega incluso que exista o haya existido "una literatura específicamente social" (316) hasta la dificultad analizada por Martín Descalzo, quien ve en los términos *poesía* y *social* una contradicción similar a la de un "círculo cuadrado", pues la necesidad de comunicación es incompatible con la de belleza, pero —añade— excepcionalmente "solo alguna que otra vez algún genio logra de veras un círculo cuadrado". Los otros poetas disidentes aceptan la existencia de la poesía social, si bien censurándola con los argumentos consabidos.

Para Ángel Crespo, la poesía social española estaría más cerca de lo que Leopoldo de Luis llamó "poesía caritativa", por ser individualista, o del tremendismo, que del realismo, del mismo modo que Salvador Pérez Valiente hace de la literatura

social un “viejo realismo inyectado de las técnicas magnetofónicas” y una “vulgar fotografía al minuto” (316), en tanto que Gabino Alejandro Carriedo considera que no es realista porque ya no refleja las circunstancias reales. Así, el arte sería, aristotélicamente, una imitación de la naturaleza, tesis que De Luis rechazaría, pues la misma realidad puede ser vista de múltiples maneras dependiendo de quién, cómo y cuándo la mire, más aun si se concibe la literatura como un producto ideológico, es decir, delimitado ideológicamente. Valente hablará de “realismo de superficie” o “formalismo temático” (442).

Carriedo se detiene en el empobrecimiento lingüístico de la poesía social: “el clisé se gasta” (386), sentencia. Para superar la decadencia idiomática propone la experimentación y renovación formales y mirar literariamente más allá de las fronteras hispánicas. Mas una nueva técnica, por muy novedosa que sea, no presupone una poesía humanista; a lo sumo, rechazo de los valores ideológicos dominantes. Además, hay que tener en cuenta que el prosaísmo y el coloquialismo con los que se tachó a la poesía social son, precisamente, técnicas que sirvieron a los poetas que se sumaron a una estética que pronto abandonarían de forma generalizada para dar paso a una poesía más reflexiva y que, en principio, podría llamarse metafísica. La poesía social debe ser comprendida como una reacción hacia las formas intimistas o evasivas de la primera posguerra [49] y, en ese sentido, supone un distanciamiento de la poesía oficialista patrocinada, por medio de revistas, por el régimen. El formalismo es combatido con el antiformalismo[50] o, al menos, con una poesía que parece —y solo lo parece— informal, pues de otra forma no se podría comprender cómo el que era considerado por De Luis como maestro del surrealismo español, Aleixandre, pudo escribir algo tan “poco poético” como “El tonto” (“Manuel se llama. Treinta y dos años. Hijo de Juan / y Luisa. Pelo, castaño. Ojos, / al pelo. Boca —aún— regular, nariz… / Y algunas señas particulares.”), habiendo dado obras como *Sombra del Paraíso*. Es en este punto en el que la poesía social puede ser considerada revolucionaria: ataca a la ideología dominante, aunque la sublevación se produzca en el limitado campo de la poesía, esto

[49] Así, por ejemplo, en Paulino Ayuso (1983: 112).

[50] Gabriel Celaya distingue el formalismo, entendido como repetición mecánica de fórmulas heredadas, de “las buenas formas”; estas suponen una adecuación entre lo expresado por el poeta y la tradición popular. En este punto, como en otros tantos, Celaya coincide con la versión brechteana de formalismo; según Brecht, consiste en la “renuncia a un nuevo punto de vista en un mundo distinto únicamente para seguir aferrados a un estilo determinado. Pues es tan formalista quien impone por la fuerza formas nuevas a un tema como quien impone formas viejas” (1984: 404). Max Aub, por su parte, lanza la siguiente pregunta: “¿Para qué buscar y rebuscar figuras o palabras cuando es tan urgente el decir y entenderse de buenas a primera?” (1969: 189). Véase Chicharro Chamorro (1989: 118).

es, en un número insignificante de poetas, profesores, críticos y algún que otro lector, percibidos por el resto de la sociedad —en caso de que prestaran la mínima atención a tales asuntos, por ejemplo, en zonas rurales o en el barrio más céntrico de las principales ciudades— como una minoría aislada. Incultura, enseñanza programática, alienación son rasgos presentes en la sociedad de mitad del siglo pasado y que, a pesar de los cambios históricos, siguen estando presentes en los albores del actual. En *La literatura y sus demonios*, Miguel Ángel García, sin embargo, percibe que el comentado cambio formal de los poetas sociales no fue tal; lo que sucedió fue una continuidad con respecto a la poesía anterior o anteriores, pues, desde el Romanticismo al menos, entre sus requisitos está el de la esencia lírica, una cualidad que solo tendría la verdadera poesía pero que resulta inefable. Para aquel, los poetas sociales no pudieron superar las lindes ideológicas de la poética dominante (2012: 104-105). Como ejemplo de ello, podemos nombrar aquí a Leopoldo de Luis en tanto poeta socialmente comprometido pero que no prescinde de las formas empleadas por la estética de *los escritores del régimen* —el verso medido y, con frecuencia, rimado—, reflejo de los valores impuestos a golpe de revistas y ediciones "oficiales". La ideología imperante, por tanto, deja caer su peso sutilmente en todas las esferas de la sociedad.

Las mismas debilidadesanota José Ángel Valente, y entre ellas la de ser un "género limitado entre nosotros por determinadas circunstancias de lugar y tiempo" (443); y consecuentemente destinado a extinguirse. Siguiendo este razonamiento, una vez que desparezcan —cosa improbable— las desigualdades sociales, la poesía social ya no tendrá razón de ser, como tampoco se podría escribir un poema sobre las otoñales hojas caídas de los árboles en primavera. Curiosamente, Valente comete aquí el mismo fallo que como crítico había venido reprochando a la poesía social, pues, partidario de la teoría del conocimiento poético, negaba que el poema fuera la comunicación directa de vivencias reales. En la misma antología apunta que "un poema es, ante todo, conocimiento, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean estos tradicionales o novísimos" (443).

La misma crítica que haría más tarde Julia Uceda había aparecido ya en la poética aportada por Valente: las metas de la poesía social son inútiles, pues el pueblo al que va destinada en potencia esa poesía, más que versos necesita otras soluciones "urgentes y extrapoéticas". Ni la poesía llegará a la mayoría, pues no existe ese hipotético público lector —según hace notar Salvador Pérez Valiente—, ni conseguirá abrir heridas en los corazones enemigos. Adjudicar a la poesía funciones que no le

corresponden fue un error bifronte cometido por ambos bandos, tanto por los partidarios como por los disidentes, en tanto artífices de la poetización de las teorías propuestas por los escritores que gozaban del prestigio del compromiso, como Brecht, que entendía el arte realista como "[…] un arte que quiere reproducir la realidad y al propio tiempo influirla, cambiarla, modificarla a favor de las grandes masas" (1984: 422). Esta forma de entender el realismo —advertía Lázaro Carreter— implica "larvadas posibilidades irrealistas" (1976: 136), o, como agregaba más tarde Araceli Iravedra, "el racionalismo propio del discurso realista se ve en algunos casos suplantado por un discurso de andamiaje surrealista o, cuando menos, contaminado por una técnica irracionalista" (2002:8).

El análisis de Manuel Vázquez Montalbán (535-537) parte de la siguiente sentencia: "la expresión *poesía social* es una convención cultural falsa", basándose en que la social, y cualquier otra clase de poesía, es inútil "porque no sirven para casi nada"; cuantifica los lectores españoles de poesía en unos 2.500, por lo que es un arte de minorías y poco sociable; corrobora el empobrecimiento motivado por "su ruina estética, su vejez cultural", además de desenmascarar la falacia de las metas, trayendo a colación un nuevo movimiento artístico sacado de la manga y que, irónicamente, nombra como "ridiculismo":

> […] ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear. Claro que esta lucidez obliga a que el compromiso revolucionario del escritor no pueda disfrazarse de literatura. Hay campos de acción cívica para el que quiera encontrarlos; campos más amplios y duros que la soledad de una mesa con una cuartilla blanca dispuesta para la violación.

La conclusión a la que llega Vázquez Montalbán es que la poesía social "estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal", conclusión válida para los imitadores de los poetas sociales pero no para otros como José Hierro o Blas de Otero. Más interesante, sin embargo, es la reflexión sobre el control ideológico de los Estados a través de la enseñanza, los medios de comunicación de masas y la publicidad, lo que conlleva la alienación social y el mutismo ante las injusticias. Pero eso será tratado más adelante.

Metamorfoseando la teoría kantiana de la finalidad sin fin del arte, Adorno elogia el hedonismo artístico y hace del placer el germen ideológico de la revolución social, aproximándose así al psicoanálisis. Lo que para Vázquez Montalbán implica inutilidad, Adorno lo valora como síntesis de la dialéctica entre individuo e ideología; en *Teoría estética* (1986: 24), expone Adorno:

> El arte no es solo el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma, opta por una praxis más allá del trabajo.

Ortega había apuntada ya en esta dirección kantiana del arte, al intuir en la estética un rebajamientos del alcance del arte: "la aspiración al arte puro no es, como suele creerse una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como solo arte, sin más pretensión" (2005: 197). Citas como esta de *La deshumanización del arte* son las que sirvieron para ver en Ortega un defensor de *l´art pour l´art*, pero nótese que una exposición de un estado de la cultura no implica necesariamente que se haga apología de esa forma de entender el arte.

2.3.3. Moderados

Victoriano Crémer, Rafael Morales, José Hierro, Eugenio de Nora, José Agustín Goytisolo, Manuel Mantero, Jesús Lizano y Félix Grande son los que, a pesar de defender la poética social, le harán alguna que otra puntualización. De todos modos, la advertencia que le hacen a la poesía es que, además de traer a colación temas humanos —que terminarán siendo, en la mayoría de los casos, muestras de lo deshumano—, no hay que descuidar que principalmente es una creación artística y, por tanto, ligada a la belleza formal. Así puede leerse en las poéticas de Crémer (224-225), Rafael Morales (324), Hierro (345), Goytisolo (432) y Félix Grande (518), quien, tras desacreditar la hipotética traición de los poetas sociales que expuso Julia Uceda, vuelve a vincular la revolución estética con la revolución social, en cuanto requisito necesario para lograr unas metas que, como ya sabemos, nunca tuvo esta poesía, pero que también le impuso Manuel Mantero (490). Un papel menos relevante le da Jesús Lizano, al restringirla como una forma intermedia entre la poesía lírica y la poesía dialéctica (508).

Por su parte, Eugenio de Nora (372) se abre también a los encantamientos de la poesía como medio de conocimiento, dejando en un lugar secundario la temática social:

> rechazo […] la llamada "poesía social" en cuanto pretenda definirse por su tema, o en cuanto ese tema aparezca enfocado desde un punto de vista esencialmente sentimental o anecdótico; acepto, por el contrario, como una de las formas superiores de la creación poética, la que lleva implícito (sea cual sea su "tema") un modo de ver e interpretar la realidad que, en vez de ser regresivo (es decir, antisocial), contribuya a

elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre.

Una interpretación más valiosa de la poesía es la que hace José Hierro (344-346). Su análisis no se limita a ser una definición más, sino que lleva a cabo un balance de la encrucijada histórica en la que se encuentra. Comienza apuntando que, para las nuevas generaciones, lo social en literatura ha muerto; tal argumento es contrarrestado con la confianza puesta en la temática social, imperecedera, por ser también eternos los abusos de clase. A continuación, rechaza la injusta valoración que sufre la poesía social en ese momento, cuyo germen consiste en hacer juicios sobre la misma a partir de los imitadores y epígonos[51]. Pero es la polémica sobre los idílicos lectores de poesía social —la inmensa minoría juanramoniana o la inmensa mayoría de Otero— el centro de su poética; para Hierro, la poesía social "nunca fue popular". Lo que sucede es que le asigna al verso la función utópica de ser motor de arranque de las revoluciones sociales: "Por ello, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablan *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo". Pero mientras otros poetas se quedan en este punto y pasan página, José Hierro profundiza en las causas del hecho; y, según él, se debe a que los poetas consideraron al pueblo insensible e incapacitado para captar las exquisiteces formales, dándole en su lugar una "poesía conceptual". Coincide con las palabras de la conferencia deluisiana en torno a la poesía popular y, en cambio, discrepa al ver en la relación poeta-pueblo un intercambio comunicativo, pues el autor culto devuelve al pueblo lo que el pueblo le ha dado previamente en forma de experiencias; para ello es necesario que el poeta sea sincero, es decir, que se haya acercado a los demás, a los que más tarde convertirá en materia de su poesía. Termina dando una lección de comunidad entre el yo y el nosotros: el escritor "escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros". Como la mayoría de los poetas recogidos en la *Antología*, José Hierro también sucumbe

[51] Es curioso —indica Lechner (2004: 678)— que cuando la crítica ha atacado la falta de calidad estética de la poesía social, con los manidos argumentos de prosaísmo, insinceridad o ineficacia, generalmente, no aporta ni un solo ejemplo, ni un solo nombre que apoye sus argumentos. Entre los escasos estudios que se aventuran a distinguir entre un poeta u otro se encuentra el del propio Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*: "También es verdad que la obra de ciertos poetas —Cabañero, Fuertes, López Pacheco, Sahagún— siempre ha sido más floja que la de la mayoría de los que tratamos y que la de Otero es la más desigual de todas, pero en los demás poetas, su obra se mantiene más o menos a un mismo nivel cualitativo, cuando no se va acendrando al correr del tiempo, como es el caso de Garciasol, Leopoldo de Luis y Valente" (2004: 600). Y en otro trabajo detalla aún más: "No recordamos haber visto señaladas en ninguna parte las desconcertantes banalidades que hay en la obra de Blas de Otero […] ni, por ejemplo, los fáciles juegos de palabras y las aliteraciones rutinarias de Gloria Fuertes" (1981: 224), además de mencionar carencias en la obra de Sahagún, Cabañero y De Nora.

al poder cognitivo de la poesía. Para García de la Concha, la tendencia de Hierro hacia un lenguaje más sencillo se debe a un deseo de comunicación subjetiva que está vinculado con la inefabilidad de las emociones; el crítico añade que, tanto para Hierro como para Juan Ramón Jiménez, "las palabras traicionan forzosamente la riqueza de lo percibido más allá de los limitados esquemas racionales. Pero, ya que el creador siente el impulso irresistible de entenderlo él mismo y de comunicar a los otros su vivencia intelectiva, «es preciso hablar claro»; […] de ahí la preferencia por un lenguaje sencillo, tejidos de palabras cotidianas, que sepa detenerse ante el misterio: «cuando el sentido gramatical de la palabra se detiene ante el misterio, la música de ella lo alumbra con extraña luz»" (1992: 657). Por tanto, la recurrencia al estilo coloquial es, según García de la Concha, una forma de superar becquerianamente la incomunicabilidad de la poesía y el fracaso del poema. "La función del escritor —apunta Sartre— es llamar al pan pan y al vino vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas. En lugar de esto, muchos viven de esta enfermedad. En muchos casos, la literatura moderna es un cáncer de las palabras" (2003: 307).

2.3.4. La poética social de Gabriel Celaya

Las distintas reflexiones llevadas a cabo por Gabriel Celaya en torno a la poesía, y en concreto sobre la poesía social, merecen ser recuperadas porque suponen uno de los análisis más coherentes y mejor argumentados teóricamente acerca de la poesía social y, además, porque son un magnífico ejemplo de cómo la crítica fue evolucionando desde un optimismo esperanzador a posicionamientos escépticos. Posiblemente, lo más interesante de la labor ensayística de Celaya consista en su sólida argumentación, pues, pudiendo ya acceder fácilmente al grueso de su obra gracias a la editorial Visor, se comprueba que dijo cosas similares a los demás poetas de su generación —por más que él no reconociera la existencia de tal generación—, pero con una diferencia fundamental: un oportuno y exacto argumento de autoridad, o varios, para cada una de sus tesis. El vasco contaba con un número importante de lecturas, y bien reflexionadas, del campo de la filosofía, de la teoría y la crítica literarias, así como de la lingüística. Leopoldo de Luis escribía sobre aquel que "en el fondo su poesía es un humanismo. Poeta de vasta cultura, la formación científica y filosófica se traslucen frecuentísimamente y dan ocasión a una problemática en que lo racional gravita" (1975a: 226). A pesar de todo, como bien ha demostrado Chicharro Chamorro (1989),

Celaya cae en continuas contradicciones críticas que lo llevan al callejón sin salida de la ambigüedad[52].

El arte como lenguaje[53] (1951) es el primer ensayo sobre su concepción de la poesía y con él entra en liza en la polémica literaria de los cincuenta, decantándose del lado de los que entienden la poesía como medio de comunicación, es decir, junto a Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño, pues, para Celaya, "el Arte no es conocimiento" (2009: 43). A partir de este principio analiza los elementos que intervienen en el proceso de comunicación poética desde una perspectiva pragmática. La poética que aporta para la *Antología consultada* (1952), verdadera consagración de un grupo de poetas con inquietudes similares, está formada por textos extraídos del trabajo al que ahora me refiero.

Gabriel Celaya va a resaltar el historicismo defendido por los poetas sociales y lo hace sin ambages desde el principio de su exposición: "La insuficiencia de la estética o el arte en situación", siguiendo las teorías sartreanas sobre el compromiso literario, lo que en el argot orteguiano recibirá el nombre de *circunstancias*. Dice ahí Celaya que "no existen obras de Arte intemporales, ni mucho menos como suele decirse un poco alegremente, eternas" (2009: 39), ya que está contextualizado en un aquí y un ahora del que el escritor no puede prescindir[54]. La realidad que le envuelve condiciona el modo de afrontar la belleza artística, incluso su punto de vista sobre el mundo en torno. Esto hace suponer que el propio Gabriel Celaya no hubiese sido el mismo poeta si hubiese desarrollado su creación, por ejemplo, en los primeros años del siglo XXI. Y es así, pues, aunque nunca se llegue a saber qué pasaría en tal caso —asunto, por lo demás, anodino—, sí se sabe que fue cambiando su forma de comprender y escribir poesía,

---

[52] Lo había hecho notar De Luis en esas mismas páginas aquí apuntadas sobre Gabriel Celaya: "Cómo un materialista teórico puede incurrir poéticamente en algún idealismo romántico, o hasta qué punto lo fenomenológico es único soporte de la experimentación en el poema, serían motivos para un estudio que cabe hacer partiendo de la obra de este importante autor" (1975a: 231).

[53] Cito por Gabriel Celaya: *Ensayos literarios* (ed. de Antonio Chicharro). Madrid: Visor, 2009.

[54] Tal es la tesis de Miguel Ángel García en *La literatura y sus demonios*. Un arte intemporal incluye entre sus principios las ideas del idealismo humanista burgués: "Por lo que se aboga con la descontextualización, en suma, es por la comunicación literaria intemporal o eterna del Hombre con el Hombre, del Hombre reconociéndose ideológicamente en el Hombre. El reconocimiento ideológico se produce desde el momento en que, como hemos dicho, la ideología burguesa elabora la noción de Naturaleza o Espíritu Humano para oponerla a la noción de Dios elaborada a su vez por la ideología feudal. Deshistorizar, en cambio, […] equivale, en fin, a soslayar nuestro punto de partida básico: que los discursos literarios son indisociables de los mecanismos de producción ideológica y que esta cuenta con estructuras de historicidad específicas" (2012: 177). Desde otra perspectiva Adorno llega a conclusiones similares, aunque aliviando al autor del peso consciente de la historia: "el momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma" (1986: 241).

iniciándose con *Marea del silencio* en clave surrealista, y, tras pasar por una etapa existencialista, construyendo la imagen más conocida de Celaya como el gran poeta social —desde 1947 con *Tranquilamente hablando*—, la que sustituiría hacia finales de los sesenta por una poesía órfica. La evolución poética es, por lo demás, la más característica de los poetas de la llamada primera generación de posguerra.

En cuanto al código, Celaya se aproxima a los planteamientos de Jorge Guillén sobre los lenguajes poéticos en cuanto a la distinción de "lenguaje de poema"; la importancia concedida a un uso concreto de las palabras, estrechamente vinculadas a lo que quiere expresar el poeta es una constante en *El arte como lenguaje*: "El lenguaje artístico es intraducible […] No tiene un fondo separable de su forma. Su forma es fondo […], cada poema se presenta como una totalidad, como un mundo aparte que se da a sí mismo su ley y que no quiere ni sabe nada más que lo que él es" (2009: 45). Gabriel Celaya, contra la atribución fácil de poeta defensor del prosaísmo a ultranza —argumento posiblemente basado en la lectura incompleta de su obra—, concede suficiente importancia al cuidado estético, para crear belleza, del texto artístico. Por otro lado, hay que observar que algunas de sus reflexiones ("el poeta no se expresa mediante palabras sino en palabras", 2009: 45) evocan la teoría heideggeriana de que el lenguaje es "la casa del ser", expuesta en *Carta sobre el humanismo* (1946), lo que puede corroborarse con la paráfrasis que lleva a cabo Celaya del poder fundador del lenguaje de un mundo nuevo, creación que para Heidegger acontece en el poema[55]. Al considerar el lenguaje artístico como un lenguaje figurado, cuyas figuras poéticas, musicales o pictóricas "lo que engendran es un mundo —un verdadero nuevo mundo— en el que presienten mil sugestiones y mil ideas que no pueden explicarse. […] El «modo de hablar» artístico, en efecto, no dice de algo, presenta ese algo. No es un explicar o explicitar el algo sino un mostrarlo encarnado" (2009: 44-45). Hay que tener presente que la poesía de posguerra es un campo fructífero para el cultivo de un *existencialismo neorromántico* que terminará conectándose con la semiótica de Mukařouský (el texto como signo) o de Segre (la literatura como creadora de mundos con función cognitiva y con facultad de intervenir en la realidad). Frente al tan denunciado prosaísmo, pedirá para la poesía ritmo y un uso cuidado del lenguaje, pues, si fallara alguno de estos pilares básicos del poema, se quebraría —obsérvese nuevamente el tono

[55] "La poesía —escribe Octavio Paz— no se siente: se dice. Quiero decir: no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia. La experiencia se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia" (1998: 193).

heideggeriano— "la plenitud de sentido" (2009: 43)[56]. De hecho, terminará este ensayo haciendo alusión al arte como "un espejismo deliberado", es decir, como el resultado de un proceso que, pareciendo mostrar una cosa, enseña un misterio que esconde; asimismo, en el terreno formal, la dejadez lingüística es una ilusión de descuido y solo eso, un mero artificio retórico entre otros. Para Antonio Chicharro, "el prosaísmo es un recurso retórico en un doble sentido: por una parte, como recurso que participa del carácter pragmático originario de la retórica: incidir en la realidad por medio de la palabra y modificar la situación en que se encuentra quien habla o escribe; por otra, el prosaísmo cumple una función de técnica de literaturización provocando el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética" (1989: 51). Es algo que Carnero no supo ver, pues para él, el realismo social "lo urgía [al poeta] a prescindir de la brillantez literaria en nombre de la captación de un público amplio" (1989: 323). En Celaya, como en los poetas sociales, la forma es la raíz de donde brota el poema, y el contenido, el resultado o las ramas por las que se va el poema.

Concibe al emisor del acto poético como un sujeto poemático, es decir, un *alter ego* distinto del autor real, pues, como decía Ortega y Gasset, "el poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de este es vivir su itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta" (2005: 182). Lo que pueda haber de biografismo en el poema ha de quedar relegado a un segundo término. El contenidismo biográfico se relativiza en tanto que el sujeto poético, teóricamente, se expresa por todos. Para Celaya, el poeta no es el parroquiano que va a confesarse ante la hoja en blanco, ni un inspirado divino, sino "un hombre: un obrero que fabrica" (2009: 56). Y si entiende el arte como comunicación, exige la existencia del receptor-lector como destinatario del mensaje, quien, sometido también a las vicisitudes históricas, está vinculado a las distintas posibles lecturas que encierra el poema. Lo que este transmite "no es nunca exactamente lo que su autor quería conscientemente que dijera" (2009: 47), siendo válido cualquier tema, desde los más trascendentes hasta los más cotidianos, puesto que

[56] En el capítulo que Gabriel Celaya dedica a la metapoesía de Bécquer, en *Exploración de la poesía* (1964), insistirá en esta idea: "lo que no podía hacerse palabra, se hace música. No música verbal, sino pensamiento musical; no prosodia ni ritmo métrico, no al menos todavía, sino melodía de los pensamientos, sentimientos e imágenes, melodía en su manera de sucederse, y en su nacer de sí mismos, y en su vivir muriendo, y en su poder de evocar más de lo que propiamente nombran […]" (2009: 114).

depende del tratamiento al que lo someta el artista. Tal es la relación entre los elementos que intervienen en el proceso de comunicación poética:

> El creador y el espectador pierden su yo en la obra de Arte para ganar en amplitud de existencia que consiste ontológicamente en su posibilidad de ser comunicantes, es decir, en su ser más que un yo o en su no ser enteramente ellos mismos si son solo un yo (2009: 49).

Todas las teorías planteadas en *El arte como lenguaje* van a ser revisadas, ampliadas y, en ciertos casos, modificadas en *Inquisición de la poesía* (1972), en *Exploración de la poesía* (1964) y en la segunda edición de *Poesía y verdad. Papeles para un proceso* (1979). Cuando ya había pasado la obsesión por la poesía social, Celaya la somete a juicio, unas veces para hacerla despertar del limbo de los idealismos y otras para ofrecer un nuevo punto de vista, desde una óptica sociológica, que arrojara luz a las reflexiones de otros tiempos. De este modo, volverá a tratar los temas de la metapoesía, la función social del poeta, visto como un trabajador, el prosaísmo, la expresividad de la palabra poética frente a la música, la historicidad del hecho literario y la vinculación del fondo y la forma[57]. Veamos *Inquisición de la poesía*.

Inquisición de la poesía se abre con algo frecuente en los poetas sociales, a saber, el rechazo de la etiqueta *social* para definir su poesía. Estima que toda la poesía es social[58], como propusiera Eugenio de Nora en la *Antología consultada*, pues nace y muere en el hombre, y "en cuanto presupone una tradición literaria y en cuanto utiliza un lenguaje anónimamente creado por una colectividad" (2009: 180). Consecuente con su planteamiento inicial, al no haber poetas sociales, tampoco puede haber una generación social, aunque reconoce la existencia de puntos en común, especialmente con De Nora y Blas de Otero, a los que llama "compañeros de armas poéticas". Puesto que la poesía es esencialmente social porque la compone un hombre que *per natura*

[57] "No cabe duda de que la concepción comunicativa que planteaba Celaya asumía una complejidad y tenía una voluntad objetivadora que, desde una óptica existencialista y marxista, asumiendo los presupuestos formales, pretendía superar los modelos idealistas precedentes" (Lanz, 2009: 35).

[58] Siguiendo la propuesta de Gil de Biedma y Bousoño sobre la consideración de la poesía como comunicación y conocimiento a un mismo tiempo, José Luis García Martín expone que el poema es esencialmente comunicación "incluso antes de la comunicación misma" porque desde el momento de la creación el autor tiene en cuenta al receptor del texto: "El arte está configurado para los demás hombres, y en consecuencia por los demás hombres: es social desde su raíz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse" (1986: 86). Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, propondría la falta de inocencia del lenguaje, pues la escritura carga con el peso de la tradición literaria y con la actitud del autor en el mundo y del mundo en el autor. José Olivio Jiménez, a pesar de aceptar que la poesía en tanto medio de comunicación supuso un "acicate muy oportuno de rechazo al sobreexceso de hermetismo en que antes hubiera incurrido alguna vez", subraya que es "ante todo, conocimiento y exploración: un explorar dentro de sí para conocer mejor"; los defectos poéticos de la literatura social —añadía— fueron "el desdibujo de la expresión poética" y "la reducción temática" (1964: 29).

vive entre semejantes, la poesía, por definición, es también puramente humana. De hecho, Leopoldo de Luis hacía depender la belleza de la realidad de la mirada del ser humano; la estética —venía a decir— la pone el hombre. Jean Cohen así lo admite: "no existe mundo poético; solo existe una manera poética de expresarlo. La poesía no habla un lenguaje literal" (1975: 131)[59]. El hecho de que toda poesía sea humana y, por añadidura, social revive la poética idealista romántica de Coleridge, ya que para este los materiales de la poesía "provienen de la mente y todas sus producciones son para evocar, para expresar y para modificar los pensamientos y sentimientos de la mente […] incorpora objetos del mundo de los sentidos que ya han sido influidos y transformados por los sentimientos del poeta" (Abrams, 1975: 97-98). Pero, realmente, Celaya sigue en este punto los planteamientos del Lukács de *Sociología de la literatura*, donde propone que "lo verdaderamente social de la literatura es la forma. Solo la forma consigue que la vivencia del artista con los otros, con el público, se convierta en comunicación, y gracias a esta comunicación […] el arte llega a ser —en primer lugar— social" (1973: 67); Lukács, a su vez, está haciendo suyo el dictado de Tinianov de que "la vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal" (1927: 97).

A partir de una óptica dialéctica de la experiencia estética, Adorno sostiene que, efectivamente, el arte "es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo" (1986: 296). Lo social funciona en el arte como lucha de contrarios, como un mecanismo que exhibe la inutilidad del arte a modo de crítica a una sociedad en la que todo tiene que servir para algo. Del mismo modo que Lukács, Adorno concibe las obras de arte como "formalmente ideológicas, con independencia de lo que diga, porque afirma la existencia de algo espiritual *a priori*, independiente de las condiciones de su producción material y por tanto de orden superior, y también porque desorientan respecto a la vieja culpa de separar el trabajo corporal del espiritual […]; las obras de arte son las representantes de esas cosas no corrompidas por intercambio, de cuanto no ha sido producto del lucro y de la falsa conciencia de una humanidad deshonrada"(1986: 298). Pero una subversión de la sociedad a partir del encumbramiento de la belleza como el detonante rebelde que

[59] Del mismo modo, Hans Robert Jauss insiste en que "la naturaleza, como toda la realidad que nos rodea, no es bella en sí: lo que la hace bella es el acto contemplativo del espectador, es decir, una mirada que, como demostró Sartre, tiene que negar, desde un determinado punto de vista, la plenitud compleja de lo dado, para producir la figura imaginaria del bello" (1986: 187). Mukařouský, a su vez, explicaría que es la interpretación humana la que hace de un objeto, como un libro, un objeto estético.

la desmiente y la pone en evidencia, conduce inexorablemente a los viejos ideales burgueses de la revolución social por el camino de la forma[60], cuando —como ya se ha dicho— se sabe que la experimentación con los materiales no implica una misma transformación en la sociedad, más aún si se manipula con productos tan exquisitos, y con destinatarios tan exclusivos, como es el lenguaje poético, al alcance solo de los que pueden acceder a la *boutique* de la cultura reflexiva. No obstante hay que hacer una división que, por maniquea, no dejará de ser bizantina, aunque necesaria: la imposibilidad de acceder al arte en la posguerra se basa en las altas cotas de analfabetismo, mientras que con el auge de los medios de comunicación de masas la cultura —entendida aquí como el conocimiento que permite al individuo trascender lo comúnmente aceptado, es decir, la capacidad crítica de decisión— queda relegada a las zonas oscuras de lo misterioso o a la idea del esfuerzo, tan empobrecida hoy.

En *Poesía y verdad* corroborará la omnipresencia social en la poesía mediante la relación de esta con las circunstancias, siempre sujeta a las situaciones en que se crea. En este sentido, Celaya presenta como teoría literaria lo que Marx había planteado como determinismo económico. Si las estructuras sociales están condicionadas por las estructuras económicas y los modos de producción, y la poesía depende de las bases económicas, el poeta tendrá que hacer todo lo posible, en cuanto poeta, para cambiar la realidad social. Según Celaya, y la mayoría de los poetas sociales, la revolución a la que aspira el poeta es a la modificación de las conciencias, intentando denunciar las mentiras que esconden las ideologías del poder:

> Ciertamente, solo a partir de una nueva realidad social, vivida como fondo por los poetas que pertenezcan a ella, podrá crearse una poesía nueva. […] Suponer […] que basta una ideología revolucionaria para conseguir transformaciones fundamentales del arte, sería olvidar el primado de la existencia sobre la conciencia y caminar hacia estériles doctrinarismo estéticos (2009: 354).

Por tanto, solo se hará realidad una mayor difusión de la poesía si previamente se ha producido la soñada transformación social. Haciendo examen de conciencia, la necesidad del cambio exige una transformación por parte del pueblo y del poeta, pues ni uno ni otro han de seguir alienados[61]. Cuando esto ocurra, se podrá acceder a un nuevo

[60] Según Méndez Rubio, "una poesía de orientación crítica requiere una apuesta por la aventura, la indagación y el trabajo experimental con y desde el lenguaje" (2008: 49).

[61] Para Celaya, una vez que había superado sus prejuicios de clase, el poeta es un hombre que no pertenece ni a una ni a otra clase, pues ni es proletario ni quiere ser burgués; es, por tanto, un solitario: "En lugar de comprender que su rebelión individual es impotente, y que como dice Marx «no puede emanciparse más que emancipando a las otras capas sociales, víctimas como él de la alienación», se

modo de arte que llegue al hombre libre, a todos los hombres libres. Sin embargo, Gabriel Celaya no se deja llevar por una fácil adscripción a las teorías de la recepción mayoritaria. En la década de los setenta, la oposición entre minorías y mayorías deja de tener sentido, pues el tiempo ya había demostrado el verdadero alcance social de la poesía. Confiesa que ha luchado contra la poesía destinada a la minoría no por comunicarse con las masas, con la "inmensa mayoría" oteriana, sino —siguiendo la teoría de Garaudy—por volver a dotar al lenguaje poético de un valor expresivo que se ha ido perdiendo por el auge de la poesía pura y los experimentos de vanguardia (2009: 260). El surrealismo entendería la poesía como un misterio, lo que para el ensayista es una forma de enmascarar la decadencia de un estilo de vida ya periclitado[62]. En esto de la divulgación de la obra literaria, Celaya propone una interesante distinción entre "amplitud" y "calado"; existen libros con una amplia difusión pero que apenas influyen en los lectores, como los *best seller*; otros, en cambio, a pesar de que cuentan con tiradas cortísimas, calan y dejan una profunda huella en los escasos destinatarios. Pues bien, esta minoría es el público de la poesía social, que, por su riqueza, puede ser considerado mayoritario: "escribir para «la inmensa mayoría» no es extenderse a un gran público, sino tocar de verdad un mínimo y decisivo punto irradiante" (2009: 326). A propósito de la poética presentada para la antología de Ribes, Celaya reconocerá la inocencia con la que soñaba en aquellos años: "y uno, muy ingenuamente, se imaginaba a ese pueblo esperando el santo advenimiento de sus poetas redentores" (2009: 347), cuando la realidad era que se trataba bien de un problema de entendimiento o bien de desconfianza de lo que pudieran ofrecer los "pobres-ricos intelectuales".

En el prólogo a *Las cosas como son* (1949), incluido en *Inquisición de la poesía* (2009: 215-2178), justifica el prosaísmo —que él llamará "dezir"— como un recurso

---

encierra en sí mismo. No advierte que la causa de sus desdichas está en que, como dice Marx, al que tengo que citar otra vez, en la sociedad capitalista
un escritor es un obrero productivo, no porque produce ideas, sino porque enriquece al editor que se encarga de la impresión y de la venta de sus libros, es decir, porque es el asalariado de un capitalista" (2009: 189).

[62] Acertadísima es la cita que recupera Celaya (2009: 353) de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, para demostrar la inadecuación que supone llegar a la transformación social a través de la revolución formal. Por muy transgresor que sea el arte, la revolución se hace con la política o cambiando las estructuras ideológicas que permitan otros cambios; por eso no podemos compartir la opinión de Sastre de que "solo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo" (1974: 28). Véase también Jorge Riechmann (2005: 139) y Miguel Ángel García (2012: 71). Lo ha expresado con suma sencillez Umberto Eco: "No se puede sostener que algunas bellas páginas puedan cambiar el mundo ellas solas" (2002: 33).

propio de su actitud existencialista y sin conexión alguna con la poesía social[63]. Desde esta lectura, prosaísmo, sencillez expresiva, coloquialismos, refranes, ironía, etc., no son considerados mecanismos orientados a la asequibilidad del mensaje, sino que se trata de una reacción del yo ante el absurdo de la existencia; lo prosaico es, así, un medio de priorizar lo verdaderamente importante —lo que se comunica *en* el poema, no *con* el poema— y de postergar las alhajas lingüísticas de la pureza. En cierta medida, está justificando el nacimiento literario del pseudónimo Juan de Leceta, al que —parafraseando a Celaya— pone a hablar en "lenguaje liso y llano". En definitiva, es un recurso motivado por las circunstancias, como expone en su respuesta ("Carta abierta a Victoriano Crémer") a la acusación de prosaico lanzada desde *Espadaña*, la que en realidad fue escrita por González de Lama (2009: 214-217). Lo paradójico es que más adelante lo argumentará recurriendo a las teorías de los formalistas rusos, al extrañamiento y a la desautomatización (Sklovsky): "[…] precisamente en cuanto choca, escandaliza y extraña en el poema, produce una sorpresa, es decir, tiene una función poética que lo legitima" (2009: 247). Lo inesperado del prosaísmo en el poema obliga, por vía contraria a la de la poesía pura, a estar más atento. La poesía social reproduce, por tanto, uno de los rasgos más característicos de la lírica moderna, por lo que tiene de "anormal" o "anómala" (Friedrich 1974: 21-31) con respecto al desconcierto que causa en un lector "acostumbrado" a leer a los poetas del 27 o la poesía sacra o intimista de la llamada generación del 36; tal hipotético lector ni acepta ni comprende que se pongan en funcionamiento unos procedimientos tan extraños a la

[63] Lo había explicado ya en el artículo "Doce años después", en el que, ante la distancia entre poeta y público en la poesía pura, resuelve: "En principio, me parecía que ampliar el lenguaje, reivindicar lo humano contra lo precioso y hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, sin hacer ascos ni ponerse de puntillas, sería suficiente para que «el cualquiera» tomara contacto con los poetas de su tiempo. […] pero las cosas no eran tan simples como yo creía. Por de pronto, si el lenguaje liso y llano —o prosaico, como dicen mis enemigos— me atraía, no era solo por deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a sorprendentemente novedoso, y de un modo solo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o por muy sabia que fuera. Pero ¿podría producir tal efecto en quienes no habían pasado por el estado anterior? Una necesidad interior, y por eso brutalmente inobjetable, me movía a escribir y a pronunciarme como lo hacía. Estaba tan absolutamente seguro de mí mismo que no me quedaba ni un resquicio por el que respirar la necesaria y saludable duda. […] ¿No estaba, simplemente, luchando contra la solemnidad, la pedantería, la pereza y la mentira de los que no se atreven a llamar a las cosas por su nombre?" (2009: 1002). Del mismo modo, para Debicki, el mayor mérito de la poesía de Dámaso Alonso en los años cuarenta consistía en que había logrado "ampliar los límites del discurso poético, de introducir las técnicas narrativas, los diversos y contradictorios niveles del lenguaje […]" (1997: 103; Jaroslaw 1968: 37). Y, en el mismo sentido, Ciplijauskaité (1966: 436) señala como antecedentes del empleo del lenguaje coloquial a Machado, Unamuno y Dámaso Alonso, además de César Vallejo. En *Poesía española de posguerra*, González también analiza el prosaísmo "primero como respuesta al garcilasismo; más tarde, como instrumento adecuado de una comunicación fácil y sincera" (1982: 44).

estética esperada y esperable. Lázaro Carreter, valiéndose de argumentos aportados por Yuri Lotman, también cree que "el hecho de que el lenguaje del poema se aproxime a las normas del lenguaje práctico, puede ser fuente del efecto artístico" (1990: 25). La poesía social hacía, pues, uso de una retórica inversa, contraria a los códigos vigentes comúnmente aceptados como poéticos; Tzvetan Todorov sabe que "las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo" (1970: 12).

Continúa, como en 1951, considerando al poeta como un obrero del verso que crea una nueva realidad, pero ahora matiza que se trata de una realidad histórica, lo que en clave marxista se puede traducir como "transformar el mundo"[64], y es planteado como un fin al que se aspira y no un mundo dado por hecho desde el momento en que se crea la obra artística. La falacia del mito de la inspiración sigue vigente en *Inquisición de la poesía*, ya que no se puede distinguir, como hacía Kant, entre arte y oficio. Poesía y trabajo, corrigiendo Celaya a los idealistas alemanes, no son ramas de distintos árboles, sino que tienen el tronco común del hombre, unificados por las condiciones laborales no alienadas —aún no logradas— del artista. En la comunicación literaria, poeta y lector son dos agentes del proceso creador; para ello, tiene lugar un proceso de despersonalización, siguiendo a Valéry, por el cual ninguno de los dos son los mismos, al mismo tiempo que tan creador es uno como otro. Pues bien, la relevancia concedida al lector —que alcanzaría en los setenta su auge con las teorías de la recepción de Iser, Jauss y Eco—, por un lado, y la consideración de la literatura como una enorme red intertextual en sincronía y diacronía, por otro, hacen que Gabriel Celaya rompa con los mitos románticos de la originalidad y de la exaltación del sujeto. Su lugar es ocupado por el tan repetido *nosotros* de la poesía social. De ahí que considere al poeta como un imitador de la tradición y a la poesía como una obra colectiva. Recuérdese que estos venían a ser los mismos argumentos que exponía para defender que toda poesía es social. Deshecho el yo lírico en los mil pedazos del nosotros histórico, la polémica sobre la sinceridad de los poetas sociales se desvirtúa. El artista —así lo expone Celaya— es un actor, "representa. Pero su obra se hace igual a su representación. No es sincero. O mejor dicho, no es sincero en el sentido intimista de la palabra. Miente para decir su verdad esencial: la verdad de su ser hombre […]" (2009: 371). A pesar de su esfuerzo por desligarse de la ambigüedad romántica, a partir de la alteridad del hombre,

[64] Para Chicharro Chamorro (1989: 105-106), Celaya no parte de XI *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, sino de la libertad pregonada por Éluard en versos como los siguientes: "Pues vosotros andáis sin fin y sin saber que los hombres / tienen necesidad de estar unidos y esperar y luchar / para explicar el mundo y para transformarlo".

del autor y del sujeto lírico —lo que llevaría a la práctica con la creación de sus pseudónimos—, no consigue distanciarse de cierto neorromanticismo, puesto que la defensa de la poesía que realiza en *Inquisición* tiene como sustrato teórico los principales planteamientos delmarxismo y del existencialismo, doctrinas que habían rescatado muchos de los presupuestos románticos.

Aunque la exposición de su concepto de poesía es más pormenorizado que en el primer trabajo que apuntamos más arriba, la distinción entre fondo, forma y contenido (2009: 333-341) parece contradecir su repulsa de la poesía como misterio, al entender el fondo como "la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra, la forma propiamente dicha tanto como el contenido expresado, pues se trata de algo que, además de estar en la raíz de ambos, los configura"; el contenido, por su parte, es "no solo el tema o asunto del poema, sino también la ideología explícitamente manifestada en él", mientras que la forma "no es una mera elaboración artesana, extrínseca al ser del poema, sino algo determinado desde el fondo, que se expresa así, informando y dando figura a lo que es". Y nuevamente se contradirá, cuando más adelante aclare que "un *contenido* poético puede ser plenamente vivido, pero nunca plenamente aceptado, porque precisamente no es una ideología" (2009: 337), afirmando allí que es la ideología explícitamente expuesta y aquí, sin embargo, negándole cualquier carga ideológica. Dejando a un lado cierta imprecisión expositiva, la teoría de Celaya supone una actualización de la poética de Bécquer, al que le dedicó múltiples trabajos; especialmente se da un paralelismo con la distinción becqueriana entre el poema y la poesía. La correlación fondo-forma-contenido atribuye al fondo el mismo hálito de imprecisión y misterio que le otorgara Bécquer a la poesía. Dice Celaya:

> […] lejos del discurso lógico, la representación en imágenes es consustancial con la poesía, ya que en ellas está latiendo la vivencia del *fondo* inagotable en lugar de un *contenido* cuyos límites son los de nuestra conciencia subjetiva, y cuyos significados son cerradamente conceptuales más que intuitivos y simbólicos (2009: 337-338).

El poeta intenta dar forma poética a aquello que lo constituye, a su ser social, a sus sentimientos y emociones; y lo hace mediante el contenido y la forma. La oscuridad de las vivencias del poeta sale a la luz en el poema, del mismo modo que la poesía, en Bécquer, está en la oscuridad de un ángulo del salón. Si para el autor de la *Rimas* las palabras salvaban el abismo entre las ideas y las forma, es decir, entre la poesía y su materialización en poema, para Celaya el fondo es lo que vincula el contenido con la forma. Las *ideas* en Bécquer tienen su correlato en el *fondo* de la teoría de Celaya, pues

este utilizará el término "idea" como sinónimo de "conciencia" en sentido peyorativo, en cuanto ideología[65]; además se observa una estrecha relación entre las doctrinas marxista y existencialista, basada en la priorización de la existencia sobre la esencia:

> Pero fue precisamente Marx quien enseñó el primado de la existencia sobre la conciencia y es precisamente por eso, desde un punto de vista marxista, como se comprende mejor que un cambio ideológico no puede acarrear una transformación profunda en algo tan íntimamente vinculado a la existencia de la vivencia de lo real como la poesía. La transformación de esta no puede efectuarse desde el *contenido* ideológico, como creen los partidarios del "realismo socialista", sino desde el *fondo*. Solo cuando este haya sido cambiado y una nueva vivencia de lo real sea perceptible, se producirá un nuevo modo de relación entre el *contenido* y la *forma*, y una nueva poesía. Todo lo demás es pura especulación doctrinaria, y por cierto antimarxista. Pues el primado del fondo sobre el contenido es el de la existencia sobre la conciencia, el de la realidad sobre las ideas (2009: 340-341).

El fondo vendría a ser la experiencia vivida, la situación que envuelve al poeta y que determina tanto al contenido como a la forma. Como ya se dijo, un cambio en la poesía solo puede darse si se ha producido un cambio previo en el terreno social. La dificultad que intuye Celaya consiste en que el poeta comprometido pertenece a una clase social que no encaja en sus principios ideológicos: no es obrero ni quiere identificarse con la burguesía que detenta el poder pero que, en cambio, puede disfrutar de la cultura, puesto que solo está al alcance de los que pueden acceder a ella como un lujo.

---

[65] Sobre la caracterización de Celaya del fondo como lo auténtico frente a la inautenticidad de lo ideológico, explica Antonio Chicharro: "[…] de ahí que establezca la oposición autenticidad/ideología, como si fuera posible establecer tal distinción, teniendo en cuenta que la naturaleza del fenómeno poético no es ser un hecho de o en lengua —por sí misma o informada—, sino un hecho de naturaleza ideológica. Tampoco es correcto pensar en lo inconsciente como auténtico y lo consciente como ideología, precisamente cuando el autor, como cualquier ser histórico, es portador de un inconsciente ideológico de clase. El poeta, pues, no muestra lo que es, sino una visión falseada, necesariamente falseada de esa realidad, lo que impide considerar su práctica como una práctica social objetiva" (1989: 306). Es una de las múltiples contradicciones que observa en el Celaya teórico. Antonio Chicharro revisa y desmiente la concepción por parte del propio Celaya como marxista y materialista; lo que hay en el fondo de sus planteamientos es un humanismo de base existencialista y, por otro lado, un marxismo que no ha dejado a un lado cierto idealismo al partir de una realidad, la poesía, que da por hecho, dotándola de una presencia previa al margen del determinismo histórico. Ya lo había visto así Miguel Ángel García: "El marxista clásico que abriga Celaya, determinado a primar la existencia sobre la conciencia, la revolución social sobre la revolución ideológica, se queda atrapado sin embargo en la dialéctica forma/contenido, paralela a la dialéctica Espíritu/Materia al fin y al cabo extraña a la revolución teórica de Marx, al Marx que deja atrás a Hegel. Por mucho que intente superar esa dicotomía simplista mediante la noción de «fondo», Celaya sigue inmerso en un campo conceptual no marxista, sino idealista" (2012: 39). Efectivamente, Celaya sigue vinculado a la concepción simbolista de la poesía en este punto, pues para él —frente a los formalistas rusos que dotaban a la forma de valor autónomo y primordial— la forma está vinculada a un fondo, que sale a la luz por aquella. Y además es idealista porque, según Juan Carlos Rodríguez, en todo momento la poesía social se planteó exclusivamente como un cambio de contenidos, y no como un cambio de formas (1994: 309).

La afinidad entre ambas poéticas corrobora el carácter simbolista que Fox había propuesto para la poesía de posguerra. Pero los puntos tangenciales de los planteamientos literarios de Bécquer y Celaya se tocan en dos de las claves de cualquier concepción poética moderna: el ritmo y la forma. Si Bécquer se decanta por un tipo de poesía "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía", Celaya, especialmente el Celaya de Juan de Leceta, se expresará con un lenguaje "liso y llano" en el que el ritmo —no entendido como ritmo superficial, métrico o rímico—va a ser concebido como acorde interior de comunión entre fondo, contenido y forma, como un elemento fundamental de consonancia entre lo interior y lo exterior del poeta: "Pues lo que se produce con la emoción es una estimulación de los ritmos cardiacos y respiratorios que están en la base del ritmo poético" (2009: 269). La emoción, presente en la poética becqueriana, va a ser inherente a la concepción de la poesía como medio de comunicación, pues, como ha señalado Sartre, "el escritor, como todos los otros artistas, quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que, por mi parte llamaría más a gusto alegría estética; y que esta emoción, cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda" (2003: 88).

En *Inquisición de la poesía*, Gabriel Celaya considera a Miguel Hernández como paradigma de los poetas sociales[66], un verdadero *poeta de fondo*, por hacer una poesía que nace de las entrañas mismas del pueblo que defiende; y esta es la lección que enseña: "en poesía, comprender lo que hay que hacer no sirve de nada si ideamos las soluciones en lugar de extraerlas de un vívido contacto con lo real" (2009: 352). Pero es una conclusión a la que había llegado mucho antes, en el artículo para *Acento Cultural*[67] "Doce años después" (1959), donde reconoce que "las cosas no eran tan simples como yo creía".

La segunda edición de *Poesía y verdad* (1979), que amplía la primera de 1959, está constituida por trabajos anteriores y posteriores a esta última fecha. Una vez más,

[66] Es este uno de los pocos puntos en los que parece coincidir la crítica. Leopoldo de Luis llega a decir que si tuviera que elegir un solo nombre entre los poetas sociales se quedaría con el de Miguel Hernández; y Manrique de Lara lo corrobora, señalándolo como "el más importante" en *Poetas sociales españoles* (1974a: 15).

[67] Valeriano Bozal cita la revista *Acento Cultural* como la más independiente respecto al franquismo (1981: 41), mientras que Juan Cano Ballesta ha señalado que "la floración de la poesía social de los cincuenta y sesenta se nutre, en gran parte, de esta teoría [la poesía como arma de combate] y enfoques divulgados desde *Acento Cultural*" (1994: 126).

Gabriel Celaya va a insistir en la necesidad de la amplitud de los registros poéticos, pues en un poema hay lugar para todo tipo de expresiones: el poema ha de ser reflejo de la heterogeneidad de la realidad y, por tanto, tiene que tener cabida para tal variedad ("Carta a Alfonso Canales", 1995); hablará, además, de "nuestra pereza de burgueses confortables" (2009: 747) y del requisito de un cambio en las conciencias para que se produzca un cambio socio-cultural. Así, la poesía se convierte en un ineficaz instrumento para cambiar la realidad por la falta de lectores; en "Carta abierta a José García Nieto" (1956), distingue entre "rebeldía subjetiva anarquizante" (2009: 757), la que se formula en la literatura, y la verdadera revolución, que llevaría a la acción, a la praxis. Sin embargo, en "España en su Poesía actual" (1959), a pesar de que reconoce la escasa difusión de la poesía, le concede —precisamente por ello— el privilegio de una menor atención por parte de la censura[68], lo que, unido a la especial personalidad bohemia de los poetas, les permitiría convertirse en vate o *vox populi*. De este último trabajo cabe destacar el rechazo que realiza del tremendismo —frente a García de la Concha (1973: 414)— como rasgo propio de la poesía social; aquel se concibe como un amaneramiento, una pose retórica. Ahora bien, no debe confundirse tremendismo con hipérbole, pues la exageración como recurso estilístico ha existido siempre y lo que escriben los poetas sociales, en su mayoría, no es grandilocuencia lingüística sino mímesis de la realidad pasada por el filtro de la ficción literaria[69]. Creo, a modo de

[68] Es la opinión que muestran, entre otros, Gustav Siebenmann, que llega a hablar de una "sorprendente libertad de expresión" para la poesía (1973: 378) y Luis Cernuda (2006: 250). Para otros, en cambio, "la censura constituye un obstáculo entre el escritor y el público" (Lechner, 2004: 489). Una postura intermedia es la de Leopoldo de Luis, en el prólogo para el trabajo sobre las revistas de Fanny Rubio: "Interesante es comprobar cómo el impuesto cacheo de la censura oficial, en sus baremos políticos y religiosos, actuó en cierto modo con desconcierto al enfrentarse con el lenguaje poético. Sin duda influyó el tradicional criterio de la poesía como forma marginal y de entidad escasa. Por supuesto de menor expansión y de escasa repercusión, además de su ambigüedad y su simbolización. Ello dio pie a que en algunos casos los censores leyeran de manera implacable mientras que, con frecuencia, su lectura resultase tolerante" (2004: 13). En la misma dirección apunta el análisis llevado a cabo por Mangini: la poesía era el género "menos escudriñado por los censores ya que, al tener escasa divulgación pública, ellos infravaloraban el poder movilizador de sus contenidos; además, el desciframiento de la poesía, por su naturaleza elíptica y metafórica, en muchos casos estaba más allá de su capacidad interpretativa" (1987: 43). Cano Ballesta, siguiendo a José Olivio Jiménez, valora la poesía social por haber aireado "el viciado ambiente de una cultura sometida a la censura" (1994: 120).

[69] Es la teoría que mantiene Leopoldo de Luis en su trabajo sobre Max Aub incluido en *La poesía aprendida* (1975a: 132): "El arte no es la imitación simple de lo real, aunque nos dé la realidad y la cante. El arte requiere una elaboración; un taller de alfarero o un laboratorio de alquimista, mas en todo caso una labor creadora". Vinculado a la revista *Espadaña*, el tremendismo se ha relacionado con el existencialismo angustiado y absurdo, pues como señala Castellet "su tono era más bien penetrante, agudo y desgarrado, entre tremendista y existencialista, en sus comienzos —en especial, en la poesía de Crémer" (1969: 81); no obstante —según José M. González (1982: 17)— "en los comienzos (aparición de *La familia de Pascual Duarte*, diciembre de 1942) obedecía más al fatalismo del absurdo de Camus que a la angustia existencial de Sartre, en el intento de incorporar al suelo patrio las modernas tendencias europeas".

ejemplo, que el escepticismo de Quevedo no puede ser tildado de tremendista, por más que se sirva de la mitología para expresar su amor platónico en forma de alma capacitada para dar cuantas brazadas sean necesarias en mares tan inhóspitos como los de la muerte, y, del mismo modo, Madrid seguirá siendo la ciudad plagada de muertos por la que deambulaba Dámaso Alonso, aunque el número de caídos en combate sea distinto a más de un millón. Por ello, Jesús G. Maestro puede hablar de que el discurso literario es superior a cualquier otro, ya que aquel incluye la imaginación —la ficción— entre sus posibilidades de materialización. De ahí que su interpretación de la literatura, desde el materialismo filosófico, rechace el concepto de "mundo posible" y la conciba, en cambio, como "un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente sus referentes materiales*" (2009: 34). El discurso literario remite siempre al mundo real existente.

Lo que añade a lo apuntado en sus anteriores trabajos es el análisis que hace de los orígenes y de la evolución de la poesía social. Para Gabriel Celaya, 1947 es el año en que ven la luz los primeros libros de poesía social, fecha que coincide con la publicación de *Tranquilamente hablando*; nace no como un movimiento organizado sino como algo que "estaba en el aire" (2009: 741-743). Como ocurriera con la filosofía existencial, que también volaba —según múltiples voces— por los aires de la época, la poesía social compartía ese espacio indeterminado y ambiguo de las influencias imperceptibles que viajan por el viento. Creo que es insostenible que toda una etapa cultural esté sustentada por las débiles vigas de la intuición. Marxismo y existencialismo, bien leídos y citados, parafraseados, mimetizados, interiorizados, absorbidos y estudiados por poetas y críticos, son las doctrinas sociales y filosóficas que van a formar parte del aprendizaje, formación y evolución de los poetas de posguerra. Y sin necesidad de recurrir a las teorías generacionales de Petersen o de Ortega ni a complicados análisis intertextuales, es meridianamente fácil comprobar cómo la interpretación y asimilación —ya sea directa o indirectamente— por parte de Machado y Unamuno de Heidegger y Kierkegaard respectivamente, el marxismo desde el que parte Alfonso Sastre o incluso los mismos trabajos de Celaya evidencian algo más que invisibles influencias. La intertextualidad, analizada en todo el presente estudio como conexión con la tradición sin tener en cuenta la diferencia temporal que pueda separar una obra de otra, es un hecho objetivo, como han demostrado la semiótica y la sociología.

Contra lo que opina la mayor parte de la crítica, según Celaya, ni *Hijos de la ira* ni la revista *Espadaña* pueden contarse entre los antecedentes de la poesía social. Encuentra otros motivos para explicar por qué se empezó a escribir abiertamente desde el compromiso. Afirma que, frente al temor de los poetas en los primeros años de posguerra, la caída de Hitler y de Mussolini les alentó a pensar que Franco también sería derrotado, lo que les insuflaría el ánimo de esperanza y lo materializarían en la poesía social; otra causa sería la imitación de los escritores españoles de lo que sus colegas franceses estaban haciendo en Francia: escribir una poesía claramente cívica, patriótica y militante como oposición al nazismo, así como la identificación sartreana de literatura y compromiso. Y por último señala que la colección *Norte*, que editaría *Huésped de un tiempo sombrío*, bajo la dirección de Amparo Gastón y del propio Celaya, favoreció la evolución desde el pesimismo existencialista de Sartre a los sueños comunistas.

Como ya se indicó más arriba, el crítico siempre identificó la poesía social como algo novedoso, esto es, como una experimentación formal, pero a la que con los años se le reconocerá la relativa o nula trascendencia social que tuvo. Ya en los sesenta se produce la crisis de la poesía social debido—paradójicamente— a su amplia difusión, lo que la arrastraría al cansancio por el abuso de unas formas que los epígonos habían transformado en patrones, y debido también a la desesperanza y a la desilusión. En 1979, en *Poesía y verdad*, podía decir abiertamente —aunque Celaya siempre fue poeta de voz clara y altisonante— que la poesía social fracasó porque no había tenido lugar el cambio social que pregonaba; verdaderamente, sí había habido una transformación: una sociedad de consumo y unos poetas disfrazados de rebeldía, pero conformes con la sociedad capitalista que les rodeaba. A pesar de todo, concluye (2009: 835):

> […] los presupuestos de la Poesía social, si entendemos por esta la lucha contra los mitos de la Metapoesía, la inspiración mágica, el prurito de originalidad, el personalismo, el hermetismo, el perfectismo formalista, la inmortalidad literaria, etc., me parece aún válida.

2.4. Marxismo y poesía de posguerra

Como punto de partida para tratar el tema al que apunta este epígrafe, creo conveniente recuperar unas palabras del "Discurso sobre poesía lírica y sociedad" (2003: 50-51), de Adorno:

> Pero este pensamiento, la interpretación social de la poesía lírica, como por lo demás de todas las obras de arte, no puede según esto apuntar sin mediación a la llamada posición social o el interés social de las obras, ni siquiera de sus autores. Más

> bien tiene que precisar cómo el *todo* de una sociedad, en cuanto una unidad en sí llena de contradicciones, aparece en la obra de arte; en qué la obra de arte se somete a su voluntad y en qué la trasciende. Usando el lenguaje de la filosofía, el procedimiento debe ser inmanente. Los conceptos sociales no deben agregarse desde fuera a las obras, sino ser extraídos del preciso examen de éstas. […] Sobre todo es necesaria vigilancia frente al concepto, hoy en día desgastado hasta lo intolerable, de ideología. Pues ideología es no verdad, falsa conciencia, mentira. […] Pero reprochar a las grandes obras de arte, cuya esencia consiste en dar forma y por ello únicamente en la reconciliación tendencial de las contradicciones básicas de la existencia real, que sea ideología constituye no meramente una injusticia para con su propio contenido de verdad, sino también una falsificación del concepto de ideología. Este no afirma que todo espíritu no sirve más que para que ciertas personas disfracen como universales ciertos intereses particulares, sino que quiere desenmascarar al espíritu falso determinado y concebido al mismo tiempo en su necesidad. La grandeza de las obras de arte no reside únicamente en el hecho de que dejan hablar a lo que la ideología oculta. Lo quieran o no, su éxito va más allá de la falsa conciencia.

Como Lukács, Adorno se opone a la posibilidad de dar entrada en el arte a una doctrina política o social. Si el poema evoca algún punto relacionado con la sociedad y sus conflictos, este ha de ser un tema cuyas connotaciones lo sugieran pero que de ningún modo puede explicitarse denotativamente. El poema encierra en sí el conflicto social, agazapado entre las formas artísticas. Si bien no se puede afirmar que la teoría de Adorno no sea válida en su totalidad para argumentar los mecanismos que se ponen en funcionamiento en la poesía social, es cierto que su aproximación al esteticismo dejaría sin sentido a una parte importante de aquella. No argumentaría, así, qué tiene el poema de denuncia de una realidad que se rechaza, a no ser que se dé por hecho el deseo de materialización de la utopía que la protesta poemática esconde. Ahora bien, sin intentar caer en el contenidismo, pero sin hacer de la belleza un revolucionario social por su misma inutilidad, la poesía social es, en primer lugar, poesía, o lo que se entiende hoypor tal, teniendo en cuenta quién y qué decide sobre lo que es poesía (Van Dijk 1999: 176), y, de modo secundario, social.

2.4.1. Marxismo e ideología

En la literatura social —y especialmente en la crítica literaria— hay una presencia importante de la doctrina marxista[70], pero, del mismo modo que sucede con el

[70] Fanny Rubio y Jorge Urrutia, tras hacer notar la importancia que hubiese tenido *Minero de estrellas* de José María Morón si hubiese sido más conocido, reconocen que "en la posguerra española la poesía social se construye sobre los planteamientos del realismo socialista" (50). Recientemente, Miguel Ángel García sugiere que "es fácil descubrir la silueta de Marx detrás del Celaya que reflexiona sobre la poesía como comunicación y las mayorías en la *Antología consultada de la joven poesía española*", pues "de entrada

existencialismo, no es lícito hablar de *un* solo marxismo, como si este fuese la suma de dogmas eternos e inalterables. Así como existen varias formas de existencialismos, también es pertinente concebir *distintos* marxismos. Para la poesía española que estudiamos, habrá que ir discerniendo qué tiene de cada uno de ellos, concretando si existe intertextualidad —en el sentido amplio del término— entre nuestros poetas y las teorías, por ejemplo, de Marx y Engels, o de Lukács o de Benjamin. Los mismos artífices del marxismo evolucionaron a posturas más o menos radicales a lo largo de su trayectoria, y en otros momentos plantearon su teorías contradiciéndose explícitamente entre ellos, como es el caso de Brecht y Lukács. Asimismo, y siendo consecuente, en lugar de una poética social, habrá tantas poéticas como formas de entender la relación entre literatura y sociedad. Para no perderme entre los múltiples factores que influyen en tal distinción, he simplificado el asunto presentando una taxonomía (partidarios, disidentes y moderados) que necesariamente es incompleta, pero que, al menos, nos permite una aproximación al hecho social en la cultura de posguerra. En otras palabras, la relación con los distintos existencialismos y marxismos va a generar la constitución de heterogéneas poéticas sociales, como lo corroboran las incluidas en la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis. En este punto es necesario hacer una aclaración más: no ha de entenderse la "influencia" entre aquellas filosofías y la literatura española como una relación de causa-efecto, pues en el texto literario están en estado latente los factores históricos que determinan la escritura, o dicho de otro modo, las ideologías. En el prólogo al estudio de Fortuño Llorens (1992: 7), Leopoldo de Luis vincula el nacimiento de la poesía con el concepto, aunque no lo nombre como tal, de ideología: "Una manera de hacer poesía nace de unos condicionantes personales, pero también colectivos. Volviendo a Ortega diríamos con él que «vivimos entre las cosas y entre los hombres, y estos forman una sociedad con un repertorio de ideas. De manera que lo que llamamos «el pensamiento de nuestra época» entra a formar parte de nuestra circunstancia y nos envuelve»".

Dos son los factores fundamentales que, en principio, llevan a establecer una estrecha relación entre marxismo y poesía social[71]: la determinación histórica en la

---

aboga por no considerar la poesía como algo intemporal o eterno, por contraponer los poetas «perfectistas» que persiguen la belleza como un valor absoluto, a los «temporalistas», entre los que se incluye, convencido como está de que la obra poética es un testimonio que, por humano, resulta inseparable de un aquí y un ahora. Tras esto arremete contra la idea, que debe remontarse a la defensa kantiana del desinterés estético, de la poesía como «un fin en sí»" (2012: 23).

[71] Sigo en este punto los textos de Terry Eagleton *Marxismo y crítica literaria* (2013) e *Ideología. Una introducción* (2005). Para una definición más detallada de las ideologías como "conjuntos unificadores,

producción artística y la lucha por la libertad frente a la opresión, lo que Max Aub nombraría como "la Edad de Oro de una sociedad sin clases" (1969: 30). Pero reducido de esta forma a su mínima expresión, el marxismo comparte sus máximas con otras doctrinas, como bien ha indicado Leopoldo de Luis. Incluso Hegel tiene en cuenta la historia para interpretar una obra, y la defensa de la libertad, en cuanto moral y no como constitutivo del ser —en este último caso estaríamos ante el existencialismo—, es claramente un principio católico, aunque este lo presente en términos de trascendencia metafísica. Por tanto, lo que hace de la poética social una poética marxista ha de estar basado en algo más concreto, como se verá a continuación.

Desde el materialismo marxista, el autor pierde el aura creadora del idealismo. En última instancia, el escritor realiza una obra que es un producto más entre los fabricados por el hombre, eliminando así mitos como el de la inspiración. Entre un carpintero y un poeta no hay diferencia cualitativa alguna[72]. Y esta línea de pensamiento fue explotada por los poetas sociales; ya es un clásico citar el poema "A Luis, el carpintero de al lado de mi casa" de Leopoldo de Luis y la sensación de Celaya de ser "[…] un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros". La poesía, como las demás artes, está inserta en una estructura más amplia, una "superestructura" que corrobora el poder y la clase social que lo ostenta, es decir, los propietarios de los medios de producción; ahora bien, la "superestructura" conlleva el concepto marxista de ideología, entendido por Terry Eagleton en principio —pues más adelante precisaremos algo más este término— como "un elemento en una compleja estructura de percepciones sociales que asegura que la situación por la cual una clase social tiene el poder sobre otras es percibida como «natural» por la mayoría de los miembros de esa sociedad, o bien pasa directamente inadvertida" (2013: 41)[73]. Por tanto, el poema no está libre de sufrir —de ser, habría que decir— la influencia de la

---

orientados a la acción, racionalizadores, legitimadores, universalizadores y naturalizadores", aunque ampliamente comentados y matizados cada uno de dichos rasgos, véase Eagleton (2005: 71-91).

[72] Téngase en cuenta que para M. H. Abrams "el psicólogo del siglo XVIII desarrolló su esquema de la mente combinando dos analogías. Una era la analogía del mecanicismo en que las imágenes de los sentidos se siguen unas a otras conforme a las leyes de la gravitación mental. La otra era la analogía del artesano inteligente o el arquitecto, que hace su elección de los materiales que así le son ofrecidos, y luego los reúne conformándose a su plano o diseño preexistente" (1975: 294). La imaginación será decisiva en el romanticismo para el proceso creativo, pues, para Coleridge y otros (véase también Abrams 1992: 348), el poeta es un obrero que trabaja con los materiales de la mente.

[73] Althusser propone el siguiente concepto de ideología: "la expresión de la relación de los hombres con su «mundo», es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales" (1973: 22). En Antonio Méndez Rubio puede rastrearse esta forma de entender la ideología, "de acción a menudo invisible", aplicada a la época actual y que es nombrada como "fascismo de baja intensidad" (2008: 117), así como Bousoño se refiere al "terrorismo blanco de su impalpable pero eficaz influjo" (1979: 28).

ideología dominante, pues, como afirmaba Althusser, el poder siempre impone *su* ideología (1973: 23), aunque interaccione con otras secundarias[74]. Desde este punto de vista, cabe preguntarse si, en el caso de que las clases que detentan el poder, las que son dueñas de la base o infraestructura económica, fueran sustituidas por los proletarios, ¿impondrían estos su ideología? Según el marxismo, la respuesta es afirmativa. Por tanto, o la ideología es una constante social —que lo es— o el marxismo es un pensamiento que no está del lado de hombres concretos sino, diacrónicamente, de los que integran —lo que es coherente— las clases más desfavorecidas. Si los proletarios de hoy son los poderosos del mañana, ¿cabe pensar que actuarán de un modo distinto a la clase social a la que han destituido? Según el análisis marxista de nuestros días, esto es lo que ocurrió con la burguesía, la cual perdió su brote inicial revolucionario y se hizo reaccionaria. Marx y Engels, según recoge Oleza (1981: 185), lo auspiciaban:

> Cada nueva clase que toma el lugar de la que dominaba antes que ella es obligada, aunque solo sea para alcanzar su fin, a representar su interés como el interés de todos. Esta clase está obligada a dar a sus pensamientos la forma de la universalidad, a representarlos como los únicos razonables y los únicos válidos de manera universal.

Es este el planteamiento marxista más arcaico al afirmar que el aprovechamiento de la cultura será mayoritario cuando se haya modificado la estructura económica de la sociedad, la base. Sin embargo, Leopoldo de Luis va más allá y no reduce la cuestión de la difusión de la cultura a cuestiones económicas, sino que habla de la necesidad de un "mayor poder adquisitivo de *sensibilidad*" (214).

Pero, cómo se puede llegar a disfrutar de los placeres burgueses en una sociedad capitalista como la de los años sesenta y, por supuesto, en la de hoy, cuando la banalización sigue imperando de forma más acentuada entre las clases desfavorecidas, y no precisamente por desigualdad de oportunidades. Es por ello por lo que De Luis no termina de desligarse del criterio marxista que equipara nivel cultural y nivel social. Aquellos que dominan las infraestructuras económicas dominan también las superestructuras y, por tanto, la ideología del momento, cuyo fin es enmascarar las injusticias mediante la "normalización" de las mismas. Por eso De Luis habla en otro momento del prólogo de su *Antología* de la lucha por la "nivelación de desigualdades económicas" (187) y entiende que la poesía está "condicionada por las circunstancias sociales y económicas" (182), con todo lo que implica para él la poesía vista desde un

[74] Según Eagleton, "la función de la ideología, asimismo, es legitimar el poder de la clase que gobierna la sociedad; en último análisis, las ideas dominantes de una sociedad son las ideas de su clase gobernante" (1978: 25).

punto de vista pragmático, esto es, históricamente situada. La realidad es interpretada a través del prisma de la ideología, lo que permite a Jorge Urrutia y Fanny Rubio afirmar que "el poeta, como cualquier ser humano, no percibe nunca la naturaleza (en el sentido de la realidad natural) sino una «realidad» conformada ideológicamente por la sociedad (que lo creó y lo crió) y por la cultura" (14). Parece, pues, que la teoría deluisiana sobre la recepción del arte está vinculada a la supremacía de la ideología, a la conciencia social ética, afín al humanismo, de la necesaria mejoría de las condiciones laborales —y salariales— como paso previo al acceso a la cultura. El concepto de *ideología* se puede llegar a convertir en un círculo vicioso, posibilidad que no ha sido resuelta por el marxismo y en la que no repararon los poetas sociales. El motor generador de este hipotético eterno retorno es la utopía, ya que al alcanzar el poder las clases inferiores se instalan y ocupan[75] el vacío dejado, con su mismo rasgo inherente de "superioridad sobre" la que ahora sería la clase inferior, que volvería a luchar para una nueva ascensión. No obstante, resulta interesante cómo De Luis hace extensivo el concepto de ideología a clases o grupos no dominantes, frente a las restricciones de John B. Thompson —que indica como fin de las ideologías sustentar las relaciones de poder—, pues tan ideológico es el franquismo como el comunismo. De tal modo, la poesía social es la ideología que se propone teóricamente como la respuesta rebelde al orden social impuesto de forma ilegítima y que tiene como fin la defensa del hombre libre.

Ahora bien, la poesía como respuesta a las circunstancias históricas dadas —como la concebía De Luis— puede tener otra lectura, afín a la propuesta de Thompson y continuadora del rasgo mistificador con el que se suele caracterizar a las ideologías dominantes. En la posguerra, existe una ideología imperante que, por resumir, se personifica en el franquismo y en la burguesía capitalista reaccionaria, y, por otro lado, una ideología secundaria que se puede materializar en la poesía social y en el proletariado oprimido mas no revolucionario; como en la relación que establece un profesor con su alumno de la escuela de primaria, este casi siempre va a dar una respuesta que previamente le ha enseñado aquel en el aula[76]. La poesía social, el joven

[75] Siguiendo el análisis de Marx y Engels en *La ideología alemana*, Terry Eagleton señala que "cuando una clase social es aún emergente, ha tenido aún poco tiempo para consolidar sus propios intereses sectoriales y aplica sus energías a la consecución del más amplio apoyo posible. Una vez izada en el poder, sus intereses egoístas empezarán a resultar más patentes, y esto les hará pasar de una posición universal a otra particular a ojos de algunos de sus anteriores partidarios" (2005: 85).

[76] Es la misma diferencia que mantiene Althusser entre ideología y ciencia, expuesta por Eagleton: "Una problemática ideológica gira alrededor de ciertos silencios y elisiones elocuentes; y está construida de tal modo que las cuestiones que pueden plantearse en ella ya presuponen ciertos tipos de respuesta" (2005: 181).

escolar, respondía a una época histórica desde los presupuestos permitidos por la ideología franquista; en el caso de que no se supiese la lección impartida e impuesta, el poeta tenía que copiar cien veces —permítaseme tal simplicidad comparativa— que la censura existe e impide que la obra se publique. A la teoría de que el discurso de la poesía social exponía una problemática desde la ideología dominante se le puede objetar que siempre han existido esos otros alumnos inconformistas y, en cierto sentido, visionarios, que ponen en serios apuros al profesor al preguntarle por un punto que no está en su temario o que simplemente desconoce. Obviamente, la poesía social es también el alumno respondón de la literatura en épocas de conflicto, ya que el franquismo era consciente de la ineficacia de la literatura en la práctica política. La historia está constituida por la relación que se establece entre las cuestiones que se le presenta al hombre en cuanto localizado y las respuestas que este devuelve a su época como forma de "ser-en-el-mundo". La poesía social es la toma de conciencia de la lucha de clases. Además, que la poesía social es la respuesta histórica a la ideología dominante puede comprobarse en el barniz de religiosidad de los versos comprometidos. En su *Antología de poesía religiosa* (1969: 47) lo expone De Luis[77]:

> Hay épocas en las cuales es difícil hablar, aunque sea también difícil callar, como escribía Luis Vives. Las frecuentes invocaciones a Dios de los poemas de entonces, podían suponer una forma perifrástica alusiva a realidades imposibles de expresar directamente. La poesía religiosa adquirió así un tono protestatario, reflejo de actitudes disconformes con la realidad inmediata. Sin duda la poesía religiosa como protesta tiene un cauce más claro, en el que posteriormente aparecen poetas de denuncia social en nombre de preceptos evangélicos. Pero aquel fue también un cauce disconforme.

El historicismo de la poética social tiene un antecedente obvio en el conceptomarxista de ideología, pues, el poema es concebido en ambos casos como una determinada perspectiva de un mundo concreto y sujeto a las circunstancias espacio-temporales. Lo que nunca ha afirmado el marxismo es que la economía sea el único factor determinante de la superestructura[78]. Al contario, lo económico puede influir

[77] Mónica Jato también plantea el uso del mito bíblico en la posguerra como un procedimiento para enmascarar "la rebeldía latente en aquellos años dentro de unos cauces bien vistos por los estamentos oficiales" (2004: 20). Así también en Aquilino Duque (1963: 6), García de la Concha (1973: 219, 332), donde se habla de *divinismo*, y en Prieto de Paula (1991: 127). Shirley Mangini expone otra forma de entender el barroquismo sentimental de la poesía social, basado en el contagio o "influencia de la retórica rimbombante característica del mundo oficial", pues "una mezcla de fervor religioso y militarista bombardeaba la literatura y la prensa, hasta el punto de que en cierto modo, lo fueron asimilando los mismos disidentes en su obra" (1987: 60-61).

[78] Escribe Engels en una carta a Joseph Bloch en 1890: "Según la concepción materialista, el factor que *en última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos confirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el

sobre la ideología del mismo modo que la superestructura puede introducir modificaciones sobre la base. Y siendo el arte uno de los aspectos ideológicos de la superestructura en cuanto entramado social que impone unos valores, unos principios, y desecha otros, hay que plantearse nuevamente la relación entre economía y arte. Aunque ya se ha analizado, merece la pena repetir, para despejar posibles confusiones, que es así como entiende De Luis la poesía, pues esta —nos dice— trata de influir en las conciencias —dicho de otro modo, y por utilizar la terminología marxista, influir en las formas de la conciencia social—, es decir, en la superestructura, y, por otro lado, la poesía está sujeta a los factores socioeconómicos o infraestructura. De lo que se deduce que por medio de los versos —del arte o superestructura— no se puede alcanzar el objetivo teórico de transformar el mundo, aunque sí puede ser en principio una forma de transformar las conciencias sociales —vale decir, la ideología— para, posteriormente, modificar las infraestructuras o economía. Al haber una mayor igualdad económica podría producirse un cambio en la cultura, en el sentido amplio del término. Visto así, el arte es un factor agente en el proceso revolucionario, a pesar de que su campo de influencia esté restringido a los que gozan del poder; y esta, y no otra, es la concepción de Celaya y de Leopoldo de Luis del alcance de la poesía social. Es una revolución a pequeña escala desde arriba, por más que en los temas de sus poemas sea el proletariado el que es consolado y defendido y la burguesía la denostada; el campo de acción de la poesía social era un público muy reducido y limitado a la burguesía, la única verdadera lectora de poesía escrita por poetas cultos[79]. Y era ahí donde podría haber habido algún cambio. Habría que replantear si la poesía social era tan ineficaz como se pretende; lo que no se debe hacer es confundir —los poetas sociales nunca lo hicieron, excepto en clave retórica— las palabras con las balas, ni los poemas con un plato de lentejas. Y con este tono irónico pretendo llamar la atención sobre aquella crítica —que no fue poca y cuya abanderada fue Julia Uceda— que no se planteó siquiera distinguir entre el inexistente marxismo que quiso vender la ideología fascista imperante en la posguerra,

---

único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levantan […] ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su *forma*" (*apud* Eagleton, 2013: 46). Más tarde, Lukács se adhiere a tal postura: "las condiciones económicas propiamente dichas solo desempeñan un papel subordinado" (1973: 69).

[79] Desde fechas muy tempranas Francisco Ayala advertía que "en cuanto a las pretendidos escritores proletarios —dicho queda— no fueron, ni quizás podían ser, sino intelectuales de extracción y formación burguesa; ni hicieron otra cosa, cuando hicieron algo, que rebajar los niveles con el designio, rara vez logrado, de acercar al más común entendimiento y sensibilidad los valores de la única cultura disponible por el momento: la burguesa" (1954: 20).

vinculada a la utopía de un nuevo mundo, pero, digo, inexistente en la poética social, y la "otra ideología" que, estando presente en el ambiente cultural, no tenía cabida por no ser afín a los intereses del poder. La ideología de la poesía social proponía un humanismo que iba en contra de los intereses de clase del franquismo. Ahora se entiende mejor cuál fue el error de Julia Uceda al tildar de traicioneros a los poetas sociales, ya que confundió la relación entre poesía y economía de forma unidireccional, cuando, como se ha visto, es una relación mucho más compleja y, al mismo tiempo, limitada. Al calificar como burgueses a los poetas sociales, Uceda, consciente o inconscientemente, se posicionaba ella y posicionaba a aquellos en un determinado grupo social. De un lado, ella parece ocupar el lugar de la clase social que defiende entre líneas, pues sabe perfectamente qué necesita el proletariado para solucionar sus dificultades históricas, es decir, conoce la solución a siglos de conflicto, lo que no deja de ser sorprendente o, al menos, aventurado; de otro, a los falsos proletarios o poetas burgueses los posiciona en la cúspide social y hace que tengan que mirar hacia abajo para hablarle al pueblo. Añádase una paradoja más para que la confusión sea aún mayor: Uceda, capaz de hacer una reflexión sobre la poesía de posguerra y de ser consciente de la dificultad de leer a Heidegger, cae en el mismo error en que, según ella, cayeron los poetas sociales. Se la podría tachar de "traidora" igualmente en tanto que, en vez de salir a la calle y luchar contra el ejército de Franco, ha hecho esa crítica literaria a Leopoldo de Luis o lo que, siendo consecuente con su pensamiento, sería más grave: ha escrito poemas que no conducen a una verdadera revolución política. Lo que sucede, desde mi punto de vista, es que los poetas sociales, fueran o no burgueses, no tienen por qué aplicarse su propio discurso ideológico, pues el contexto sociocultural así se lo permite. Dicho de otra forma, es lícito defender poéticamente al trabajador oprimido y no ser un operario fabril que tiene una miseria de salario y apenas tiene tiempo para ver a su familia, como rezan tantos poemas sociales sobre las miserias familiares. Si bien es cierto que hay cierta ironía en ello, el poeta es consciente de su realidad social. Los aspectos culturales, religiosos, políticos, económicos, morales o sociales están estrechamente entrelazados, pero son caminos distintos, y paralelos, que no coincidirán jamás.

Así lo había entendido también Miguel Ángel García: "En el fondo los poetas sociales, y hablamos de los más lúcidos, […] no imbricaron verdaderamente la poesía en la Historia: la entendieron […] como una práctica lingüística y estética, sensible y trascendental, no como una práctica social e ideológica, histórica en suma". Pero como

nos recuerda oportunamente a continuación, “no hay lugares esenciales al margen de la Historia, ni en el lenguaje ni en la intimidad privada” (2012: 47), lo que hacía que al ser mancillada esa esencia poética, ese espíritu de la palabra pura, se considerase a la poesía social como prosaica y vulgar. La conclusión de su trabajo es que “los poetas sociales no llegaron a protagonizar, en efecto, ni una revolución poética, aunque sí obviamente una renovación, ni una revolución ideológica. Revolucionar el lenguaje poético, lo que la poesía había sido hasta entonces, solo podía pasar, en el fondo, por esa revolución ideológica, más que social y política” (2012: 113).

Y sugeríamos más arriba que esa poesía tuvo un verdadero alcance social, mas restringido a la burguesía; añádase ahora una restricción mayor, pues obviamente no todos los miembros de esa clase social eran lectores de poesía o, en algunos casos, tenían el mínimo interés por cualquier faceta de la cultura, como ya Antonio Machado demostraba en sus poemas sobre el señorito andaluz. Es una advertencia hecha por Leopoldo de Luis: “Como mucho, la poesía logrará avivar las conciencias de quienes la lean” (220). Jan Mukařouský, a partir del término “contexto” —que equivale al de intertextualidad— establece una conexión entre la conciencia social y las convenciones artísticas; el conocimiento de la tradición impide que la obra caiga en la incomunicación. Al mismo tiempo, la obra de arte se relaciona con la realidad, pues, “como el individuo es miembro de una colectividad y su concepción de la realidad coincide en rasgos generales con la escala de valores válida para dicha colectividad, la poesía ejerce, mediante los individuos que crean y leen, una influencia sobre la manera como la sociedad entera concibe el mundo. La relación entre la poesía y la realidad es, pues, muy estrecha, y precisamente porque una obra poética no alude únicamente a ciertas realidades, sino a toda la realidad que se refleja en la conciencia de un individuo y una colectividad” (1977: 200). Como en Leopoldo de Luis —aunque Mukařouský siga planteando la teoría del arte en términos de mímesis —, la relación entre autor y lector se establece *en* la conciencia, pero solo en la de “los individuos que crean y leen”.

Pero de lo que no cabe duda es del hecho de que un número importante de los poetas de posguerra se sintieran desclasados o renunciaran a de sus beneficios, como puede ser el mismo Celaya. Sin salir de las páginas de la antología deluisiana, la conciencia, la mala conciencia de pertenecer a una clase social opresora y que disfrutaba de unos bienes basados en la desigual fuerza productiva del proletariado, pobló los poemas de los jóvenes burgueses. Así, indica Sartre, el escritor es “una boca inútil; no trabaja con sus manos. Lo sabe y tiene complejo de inferioridad; casi se avergüenza de

su oficio y se inclina delante de los obreros […]" (2003: 286). Blas de Otero está dispuesto a contarnos su vida desde el principio "en un abecedario ceniciento" y se recuerda con "el país de los ricos rodeando mi cintura" (292), de la misma manera que en "El hijo pródigo", de José Agustín Goytisolo, "volverá el hijo por los cauces / eternos de la burguesía, / será un varón conservador" (439); Salvador Pérez Valiente explicita en "Deliberado homenaje a R. A."[80] que él y otros hijos de burgueses eran "los que empezábamos a odiar con cada día la historia de nuestros padres" (317); la causa de tal odio es señalada por Gabino Alejandro Carriedo: "una inmensa familia de gentes ponderadas / que ante todo prefieren la tranquilidad" (392). El tono irónico envuelve los versos de "Alocución a los veintitrés" de Ángel González ("Ciudadanos perfectos a estas horas, / honorables cabezas de familia / que lleváis a los labios vuestra servilleta / antes de pronunciar las palabras rituales / en acción de gracias por la abundante cena") y apunta el origen de la hipocresía de esa clase social: "creer con fuerza tal lo que no vimos / nos invita a negar lo que miramos" (410-411). Pero quizás sea Gil de Biedma el poeta más citado como adalid de la autocrítica social y sobre todo los conocidísimos versos de "Infancia y confesiones" en los que describe la casa de la infancia "de cuando las familias acomodadas", donde todo era "ligeramente egoísta y caduco", y en los que —como se sabe— llega a pedir perdón por haber nacido "en la edad de la pérgola y el tenis" (455-456). Carlos Sahagún también constata que la poesía social ha ido evolucionando y ha convertido a la burguesía —"la corrupción y los defectos de base de la organización burguesa" (528), dirá— en el centro de sus críticas. ¿Se trata de la preferencia por uno de los subtemas sociales? No es más que la progresiva concienciación de las verdaderas posibilidades de acción de la poesía social. Fanny Rubio y Jorge Urrutia lo han expresado haciendo notar que "algunos poetas sufrieron un extraño problema de conciencia cuando, superado el tema de la sinceridad o acompañándolo, creyeron que escribir poesía social era un medio, no de expresar su propia posición en el mundo, sino de popularizar la poesía" (140). Castellet acierta al señalar la paradoja inherente al escritor comprometido, al que "la clase dominante le ignora y las clases desfavorecidas no lo pueden engendrar, ya que, como hemos dicho, se le recluta entre los «técnicos del saber práctico» o «especialistas de la verdad práctica»" (1976: 16).

[80] Las iniciales R. A. corresponden a Rafael Alberti. Que el homenajeado sea Alberti se carga de sentido, más aún en un poema que critica a la burguesía, si se tienen en cuenta los continuos ataques a las costumbres (religión, sociedad, moral…) de su propia familia, según señala en *La arboleda perdida*, por ejemplo, contra "la fea, rígida, sucia y desagradable beatería de otros miembros de mi familia".

Leopoldo de Luis, al limitar el radio de acción a la subjetividad de la conciencia, se muestra materialista. El materialismo, como ha analizado Terry Eagleton en su *Ideología. Una introducción*,prioriza la existencia sobre la conciencia, pues esta "por sí sola no puede desencadenar ningún cambio fundamental en la historia"(2005: 57). Sin embargo, la mayoría de las teorías sobre la ideología parten de estudios materialistas, albergando en su seno tal contradicción[81]. La desmitificación de la poesía como acto perlocutivo, en la que algunos se empecinan, carece de sentido, pues la poesía surge de una conciencia individual creadora, fuertemente condicionada por todo cuanto le rodea, y es asumida y asimilada por otra conciencia que ha dado en llamarse *lector*, tan individual y "afectada" por lo otro como aquella, y está tan expuesta a la emoción como cualquier otra expresión artística. El poema, sea del signo que sea, no cambia el mundo; si algo puede, será interfiriendo en un receptor que general y previamente está esperando la puesta en funcionamiento de unos códigos literarios que ha ido adquiriendo durante años. Como decía Lázaro Carreter, "convertirse en lector de lírica resulta de una capacitación larga, paciente y a prueba de desánimos" (1990: 75). Los poetas sociales no tuvieron reparo alguno en destapar "la cajita de plata" —como llama Juan Carlos Rodríguez a la concepción burguesa de la poesía (2010: 212)[82]— que encerraba en sí el concepto del yo poético libre e independiente, ni en manipular la palabra lírica hasta adaptarla a sus necesidades expresivas, siendo estas muy distintas a las exigidas socialmente por el pueblo, destinatario exclusivamente retórico de la poesía social. La poesía es esencialmente subjetiva y, en una idílica sociedad sin clases, seguiría siéndolo, pues atribuir al poeta la condición de oráculo para enfrentarse a las

[81] En esas mismas páginas, Eagleton habla del "limitado poder de la conciencia en la vida social". Desde mi punto de vista, no se puede limitar el poder de las ideologías a influencias abstractas. Baste un ejemplo: cuando en agosto de 2013 Egipto roza la guerra civil entre los radicales musulmanes y el resto de la población, declara ante las cámaras un egipcio seguidor del depuesto presidente Mursi que va a luchar no por ninguno de los más de quinientos muertos hasta el momento sino por el islam. La historia ha enseñado que las ideas, las ideologías, mueven a la acción y, por tanto, no deben ser desdeñadas como algo superfluo. En el presente estudio se considera que la literatura no puede competir con la efectividad práctica, con el fanatismo, de la religión o de la política, pues ambas son herramientas que materializan de forma más directa una determinada ideología.

[82] En *Dichos y escritos* ya había expuesto Rodríguez su concepción de la poesía como fundamento histórico radicalmente opuesto a la concepción burguesa del arte bajo la expresión "rincón del alma" (1999: 264): "transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase" (1999: 136). Pero adjudicar al hombre, universal o histórico, el poder de cambiar el mundo es, desde el punto de vista del antihumanismo que Althusser observa en las teorías de Marx, esencialmente burgués, pues la historia responde a los cambios derivados de la lucha de clases y no a los de hombres-héroes individuales, según expuso Eagleton en *Literatura y crítica marxista*: "la literatura marxista tiene que comunicar la historia de las luchas de los hombres y mujeres por liberarse de ciertas formas de explotación y opresión" (1978: 18).

desigualdades implica una universalidad poética que solo el marxismo más radical estuvo dispuesto a suscribir. La literatura de partido dejó y dejará de ser literatura desde el momento en que la escritura no sea el producto de una elaboración tenaz y consciente, esto es, el resultado de una manipulación —socioculturalmente hacia arriba o hacia abajo— de las formas lingüísticas.

Los poetas sociales lanzan sus diatribas contra la ideología burguesa, pues, más que la crítica de una clase social concreta, se ataca la ceguera de dicha clase, cuya venda está elaborada precisamente con los valores ideológicos que la sustentan; como señala Paul Ricoeur (2003: 109), los efectos ideológicos son "de distorsión de la realidad, de legitimación del sistema del poder, de integración del mundo común por medio de sistemas simbólicos inmanentes a la acción". En este sentido, los escritores consiguen distanciarse de las sutilezas ideológicas, pues sus poemas no las reproducen inconscientemente[83]. Toman conciencia —este era el verdadero fin de la poesía social— del falseamiento ideológico y desmontan los principales factores de las superestructuras en la que se sostiene el poder. Así, habrá poetas que en sus textos se manifiesten más preocupados por la represión de la religión, otros mostrarán las vergüenzas de una clase social anclada en la hipocresía del "qué dirán", otros no se dejarán domeñar por los valores del capitalismo; y otros muchos evitarán dejarse subyugar por la alienación y la monotonía gris que le conviene al Poder. Los poetas sociales no intentan, en general, reflejar la realidad, sino que, desde el punto de vista ideológico, exponen las sensaciones que les causa la realidad, es decir, la ideología que —siguiendo a Althusser— va a permitir un conocimiento científico de la sociedad. Según Althusser y Macherey, por medio del arte se consigue la distancia necesaria para percibir los movimientos de la ideología y desprenderse de sus ilusiones. Es por ello por lo que se ha dicho de la *Antología* de Leopoldo de Luis que es un libro que permite conocer la realidad histórica de la posguerra[84], en cuanto que representa la voz alzada entre las

[83] En *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Miguel Ángel García se adhiere a la tesis de Althusser; concibe la ideología como el mecanismo que nos permite vivir "inconscientemente las relaciones de explotación" y la literatura como "un discurso que hay que inscribir en el nivel material de la ideología derivada de unas relaciones históricas de producción y vivida de forma concreta (pero inconscientemente) en las relaciones sociales que a partir de aquí se establecen" (2010: 15-16). Del mismo modo, para García Montero, la ideología es "el contradictorio movimiento de valores que pone en juego nuestra mirada al observar y comprender el mundo" (2003: 12).

[84]Ahora bien, Terry Eagleton ha advertido contra la sobrevaloración de la literatura como dato para el conocimiento científico: "La huella de la historia se encuentra en la obra literaria *en tanto literaria*, no como una forma superior de documentación social" (2013: 70). Para evitar este tipo de obstáculos, un texto literario es considerado como una manifestación más de la superestructura, en abierta relación dialéctica con la ideología. Es decir, se concibe la obra de arte como acto que interfiere en los otros

voces —entiéndase *la ideología*— que se quisieron silenciar. Es innegable que la poesía social implicó un efecto práctico en un sector de la sociedad: en los poetas y en los críticos, la poesía de posguerra —independientemente del posicionamiento adoptado— supuso el centro desde el que mirar el hecho poético, al menos desde 1944. Cuando surge una nueva tendencia artística, esta suele subvertir los valores de su predecesora, pues, en caso contrario, no se podría hablar de ruptura sino de continuidad. En la poesía social de posguerra se priorizó el tema sobre la forma, continuando, no obstante, la rehumanización que habían iniciado los poetas del 27. Lo que difiere entre estos y los poetas sociales propiamente dichos es que los poetas de posguerra parten, desde la fecha señalada y casi sin excepción, de una poética que aboga por el compromiso, mientras que en los del 27, el punto de partida en los años prebélicos es multidireccional; si bien esta poliédrica realidad cultural tiene su propia carta de naturaleza, se podían leer en fechas cercanas los versos surrealistas del Lorca neoyorquino, la experimentación con los mitos de Gerardo Diego y, un año más tarde, el pronominal canto amoroso de Salinas. Para Cernuda, del mismo modo, "el poeta no debe tener compromisos con nada ni con nadie, excepto con aquello a quien sirve, que es la poesía" (2006: 811). Sin embargo, en la poesía de posguerra o se estaba del lado de la moral o se estaba en otra cosa que no era la actitud predominante: no había más alternativa. Se desencadenó entonces una nueva etapa en que primaban los temas sobre la elaboración de la forma, lo que constituía un rasgo del marxismo más radical.

Pero así expuesto se simplificaría demasiado el asunto. Desde Marx, la relación entre forma y contenido es complementaria, si bien en este punto se mostraba heredero del idealismo hegeliano, y hacía del contenido el elemento que determinaba la forma. Leopoldo de Luis decía que "la mejor forma de estudiar la poesía de una época es indagar en su temática. Los temas son los caminos por donde va la poesía y, en esencia, varían poco. Son de siempre" (181). Dicho de otro modo, la insistencia en unos temas y no en otros pone de manifiesto cuáles son los aspectos de la realidad que, consciente o inconscientemente, más afectan a los poetas. Que en la época de posguerra predominara la preocupación por el hombre y su situación en la sociedad revela la existencia de un conflicto que ideológicamente se combate —he aquí el arma poética de Celaya—

---

sectores de la ideología y, por añadidura, en ciertos grupos sociales. Más discutibles son las palabras con las que Carnero pone punto y final a su trabajo "La poética de la poesía social en la postguerra española": "Si como producto estético la poesía social es difícilmente admisible, siempre será significativa como testimonio histórico" (1989: 331), puesto que la pobreza estética es argumentada como una excusa para falsos poetas sin capacidad de escritura poética.

mediante la protesta y el testimonio, es decir, en términos exclusivamente lingüísticos. Desde este punto de vista, la poesía social es marxista: se centra en un tema determinado. Pero lo propiamente marxista no es el imperio del tema sobre la forma sino la relación dialéctica entre ambos. Decir que la poesía social es marxista —utilizando tal calificativo de forma despectiva, según prácticas críticas frecuentes— porque el tema humano relega a la forma a un plano secundario es un error cuyo origen se localiza —en el caso de que el crítico en cuestión parta efectivamente de una perspectiva crítica marxista— en limitar el marxismo al *Proletkult* o al posterior Sindicato de Escritores Soviéticos de Stalin, movimiento con fines propagandísticos de la literatura al servicio del Partido. Pero una constante en la historia literaria española es la atenuación de los movimientos artísticos extranjeros; así, se ha dicho, por ejemplo, que el Romanticismo español es un Romanticismo depauperado, que el Simbolismo no tiene la fuerza de los franceses o que el Surrealismo prescinde de lo onírico y la escritura automática que lo caracteriza. Pero del marxismo —o mejor dicho, de la influencia del marxismo en la poesía española en la periferia de la guerra civil— llega su mejor versión, aquella que ha eliminado los radicalismos políticos y tiende hacia el humanismo.

Y a pesar de la primacía del contenido, la forma es capital por la relación dialéctica que establece con aquel. Georg Lukács afirmaba que "el verdadero elemento social en la literatura es la forma". Sin embargo, cuando Lukács advertía sobre los excesos contenidistas, estaba dándole al término "forma" un significado especial, hegeliano, pues para este pensador marxista el realismo era "la forma artística genuinamente dialéctica", al conseguir la unidad "entre lo concreto y lo general, la esencia y la existencia, lo típico y lo individual" (Eagleton, 2013: 82). El materialismo dialéctico tiene cabida en el autor de *Ensayos sobre el realismo*, rompiendo así con el idealismo, mediante la concepción del arte realista como la representación de lo típico de la sociedad en cuanto símbolo del proceso histórico que refleja, una integración que se opone al fragmentarismo y a la alienación propios del capitalismo. Lo que interesa traer a colación del realismo lukacsiano es la imbricación entre forma artística, unidad histórica e ideología: "el hecho de que determinadas intuiciones del mundo aportan unas formas determinadas, las posibilitan, y del mismo modo excluyen otras *a priori*" (1973: 69). Expresado en otros términos, el escritor accede a nuevas formas si unas circunstancias históricas determinadas lo permiten: "los progresos significativos en la forma literaria, por tanto, proceden de los cambios importantes en la ideología. Ellos

encarnan nuevas maneras de percibir la realidad social y […] nuevas relaciones entre el artista y el público" (Eagleton, 1978: 43).

La situación de la posguerra española permitió el cansancio de unas formas que no respondían a la ideología de esa hora histórica. Los poetas, por medio del concepto sartreano de *engagement*, concebían claramente cuál era la otra opción ideológica, la que alejada de los valores impuestos de Dios y del Estado, se ponía del lado de los más débiles, de los derrotados y de los exiliados existencial y geográficamente. La poesía social era *la otra ideología*, la que, sin salirse de los márgenes teóricos del marxismo, priorizaba unos temas y, además, unas formas[85]. Estas, con carácter claramente opuesto a la cultura oficial, tienden a la exteriorización frente al intimismo y a la sencillez expresiva frente al esteticismo y al evasionismo. Es decir, el tan denunciado lenguaje coloquial, el prosaísmo o popularismo con que se caracteriza a la poesía social, desde un punto de vista ideológico, son una manera de contrariar la que puede ser llamada la poética falangista, que arrastra el legado de Giménez Caballero y se materializa en las páginas de *Escorial* y *Garcilaso*[86]. No quiero decir con ello que haya un determinismo entre época histórica y forma artística, pero sí que forma, contenido e ideología están sujetos por una relación dialéctica e histórica. Elegir una forma poética y rechazar otra u otras implica posicionarse ideológicamente. Un ejemplo sencillo lo podría demostrar: ¿qué pensaría un lector familiarizado con la poesía de posguerra si al abrir una antología de Pemán se encontrase con poemas con un tono, ritmo y temática —una forma— como los de Gloria Fuertes o los de Jesús Lizano? Obsérvese que el término *forma* no quiere decir simplemente la suma de unos recursos métricos y retóricos, sino que se utiliza para referirse también a la "forma del contenido", con el mismo significado con que aparece en la introducción de Fanny Rubio y Jorge Urrutia a la *Antología de poesía social* (11-13).

---

[85] Es lo que ha expresado Miguel Ángel García en *La literatura y sus demonios*: "En realidad, lo que defendían y defienden los detractores de la poesía social es una ideología política como otra cualquiera; solo que en este caso la ideología de la palabra poética y de su sacralización indudablemente constituye el inconsciente dominante desde el Romanticismo hasta nuestros días, al menos desde que las dos modernidades, la burguesa y la literaria, entran en conflicto. Teniendo en cuenta, además, que este inconsciente poético (la creencia en una Poesía, con mayúscula, en sí y para sí), actúa también y ha resultado por lo general imposible de doblegar en los poetas sociales o comprometidos. Ni Alberti, ni Celaya, ni Otero (quien, como vemos, le reconoce atinadamente sus derechos a la poesía), ni siquiera el propio Ángel González, dejaron nunca de creer en un discurso específicamente poético, en el compromiso con la poesía antes que con cualquier otra instancia que en el fondo consideraban externa a ella" (2012: 17).

[86] También es ya un tópico hablar del sincretismo de las revistas de posguerra *Garcilaso* y *Espadaña*. El mismo Leopoldo de Luis lo ha hecho en múltiples ocasiones y se legitima críticamente con el trabajo de Fanny Rubio *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*.

Vicente Aleixandre lleva a cabo un análisis de las formas literarias de la poesía de posguerra que, desde una perspectiva ideológica, ha de ser tenida en cuenta. Se trata de la interpretación que realiza de la sencillez expresiva que caracteriza a la nueva actitud poética, en suma, "poesía narrativa" y "clarificación del lenguaje" a través de "expresiones familiares"[87]. El lenguaje literario se convierte en lenguaje ordinario: "Sumidos de muy diversos modos los poetas en la colectividad, no puede sorprendernos que al sentirse cantores, no de lo que refinadamente separa, sino de lo que acumuladamente une, aspiren, no siempre conscientemente, a un consiguiente lenguaje no muy remoto al de la cotidiana comunicación" (2002: 334). En la exégesis aleixandreana se percibe ya una división maniquea entre niveles socioculturales, basada en las parejas antitéticas *aristocracia (burguesía)/pueblo* y, respectivamente, *lenguaje literario/lenguaje popular*. Ya se ha hablado del error que supone hacer una división artificial de este tipo. Pero, además, Aleixandre intuye que la incorporación de la apertura lingüística a la expresión poética supone la eliminación de clases sociales, es decir, un humanismo lírico que preconiza —pues, al menos, no dice lo contrario— la armonía entre los hombres. Tal idealismo es expuesto del siguiente modo (2002: 335):

> […] la poesía nueva ha alcanzado ya una victoria notable, iniciada, todo hay que decirlo, en una época inmediatamente anterior, en la etapa suprarrealista. El poeta puede ahora nombrar todos los objetos, sin distinción de jerarquías. Ha aprendido, por fin, que el mundo de la lírica no es divisible en clases, como la humana sociedad; que no hay una aristocracia de cosas poéticas frente a una plebe de cosas antipoéticas; […] Y en muchos casos no es con un lenguaje remontado y separador como alcanzaremos a expresar la realidad viva, sino con el lenguaje de todos […].

Lo que equivale a decir que el éxito que supone el poder igualador de la poesía consuetudinaria nace en su producción y abarca aquella que va desde *Pasión de la Tierra* a *Sombra del Paraíso*. Que la expresión poética, surrealista primero y social posteriormente, implique el deseo por parte del poeta de que se alcance una sociedad libre e igualitaria es lícito; sin embargo, que esas formas sean un reflejo de un futuro social próximo es utópico. En poesía, los efectos sociales son inexistentes, excepto si se entiende la obra de arte como un producto entre otros de comercialización, y los individuales se reducen al campo de la moral. Y hoy en día se sabe qué poco importa la

[87] Según Luis Cernuda (2006: 309-310, 475), la sencillez expresiva es ya una propuesta poética de Wordsworth y Coleridge, llegando aquel a identificar el verso y la prosa, distinguiéndose solo por el ritmo. Paz (1998: 88), en cambio, es más tajante: "Sin ritmo, no hay poema". Para Paulino Ayuso, con la recurrencia a unas formas literarias signadas por el coloquialismo, y tomando como destinatario a un pueblo incluso iletrado, la poesía social "intenta romper los circuitos de la comunicación, producción-consumo de la obra literaria, tal como están socialmente determinados" (1983: 116).

moral para la resolución de problemas políticos o económicos. Asimismo, es idealista este planteamiento en tanto que admite vislumbrar "la realidad vivida" mediante ese lenguaje poético, esto es, Aleixandre recupera la teoría del poema como espejo de la vida. Son estas palabras de Aleixandre (2002: 336) las más esperanzadas en el terreno de la crítica literaria de los cincuenta, confirmando así la interpretación que he realizado de la trascendencia augurada por el poeta de Velintonia:

> Y esto no ha hecho más que apuntar, apenas pujar. Acaso no sea con exceso difícil prever, sino soñar, un futuro no demasiado remoto, en que la poesía, que es multitudinaria en potencia o no es (y al decir esto estoy abarcando toda la poesía, hasta la más excluyente) alcance otra vez, más aún que en algunas entre sí distantes épocas de su historia, una audiencia máxima, que en el ideal de los nuevos poetas no tendría más límite que el de la misma condición humana.

Para Pierre Macherey, por otro lado, el texto literario es siempre incompleto por su propia naturaleza, pues la ideología con la que se vincula se hace más significativa en lo que calla que en lo que dice. Lo que ha de hacer la crítica no es revelar esos silencios sino mostrar la oposición entre el vacío de la obra y la ideología; el texto literario "dice" lo que la ideología "calla" (Eagleton, 2005: 72). Blas de Otero había expresado esta idea en términos de censura: "No dejan ver lo que escribo / porque escribo lo que veo". No creo necesario hacer ver cuánto callaban los poetas sociales para evitar enfrentarse a la censura. Se ha hablado de autocensura —Blas de Otero, Manrique de Lara (1974b: 35) y Bousoño (1979)—, de simbolismo, de alegoría religiosa para decir lo que no se podía abiertamente, de ceguera por parte de la censura, de amiguismo, pero lo cierto es que las dos primeras décadas de la posguerra están marcadas por una imposición de la ideología del franquismo[88]. De Luis habla del poeta social como "conciencia puesta en pie", como "una voz que clama" y, efectivamente, hay en esta poesía una ascensión, desde el gemido angustiado al grito libertario. Y es que lo que el poeta quiere hacer es comunicar, en un doble sentido: porque entiende la poesía como comunicación de un mensaje y, además, porque opone su palabra al discurso oficial. Cabe decir que lo que subyace en la poética social no es la simple comunicación literaria sino la necesidad de comunicar un mensaje determinado, socialmente comprometido. De ahí que, en plena efervescencia de lo social, De Luis (1958: 427) se decantara explícitamente por la subjetividad romántica del poeta que canta por todos:

[88] En esta misma línea, Paulino Ayuso (1983: 113-115) considera que el estilo narrativo e irónico de la poesía social propicia la inclusión en el poema de lo que está censurado por la ideología del poder, favoreciendo con ello el uso de la metonimia y la sinécdoque como recursos que logran rebasar los límites culturales impuestos.

> El poeta debe abdicar de su propio dolor para cantar con el dolor de los demás. La voz que salga de su garganta ha de venir del fondo de todos los corazones a los que interpreta, por los que canta. Es una voz como un camino por donde transitan todos. Voz colectiva y alzada. La responsabilidad del poeta que debe interpretar a su pueblo no podía tener imagen más hermosa: un camino por el que los demás pisan. Es humilde y grandioso a la vez, porque a la vez el poeta hace entrega de sí, reconociendo cuánto debe su propia voz a los otros, y alcanza el destino de héroe colectivo que en otras épocas tuvo.

Al hablar de marxismo artístico, es precisamente su idea del compromiso con el proletariado lo que más divulgación ha tenido, es decir, el partidismo político en el arte. La obra de arte tenía que ser decididamente tendenciosa en época de Stalin. Es lo que se conoce como realismo socialista[89]. Pero nuevamente nos encontramos con un sector de la crítica literaria española que se deja llevar por el radicalismo del pensamiento marxista; se le ha reprochado a la poesía social continuamente ser una literatura al servicio del Partido o de las ideas del Partido. Lukács lo había expresado perfectamente: "Según se reconoce hoy oficialmente, en la teoría burguesa de la literatura se considera «tendenciosa» aquella obra literaria cuyo fundamento y fin de clase se muestra hostil —bajo el aspecto clasista— a la dirección dominante" (1973: 107). Es como si la crítica se quedara exclusivamente con la música estrepitosa de la fanfarria comunista y se hubiese quedado sorda para seguir escuchando más tarde la voz coral de los verdaderos poetas sociales. Es como si una crítica aburguesada se agarrara al clavo ardiendo del comunismo para desprenderse de él rápidamente, evitando así que pudiera confundirse al poeta social con un pensador marxista; es decir, parece tratarse de una crítica —esta sí— que conoce del pensamiento marxista lo que le han traído los "aires de la época". Pues lo cierto es que ni en los orígenes del marxismo (Marx y Engels) se pensó que se tuvieran que expresar las ideas políticas del autor en la obra; de hecho, se desarrolló el concepto de "tendencia objetiva" (Eagleton, 2013: 107) para indicar que en el propio tratamiento de la realidad está inherente la tendencia. Dicho con otras palabras que ya resultan familiares, la ideología influye en el modo de posicionarse ante la realidad, y la obra, implícitamente, va a reflejar el posicionamiento político del autor. Por eso, Juan

[89] Dice Terry Eagleton que "la doctrina del realismo socialista se arroga, naturalmente, ser descendiente de Marx y de Engels, pero sus verdaderos ancestros fueron más bien los críticos «demócrata-revolucionarios» rusos del siglo XIX Belinski, Chernyshevsky y Dobrolyubov, que pensaban la literatura como una crítica y un análisis social, y al artista, como concientizador. La literatura debía dejar de lado la elaboración de técnicas estéticas y convertirse en un instrumento de desarrollo social. El arte refleja la realidad social, y debe representar sus rasgos típicos. La influencia de estos críticos puede percibirse en la obra de Georgy Plejánov […]" (2013: 102). A propósito de dicha forma artística, Francisco Ayala explicaba que "el arte proletario, si lo hay, debe identificarse con lo que ahora se llama «realismo socialista»: pintura putrefacta, novelas chatas y patrioteras, poesía de propaganda […]" (1954: 17).

Carlos Rodríguez da un paso más, profundizando en el radio de acción de las ideologías: "es evidente que para luchar con un sistema establecido, más que comprometerse contra él (lo cual es válido en términos generales) había que descomprometerse de él, habría que romper con el compromiso que ya tenemos con él desde siempre y desde dentro. Si se quiere romper con un sistema no se le debe considerar como algo exterior sino como algo interior, como el inconsciente ideológico que nos ha configurado" (2010: 210). Desde este punto de vista se deduce uno de los conceptos que, desde el principio, ha sido aquí rechazado, como es la asunción de ciertas corrientes filosóficas por medio de invisibles influencias que flotan omnipresentes en el ambiente cultural. Ahora bien, el autor puede no ser consciente de cierta intertextualidad, de tal cita o de tal eco, pero siempre debe ir precedido de una lectura previa. Si un lector percibe lo que tradicionalmente se ha llamado *influencias*, esta puede ser directa o indirecta, esto es, por sugerencia o evocación de un texto en concreto o por una, o más, lecturas intermedias entre el texto leído y el recuperado por la memoria.

Entre otros muchos, Adorno rechaza la literatura política al mismo tiempo que presupone en la estructura de las obras de arte las luchas sociales (1986: 304). El arte como altavoz de dogmas políticos implica que lo expresado en la obra es una reproducción de la realidad. La teoría marxista del reflejo supone incardinar la historia en la poética y combatir el ahistoricismo del formalismo ruso. Pero quedarse en la identidad de la literatura y la realidad es, nuevamente, simplificar el asunto, tanto en la teoría de los principales pensadores marxistas como en la práctica de la poesía española. Tanto Lenin como Lukács asumen el "reflejo" como inherente al arte, pero se trata de un proceso y no de una mímesis pasiva. El autor interioriza la realidad y trabaja por medio de la conciencia en una primera percepción; tras la apariencia inicial percibida por los sentidos, el artista llega a las categorías de la realidad por medio del pensamiento. Por tanto, más que un espejo que refleja punto por punto el mundo exterior —lo que sería una copia de la sociedad burguesa que se pretende transformar, según Lukács y Macherey— Trotsky concibe el arte como "una deformación, una alteración y una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte" (*apud* Eagleton, 2013: 113). Frente al realismo socialista, Lukács propone el realismo crítico, entendido este como la recuperación de los valores expuestos en la novela del XIX y personificada en Thomas Mann. Es decir, *Significación actual del realismo*

crítico es la defensa del humanismo realista burgués como alternativa al irracionalismo que desembocaría en el fascismo alemán[90].

A partir de la teoría marxista del reflejo, podría pensarse en una analogía entre esta y la teoría de la comunicación expuesta en la primera edición de la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, que está en la base de la poética social de posguerra. Asimismo, puede considerarse marxista el análisis de Celaya en *El arte como lenguaje*, cuando concluye afirmando —son las palabras que cierran ese ensayo— que "el Arte es un espejismo: un espejismo deliberado: una técnica del espejismo" (2009: 60); es decir, no es un espejo, sino un espejismo, una ilusión óptica que ha sido sometida a la elaboración humana.

Del mismo modo, puede verse, en la teoría expuesta en las notas que preceden las distintas ediciones de la *Antología*, cierto reduccionismo al marxismo más primitivo. Fue un motivo más de ataque a la poesía social. Leopoldo de Luis, para la edición de 1981, hacía notar que la "la poesía precisamente consiste en reflejar esa vida y, a la vez, expresar lo que de esa vida se quiere o espera" (225). Pero ya en la primera edición se partía del carácter testimonial y de constatación de los hechos que tenía esta poesía (212), a lo que había que añadir la apología del biografismo literario (210), a pesar de que posteriormente fuera matizado por De Luis (212) y señalara la importancia de lo que dice el texto, es decir, el papel creador del lector en el proceso de comunicación. No obstante, en la antología deluisiana se intuye una apertura conceptual más allá del subjetivismo romántico y de la concepción mimética del arte en su versión más simple. Así, la poesía social es una actitud (185)[91], esto es, un posicionamiento ante la realidad y no una ingenua deglución de la misma; Leopoldo de Luis, con tal propósito, recordaba las palabras de Unamuno: "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento". Se trata, en definitiva, de convertir determinadas experiencias en arte.

Es, con todo, en *Reflexiones sobre mi poesía* donde expone más detalladamente la poética del reflejo, que está en concordancia con la *deformación* de la que hablaban Trotsky y Macherey. Dice en aquella conferencia que "la poesía […] debe reflejar al hombre. Como un espejo" (1985: 10) y diferencia entre "retrato" y "espejo" (1985: 12):

> No es que el poema nos retrate, es que nos espeja. El espejo es mucho más que el retrato. Un retrato nos inmoviliza; un espejo nos dinamiza. El retrato nos sorprende

[90] Véase George Lichtheim: *Lukács*, Grijalbo: Barcelona, 1973.

[91] En el prólogo a *Primera Generación Poética de Postguerra*, de Fortuño Llorens (1992: 9), Leopoldo de Luis indica que "no es cuestión, aunque algunas veces se haya dicho, de mayor o menor libertad formal. Es cuestión de cambio de actitud ante la poesía. La ética sobre la estética".

saliendo de la vida; el espejo nos encuentra entrando. Parodiando a Ortega, diríamos que el hombre es él y sus espejos.

Según esta cita, el retrato se corresponde con la teoría pasiva del marxismo ortodoxo mientras que el espejo, el poema, es concebido como un concepto dinámico, que es elaborado por el hombre. El materialismo marxista en la poética de Leopoldo de Luis se explicita aún más: "El proceso de reflexión que es el poema se elabora en la única realidad verdaderamente humana —y digo verdaderamente por serlo en exclusiva— que es el cerebro"(1985: 13).

Si el retrato es un *reflejo de*, el espejo-poema es una *reflexión sobre* la realidad humana. En su dilatada trayectoria poética, la reelaboración artística deluisiana será individualista unas veces, colectiva otras. En el caso de la poética social, el deseo de transformar las conciencias y de mostrar, no como las cosas son, sino como deberían ser, alberga en sí la teoría marxista del dinamismo histórico, en tanto que es el hombre en sociedad quien puede cambiar el rumbo de los acontecimientos. De forma similar a la manera en que Bertolt Brecht entendía el teatro —el arte como superestructura o producto histórico—, la poesía social recurre al extrañamiento como recurso para hacer pensar al lector o para que este se replantee qué relación hay, por un lado, entre el uso de un lenguaje , desde un punto de vista burgués, "antiestético", como es el lenguaje coloquial y el prosaísmo, y, por otro, una realidad vista a la luz de la ideología burguesa, interesada, como toda ideología, en ofrecer como verdad unos valores y ocultar otros [92]. Como en poesía, en la vida se hereda una tradición impuesta ideológicamente, es decir, que se recibe, por ejemplo, el canto a la naturaleza como un discurso poético *per se*, del mismo modo que socialmente se lucha por el aumento de las riquezas. La ruptura estética de la poesía social quiere acabar con la armonía estilística, pues la lírica idealista refleja un mundo idílico que no se ajusta a la realidad; el materialismo implícito en la poética social se decanta por el dinamismo y el ritmo de lo coloquial de la misma manera que apuesta, teóricamente, por la revolución social. En las bases teóricas de la poesía social subyacen la práctica rebelde social y la innovación o cambio hacia la estética de lo feo, entendiendo esta como una ampliación de los

[92] "De ahí que uno de los servicios que el intelectual, en función social, puede prestar a su época sea precisamente el de desenmascarar las ideologías, dejando al aire cuanto en ellas es mecanismo de intereses o de grupos […]", añade Gómez de la Serna (1971: 63). Desde esta perspectiva, García Montero ha manifestado que "el impulso revolucionario de la poesía, su creación de sentido, afecta más a la reflexión ideológica, al cuestionamiento de las relaciones imaginarias que los individuos establecen con ellos mismos y con sus condiciones de existencia" (2002: 17).

recursos aceptados tradicionalmente como estéticos o, como indica Jorge Urrutia (2004: 245), "una estrategia de escritura que decidió sacrificar el eco poético porque la voz parecía más necesaria". Al intentar romper con la poética dominante y, a un mismo tiempo, querer conectar con el pueblo, la poesía social implica una contradicción. Si el poeta moderno, desde el Romanticismo, da la espalda a la sociedad y rompe la comunicación con esta porque le resulta hermética, el poeta social no responde a los patrones de la modernidad. Pero, como explica Cernuda, "ni siquiera podemos llamar burgués al poeta que lleve exteriormente una vida en todo burguesa, si su poesía supone una ruptura con el medio social donde en apariencia vive conforme. El poeta, como en esas cajas chinas insertadas unas dentro de otras, vive el medio social que lo envuelve, pero separado de él y encerrando a su vez dentro de sí otro mundo distinto, que es suyo y el de unos cuantos hombres afines" (2006: 195). La ruptura de la poesía, sea social o no, viene del desinterés del pueblo, entendido aquí como público receptor en general, por la cultura; el resquebrajamiento de las relaciones entre el poeta y los otros se basa en el rechazo innato hacia las formas de vida que alberga cada canto de protesta, destinado, casi exclusivamente, a otros poetas. Con este análisis Cernuda lograba ir más allá de las meras apariencias de la clase social del hombre-poeta, superando así las críticas estereotipadas de Uceda o Garcés. Del mismo modo que el autor de *La realidad y el deseo*, Octavio Paz (1998: 294-295) vuelve a preguntarse por el lugar que ocupa el poeta en la sociedad; en clave marxista —y valiéndose del mito de Odiseo y el cíclope—, lo sitúa fuera de la órbita social, si bien no es concebido como un obrero:

> El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es "nadie". Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. La circulación comercial es la forma más activa y total de intercambio que conoce nuestra sociedad y la única que produce valor. Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo. […] De ahí que el poeta no tenga *estatus* social.

Y lanza una propuesta de reflexión más a los detractores del arte moderno: "La polémica sobre el "realismo" se iluminaría con otra luz si aquellos que atacan a la poesía moderna por su desdén de la "realidad social" se diesen cuenta de que no hacen sino reproducir la actitud de la burguesía".

Por eso, para ampliar ciertos esquematismos teóricos, como la dualidad planteada por Aleixandre en "Algunos caracteres de la nueva poesía española", resulta

conveniente puntualizar qué se quiere decir cuando se habla de "coloquialismo" en la poesía social. Ya se ha visto que el poeta interviene sobre las palabras y, según Celaya, crea curiosidad en el lector ante la novedad que supone un tipo de lenguaje como el cotidiano inserto en un discurso o superestructura que, en principio, le es ajeno. Lo que sucede es que tal lenguaje no es espontáneo sino que está firmemente elaborado, tanto como pudiera estar el de la poesía pura, por lo que debe descartarse cualquier atisbo de romanticismo —según era entendido por Wordsworth: como lenguaje real, natural y no artificial— por la presencia en el poema de dicho lenguaje. Por tanto, coincido con Lázaro Carreter y su teoría del "lenguaje de poema", cuando afirma que "lo que nosotros negamos, precisamente, es que el poeta utilice tal instrumento colectivo; no emplea el lenguaje a secas y sin adjetivos, sino *su* lenguaje, el que él posee en la soledad de su mente, su saber y su sentir totales del idioma" (1990: 60). El poeta no se pone a escribir versos según estos les vienen a la cabeza, de forma improvisada, sino que *intenta crear el efecto de* naturalidad; "todo arte nace de lo intuitivo, pero se somete luego a la reflexión", dirá De Luis (1980: 15).

Si seguimos la propuesta de análisis de Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción*, por un lado, se derrumbará la teoría comunicativa del arte como la entendieron Bousoño o Aleixandre, aunque, por otro, se ganará en la superación de las ambigüedades críticas que colocaban los poemas sociales en esferas extraliterarias. La ficción inherente a la literatura hace que los textos no sean ni verdaderos ni falsos (Frege), ya que el escritor realiza un uso mimético del lenguaje (Austin), un "cuasi acto de habla" (Ohmann), invitando al lector a un mundo posible (Levin). El escritor produce lenguaje y, según Martínez Bonati, "la obra no es la comunicación, sino «lo comunicado» y en esencia lo comunicado es imaginario" (*apud* Pozuelo Yvancos, 1993: 110). Desde este punto de vista se quiebran las conceptos de comunicación e intencionalidad (Derrida) y se impugna el estilo concebido como una suma de recursos al alcance de la mano del artista (Goodman). La obra de arte es simbólica y no referencial, siendo el lector el verdadero artífice de esos mundos ficcionales; en el texto —nos dice— se encuentra tanto el *yo* como el *alter ego* del autor, pudiendo llegar a ser una ficción verdadera (1993: 211). Evidentemente, esta interpretación del hecho literario supone eliminar la polémica sobre la sinceridad de los poetas sociales, que venía arrastrándose por parte de la crítica como evocación de la poética romántica. La poesía es ficcional y los poemas, por tanto, no pueden ser considerados actos de habla ilocutivos ni perlocutivos. Basándonos en el análisis pragmático de Ohmann (1999: 33-

34) y Van Dijk (1999: 180), la literatura está libre de la responsabilidad de la producción de un discurso no literario y, por tanto, no se le puede exigir que tenga repercusión en la sociedad. Ohmann lo corroboraba del siguiente modo:

> Las oraciones [literarias] carecen de su fuerza habitual. No implican directamente al lector en una secuencia de peticiones, aserciones, preguntas, etcétera, como hace un discurso no literario. Una obra literaria es una serie de actos sin consecuencias, y una liberación de la tensión que acompaña normalmente a los actos de habla. El lector es un observador, y no un participante en complicadas responsabilidades convencionales.

El lenguaje del poeta social no es el de todos, sino el uso que hace de ese lenguaje según sus necesidades expresivas, convirtiéndose así en otro lenguaje completamente distinto, pues este soporta en estado latente toda la carga semántica y retórica de la tradición literaria. Hay, en el buen sentido de la palabra, un aprovechamiento del lenguaje ordinario para enriquecerlo o, en cualquier caso, para reestructurarlo a partir del legado histórico[93]. Pongamos un ejemplo: si alguien al leer los versos del poema "Biotz-Begietan" de Blas de Otero "Yo nací de repente, no recuerdo/si era sol o era lluvia o era jueves", intenta corregirlos porque, por un lado, —musita— es una repetición innecesaria que el nacimiento sea repentino, o porque aduce que es imposible que se acuerde del día de su nacimiento, o bien detecta un uso incorrecto del verbo *ser* en lugar de *hacer*, obviamente tal esperpéntico lector no accede al texto en cuanto literario, sino, por ejemplo, como meramente informativo.

Y es precisamente ese legado recibido de forma histórica lo que permite establecer una relación más entre el marxismo y la poesía social. Consiste en la caracterización, especialmente por parte de Walter Benjamin y de Bertolt Brecht, del autor como productor, es decir, del escritor como un trabajador que fabrica una obra literaria del mismo modo que un carpintero produce una mesa. En *Tentativas sobre Brecht*, escribe Benjamin que "la mejor tendencia es falsa si no enseña la actitud con la que debe ser seguida. Y dicha actitud solo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo" (1998: 129). En esencia, se trataba de eliminar cualquier resto

[93] En opinión de Núñez Ramos, "transmutar en poesía es, entonces, asignarles a las palabras un valor personal, crearlas de nuevo, pronunciarlas por primera vez, nombrar uno mismo su experiencia en el mundo, en vez de asignarle la denominación estereotipada que figura en un catálogo que está a disposición de todos" (1992: 13). Todo el trabajo de Núñez Ramos, *La poesía*, está orientado a mostrar la ficcionalidad de la lírica a través de una comparación con el juego. Ya en la década de lo setenta, Jean Cohen explicaba el mecanismo de la creación poética: "Para que el poema funcione poéticamente es necesario que su significación se pierda y simultáneamente se vuelva a encontrar en la conciencia del lector", y añade que "la disociación de factores normalmente asociados constituye el procedimiento lingüístico general de la poesía en todos sus niveles" (1975: 178 y 192).

idealista romántico de la obra como inspiración. El poeta trabaja con unos materiales que tiene al alcance de su mano y que sabe elaborar para dar un producto que va a ser consumido por la sociedad. El concepto que utiliza Althusser para definir este proceso es el de "práctica", en tanto transformación de una materia en un producto. La simetría entre esta teoría y la propuesta por Celaya o Leopoldo de Luis parece más que evidente. Este, sin embargo, y a pesar de que en sus poemas expone esta interpretación marxista del arte, va a replantearla, pues además de concebir la poesía como un oficio, también es un arte, es artificio: arte y oficio. Pero la belleza es un componente más dentro de la estética marxista, como ya se vio más arriba; y en este sentido, es plenamente marxista la poética deluisiana, pues coincide con la consideración de lo bello como un medio, pero no un fin, en la poesía: "la belleza *es* y *está* en la poesía, pero la belleza no puede ser la *causa final* del poema" (219). Sartre es tajante en este sentido: "escribir no es vivir, ni alejarse de la vida para contemplar en un mundo en reposo las esencias platónicas y el arquetipo de la belleza, ni dejarse penetrar, como por espadas, por palabras desconocidas e incomprendidas que se nos acercan por detrás: es ejercer un oficio" (2003: 259). Sin duda, Sastre está siguiendo en este punto la teoría formalista de Sklovsky, para quien el poema es fabricado mediante unos mecanismos técnicos y, por tanto, sin intervención divina, inspiradora o mística, en un planteamiento que tan bien casaría con ciertas ideas marxistas. Juan Carlos Rodríguez (1999: 89) propone la concepción de la poesía social aquí expuesta con los siguientes términos:

> Si la poesía es artificio y si, en consecuencia, la podemos producir o leer en su propia historicidad (que es la nuestra) quiere decirse con ello que también podemos transformarla. Transformar la poesía o la historia en bloque. Así se entendería mejor la última tesis sobre Feuerbach: transformar el mundo significaría ante todo la posibilidad de transformar nuestro propio inconsciente ideológico.

Cuando De Luis asegura que "las revoluciones no se hacen escribiendo poemas sino colectivizando los medios de producción" (220) está llevando a cabo un análisis típicamente marxista, el mismo tipo de análisis que Benjamin extendió como teoría del arte y que influyó, entre otros[94], en Celaya. Para este, los nuevos medios de producción y difusión que proporcionaban las nuevas tecnologías eran un aliento de esperanza para lograr una transformación en la recepción del arte. Creía, por ejemplo, que la voz de los cantautores alcanzaría a un público mayoritario, idea que Leopoldo de Luis siempre

[94] A pesar de que Sastre confía en el poder transformador del arte, su fe no le impide ver que tal revolución es inútil si previamente no se construyen las condiciones sociales necesarias —"las condiciones previas a la comunicación literaria", dice— para que el proletariado acceda al nivel reclamado por el arte, esto es, al nivel cultural de la burguesía (1974: 99).

desechó al considerar que estos no respetaban el ritmo poético. A pesar de todo, el Celaya de *Inquisición de la poesía* revela una teoría afín a la deluisiana, pues si la difusión de la poesía depende de una transformación social, la transformación de la poesía —dice allí Celaya (2009: 355)— está sujeta a la transformación de las bases económicas y, por tanto, como indicaba De Luis, de los medios de producción. Pero como tal cambio no se ha producido, concluye el poeta vasco, el escritor es un alienado, "un asalariado de un capitalista" dirá Marx en *Teorías sobre la plusvalía* (*apud* Eagleton 2013: 128), pues enriquece con su producto al editor. Una explicación similar para lo que se consideró el "fracaso" de la poesía social es dada por Octavio Paz en *El arco y la lira*: "Muchos poetas contemporáneos, deseosos de salvar la barrera de vacío que el mundo moderno les opone, han intentado buscar el perdido auditorio: ir al pueblo. Solo que ya no hay pueblo: hay masas organizadas. Y así, «ir al pueblo» significa ocupar un sitio entre los «organizadores» de las masas. El poeta se convierte en funcionario" (1998: 57). Se trata de una paradoja que ha sido analizada también por José Ángel Ascunce: "la poesía social que atacaba las estructuras económico-capitalistas como uno de los impedimentos reales para concretar los ideales del hombre nuevo en una tierra nueva, se ve inmersa en la vorágine de los intereses económicos al convertirse en un hecho más de producción-consumo. […] La poesía social vive de lleno la contradicción más completa entre la ideología que defiende y los medios que necesita para su divulgación" (1997: 228).

Ya se vio más arriba que al hablar Leopoldo de Luis de "mayor poder adquisitivo de sensibilidad" estaba hablando de una transformación de los medios y las condiciones de vida, en suma, de mayor poder adquisitivo como requisito previo al acceso a la cultura, o dicho de otra forma, "hemos de decir la verdad sobre las condiciones de barbarie que reinan en nuestro país, hemos de decir que existe la manera de hacerlas desaparecer, esto es, modificando las condiciones de propiedad" (Brecht 1984: 171). Antes que él, Francisco Ayala reclamaba "una actitud cultural idónea, positiva, una alta cultura de masas" (1954:21). Me parece oportuno recuperar el análisis que lleva a cabo Eagleton (2013: 150) a este respecto[95], pues se observará que la propuesta deluisiana parte de la teoría de Marx:

[95] El mismo Terry Eagleton citaba al Marx de *Contribución a la crítica de la economía política* para justificar su concepción materialista de la literatura: "el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual, en general. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino que al contrario, es el ser social de estos el que determina su conciencia" (1978: 24).

> Para Marx, la sociedad capitalista, con su predominio de la cantidad sobre la calidad, su transformación de todo producto social en mercancía, su filisteísmo sin alma, es enemiga del arte. Por lo tanto, el poder del arte de realizar completamente las facultades humanas depende de liberar dichas facultades por medio de la transformación de la sociedad misma. Marx sostiene, en los *Manuscritos políticos y económicos* (1844), que solo después de superar la alienación social, "a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano […] en parte cultivada, en parte creada", podrá desarrollarse "la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma. En resumen, solo así se cultivan o se crean sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se afirman como fuerzas esenciales humanas".

De forma similar, Lucien Goldmann analiza, en *La creación cultural en la sociedad moderna*(1980:39-44), la sociedad capitalista a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuya ideología dominante llama "capitalismo de organización". Teniendo en cuenta que es un ensayo que recoge diversos trabajos publicados entre 1965 y 1971, pueden aceptarse las esperanzas depositadas en la transformación de la sociedad por medio del aumento de nivel de vida. Es una teoría próxima a la de Leopoldo de Luis en torno al "mayor poder adquisitivo de sensibilidad" de la que ya se ha hablado, pues, ilusoriamente, Goldmann basa la capacidad crítica contra la sociedad tecnocrática en la mejora de la calidad de vida de ciertos grupos sociales. La historia se ha encargado de refutar tal posibilidad, pues la difusión crítica de los medios de comunicación de masa ha sido reducido a un número insignificante de programas radiofónicos, televisivos o a escuetas secciones de la prensa y no ha facilitado, como pensaba el marxista francés, una revolucionaria concienciación social. Es fácil comprobar desde la distancia, pues, pasados más de cuarenta años, lo equivocado que estaba Goldmann cuando vaticinaba esos posibles cambios sociales. Sin embargo, no erraba cuando deducía del traslado de la violencia capitalista —desde la miseria o el terror a una violencia intelectual y a la reducción del campo de la conciencia—, la creación de una sociedad más cosificada, "reificada", y pasiva; de ese desinterés y despolitización nunca surgirá una revolución cultural que apoye la revolución política. La sociedad, dicho de otro modo, duerme bajo los efectos somníferos del consumo y de la falsa conciencia del prestigio social. Según Francisco Ayala, "los medios de comunicación en masa, con toda su complicada y potentísima técnica, son las palancas de gobierno de la sociedad actual"; de hecho, su tesis en "El escritor en la sociedad de masas" es que "el efecto de rebajamiento cultural traído por las masas es, más que nada, un resultado mecánico del funcionamiento de las comunicaciones dentro de las peculiares circunstancias de nuestra muy tecnificada sociedad industrial" (1954: 22, 31). Entre otros, Miguel Ángel García ha insistido en la imposibilidad de la colectivización comunicativa del arte: "la colectivización de la

enunciación, la colectivización de la producción (de los medios de producción poética), fue tan difícil para el poeta social —que desde luego no llevó a cabo una revolución ideológico/poética— como la colectivización de la recepción (de los medios de la recepción política)" (2012: 216).

Resulta interesante comprobar cómo la tesis propuesta por Leopoldo de Luis coincide con la de Lucien Goldmann, al destacar la conciencia como centro en torno al cual gira la praxis cultural. Dice Goldmann (1980: 44):

> Más que nunca, la acción cultural está condenada a la esterilidad si se separa de la acción económica, social y política, pero también más que nunca la acción social, económica y política no puede tener éxito al margen de o antes de la lucha por la toma de conciencia y la activación de esta, activación inseparable del auge de la vida cultural.

Ahora bien, la sociedad capitalista que analiza Goldmann, que es la misma de los años sesenta en la que se basa De Luis, se caracteriza por "el encogimiento del nivel de la conciencia" y, consecuentemente, por un encogimiento similar en "la dimensión de lo posible" (1980: 57). Sin una conciencia activa y sin deseo de salirse de los cánones preestablecidos por la sociedad, el hombre está limitado para acceder a *la otra ideología*, a la otra verdad, aquella que lucha por hacer ver la alienación, el consumismo, la privación de auténtica libertad, las miserias laborales, etc. Y este es el punto desde el que parte Leopoldo de Luis en su análisis sobre la poesía social, pues, como ya se indicó, la capacidad de transformación de la literatura tiene como frontera la conciencia individual; más allá de esta, la poesía social es como la voz que clama en el desierto. Pero, como se deduce, es una soledad entre muchos: la soledad de la literatura con ínfulas revolucionarias ante una colectividad sorda y afectada de "encogimiento de conciencia"[96]. Con todo, el antólogo ve en la poesía una antídoto contra los males sociales: los existenciales y los históricos. La poesía afecta exclusivamente a la conciencia, nos dirá De Luis, a la conciencia individual del lector, y, en el mejor de los casos, es un bálsamo moral que aliviará el dolor humano[97]. Así, la poesía social es,

[96] Cabe recordar con Octavio Paz que "la idea cardinal del movimiento revolucionario de la era moderna es la creación de una sociedad universal que, al abolir las opresiones, despliegue simultáneamente la identidad o semejanza original de todos los hombres y la radical diferencia o singularidad de cada uno. […] En un momento o en otro, todos nuestros grandes poetas han creído que en la sociedad revolucionaria, comunista o libertaria, el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo niega y afirma la historia. En la nueva sociedad la poesía sería al fin *práctica*" (1998: 306-307).

[97] J. A. Martínez García coincidirá con esta postura al entrever que "la literatura tiene una función social inevitable: la de persuadir, la de modificar la relación de nuestras conciencias con la realidad" (1975: 592). En *Anatomía del realismo*, Sastre justifica que "un acto artístico es siempre un acto moral", pues "por el simple hecho de revelar la estructura de la realidad, cumple […] una función justiciera" (1974: 27). Analizando la poética de "la otra sentimentalidad", Araceli Iravedra restringe el campo de acción a la

contradictoriamente, poesía individual, pues no hay sociedad alguna en el proceso de comunicación, excepto en sus temas, en el mensaje; ni siquiera la transgresión formal que ciertos inquisidores de la belleza quisieron ver en aquella poética representó un código comunitario o, si se quiere, social. Ni el más prosaico de estos poetas escribía como el pueblo se comunicaba, ya sea de forma oral o escrita; es más, el hecho de que una literatura sea popular no implica que sea asimilada por sus receptores y, meno aún, que conduzca a una incitación irrevocable a la sublevación[98]. Como respuesta a una encuesta hecha por *Ínsula* (1963, n.º 205), el mismo De Luis respondía que "la educación del público durante lustros no da pábulo sino para la lectura de *Marca*" (*apud* Lechner 1981: 222). La utilización, además, del mismo registro lingüístico no implica que se tenga que dar una comunión en los fines expuestos a través de ese código. De Luis, por un lado, distinguía entre poesía popular y poesía social y, por otro, subrayó en varias ocasiones que el ritmo de algunos de estos poetas (Hierro, Celaya, Otero) está más logrado que el de mucho de los líricos. Para Leopoldo de Luis el ritmo es, como para los formalistas rusos, constitutivo de la literariedad.

Para salvar el escepticismo de Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*, Goldmann propone que, en el mundo de la literatura, el escritor se rebela contra la situación en que vive mediante la experimentación formal o mediante la inclusión del tema de la rebeldía en la misma obra. No obstante, la realidad social es otra. El escritor con intención protestataria choca con la conciencia *capitalizada* —y no *capitalista*, en tanto que es un proceso de incorporación a esas estructuras— del mismo público que sufre la violencia de la superchería económica. Posiblemente esta sea la distorsión implícita en la petición deluisiana cuando reclamaba la necesidad de un mayor acopio de bienes sensibles por parte del ser humano. Goldmann (1980: 110) terminará por expresar una "crisis" humanística de consecuencias imprevisibles:

---

subjetividad del lector: "el poeta es consciente de que la librada en el terreno de la ideología es la única lucha de alcance de la poesía, y aunque su funcionalidad no sea inmediata, hay que saber valorar su importancia, pues es en el pensamiento donde comienza la dominación" (2002: 7).

[98] Siguiendo la línea del concepto de extrañamiento para el lenguaje sencillo de la poesía social, propuesto por Lázaro Carreter como "una clara exhibición de artificio", Paulino Ayuso especifica que se trata de "un «realismo» del lenguaje desde el punto de vista del receptor del mensaje. Y aquí tenemos un criterio fundamental ya que parece que es el receptor quien domina y determina la constitución del mensaje poético de modo primario y, por lo tanto, la elección de esta «convención realista». Que con esta codificación literaria se lograra el fin pretendido es otro asunto" (1983: 113). Ahora bien, tras el desengaño social y una vez que se sosegó la retórica efusividad lírica inicial, los poetas sociales no volvieron a plantear las funciones de la poesía en clave transformadora; sí, en cambio, recuperaron las funciones subjetiva y metafísicamente trascendentes. Pero entonces ya se había vuelto al protagonismo del yo poético —si es que alguna vez se había abandonado—, pues los escritores habían experimentado —según Ayala (1954: 25)— la casi total desconexión de las masas y, consecuentemente, su ineficacia.

> Esta crisis había sido prevista por los grandes pensadores del socialismo, que esperaban poder oponer a ella una cultura humanista vinculada al desarrollo del proletariado revolucionario; en este último punto, la evolución de las sociedades occidentales les ha infligido un cruel mentís: el proletariado ha acabado por integrarse más o menos en las sociedades capitalistas que, tras un largo período de crisis, ha conseguido ya un equilibrio relativamente estable y cuyo auge económico alcanza hoy un ritmo y un nivel excepcionales.

Maldonado Arque, en su tesis doctoral, estudia también la integración del discurso de la poesía social en la ideología burguesa, llegando a la conclusión de que "la poesía social viene a ser una expresión de los intereses de clase de la burguesía. La preocupación burguesa por el obrero consiste en que este se incorpore al modo de pensar burgués. La poesía, como el mismo Leopoldo de Luis resalta, no se encarga de hacer, políticamente, las medidas sociales concretas para que esto pueda suceder. Por eso se produce esa aparente contradicción entre el carácter «social» de la «poesía social» y que la sociedad no reciba esa «poesía social»" (2006: 365). Es decir, para Maldonado Arque, el aburguesamiento genésico de la poesía social es una muestra más del mayor logro que puede alcanzar cualquier ideología, la de imponerse inconscientemente como única forma de vida[99]. Aunque es una perspectiva más de analizar coherentemente la producción artística de la posguerra, no creo que el capitalismo burgués fuese la única brújula que guiase a todas las respuestas históricas sin excepción, pues sería pintar aletargada a una amalgamada sociedad, algo que históricamente es incierto. En cierto sentido, el origen de clase de los poetas, como ya le ocurriera a Julia Uceda, no deja ver claro a Maldonado Arque, aunque su trabajo *Poética de poetas* parta de los presupuestos marxistas. Habría que recordar la cita que Celaya (2009: 335) recupera de Henri Lefèbvre para evitar ver gigantes ideológicos donde solo hay molinos rehumanizadores: "el arte tiene un contenido ideológico y no es una ideología propiamente dicha. Por ello, las obras sobreviven a las ilusiones ideológicas".

Pero insistamos una vez más en este punto, si bien desde otra perspectiva. La literatura es a un mismo tiempo un enemigo débil contra los que ejercen la tiranía del poder y un amigo desconocido —si tal contradicción es posible— para los que la sufren.

[99] Es la línea teórica que propone Adorno sobre la objetividad del arte: "la fuerza de este vaciamiento del yo privado en la cosa radica en su esencia colectiva, constituye el carácter lingüístico de las obras. Así el trabajo artístico es colectivo a través del individuo mismo sin que éste tenga sin embargo que ser consciente de la sociedad; quizá tanto más colectivo cuanto menos consciente sea de ello" (1986: 221). Por otro lado, el estructutalismo genésico de Goldmann atribuye logros artísticos a una obra si esta refleja la visión del mundo de una clase social, mientras que Macherey intuye el peso ideológico de una obra más en sus silencios que en lo que explicita (Eagleton 1978: 50-52).

Como había dicho Lefèbvre, la poesía no es una ideología, pero como cualquier otra realidad está herida de ideología. En un mundo en el que a la cultura en general y a la poesía en particular no se le valora, en el que el escritor ha perdido ese "algo especial" que proclamaba el romántico siglo XIX, en una sociedad que ha entronizado al dinero —y el Marxismo le da toda la pompa teórica que requiere— como sumo valor que mueve y conmueve al hombre, en definitiva, en la ideología del consumo y los bienes materiales, de las falsas apariencias y de la jerarquización social, nada tiene que hacer la literatura. Leopoldo de Luis reclamaba un aumento del nivel de vida previo al nivel de sensibilidad. Desde este punto de vista, De Luis parece estar respondiendo a su tiempo según sus circunstancias. Disfrutar del arte es disponer de las condiciones que lo permitan. Cuando tales posibilidades solo estaban al alcance de la burguesía, puede entenderse que lo que propugna es la universalización de dicha clase social, o de otro modo, el triunfo de la ideología humanista burguesa. A un combate ideológico no se puede ir indefenso o con armas que el enemigo ni siquiera reconoce. Plantarle cara a un sistema opresivo con versos puede ser efectivo siempre que la sociedad reconozca la poesía como tal arma bélica. Pero si ni el poder ni los avasallados ven en el arte revolución político-social alguna, significa que una ideología interesada por que se mantenga el pensamiento libre alejado del campo de batalla ha alcanzado el grado de mistificación deseado. Desprestigiar las ciencias humanas y las creaciones artísticas es algo que todos aquellos que llegan al poder de forma ilegítima saben e imponen a golpe de censuras, de cárceles y de exilios. Una sociedad convertida en masa informe se maneja más fácilmente cuando se constituye como única posibilidad un sistema educativo y un orden político determinados, para los asuntos mundanos, y una omnipotente religión estrechamente vinculada a lo terrenal, para los temas celestiales. La propuesta que ha lanzado Leopoldo de Luis es, pues, en última instancia, una transformación o, mejor, una sustitución de la ideología imperante en 1965 por otra humanista en la que haya desparecido la lucha de clases porque previamente se han extinguido las diferencias de clases. El relevo ideológico no se ha producido, ni entonces ni hoy, por lo que la sustitución de la Iglesia por otros movimientos sociales que diagnostica Luis Beltrán no puede ser asumida sin más distinciones[100]. Cuando, no

[100] Las palabras de Luis Beltrán son las siguientes: "En la Modernidad el papel hegemónico de la Iglesia y del cristianismo ha sido reemplazado por el de otras fuerzas sociales laicas y ahora por los movimientos sociales modernos. El movimiento obrero ha generado una cultura social que ha dado lugar a algunos tratados (el *Manifiesto comunista*, el *Libro rojo*…), pero sobre todo ha dado lugar a una literatura social (poesía, novela, teatro) que suele consistir en géneros de origen patético fuertemente impregnados de

ya la competencia literaria, sino la competencia cultural no se da en el lector, la poesía —sea del signo que sea y con las intenciones que se quiera— puede pasear libremente por entre los incompetentes lectores [101]. La censura, incompetente también, es consciente de la irónica situación de la comunicación literaria de los poetas sociales; aquella, segura de la sordera interpretativa del pueblo al que teóricamente se dirigían los poemas, no ponía muchos impedimentos a ese tipo de publicaciones. Durante el franquismo, ningún obrero hambriento fue a mendigar un trozo de pan mediante una reivindicativa declamación poética. Todo lo que sea transferir a la literatura funciones que se alejan del circuito literario es caer en idealismos teóricos o trascendentalismos sociales que no le incumben,de ahí que "el principio de ser modelo artificial o construcción artística convierte la oposición sentimientos verdaderos/sentimientos no verdaderos en inoperante" (Pozuelo Yvancos 1997: 259). Emisor y receptor del mensaje poemático son exclusivamente retóricos y, por tanto, no cabe atribuirle la categoría del placer catártico con que Jauss caracteriza a la experiencia estética en tanto que "utilización práctica de las artes para su función social" (1986: 76).

Lo había expuesto José Ángel Valente (1971: 53-54), intentando poner cercos metaliterarios al amplio campo de las funciones de la poesía:

> La corrupción del lenguaje público, del discurso institucional, falsifica todo el lenguaje. Solo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función social (tan debatida y tan poco entendida entre nosotros) del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad *histórica* de «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu».

2.4.2. Humanismo y poesía

Ahora bien, a pesar de todos los nudos intertextuales que atan la poesía social al cabo del marxismo, la concepción deluisiana trasciende lo puramente marxista para ser un humanismo aglutinador de todas aquellas doctrinas que ponen por delante la defensa del hombre. Como se anotó más arriba, para De Luis, "la poesía social es una forma de

---

didactismo" (2002: 189). Mi desacuerdo con esta postura se justifica, además, por la inexactitud histórica si se aplica a la posguerra española, pues uno de los pilares del franquismo fue precisamente la Iglesia como método de control, desde las escuelas hasta la vida cotidiana.

[101] Coincidimos con la opinión de Jesús G. Maestro de que "el público, sin más, no dispone de competencias para determinar qué es literatura y qué no es literatura […]. Quienes hacen de una *obra* una *obra de arte literaria* […] son las universidades y las instituciones académicas destinadas a su estudio, interpretación y difusión, así como a la formación de nuevos lectores, estudiosos e intérpretes de los materiales literarios" (2009: 50). Precisamente, el desconocimiento del público y la inaccesibilidad de la literatura son motivos suficientes para desestimar las inocentes interpretaciones de la poesía social como mensaje revolucionario desde un punto de vista pragmático.

humanismo" (218)[102]. Y ello es debido a que también el marxismo, pero no solo él, subyace implícito en su teoría poética. Recupera algunos puntos de la ortodoxia marxista, pero no hay un seguimiento fiel, ya que se trata de "un compromiso en el que lo «humano» y lo «social» están sumamente próximos, respondiendo a un verdadero espíritu de época, omnipresente y avasallador, como ha dicho Carlos Bousoño refiriéndose a aquellos años" (Carnero 1989: 307). En las obras de los escritores españoles existe una "versión marxista adaptada" al arte a partir de una base filosófica existencialista. No obstante, el humanismo de Leopoldo de Luis sigue vinculado al determinismo materialista del marxismo, mas —a pesar del antihumanismo propugnado por Althusser— sin hacer desaparecer el sujeto, en cuanto ser libre, del proceso de la historia[103]. La herencia cultural recibida y las circunstancias sociales impiden que el hombre, según Althusser, pueda ser considerado esencialmente libre al modo de los humanismos idealistas de la historia. Ahora bien, el existencialismo, como se verá más adelante, tenía que decir algo al respecto, algo que se puede sintetizar con el título sartreano *El existencialismo es un humanismo*: el hombre *en* la historia y no *de* la historia; construye su mundo libremente, optando por elegir un camino u otro, pero solo entre los senderos posibles que se le presentan. Al final del trayecto, e independientemente de la senda tomada, todos llegan al mismo punto, al punto y final de su historia. He aquí el escepticismo metafísico del existencialismo. Así, Miguel Ángel García (2012: 141) indica que

> […] el clima poético de nuestra posguerra exigió previamente, para llegar a toparse con lo social, una reorganización en la que cupieron los existencialistas, los desarraigados, los tremendistas o neorrománticos sin más. Hasta tal punto que ese humanismo de origen existencialista va a seguir funcionando aún en la poética social. […] sin el compromiso humano no se hubiese podido llegar […] al compromiso social posterior. Más aún: ese compromiso humano o humanista no dejó de actuar en el "grado máximo" de compromiso que fue la poética social.

[102] Como afirman Thomas Mermall, Helio Carpintero y Juan Marichal, "un verdadero humanismo deberá ser también un humanitarismo que se oponga a toda violencia" (1981: 72), teoría similar a la inclusión deluisiana de todas las corrientes filosóficas o políticas en la poesía social siempre que cumplan con la defensa de la dignidad humana.

[103] La definición de poesía social que propone Ángel L. Prieto de Paula rescata precisamente la supremacía del yo en detrimento del nosotros: "definiremos la poesía social como aquella que reproduce o propone modos concretos de organización del sistema social, desde una perspectiva colectivista o individual, siempre que, en este último caso, el individuo aparezca afectado por el funcionamiento de ese sistema. Habremos de insistir en lo último porque la poesía social más abundante no es la colectivista (con sujeto poético engullido por el grupo social al que representa) sino la individual. Frecuentemente, tal como lo harían otros poetas nada «sociales», se exponen sentimientos pertenecientes al ámbito de la privacidad (amor, cotidianidad, familia), pero integrados en un sistema organizativo que frecuentemente los asfixia o los determina, sin el cual no se explicarían" (1991: 128).

La poesía española había situado en el centro de su producción al hombre concreto en comunicación, y a veces enfrentado, con sus semejantes. Machado había escrito que "un corazón solitario no es un corazón" para expresar su distanciamiento de la poética individualista burguesa, entendida esta como una ruptura con la poesía pura; y en "Problemas de la lírica" (1917) defendía el carácter necesariamente humano de la poesía:

> Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, este es el problema de la expresión lírica (*apud* Cano Ballesta, 1994: 18).

Que la poesía iba por el camino de la rehumanización lo confirmaba el poeta Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* (1944) y lo corroboraba él mismo como crítico en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*(1950), donde deja escrito —con unos términos más propios del tremendismo que, en cambio, no se dio en poesía— que "hoy es solo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre. Llegar a él según las sazones, por caminos de belleza o a zarpazos". En múltiples ocasiones, la crítica ha puesto de manifiesto la importancia de ese poemario para el nuevo rumbo de la poesía española de posguerra (Chicharro, 1997: 25); así lo ha expresado De Luis, quien sumaba a los famosos libros de 1944 de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, el de Carmen Conde, *Mujer sin Edén*. García de la Concha, a su vez, concibe *Hijos de la ira* como el germen fundacional de la poesía social (1973: 299), si bien unas páginas atrás había fechado la rehumanización literaria en los primeros años de la década de los treinta (1973: 108). Por eso no se comprende que hable allí de que "*Hijos de la ira* no tiene nada que ver, desde luego, con el realismo chato de la llamada «poesía social», aunque este haya adoptado muchos de sus procedimientos formales", si por "realismo chato" entiende la poesía que empezaran a escribir Celaya, Hierro o Blas de Otero. En 1962, Aleixandre justificaba en clave humanista su oficio de escritor: "Escribir es poner en el papel un nombre / como quien pone un hombre, de pie. De carne y hueso".

Pero quizás sea Jean Paul Sartre quien mejor representa la figura del escritor comprometido en la literatura europea de posguerra. Como herencia de su existencialismo en *El ser y la Nada*, el filósofo francés apuesta en *¿Qué es la literatura?* por obras que traten "no sobre el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha, sino sobre todo el hombre de su época y para sus contemporáneos",

a lo que añade, desde un marxismo doctrinario y, por tanto, insostenible desde una teoría estética del arte, que "lanzado a la misma aventura que sus lectores y situado como ellos en una colectividad sin estratos, el escritor, al hablar de ellos, hablaría de sí mismo y, al hablar de sí mismo, hablaría de ellos" (2003: 188). El *engagement* sartreano es en sí la raíz teórica a la que hay que volver para interpretar el periodo de la literatura que nos ocupa; en *¿Qué es la literatura?*, la escritura artística —aunque mantenga la poesía al margen— es concebida como una comunicación entre el autor que apela a la libertad y sus lectores, a los que trata de contagiarles su emoción; tiene como tema al hombre situado y concibe la poesía como testimonio y denuncia contra las injusticias; el escritor ejerce un oficio que busca tener repercusión práctica en la historia, se siente desclasado y se vale de la sencillez expresiva para evitar cursilerías que ha arrastrado la tradición. Sartre, en suma, lleno de optimismo, se marcó objetivos inalcanzables: "Por medio de la literatura, como he demostrado, la conectividad pasa a la reflexión y a la mediación y adquiere una conciencia turbada y una imagen desequilibrada de sí misma que trata sin tregua de modificar y mejorar" (2003: 318). La poesía y poética sociales españolas vendrían a desmitificar tales pretensiones.

Precisamente por la vía del humanismo penetra en la poesía social la subjetividad y se aproxima a la poesía "no social", es decir, a la que presenta una temática distinta de aquella. José Olivio Jiménez —citado habitualmente como uno de los adalides contra la causa social— retóricamente se pregunta, no obstante, lo siguiente: "¿El amor y el dolor por la Humanidad, germen único de la sincera y auténtica poesía social, no es, en su fondo, un sentimiento tan subjetivo, tan esencial, como el que puede mover a un poeta erótico o a un poeta religioso?" (1964: 39). Resulta, pues, que coincide con la visión deluisiana sobre la poesía social: lo que hace social a la poesía es el tema y no la forma. Theodor W. Adorno reconoce que "el arte no es una copia del sujeto", si bien presupone que "ninguna obra de arte puede triunfar más que como realizada por el sujeto desde sí mismo", por lo que "la participación subjetiva en la obra de arte es una parte de su objetividad" (1986: 62).

Sin embargo, este barniz humanista que cubre toda la moral de las poéticas sociales se contrapone al materialismo marxista; al ser entendido como una teoría que se basa en la radical circunstancialidad de la realidad, el marxismo no puede recoger en su seno la universalidad de los sentimientos ni conceptos como el de Humanidad abstracta o como público potencial de su maquinaria propagandística. Y, como se ha visto aquí, el afán esteticista, presente en todos los poetas sociales que merecen tal nombre, vuelve a

poner en la cuerda floja los "prejuicios" marxistas en su etapa inicial, aunque posteriormente la crítica literaria marxista fue demostrando progresivamente que una temática que apueste por el hombre y la justicia, por el hombre y la libertad, no es incompatible con una expresión artística elaborada.Como ha apuntado Miguel Ángel García (2012: 55), "hablar de los hombres y a los hombres y sus problemas sociales tuvo que ver con una actitud filantrópica, reformista o crítica, en modo alguno socialmente transformadora". Siguiendo esta línea interpretativa, el profesor de la Universidad de Granada acierta plenamente con su tesis (2012: 189):

> […] la lectura humanista del marxismo aceptada por la poesía social nunca fue un "discurso de ruptura" con la ideología burguesa humanista, aunque de hecho funcionó como discurso humanista (y de aquí el fantasma de la revolución que la poesía social parecía llevar siempre dentro).

El poeta social intuía la existencia de un hombre que sufre por la acción de otros hombres y, en menor medida, una clase social desfavorecida que es pisoteada por otra mucho más poderosa e interesada. Pero la tendencia humanista del marxismo ya había sido puesta de manifiesto por Lukács (1973: 213):

> […] todo buena literatura también es humanista en cuanto que no solo estudia apasionadamente al hombre, verdadera esencia de su constitución humana, sino que al mismo tiempo defiende apasionadamente la integridad humana del hombre. Puesto que estas tendencias, ante todo naturalmente la opresión y explotación del hombre por el hombre, no adquieren en ninguna sociedad una forma tan inhumana —precisamente como consecuencia de su carácter en apariencia objetivamente materializado— como la sociedad capitalista, todo verdadero artista y todo verdadero escritor es un enemigo instintivo de cualquier deformación del principio humanista.

En definitiva, el protagonista de la poesía social es la concepción idealista del hombre libre, desvinculado de consignas políticas. Como ha indicado José Ángel Ascunce (1997: 125),

> El hombre como humanidad es el verdadero personaje de esta literatura y el humanismo conforma el sentido profundo de su temática y de la acción real del personaje social. Desde este punto de vista, lo social se identifica con lo político en su sentido más puro y primario: el bien común, tal como lo proponían los ilustrados dieciochescos. De este afán por la búsqueda y conquista del bien común y del bien universal nace la dimensión utópica de todo expresado social.

Para Ascunce, "la clave temática de lo social humanista se define como la aventura responsable del personaje nosotros-hombre con la misión de superar las limitaciones y carencias de naturaleza existencial e histórica para lograr espacios venturosos de un mundo radiante en justicia y libertad" (2010: 77), y es que "la filosofía ilustrada, como posteriormente la literatura social, asumen los principios de humanismo,

utopía y confraternidad como verdaderas razones de identidad y de diferenciación" (Ascunce, 1997: 131-132); es, por tanto, un "humanismo utópico", cuyas miras están puestas en un futuro poético idealista, mas irrealizable en el presente histórico. Es el mismo carácter utópico que le atribuye Le Bigot (2010: 84), pues parte de una interpretación de la poesía social como propuesta teórica para transformar el mundo. Por otro lado, Miguel Ángel García hace hincapié en que "no toda poesía social pretende ser marxista, huelga decirlo, pero la práctica poética revolucionaria que intentaron elaborar Celaya y Otero, ellos sí declaradamente marxistas, tropieza con este componente humanista utópico derivado de su anterior humanismo religioso/existencial" (2010: 171).

En *El escritor ante el hecho social*, Manrique de Lara sostiene que "la evasión es la actitud contraria al humanismo. El hombre que se evade, o que trata de hacerlo, se deshumaniza" (1974b: 115). Y es que el compromiso del hombre es con el hombre y, tímida y secundariamente, con las clases. El compromiso del poeta es con la poesía. Y el compromiso del hombre-poeta es con la creación de una obra artísticamente comprometida. La poesía social es un humanismo o, si se prefiere, un marxismo humanista de base existencialista.

3.Existencialismo y marxismo en la poesía social

3.1. Filosofía y poesía

Al pensar en qué puede tener en común la filosofía con la poesía, en primer lugar, se me ocurre que el filósofo trata de explicar el sentido del mundo —la vida y la muerte, el hombre, el tiempo, la soledad, la nada y Dios, etc.— y que el poeta se acerca, desde otro ángulo, a los mismos temas de la filosofía. Es decir, comparten el pensamiento y la labor interpretativa de este. Ofrecen, por tanto, su verdad particular desde el lugar que ocupan en el mundo e intentan que llegue a ser una verdad universal. Pero hay que recordar con T. S. Eliot que "hablar vagamente de los poetas como filósofos no lleva lejos tampoco, pero es la respuesta más sencilla a la cuestión del contenido de la poesía" (1999: 81). Este primer tanteo en los vínculos entre ambas disciplinas es una pobre exégesis de la lectura romántica de la poesía como revelación de la verdad. Como ha señalado Lanz (2009: 15):

> Schelling lo había expuesto de modo palmario en 1802: "Igual que el arquetipo de la verdad es para la filosofía lo absoluto —para el arte lo es el de la *belleza*—. Tendremos que mostrar, por tanto, que verdad y belleza son solo dos modos distintos de considerar lo uno absoluto" (Novalis y otros, 1994: 87). "La poesía —escribirá Novalis— es lo real verdaderamente absoluto" y añadirá en sentido semejante a Schlegel: "La poesía trascendental proviene de la mezcla de filosofía y poesía. […] El poeta trascendental es el sujeto trascendental mismo. […] El hombre auténticamente moral es poeta" (Novalis y otros, 1994: 108).

Lukács citaba también a Novalis: "La Filosofía es en realidad añoranza, el sentimiento de que en todas partes se está en casa"; para el pensador marxista "la Filosofía como forma de vida, tanto como elemento determinador de la forma y que

confiere el contenido de la obra literaria, siempre es un síntoma de la ruptura entre dentro y fuera, un signo de la diferencia esencial entre el Yo y el mundo, de la incongruencia de alma y hecho" (1973: 77). Por tanto, para Lukács, la filosofía es determinante para la constitución de la literatura y tiene una mayor presencia en épocas de crisis. Y en la *Teoría estética* de Adorno, verdad y belleza son conceptos que se reclaman mutuamente: una obra de arte manifiesta un concepto filosófico, de modo que "la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada" (1986: 175). El arte es una generalidad en tanto que es un lenguaje excepcional[1]; se opone a la sociedad, aunque adopta el punto de vista de esta:

> Esta universalidad, al igual que la filosófica, es colectiva y su signo fue en otro tiempo el sujeto trascendental cuyo significado está relacionado con lo colectivo. Pero lo colectivo en las imágenes estéticas es precisamente lo que escapa al yo: la sociedad es inmanente a su contenido de verdad. Lo manifestado, por lo que la obra de arte se eleva decisivamente sobre el mero sujeto, es la eclosión violenta de su esencia colectiva.

Para Leopoldo de Luis, como poeta-pensador neorromántico, filosofía y poesía transitan senderos disímiles, pero comparten el mismo punto de encuentro. A propósito de Carmen Conde, elogiaba su "espíritu poético", "que no es solo escribir poemas sino una fuerza vital capaz de arrancar a las cosas su última razón y crear realidades más verdaderas" (LdL 04/089: 5). Y de su admirado Antonio Machado resaltaba la importancia que este concedía a la filosofía: "«Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas»,

[1] Adorno plantea la supremacía de la forma, es decir, la más alta capacidad de compromiso que tiene el lenguaje sobre el contenido mismo. En *Notas sobre literatura* expone su conocida controversia sobre la posibilidad de pervivencia del arte tras la crisis humana puesta de manifiesto por la Segunda Guerra Mundial: "No querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz: en ella se expresa negativamente el impulso que anima a la literatura comprometida. La pregunta de un personaje de *Morts sans sepulture*, "¿Tiene sentido vivir cuando hay hombres que te machacan hasta romperte los huesos?", es también la de si el arte es en general todavía posible; si la regresión de la misma sociedad no entraña una regresión intelectual en el concepto de literatura comprometida. Pero también resulta verdadera la contestación de Ezensberger en el sentido de que la literatura debe afrontar precisamente este veredicto, es decir, ser de tal modo que no se entregue al cinismo por su mera existencia después de Auschwitz. […] pero ese sufrimiento, la conciencia de la aflicción como dice Hegel, también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz, el consuelo que no lo traicione enseguida. Los artistas más importantes de la época se han atenido a esto. El radicalismo absoluto de sus obras, precisamente los momentos proscritos como formalistas, les confiere la terrible fuerza de la que carecen los poemas inútiles sobre las víctimas" (2003: 406). También Lukács afirmaba, frente a lo que se le atribuye en ciertas ocasiones, que "en arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo, pero es tanto que el desatenderla destruye una obra" (1984: 403), ya que la forma es algo inherente al contenido, incluso puede aparecer la forma antes que el tema en el proceso de creación.

decía por boca de su *Juan de Mairena*" (1988: 52). Y es que Machado ha sido uno de los escritores que más ha insistido en ello[2]:

> Algún día —habla Mairena a sus alumnos— se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos... Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, como si diéramos el pez vivo y en seco, y el aguade todos los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar esos viejos milagros del pensamiento humano.
>
> En cambio los filósofos, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundada en el tiempo... algo en verdad poemático más que filosófico...Y estarán frente a frente, poetas y filósofos, nunca hostiles, trabajando cada uno en lo que el otro deja.
>
> Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martin Heidegger.

Y, precisamente, a partir de la filosofía heideggereana establece Octavio Paz una correlación entre experiencia poética, experiencia religiosa y autenticidad del existente. Escribe Paz en *El arco y la lira* que a través de la poesía el hombre revela su ser original, se convierte en creador, creándose a sí mismo, eligiendo entre todas las posibilidades, la posibilidad de poetizar, ámbito en el que vivir y morir se neutralizan: "El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su «otredad» y así lo lleva a realizar lo que es […] El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía (1998: 192)".

Aunque si se trata de establecer un puente entre la filosofía y la poesía, María Zambrano se nos antoja su mejor arquitecta. Ha sido la más consecuente, junto con Machado, en sus planteamientos, pues no solo ha expresado toda una teoría que ha anudado indivisiblemente pensamiento y literatura, sino que su forma de expresarse —con la claridad y sutileza que la caracteriza— es en sí misma poesía filosófica o filosofía poética. Siendo consciente de la imprecisión terminológica que implica definir la obra de Zambrano de este modo, así como atribuirle adjetivos tan ambiguos, asumo tal responsabilidad por la seguridad que, como lector que ha aprendido y ha aprehendido su escritura, puedo permitirme. En cada página un destello nos obliga a detener la lectura, a reflexionar y a seguir con lo nuestro, es decir, con la lectura de quien dijo en mitad de un ensayo que "la vida es una enfermedad que con el tiempo se remedia" (2001: 31), es decir, con una prosa lírica cargada de imágenes, pues de prosa se trata y no de dos raros eneasílabos. En *Filosofía y poesía* (1939) exponía que "hoy poesía y

[2] Miguel Ángel Martínez Perera (2008: 49-51) realiza una selección antológica con los textos machadianos de *Juan de Mairena* acerca de la relación entre filosofía (existencial) y poesía. Véase Machado (1991: 192).

pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. […] En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método" (2001: 13). Y entre las diferencias que va estableciendo señala que la poesía no pretende ir más allá de las apariencias y es una forma de esperanza[3], un consuelo —similar al de la religión— que no teme a la nada, una forma de llegar a la verdad sin método alguno —platónicamente, por el camino de la mentira—, mientras que el poeta es descrito como el esclavo de la palabra. La filosofía, en cambio, se dirige hacia lo oculto tras lo superficial, se presenta como una forma de desesperanza, la desolación ante la nada —pues para el filósofo, unas cosas son y otras no son—, y tiene que esforzarse por alcanzar la verdad; el filósofo quiere ser dueño de la palabra.

Zambrano añade una matización más: "El poeta no vive propiamente en la angustia, sino en la melancolía" (2001: 97). Discípula de Ortega, también ella trataba de tomar distancias con respecto al tono existencial, a pesar de que su escritura estuviera enfocada desde el ángulo existencialista[4]. Pues, en *Filosofía y poesía*, el filósofo que va trazando como proyección sobre un espejo cóncavo en el que se mira el poeta es, precisamente, el filósofo existencialista. De este modo, se podrían encontrar intertextualidades entre un poeta que no ha leído a Heidegger, pero sí a Zambrano, y el existencialismo, si bien la obra ensayística de esta no pertenece a eso de "aire de época" con el que algunos intentaron explicar las influencias filosóficas, pues, como se sabe, las palabras se las lleva el viento, a no ser que, como es el caso de esta autora, estén escritas y divulgadas mediante su labor docente. "La Filosofía —dice— es incompatible con el hecho de recibir nada por donación, por gracia. Es el hombre el que sabiendo de su extrañeza admirativa, de la angustia o del naufragio, encuentra por sí el ser y su ser. En suma, se salva a sí mismo con su decisión" (2001:41), mientras que el poeta "no quiere alcanzar la existencia por sí mismo, no quiere su ser conquistándolo a la nada, sino recibiéndolo «por añadidura»" (2001: 94).

---

[3] También Gabriel Marcel hacía ver que "el escepticismo de nuestro tiempo, por lo que se refiere a la esperanza, consiste en una inaptitud esencial para concebir que pueda haber una eficacia de algo que no es en manera alguna una potencia, en el sentido corriente de la palabra" (1969: 95).

[4] La teorización del existencialismo de María Zambrano se vuelve evidente en algunos puntos: "Criatura consciente y nada más. A medida que se afirma lo de *consciente*, y se va tornando en fundamento de todo, se va afirmando también lo de nada más. La soledad se va ahondando, se va ensanchando y al fin la angustia aparece. El aislamiento total, el aislamiento frente a todo y en seguida la acción" (2001: 88).

Coincido con María Zambrano en la diferenciación entre filosofía y poesía según el método: el poeta responde a las preguntas que le llegan del exterior sin contar con un entramado teórico previo, mientras que la respuesta que da el filósofo es precisamente esa estructura, la teorización en sí. Poeta y filósofo comparten el cuestionamiento la realidad. Hay un requerimiento que interrumpe el estado de reposo y los lleva a salir de lo acostumbrado, de lo dado por hecho, para cuestionar lo que tienen ante los ojos, lo que tuvieron o lo que tendrán. A su vez, ambos tratan de explicarse a sí mismos, y solo a ellos mismos, pues hasta la escritura del poeta social no pretende otra cosa que plantearse la relación entre el yo y el mundo, el desvelamiento del yo en contacto con los otros. Y no creo que sea muy distinta la intención última del existencialismo; Kierkegaard, Heidegger y otros plantean una teoría filosófica como exégesis del Ser o Existente, y esta propuesta ha de arrojar luz a un mismo tiempo sobre el sentido del Hombre universal y sobre el Hombre Kierkegaard o el Hombre Heidegger. No creo que Heidegger, por ejemplo, proponga para la autenticidad de la existencia la necesidad de la angustia y él, por ejemplo, no aplicase a su vida su condición de *Sein zum Tode* o ser-para-la-muerte, pues —como dice Unamuno— "todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo" (*apud* Serrano 1953: 57)[5]. Sería una incongruencia que acabaría desembocando en la hipocresía o en la pedantería. Y el hecho de que un filósofo no se aplique su propia ontología dista de la crítica que hizo Julia Uceda a los poetas sociales, pues estos salían de sí para entrar en contacto con un *nosotros* social y metafísico, mientras que aquel —aunque diseccione al otro que no es él sobre la mesa de estudio— siempre regresa a su interior. El poeta está libre de la rigurosidad que se le presupone al filósofo, de ahí que escritores como Unamuno, Ortega y Cioran hayan sido etiquetados de imprecisos.

A partir de la *Metafísica* de Aristóteles ("Decir que las ideas son paradigmas y que las cosas son participaciones de ellas, es perderse en juegos de palabras vacías y hacer metáforas poéticas"), Paul Ricoeur deduce que "la filosofía no debe ni metaforizar ni poetizar, aun cuando trate significaciones equívocas del ser"; y acto seguido se plantea si "lo que no debe hacer, ¿puede no hacerlo?" (1980: 349). Tomémosla como una pregunta retórica pues, en *La metáfora viva*, Ricoeur concibe la metáfora como

[5] En *El pensamiento de Unamuno*, Serrano Poncela establece diferencias entre la labor del filósofo y la del poeta: "El filósofo saca del lenguaje la carga semántica allí economizada por el hombre anónimo e histórico durante siglos, pero no el grito, el gesto, la emoción con que nacieron, fueron pronunciadas y fijadas las palabras. Tampoco puede volver a expresar la intimidad radical de cada hombre, su «mismidad»"; y "como toda creación, la poesía es drama, y como toda filosofía, la poesía es problema" (1953: 64).

expresión que posibilita la apertura a la verdad y al descubrimiento más allá de la descripción objetiva. La expresión poética, por tanto, ayuda al filósofo a expresar lo inefable; al poeta, también. Ya había escrito Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* que "la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia", mientras que Simone de Beauvoir resolvía la disyuntiva recurriendo a la "moral de la ambigüedad":

> No se trata de que el escritor explote, en un plano literario, verdades previamente establecidas en el plano filosófico, sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático, y también su ambigüedad; comoquiera que la realidad no es aprehensible por la sola inteligencia, ninguna descripción intelectual podría darle expresión adecuada (*apud* Moreno 2010: 44).

En la filosofía existencial, en concreto, no se trata —ya se dijo— de sistematizar y formular el mundo, sino de darle sentido a la existencia desde la existencia misma, en la resolución y desenvolvimiento del hombre, de cada hombre, envuelto en su experiencia, sin necesidad de tener que contar con ninguna trascendencia que justifique "por qué hago yo en el mundo esto y no esta otra cosa". Lo que el escritor existencial expone en su obra es la esencia de una parte de su existencia, es decir, fenomenológicamente, su conciencia depurada de experiencias superfluas, quedándose solo con la intuición de la esencia. En poesía, la subjetividad es fundamental para ofrecer esa visión particular del mundo que el escritor ha filtrado anteriormente; de ahí la insistencia por parte de Sartre de considerar el existencialismo como un humanismo. Para la estilística, la intención del autor es determinante, pues este desecha todo aquello que no sea relevante para y en su experiencia. Ahora bien, a diferencia de la reducción eidética de la fenomenología, el escritor existencial siempre escribe *desde* su mundo, es decir, expresará su postura acerca de la realidad, lo que acercará cada vez más la poesía a la biografía[6]. Ortega lo expresaba en *El tema de nuestro tiempo* diciendo que "cada vida es un punto de vista sobre el universo"; y en *El hombre y la gente*: "el mundo es una perspectiva" (2010b: 82). Me parece interesante hacer ver que la evolución de la fenomenología husserliana a la fenomenología existencial es similar a la que tiene lugar en la poética de los escritores de poesía, al pasar del análisis del fenómeno al hombre concreto, a lo vivido; de la "conciencia-de" a lo existente histórico; del intimismo a la exteriorización del sujeto "ocupándose-de" lo que le rodea; en suma, de los temas metafísicos a los problemas sociales en tanto yo que existe en contacto con los otros, o, si lo decimos en la terminología usada por Marcel, del misterio al problema, de lo

[6] "Ahí quedo, por mucho que os pese, tendido a lo largo del papel", afirmaba Blas de Otero en *Historias fingidas y verdaderas* (1980: 49).

abstracto a lo objetivable, en tanto que el problema es una realidad que puede ponerse frente al yo[7]: la poesía social se ocupa de *problemas*, no de *misterios*, en el sentido de que se encarga de cuestiones externas al yo, de los otros que sufren injusticias causadas por la mano del hombre y aparecen ante sus ojos.

De modo más sutil, José Olivio Jiménez justificaba su propio trabajo sobre el tiempo en la poesía contemporánea en los siguientes términos: "aun a sabiendas de que poesía y filosofía son mundos autónomos, es inevitable que si se emprende el esclarecimiento de la temática del tiempo en la lírica, no pueda el estudioso eludir la también inevitable zona de tangencias con que una y otra actividad del espíritu se interfieren y complementan, enriqueciéndose mutuamente" (1964: 12); poesía y filosofía tienen el origen común de "una llamita nunca satisfecha" (1964: 45) que surge y permanece en las entrañas del hombre[8]. Está de más decir que el tiempo es un modo de ser fundamental para los existencialistas. Pero en *Cinco poetas del tiempo* volveremos a encontrarnos con la manía "atmosférica" de la filosofía, como si el poeta pudiera escribir poesía existencial sin necesidad de haber leído existencialismo alguno; tras reconocer que no hay necesidad de recurrir a Heidegger o a Sartre para explicar la coincidencia de los temas filosóficos con los poéticos, pues en España ya contábamos con Ortega, matiza: "Pero el poeta hace su obra, y recoge en ella todas esas motivaciones, sin necesidad de leer o conocer libros filosóficos. Recuérdese que la filosofía penetra, indaga y alumbra en fin los hechos del espíritu; no los crea. Esos hechos están en el aire de cada época de manera irrenunciable. Y el poeta, antena de la sensibilidad, los capta y devuelve desde su privilegiado mecanismo receptivo-expresor. Su timbre, en algunos casos, parece acercarse al de la filosofía, no es nunca que la poesía se haya vuelto filosófica" (1964: 31). Efectivamente, se puede escribir sobre el paso del tiempo o sobre la muerte sin tener que haber leído libro filosófico alguno; pero lo que me parece más difícil aceptar es que durante un período determinado un grupo de escritores reflejen en sus obras, de forma fortuita o accidental, el mismo punto de vista de los mismos temas que habían tocado los escritores existencialistas, más aun si se

[7] "El problema es algo que se encuentra, que obstaculiza el camino. Se halla enteramente ante mí. En cambio, el misterio es algo en lo que me hallo comprometido, a cuya esencia pertenece, por consiguiente, el no estar enteramente ante mí" (Marcel 1969: 124).

[8] Pero José Olivio Jiménez también señala divergencias: "La filosofía es, o trata de ser, con todo rigor, una explicación cuanto más lúcida y sistemática mejor: monta todas las piezas del drama ontológico y epistemológico del hombre, evitando para hacerlo todo posible quiebra o contradicción, y al final exhibe el producto de su esfuerzo con no pequeño orgullo, a veces con demasiada soberbia. La poesía, en cambio, podrá efectuar una toma de conciencia con el hecho humano universal y común, pero su reacción al cabo será nostálgica" (1964: 46).

tiene en cuenta que un número importante de esos poetas habían teorizado sobre los filósofos comúnmente aceptados como existencialistas, sean los españoles Unamuno, Machado u Ortega o ya sean los pensadores franceses y alemanes. José Olivio Jiménez somete el discurrir de la poesía de posguerra a un determinismo circunstancial basado en la intuición, en el que el poeta toma de aquí y de allí los conceptos culturales como si se sirviesen en dialógicas bandejas de plata. Señalo a continuación su interpretación de la literatura posbélica (1964: 32), con la que discrepo por los motivos que se han comentando:

> Al no desdeñar la lírica de posguerra, en cambio, incorporar a la experiencia poética los productos del pensamiento, esto es, las ideas —y las ideas son siempre mayoritariamente compartibles—, el creador tendrá que tomar esas ideas, por modo necesario del fondo cultural que su tiempo le brinda. […] el poeta las intuye y descubre por sí mismo […] pero el resultado no puede variar básicamente, puesto que al hombre no le es dable pensar sino del modo en que lo hace su época. Y si, como se ha visto, es clave de la poesía de nuestra hora el aspirar a la identificación solidaria y a la comunión con los demás, con el *otro*, no interesará ya la elaboración de reinos poéticos absolutamente diferentes y originales, sino el tratamiento de aquellos temas que la común problemática humana, en sus muy diversos quehaceres, propone. Y esta es precisamente la faena última de la filosofía de hoy: el análisis y esclarecimiento de esa problemática. Por eso, si al cabo se ha definido el problema trascendente del hombre como de índole raigalmente histórica y moral, y la metafísica se ha vuelto ética consecuentemente, la poesía, que ha sentido también esa radical historicidad humana, se va acercando con igual premiosidad, por rápidos atajos, al dominio de la ética. No es extraño así que los poetas más animados precisamente por un deseo de penetración metafísica de la realidad sean los que, en nuestros días, terminen ensayando una lección más sostenida y generosa de moral. Todo ello justifica que, aun con la decisión más firme de no hacer sino crítica de poesía, quienes la emprendan no puedan dar de lado virtualmente a las explicaciones que los pensadores ofrecen de los mismos hechos que los poetas cantan.

La tesis que defiende una y otra vez es la poetización de la filosofía, siendo incierto su contrario, "que la lírica se haya vuelto filosófica" (1964: 47 y *passim*). Sin embargo, se contradice repetidamente al concederle al existencialismo una alta capacidad de influencia —"La constitución temporal de la existencia, que pensadores y filósofos han ido develando lentamente desde la centuria pasada, invade al fin el alma y la mente de los hombres europeos, de todos los hombres"—, volviendo a insistir a continuación en su teoría de las culturas ambientales: "Y no es que de ellos hayamos aprendido expresamente la lección: por esa dialéctica misteriosa de los tiempos, nos ha venido del aire mismo que respiramos, para su constatación. Pero fue, en suma, una lección que, como siempre, olfateó y expresó primero el pensamiento filosófico. Y a la larga, sus enseñanzas empezaron a ser vividas; y son entonces los poetas —cómo no— los mejores en sentirlas, sufrirlas y convertirlas en materia de canto, o de rezo —como

quería Unamuno—" (1964: 53)[9]. En sus *Carnets* ya había aconsejado Camus que "si quieres ser filósofo escribe novelas", pues "no se piensa sino por imágenes" (I, 1985: 12), aunque posteriormente especificaba: "¿Por qué soy un artista y no un filósofo? Porque pienso según las palabras y no según las ideas" (II, 1985: 254).

Norberto Bobbio analiza el existencialismo como un decadentismo que "no es únicamente un movimiento literario, sino una atmósfera espiritual, que deja su impronta en la poesía y en el arte, en el pensamiento y en las costumbres; y, en segundo lugar, poniendo de relieve esa característica particular de la filosofía de la existencia según la cual esta aparece claramente —casi diría que es su programa— como una filosofía de inspiración poética: brota de un estado de ánimo y no de una duda crítica, acepta franca y valientemente un lenguaje ya comprometido por el uso poético y luego, por la evocación eminentemente estética y no lógica que el mismo suscita […], dice mediante imágenes directamente poéticas […] lo que sería inexpresable con el vocabulario técnico" (1966: 35). Bobbio intuye en la filosofía existencial un lenguaje de marcado carácter poético, como quería Unamuno. Sin embargo, la "atmósfera espiritual" en la que dispersa al existencialismo no está exenta de peligro, pues, además de recordar a las teorías atmosféricas de la cultura, sugiere una sistematización abstracta que es ajena a la filosofía que estudia.

Por otro lado, Diego Romero de Solís parte de la escisión entre filosofía y poesía, si bien cree necesario recuperar el sentido aristotélico de la poesía como *filosofía a mitad de camino*, "como conocimiento que no acaba, que no concluye, que tal vez le falte el momento sintético de la teoría, y que al no acceder a la verdad directamente, *sugiere posibilidades* para su encuentro. ¿Por qué no, entonces, una reflexión *desde* y *en* la poesía?" (1981: 196). Su propuesta, siguiendo el planteamiento kantiano sobre la estética como forma de la ética, se orienta hacia el poder regenerador del arte[10]:

> La reflexión lleva a la poesía —como límite y como alimento— y la poesía conduce a la sabiduría. Hay una poesía que da cabida a las ideas y un pensamiento que recurre al estremecimiento de la metáfora. La reflexión necesita del camino del arte para

[9] En otro momento dirá: "Hoy que la lectura de los filósofos de nuestro siglo nos ha llevado a superar aquella violenta muralla que levantábamos entre la vida y la muerte, es decir que nos hemos acostumbrado a pensar de un modo existencial, cara a la muerte […]" (1964: 265).

[10] Una línea interpretativa de las poéticas de posguerra viene marcada por la función concedida a la estética como elemento distorsionador de los intentos de estabilización social por parte de los vencedores. Blas de Otero reflexiona al respecto: "Una rosa en medio de la guerra puede resistir más y mejor que un muro o un corazón. Consideramos legítimo entonces hablar de ella, escribir de su desnudez, su aroma o su resplandor. No permitáis que alguien, los grandes orates fracasados, usen su mano derecha para hablar de sí mismos y su otra mano para hablarnos del pueblo. Hay que mirar la rosa cara a cara, con la misma serenidad que a un niño nacido en el campo socialista. Hay que combatir la injusticia con el mismo tesón con que la rosa, sin querer, entreabre sus pétalos" (1980: 49).

> expresar el temblor esperanzado de su impulso hacia la diferencia como poética que necesita vocear la llamada a la utopía. La conciencia trágica (aquella que se levanta contra el azar y rompe el absurdo con la palabra) hace de mediación entre filosofía […] y poesía […] (1981: 345).

"¡Quién sabe si hoy por la vía de una novísima filosofía sea posible y aún necesario enlazarlas!", exclama María Zambrano (1987: 21) en el *Pensamiento y poesía en la vida española*, puesto que "el pensar español se ha vertido ametódicamente en la novela, en la literatura, en la poesía" (1987: 48). En aquel "enlazar", el lazo vendría del lado del compromiso con lo que puede ser modificado, ya que, desde este punto de vista, lleva a cabo una matización fundamental; el poeta acepta el mundo y lo soporta, sin pretender modificarlo; el filósofo, en cambio, trata de cambiarlo (1987: 20). La unión filosófico-poética consistiría en aceptar el mundo —piénsese en Unamuno o Camus—, hundirse en él, para, desde dentro, transformarlo: "la expresión nace en la queja, y la queja implica una cierta rebeldía, una rebeldía y una independencia de existencia de quien se queja, que así se defiende y así se afirma" (1987: 52). Si la protesta es el origen de la literatura, todo escritor es rebelde *per se*. Incómodo en un mundo problematizado —*misterioso* diría Zambrano—, el poeta polemiza de forma innata contra su entorno y se compromete metafórica y existencialmente a tomar las riendas de su vida. La poesía social ya se anunciaba en el horizonte.

3.2. El existencialismo en la poesía social

La relación entre existencialismo y poesía social española es sostenida por finísimos hilos que atan al poeta con sus lecturas, pues, en caso contrario, si estuvieran amarrados por gruesas sogas, estas acabarían ahorcando dicho vínculo de la basta rama de la copia; del mismo modo que si fueranel "aire del tiempo" (Guillermo de Torre, 1948) o los "aires de época" [11] (Olivio Jiménez, 1964) los que unen tan sutiles conexiones, como en el aire no se sustenta nada, todo se lo terminaría llevando el viento. Y como los hilos son delgados, caben bien por entre las líneas del pensamiento humanista de posguerra. Por eso discrepo del proyecto inicial de García de la Concha en *La poesía española de 1935 a 1975*, donde fecha el tránsito, que figura como subtítulo

[11] El mismo De Luis, en una entrevista para el *Diario de Córdoba* (1 de octubre de 1992), utilizaba la expresión "aire de época" como argumento para defender la teoría de las generaciones. Escarpit (1971: 9) localiza en el círculo de amigos alemanes de Mme. de Staël, hacia 1800, el origen de los conceptos *Zeitgeist*, espíritu de época, y *Volksgeist*, espíritu nacional, basados en la teoría de Taine sobre la raza, el medio y el momento.

del segundo volumen, "De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)" como un periodo cerrado a la interrelación entre ellos, más aún si se recuerda aquello del "realismo chato" con el que definía a la poesía social (1992: 501)[12]. La producción última de Blas de Otero permite plantearse a Pedro Provencio la inexistencia del existencialismo en la poesía social, en la literatura de posguerra y en cualquier disciplina artística. El existencialismo tuvo que ser un mal sueño crítico o una nube que no dejó ni sombra. Al decir de Provencio (1991: 86), la crítica y los poetas que habían estudiado y analizado a los filósofos existenciales confundían el existencialismo con el tremendismo:

> En mi opinión, hablar de existencialismo poético en España es una paradoja crítica: nadie ha explicado suficientemente el curioso fenómeno de que una corriente filosófica que ha aportado a la literatura europea escasas obras, ninguna lírica, haya podido servir de referencia para un movimiento poético en un país como el nuestro donde aquella forma de pensar no echó raíces especulativas de verdadera consideración. Es extraño que se hable de existencialismo poético cuando no existe un existencialismo pictórico, ni musical, ni propiamente teatral. El existencialismo de la poesía española habría tenido su origen en *Hijos de la ira* y se habría propagado en brazos del tremendismo españolista para trasmitirse lateralmente a la poesía religiosa desarraigada —el primer Otero, Valverde, Vivanco, incluso el Serrano Plaja de *La mano de Dios pasa por este perro*— y desembocar en el lento cauce de la poesía social. Yo creo, sin embargo, que los poemas más angustiosos y formalmente más arriesgados del gran libro de Dámaso Alonso se aproximan en realidad a un movimiento artístico —no filosófico— anterior al surrealismo, que está en el origen de todas las vanguardias: el expresionismo.

Muy temprano Julián Marías (1953: 14) planteaba la semejanza del pensamiento hispánico con el existencialismo, teniendo en cuenta que Marías parte de la tesis de que no hay existencialismo en España:

> El pensamiento español, en el siglo XX, ha anticipado la mayor parte de los descubrimientos de los filósofos llamados existencialistas, y al mismo tiempo ha

[12] Se trataba de un proyecto más ambicioso, aunque inacabado, formado, además de los dos publicados, por cuatro volúmenes; el tercero incluiría el estudio de la poesía social. Posiblemente, el buen sentido crítico del autor hubiese despejado la incertidumbre aquí planteada. De hecho, en el segundo volumen analiza el "compromiso existencial" de Crémer (1992: 673-678) en la línea que vengo presentando en el presente trabajo. La misma interpretación —la de la distinción entre poesía existencial y poesía social como compartimentos estancos— es la que se percibe en la consideración por parte de Celaya de la actividad en la Colección de Poesía Norte como el origen de la poesía social, como el tránsito "del existencialismo sartreano al comunismo" (2009: 743). En un capítulo de su tesis doctoral, Sultana Wahnón indica que el artículo "Los problemas del escritor (Páginas de un diario)" de Enrique Azcoaga, publicado en *Espadaña* (n.º 42, 1949), además de ser "un tratado breve de poética marxista", "puede considerarse el primer manifiesto de la poesía social en la España de posguerra" (1987: 756), en el sentido de que, para que la poesía llegue al pueblo, era necesario no tanto una rehumanización de las formas o de los temas sino una modificación de las condiciones sociales. Por tanto, lo que el texto de Azcoaga propone es una separación entre la teoría y la práctica, como anunciara Marx en su undécima *Tesis sobre Feuerbach*, según ha señalado Carlos Fernández Liria sobre el sentido último del materialismo marxista: "No se trata, en definitiva, de demostrar nada, sino de cambiar el modo de producción que hace a los hombres esclavos. No es una tarea filosófica (teórica) sino histórica (práctica)" (1998: 51).

> construido todo un lado de su doctrina, desconocido en otros lugares, y que le ha impedido caer en ciertos errores cuyas consecuencias empiezan a resultar visibles. Por esto, el existencialismo no ha sido una sorpresa en España, menos aún una revelación; más bien nos sorprende un poco ver presentar como el "último grito" ideas que hemos leído en español diez años, quince años, acaso treinta años antes.

La vanguardia filosófica española estaría formada, según Marías, por los tanteos filosóficos de Unamuno y por la metafísica de Ortega desde las *Meditaciones del Quijote* (1914); tal "ambiente filosófico" sería continuado por Manuel García Morente, Juan Zaragüeta, Eugenio d´Ors —tan citado por Leopoldo de Luis en sus conferencias— y, especialmente, por Xavier Zubiri. Sin embargo, no son existencialistas, pues el existencialismo es un pensamiento filosófico "radicalmente distinto".

Pero, si el existencialismo no fue un referente para la literatura de posguerra, ¿qué es lo que le recrimina Julia Uceda a Leopoldo de Luis? No es que haya escuchado hablar de la filosofía existencial sino que haya leído a Heidegger y que, además, se note. Y vendría a decir lo mismo José Antonio de Cáceres Peña (1970: 89) cuando, para resaltar el conocimiento filosófico de Leopoldo de Luis, deduce que

> […] era de los pocos españoles que incorporaban a su obra la corriente existencialista. Sin embargo, esto podría atribuirse a un afán erudito o de ponerse al día. La realidad es que el existencialismo en Leopoldo de Luis es algo que arranca de su propia experiencia vital.

Efectivamente, De Luis era uno "de los pocos españoles" que se acercaba a la filosofía existencial —en realidad, que tenía contacto con la cultura en una época de marcado analfabetismo—, pero no se puede decir que sea uno de los pocos poetas que lo hagan; otros tantos también establecen lazos intertextuales con el existencialismo. Él mismo lo ha explicado en la "Conversación con Leopoldo de Luis" que mantienen Elsa y Jorge Urrutia, recogida en *Será sencillamente* (2004: 40):

> —¿Gran parte de lo que estamos llamando poesía social no es más bien una poesía existencial?
>
> Sí, se ha visto siempre. Por lo menos en mí se ha dado, creo yo. Porque en *Teatro Real* hay poesía social, pero también hay poesía existencial. Conviene no correr el peligro de incurrir en la poesía filosófica, porque puede lastrar mucho la poesía.
>
> —¿Y qué filósofos, pensadores, habrían influido en esa generación?
>
> Influyeron los filósofos existenciales: Sartre, Camus, desde luego Kierkegaard, y ha influido Rilke. Después los filósofos me han interesado más o menos pero no me han influido, Wittgenstein y todo eso.

Fanny Rubio y Jorge Urrutia (De Luis 2000: 141) lo corroboraban:

> Más que cualquier pensamiento vital y literario, fue la filosofía existencial lo que pesó sobre los poetas españoles. No puede olvidarse que en la España de los años 40 y por un período de al menos tres lustros o cuatro, el existencialismo se consideró

> fermento subversivo y sus figuras máximas estaban proscritas. La poesía social fue, evidentemente, una literatura de denuncia y protesta frente a las condiciones de vida bajo un determinado sistema político, y una de las vetas alimentadoras de la poesía comprometida fue el talante existencial.

Y al hilo del análisis realizado por Jorge Urrutia, Isabel Román confirma que se trata de "un camino de ida y vuelta. Si por un lado lo social es una de las vertientes de la temática existencialista, por otro la preocupación social se nutre del existencialismo poético" (2004: 52). Mercedes Serna y Vicente Franco detallaban para la poesía de Leopoldo de Luis su "raíz profundamente existencialista", pero añadían inmediatamente que también su obra contaba con "grandes connotaciones sociales, pues este dolor deriva de las injusticias de un momento histórico muy determinado" (1997: 106). Sin embargo, otros poetas, que además de poetas fueron también críticos literarios, pusieron de manifiesto que no habían leído nada del existencialismo (Dámaso Alonso y Carlos Bousoño[13]), o bien que en España había existido siempre un "existencialismo *avant la lettre*" (Vicente Gaos e Idelfonso Manuel Gil)[14]; Martínez Perera resuelve la disyuntiva mediante "la sinonimia natural entre los términos existencialidad poética y rehumanización que expone Víctor García de la Concha como «la conciencia de una necesidad de compromiso de la poesía con la realidad humana, en sus dimensiones existencial e histórica»" (2008: 54). Deduce que el existencialismo se adhiere al proceso de rehumanización que la literatura española había emprendido de forma autónoma, de donde la poesía social tomará posteriormente su fundamentación (2008: 57). Pero, como otros, también él adjudica —solo ocasionalmente (2008: 104)— una fecha de caducidad a la poesía existencial, en concreto, la *Antología consultada* de 1952; a partir de ahí, la poesía social es la poética predominante. Una vez más esas poéticas se analizan como irreconciliables y no como lo que verdaderamente son, enriquecimiento por el desarrollo —con un nuevo perfil— de una en otra. Pero la tesis de Miguel Ángel Martínez es otra y, ahora sí, con la que coincido:

> Poesía existencial y poesía social son, pues, dos polos de un continuum de rehumanización. Del yo introspectivo y angustiado de la primera se llega al nosotros solidario y contestatario de la segunda. Sin la una no hubiera evolucionado hacia la otra, probablemente habría caducado en estéril intimismo y muerto de su propia incapacidad

[13] Sin embargo, el mismo Bousoño, un año más tarde, en 1985, publica *Poesía postcontemporánea*, donde desdice las palabras apuntadas *en Reflexiones sobre mi poesía*; escribe allí que, no siendo él poeta social, su obra se podría caracterizar como "existencialidad" o "existencialismo" (1985: 151).

[14] Véase Martínez Perera (2008: 53-54); además, señalaba que "al carácter de la poesía existencial le es inherente el contexto histórico de crisis que vivía la España que salía del desastre de una guerra intestina y que comenzaba a vivir bajo la dictadura. Dicho contexto provoca un acercamiento definitivo entre la poesía y la existencia, pudiéndose hablar del concepto existencia poética, que va a prolongar aquella rehumanización de preguerra y actualizarla hasta la culminación en la poesía social" (2008: 133-135).

para adaptarse a la existencia histórica que la sustentaba. Sin la otra hubiera perdido la referencia de su origen, quizás se habría convertido en fácil panfleto (2008: 150).

Carlos Bousoño propone que tras la generación del 27, la poesía de posguerra va a presentar "la realidad verdadera" —frente al idealismo intrasubjetivo anterior—, la que concibe al "yo-en-el-mundo"[15] y de la que derivan

> […] varios tipos de poesía, de las que solo enumeraré las tres fundamentales (que admiten claro está, combinaciones diversas entre sí): 1.º La poesía social y política de que hemos hablado, ya que, en tal consideración, el hombre aparece como eminentemente social. […] 2.º, el hombre en la circunstancia concreta es el hombre de todos los días, el hombre asimismo concreto. Se desarrollará en tal supuesto una literatura realista, que […] implica la esencialidad de la circunstancia en la constitución de cada hombre: somos distintos, esencialmente distintos en cada época, puesto que la circunstancia que nos constituye varía. Lo histórico cobrará así máximo relieve. El tiempo, de ser solo destructor, asomará ahora también como capaz de creación: los años en que vivo, con todo lo que ello implica, me hacen ser lo que concretamente soy. […] 3.º Se hace posible también una poesía existencial y hasta existencialista en sentido propio, en la que podrá imponerse o no, como predominante, una reflexión metafísica. Si la situación, mundo o circunstancia me conforman con esencialidad, es que yo no vengo hecho al mundo. Tendré que hacerme yo mismo, a través de un proyecto de vida, forjar no solo mi propio destino, sino, lo que es más grave, mi propia naturaleza, de la que entonces habré de responsabilizarme. Pero si vivir es responsabilizarse, toda vida será, desde su raíz, ética. Ahora bien: al lado de este nuevo eticismo que invadió la poesía de los últimos años, habrá de surgir la angustia, compañera de la libertad en que el hombre consiste, ya que consiste en ética elección de sí mismo frente a una circunstancia. Y como la angustia es un sentimiento inconfortable y pantanoso, se intentará desesperadamente salir, acaso sin éxito, de ella, hacia suelos de mayor firmeza, que pueden ser, sin duda, sociales, pero que podrán ser, asimismo, religiosos" (1985: 152-153).

Es obvio que lo que se lee en los poetas sociales españoles de los años cincuenta y sesenta no es una versificación de una doctrina filosófica, es decir, no se trata de una literaturización del existencialismo ni de decir estéticamente lo que habían escrito concienzudamente Heidegger o Sartre. Es verdad que tal fenómeno se produjo en novelas y en obras de teatro, escritas especialmente por Sartre y Camus, pero en verso tal traslación no tuvo lugar. Quizás pueda hablarse de una adaptación de ciertas concepciones y actitudes existenciales en la obra de algunos poetas; empero, es importante que no olvidemos que para que sea un caso de intertextualidad ha de estar basado en una lectura directa, o indirecta, de aquellas prácticas culturales. Entre la tendencia y la asimilación inconsciente tiene su lugar el existencialismo de la poesía social española. No puede ser la copia literal del intrincado discurso teórico de los

[15] "En las dos generaciones de la segunda posguerra se recupera, por un lado, el mundo, que los románticos habían perdido, y por otro, el yo, perdido por los contemporáneos: la verdadera realidad es ahora el yo *en el mundo*, en cuanto que el primero *hace* algo en el segundo; el yo *en la sociedad*. Más breve: el *yo social*" (1979: 16).

filósofos puros ni el aprovechamiento de la literatura existencial de Sartre, Camus o Simone de Beauvoir. Tampoco consiste, como se dijo más arriba, en la asunción de un pensamiento que por su omnipresencia en el ambiente cultural cale inconscientemente hasta la médula al escritor, hasta tal punto que ni sospeche que está reutilizando un material filosófico. No obstante, algunos poetas desarrollaron temas puramente existencialistas a través de sus maestros inmediatos —Unamuno y Machado— y no por medio de la lectura de Kierkegaard o Heidegger. La intertextualidad inconsciente es aquí admitida como posible; sin embargo, la absorción inconsciente de una teoría filosófica —como la existencialista— a la que es imposible sustraerse es una posibilidad que rechazamos, más aún si se tiene en cuenta que los hipotéticos escritores obnubilados pertenecían a un nivel sociocultural que permite discernir, reflexionar y poner distancias de un posible gregarismo. La historia ha demostrado cómo un pueblo ha seguido hasta la muerte a la locura del irracionalismo de un líder nazi, o ha fomentado en otros casos la bipolaridad de una nación como la española. Pero los poetas son precisamente aquellos que cuestionan la realidad, los que, sin dar nada por hecho, ponen los puntos sobre las íes de la vida. Los poetas, en el terreno del conocimiento, deciden consciente y constantemente qué camino les conviene a su tono moral. Sabían que, más que por encima de sus cabezas, tenían entre las manos un legado cultural que era imposible obviar y que si, por ende, este latía al compás de sus inquietudes, los temas, entonces, ya estaban puestos sobre la mesa. Era cuestión solo de saber trasladarlos al papel, como hicieron los poetas sociales.

Podríamos incluso hacer una reflexión metaexistencialista a propósito de este "dejarse llevar" zarandeado por el céfiro cultural. Un pensador existencial no puede —al menos no debe— ser sujeto pasivo de la ideología de un tiempo determinado, pues en tal caso estaría reproduciendo los parámetros de inautenticidad que los filósofos de la existencia han denostado de forma teórica. Para un poeta que ha aprehendido las doctrinas existencialistas es inconcebible que deje pasar el tiempo, sino que ha de "ocuparse de" su tiempo, tomar las riendas de su existir… y de su pensamiento[16]. Como apuntaba Camus, "durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero siempre llega un momento en que hay que llevarlo"; ese momento es el de la rebeldía y

[16] Sobre este tiempo vivido inauténticamente decía Heidegger que "perdiéndo*se* con los muchos quehaceres en aquello de que se cura, *pierde* en esto el no-resuelto *su tiempo*. De donde el característico hablar de «no tener tiempo». Así como el que existe impropiamente pierde constantemente tiempo y nunca lo «tiene», resulta la señal distintiva de la temporalidad de la existencia propia el que en el «estado de resuelto» no pierde tiempo nunca, sino que «siempre tiene tiempo»" (1971: 442).

el poeta es un hombre que reflexiona, piensa y medita[17], que "lleva" y se hace responsable de la carga en que consiste vivir. De otro modo, para ser poeta "auténticamente" social hay que hacerse cargo del caos existencial metafísica e históricamente y, podría añadirse, culturalmente también, pues, para ser "auténtico", el escritor comprometido hace suyo unos códigos filosóficos y desecha otros de forma consciente. Desde este punto de vista, los conceptos de ideología, entendida como manto intencional de dominio con el que el poder adormece a las masas, y de existencialismo son irreconciliables. Un escritor no vuela entre corrientes de aires culturales, sino que, firme sobre la tierra, es libre para elegir, y está obligado a ello, entre las distintas posibilidades que el pensamiento de su época le ofrece; es, pues, constructor de sus ideas tanto como de sus acciones. Pero el hecho de que un escritor sea consciente de las circunstancias que le conforman no quiere decir que sea capaz en todo momento de abstraerse de su mundo y, digámoslo así, partir de cero sin tener en cuenta su condición de ser-en-el-mundo, siendo tan relevante para la existencia tanto el ser como el mundo; por eso vuelvo a coincidir con el análisis que lleva a cabo Miguel Ángel García sobre la influencia de la ideología en la poesía de posguerra:

> […] los poetas sociales, y hablamos en última instancia de quienes extremaron lo "social", lucharon contra el franquismo construyéndolo en sus poemas como algo "exterior" que exigía un compromiso *a posteriori*. Pero no rompieron desde dentro, al fin y al cabo, con el inconsciente ideológico hegemónico en aquel sistema establecido […] Los poetas sociales no se descomprometieron del inconsciente ideológico (que no político, social o cultural) dominante, aquel con el que, sin quererlo, estaban comprometidos *a priori*. Tampoco rompieron […] con el inconsciente ideológico/poético que los había configurado como poetas a secas antes que como poetas sociales.

Igual que nadie diría que un poeta es marxista por los "aires de época", tampoco se puede decir que sea existencialista por tales motivos. El protagonismo de la existencia y la concepción del hombre como ser-para-la-muerte, las posibilidades y la necesaria elección entre una de ellas, la vida como un artefacto que se fabrica a golpe de decisiones y otros tantos conceptos claves del existencialismo no son modas pasajeras que más tarde puedan ser desechadas gratuitamente sin que se den profundas transformaciones en la vida del autor. Del mismo modo que en la poesía religiosa se ve reflejada la fe católica, en la literatura existencial se insinuarán las claves principales de

[17] Escribe Camus en *Carnets* que "el gran artista es antes que nada un gran viviente (entendiéndose que vivir, aquí, es también pensar en la vida; es además esa relación sutil entre la experiencia y la conciencia que se tiene de ella)" (I, 1985: 79). Marcel anota en la entrada del 28 de noviembre del *Diario metafísico*: "Una frase ha subido a mis labios mientras miraba yo a un perro echado delante de una tienda. «Hay algo que se llama vivir y hay algo que se llama existir: yo he escogido existir»" (1969: 138).

esa filosofía. Pues, insistamos, una cosa es la intertextualidad inconsciente y otra la invisible imposición ideológica. El filósofo marxista Louis Althusser (1973: 19) aproxima peligrosamente el concepto de ideología al de influencia abstracta. Este, distinguiendo previamente entre ciencia e ideología —diferenciadas por su función teórica y práctico-social respectivamente—, subraya que

> […] *la ideología forma parte orgánicamente, como tal, de toda totalidad social*. Todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estas formaciones específicas, estos sistemas de representaciones (a diferentes niveles) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensable a su respiración, a su vida histórica.

En definitiva, la ideología, según Althusser, no es ni siquiera un fenómeno de conciencia, es decir, que afecte a las conciencias, sino que "se impone como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres": "Son objetos culturales percibidos-aceptados-soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa"(1973: 20-21). Desde este punto de vista, la percepción del mundo estaría sujeta a esas atrayentes circunstancias ideológicas que caerían sobre el escritor comprometido como una tromba de agua en mitad de la nada y que, empapado de ideología, no se ha dado cuenta de que está chorreando de marxismo y existencialismo. Así, tendríamos que rechazar la adscripción o caracterización de los pensamientos que conforman el basamento de la poesía social como ideología. Pero el propio Althusser resuelve la paradoja en las páginas aquí señaladas, ya que acabará identificando la ideología con la conciencia o existencia en sí, es decir, definirá la ideología como la relación misma entre el hombre y el mundo.

La interrelación entre existencialismo y marxismo, es decir, lo que hace que la poesía social sea un humanismo, se basa en la necesidad de acción por parte del ser humano, metafísica e históricamente[18]. El estatismo no es posible, pues, aunque el hombre decida no actuar, el hecho de decidir ya implica un movimiento. Está sometido

[18] Se trata de la propuesta sartreana en *¿Qué es la literatura?*: "La *praxis* como acción en la historia y sobre la historia, es decir, como síntesis de la relatividad histórica y de lo absoluto moral y metafísico con ese mundo hostil y amigo, terrible y ridículo que la historia nos revela. Tal es nuestro tema" (2003: 265). Respecto a los primeros libros deluisisanos, Isabel Román indica que los temas existenciales se usan "como única vía de salida para la denuncia de una situación social que es la causa fundamental de la angustia del hombre" (2004: 68). Desde esta perspectiva, José Ángel Ascunce afirma que "la clave temática de lo social humanista se define como la aventura responsable del personaje nosotros-hombre con la misión de superar las limitaciones y carencias de naturaleza existencial histórica para lograr espacios venturosos de un mundo radiante en justicia y libertad" (2010: 77). En cambio, a Jaroslaw Flys le "parece injusto que la voz de una gran tradición europea del pensamiento existencial se vea anegada por el vocerío y el sensacionalismo de los melenudos seguidores de Sartre […]" (1968: 218); en *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, la obra del autor de *Hijos de la ira* es analizada como un humanismo y no como un realismo.

a un continuo cambio y transformación; es el constructor de su vida y, por tanto, el artífice libre de lo que quiere ser[19]. La realidad se le presenta esquiva, fugitiva, y el deseo alienta a un ser esencialmente insatisfecho. El hombre existencial tiene que hacerse a sí mismo, mientras que el hombre marxista recurre a la praxis como modo de ser en el mundo y junto a los otros, ya sean de una clase social u otra. Pero en ambos la existencia, como proyecto, es priorizada sobre la esencia[20]. Celaya (2009: 355) desmitificaba el marxismo utópico y enjuiciaba el verdadero camino de la revolución:

> […] el problema de la difusión sincrónica de la poesía se halla radicalmente vinculado al de una transformación social. Sin que esto signifique un rígido determinismo económico de esta superestructura, no hay duda de que la poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está condicionada por las bases materiales de la sociedad en que se produce.

Puede leerse, a la luz de las teorías interpretativas de Iser, la propuesta de la poética social como la implicación del lector en el proceso creador: el poema queda abierto a la lectura del receptor y este, a su vez, queda a merced de la influencia que ejerce el texto sobre sus creencias y principios. El lector de poesía social recibía un mensaje regenerador que le mostraba el otro lado de la realidad, lo que se silenciaba por intereses de poder; ante esta situación parecía inevitable la sublevación. Pero como dice Terry Eagleton (1993: 100-101), se trata de una teoría, la de Iser, basada en una ideología liberal humanista, ya que da por hecho que el buen lector es aquel que se muestra dispuesto a dejarse convencer por el texto. Aunque Eagleton plantea la siguiente objeción[21]:

> El humanismo liberal de Iser […] es menos liberal de lo que parece a primera vista. Iser dice que un lector con firmes convicciones ideológicas probablemente no sea un buen lector pues tiene menos probabilidades de abrirse al poder transformante de las obras literarias. Esto significa que para que el texto nos transforme es preciso, ante todo, que nuestras convicciones tengan un carácter bastante provisional. Solo puede ser buen

[19] Albert Camus indica que "lo social, por el contrario, solo tiene al hombre por autor; si, por añadidura, cabe afirmar que lo social es al mismo tiempo el creador del hombre, se cree tener la explicación total que permite expulsar la trascendencia. El hombre es entonces, como quiere Marx, «autor y actor de su propia historia»" (2010: 234).

[20] Según Gabriel Celaya, "fue precisamente Marx quien enseñó el primado de la existencia sobre la conciencia y es precisamente por eso, desde un punto de vista marxista, como se comprende mejor que un cambio ideológico no puede acarrear una transformación profunda en algo tan íntimamente vinculado a la existencia y a la vivencia de lo real como la poesía" (2009: 340). Por eso apelaba, como requisito previo a una nueva poesía, la necesidad de una transformación de "fondo", es decir, de una transformación de la realidad.

[21] En la conclusión de *Una introducción a la teoría literaria*, Eagleton (1993: 245-246) especifica que "la respuesta liberal humanista no es débil porque crea que la literatura posee poderes de transformación. Es débil porque casi siempre sobrestima exageradamente este poder transformador, aislándolo de todo contexto social determinante, y explica aquello de que «nos hace mejores» en términos excesivamente abstractos y estrechos. […] El humanismo liberal es una ideología moral «suburbana o de barrio elegante», limitada en la práctica a cuestiones en buena parte interpersonales".

lector quien *ya* es —*de antemano*— liberal: el acto de leer produce un tipo de sujeto humano que ya se da por descontado.

Carlos Bousoño, por otro lado, diferenciaría la poesía contemporánea de la postcontemporánea en su conocido artículo de 1964. Como características de la primera apunta el individualismo, la irracionalidad, la implicitación y el minoritarismo, mientras que en la segunda las cualidades más relevantes son la atención a la colectividad, la conceptualización objetiva, la explicitación y el mayoritarismo. Esta última es la poesía social, que estaría condicionada por "la relativa popularización de ciertas ideas filosóficas, existenciales y paraexistenciales, que maximalizan la importancia de lo circundante en la vida personal […], contribuye a dar sostén y basamento filosóficos a una literatura que toma en cuenta la existencia objetiva de la realidad exterior" (1964: 165-166) [22]. Bousoño se refiere al *Dasein* heideggeriano y a las circunstancias orteguianas. Pero la atención a "lo otro" (la realidad espacio-temporal inmediatamente presente, la alteridad del ser, el objeto a la mano o la elección entre varias posibilidades existenciales) por parte del filósofo o del poeta no implica reciprocidad, es decir, que "lo otro" conozca el pensamiento de aquellos. No creo en "la relativa popularización" de *El ser y el tiempo*, ni que el pueblo discutiera sobre las disertaciones de Ortega acerca de las vanguardias o del raciovitalismo. El pueblo, históricamente, se ha expresado siempre en sus propios términos y lo ha hecho dando una respuesta a los abusos del poder. Ahora bien, ese mismo pueblo nunca ha recurrido a revisión teórica alguna de ninguna filosofía. Si Bousoño quiere decir que la filosofía existencial tuvo una mayor difusión entre los intelectuales que el hegelianismo o que el existencialismo llevaba implícito la incitación a la acción y que, por tanto, apuntaba a la mayoría, entonces he de asentir con él; pero si con "popularización" pretende aludir a una divulgación —por muy "relativa" que sea— de la filosofía existencial, no puedo estar de acuerdo. La filosofía jamás ha gozado de popularidad; de hecho, el último embate que ha sufrido es la reducción de horas en el nuevo sistema educativo. Por otro lado, Carlos Bousoño habla de la filosofía "paraexistencial". ¿A qué se refiere? Posiblemente

[22] Sobre esta caracterización de la evolución de la poesía que lleva a cabo Bousoño cabe hacer una reflexión paralela —propuesta por Luis Beltrán en *La imaginación literaria* (2002: 289-297)— acerca de la búsqueda de la diferenciación, el ser distinto a los otros, predominante en la sociedad actual: "La legitimación de la desigualdad (de la elite dirigente) ha dejado de ser una necesidad sentida. Más bien se produce un fenómeno inverso: el pánico a la igualdad. En el mundo del dogmatismo solo los héroes (y los sabios) necesitaban dotarse de una identidad. En el mundo del individualismo —la Modernidad— esa necesidad se democratiza. Todos necesitamos una identidad para sobrevivir. El realismo es la expresión de la democratización de la construcción de identidades", es decir, es la legitimación de la individualidad como pérdida de la excelencia y el triunfo de la diversidad.

a la misma literatura narrativa y dramática de los autores Camus y Sartre —al menos es el valor que le atribuye Celaya, quien habla de pseudo-existencialismo[23] (2009: 939)—, o bien a la reabsorción del existencialismo llevada a cabo por la poesía social.

> Pero, al margen de tales rigores filosóficos y de esas aventuras del pensamiento que solo personas bien preparadas pueden seguir, el existencialismo es también un nuevo ismo: una moda artística con todas sus consecuencias de histrionismo, falsificación y explotación de la novedad por la novedad.

Esta cita de Celaya[24], de su artículo "El «existencialismo»" (2009: 894-896), corrobora nuestro punto de vista. Sin embargo, para muchos poetas, no fue una simple moda pasajera. Fue una moral[25] que se ajustaba a sus voluntades y que fue evolucionando, matizando y enriqueciéndose con las aportaciones de otros pensadores afines al existencialismo francés y alemán. Así, Leopoldo de Luis, en su actitud ante la vida, fue en todo momento esencialmente existencialista: ante la fe en la unidad trascendente, la esperanza en el hombre; ante Dios, agnosticismo; ante el determinismo, contingencia[26]; ante la vida más allá de la muerte, la muerte en la vida; ante el racionalismo idealista, el irracionalismo del absurdo; ante la resignación, la libertad del hombre, como condena (Heidegger y Sartre) o como conquista (Camus); ante la evasión, el compromiso; ante el escepticismo, la oda al ángel caído que es el ser humano. Sísifo iba desbrozando su camino con su pesada carga. Leopoldo de Luis, en la vida y en la poesía, era otro Sísifo que también se imaginaba a sí mismo feliz. Y en ese ascender hacia la muerte, las primeras lecturas de los existencialistas fueron acompañadas de otros tantos libros de hombres que, como aquellos, se preguntaron por el sentido de la existencia. Cualquiera que haya leído a Cioran —como nuestro poeta— comprenderá qué quieren decir estas últimas palabras.

---

[23] En relación con el existencialismo de Gabriel Celaya —del que Vázquez Zamora dijo que era un existencialista *avant la letre*, relacionado con Heidegger y en absoluto con Sartre— Chicharro Chamorro especifica que el hecho de que "se acusara a Celaya de pseudofilósofo nos pone sobre la pista con mayor claridad de su ideología existencialista, pues el existencialismo concibe el lenguaje como palabra creadora o portador del ser lo que viene a unificar poesía y filosofía (Heidegger consideraba a poetas y pensadores los guardianes de esa casa del ser que es el lenguaje)" (1989: 50).

[24] Dejó escrito De Luis que la protesta de Celaya "no fue solo existencial (ya hemos dicho que no fue cantor de la pena consabida, y lo puramente existencial, por ser inherente a la condición misma del ser, resulta de estéril protesta) sino social, frente al falseamiento y a la deformación de la libertad y de la belleza naturales; frente a las deshumanizadoras mecanizaciones y las sórdidas formas de vida" (1975: 227).

[25] Es la misma conclusión a la que llega Marjorie Grene: "El existencialismo constituye un intento valeroso y honrado hacia una nueva moral. Todavía puede ser una moral. Pero […] parece más probable que no es esta la nueva moral que podríamos desear, sino únicamente una afirmación, más sutil y más penetrante, de nuestro viejo descorazonamiento" (1961: 194).

[26] Al compromiso socialista de Blas de Otero le es inherente la premisa existencialista: "Pensándolo bien, lo primero que hay que tener en cuenta es que con la misma facilidad con que nací en la calle Hurtado de Amézaga, pude no haber nacido" (1980: 79).

Si se piensa en la literatura, el escritor comprometido ejerce una fuerza antitética contra aquello que considera su adversario o bien glorifica los logros alcanzados por los vencedores. Los poetas republicanos estaban claramente comprometidos —con la libertad del ser humano—, tanto como los poetas oficiales —con el régimen—. Escribir sin tocar ni un solo tema que pueda poner en duda la fidelidad a la dictadura, renegando además de cualquier estética que suene a revolucionaria, puede parecer una falta de compromiso, pero la implicación es la misma que la de los disidentes. Los estetas, los evasionistas, los que conciben un mundo bien hecho y los que se ven inmersos en una hecatombe actúan y deciden qué hacer con su existencia. En cualquier caso, el hombre que visualizan existencialistas y marxistas está signado por la privación, le falta algo. De ahí que para definir al hombre que traza el poeta social sea necesario recurrir a términos como alienación, angustia, crisis o injusticia. Desde el materialismo marxista, de lo que carece el hombre es de dignidad, de libertad; para el existencialista, la ausencia se localiza en su interior. Se podría decir que el hombre de la poesía social española está afectado por el mundo, por no encontrar su lugar ni en una clase ni en otra, e infectado por la conciencia, por saberse incompleto. Este es el hombre individual, una existencia concreta que se distingue de las demás; aquel es este mismo hombre pero perteneciente a una clase, que lo constituye. Tanto para Marx como para los filósofos existenciales, el ser humano aparece desamparado en el mundo, sin protección ultraterrena ni cobijo trascendental.

Otro de los puntos en común entre ambas doctrinas es su forma de acercarse a la realidad. Adoptan como metodología el análisis fenomenológico. Si los existencialistas se basan en la descripción y el análisis detallado de un aspecto concreto para mostrarlo verdaderamente como es en la conciencia, el realismo marxista, por su parte, reivindica una metodología también descriptiva en tanto testimonio de un mundo contra el que protesta. Al menos teóricamente y en un principio, la poesía social era planteada por defensores y detractores como la expresión pormenorizada de un mundo inhóspito. La denuncia de la realidad lleva implícita la descripción de dicha realidad. Pero lo que muestran unos y otros no es el reflejo de la realidad, sino una realidad distorsionada por el prisma de la voluntad, a saber, cómo les gustaría que fuera y no como es. El mundo posible nace en la mente del autor y renace en la del lector; que ese contagio se produzca depende de tantos factores, literarios y extraliterarios, que resulta casi imposible que la labor del poeta social tenga repercusiones importantes en el ámbito

social. Lo que el receptor halla en el poema —indica Octavio Paz— "ya lo llevaba dentro" (1998: 37).

Desde el punto de vista de la crítica literaria, la fenomenología dará lugar a una interpretación del contenido que trata de captar los sentimientos y las intenciones del autor. Y es precisamente esta tendencia a la priorización de unos temas, del contenido en sí, y a las intenciones comunicativas de los poetas lo que supuso el centro de ataque de los reproches que se le hicieron a la poesía social. Además, si la fenomenología existencial dotaba al ser de significado histórico y social, el marxismo, a su vez, priorizaba la existencia sobre el pensamiento y la conciencia, vale decir, sobre la esencia. El hombre del anterior idealismo era entendido como una unidad sin fisuras; en cambio, el *Dasein* o el hombre de clase está situado en un mundo que constantemente le reduce a trizas.

Afirmaba Felice Battaglia que "ninguna de las exigencias que el marxismo satisface es satisfecha, en efecto, por el existencialismo. Antes bien, al celebrar el existencialismo al individuo aislado, en relación consigo mismo, en la situación de una vida irracionalmente vivida y de la que indaga —en el subsuelo bien entendido de lo irracional, o por lo menos de lo arracional— estructuras fundamentales y dadas, sigue un camino inverso del que el marxismo considera bueno y provechoso" (1950: 16). Battaglia opone el individualismo subjetivo del existencialismo al colectivismo objetivo del marxismo, o lo que es lo mismo, Kierkegaard y Marx como puntos de vistas irreconciliables. De esa confrontación dialéctica surge precisamente la poesía social. El poeta, como hombre existencialmente amenazado por el simple hecho de vivir, no se desprende de su yo angustiado, sino que lo incorpora a una poética pseudomarxista —humanista en definitiva— que difiere de la primera cualitativa y cuantitativamente: a los problemas metafísicos, el escritor social incorpora los históricos, en tanto que son los conflictos que un grupo (político, clase social, pueblo, nación…) sufre por ser ideológicamente distinto a otro. En cuanto sector localizado, el yo existencial se abre hacia el yo social que es, y asume que su vida es una existencia compartida, un vivir con otros, teniendo en cuenta a los otros[27]. Estos son el *Mitsein* heidegerreano, el pueblo

[27] De ahí que Celaya apostara en "Nadie es nadie" (1953) por recuperar la coexistencialidad existencialista, con fuertes connotaciones marxistas, al mismo tiempo, de la necesaria unidad de las clases desfavorecidas: "Vivimos unos por otros, unos con otros, todos por un conjunto […] El yo no existe. El yo es un encantamiento" (2009: 751). Se trata de la identificación del *yoenelnosotros*, y no, como ha propuesto parte de la crítica, de la evolución del *yo* al *nosotros*. A propósito de la poética de Celaya, Miguel Ángel García advierte que "la disolución del yo en el nosotros se haya lejos de la «teoría marxista de la conciencia de clase»; antes bien es una asunción de la categoría de otredad, al modo en que la había

marxista o el *nosotros* de la poesía social. Teóricamente el existencialismo encierra en la individualidad al hombre y, por tanto, choca con las relaciones sociales inherentes al marxismo[28]; así, la poesía social difiere del "ser-con" heideggereano, ya que la relación con los otros es propia del plano de la inautenticidad, mientras que para los poetas sociales la unión entre los individuos es parte de su proclama y, por tanto, signo de autenticidad. Pero la poesía social española no es ni existencialista ni marxista: es la adaptación humanista de ambas corrientes o, si se prefiere, una particular visión artística de la soledad humana, concebida como vida en compañía. El individuo —"para sí", *Dasein* o existente— del existencialismo sigue vigente en la versión artística que los poetas sociales llevaron a cabo del marxismo[29]. El sujeto lírico de esta poesía, además de cargar con el absurdo —por la gratuidad— de su existencia, soporta el peso de la historia, en la que coincide con otros muchos que sufren por una acción exterior que lleva la huella indeleble del hombre. La angustia, pues, ante el hambre humana es compensada por la solidaridad humana. La poesía social llega al concepto de comunidad sin dejar atrás la subjetividad fundamental que exige todo acto de creación artística y que tan bien casa con el sujeto románticamente existencial de posguerra[30].

---

planteado el Machado atento, bajo presupuestos fenomenológicos, a la «esencial heterogeneidad del ser» (los otros o el otro constituyendo el yo y el yo constituyendo a los otros, la «intersubjetividad trascendental» de Husserl)" (2012: 163). José Olivio Jiménez señala la necesidad de "buscar a los otros que también participan de nuestra misma finitud y que, en la obligada aproximación que da un destino comúnmente compartido, son los únicos que pueden darnos calor, compañía, sostén. De ese estar del poeta frente al tiempo, de consciente y decidida manera, le nacen a la poesía de hoy sus más señaladas características: realismo, tono ético, signos social, solidaridad y hasta concreta preocupación política" (1964: 57).

[28] Este es el análisis que lleva a cabo, por ejemplo, Norberto Bobbio, quien afirma que el existencialismo no es un personalismo laico que se base en una "teoría del desarrollo histórico de la sociedad humana", sino una doctrina marcadamente individualista (1966: 73-74).

[29] Lo expresaba claramente Chicharro Chamorro, afirmando que ciertos discursos "*funcionaron* como discursos marxistas" (1989: 123), sin serlo. La conclusión a la que llega en *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* es afín a la tesis que aquí se viene manteniendo: "hay algunos materiales nuevos que se colocaron en la parte más visible del edificio de la poesía social. Esos materiales se tomaron, con toda la sinceridad y honradez posibles, del marxismo. Pero la base ya estaba dada, los cimientos eran los mismos: una actitud humanista a ultranza que el existencialismo había procurado" (1989: 141). Para Julián Marías, "a mediados del siglo XX, la filosofía está dividida entre dos corrientes: el neoescolasticismo y el existencialismo. A veces se añade, para tranquilidad de conciencia, el marxismo, pero se sabe que su interés y su importancia son ajenos a la filosofía" (1953: 11). Maldonado Arque especifica que "Leopoldo de Luis no es marxista, pero tampoco ve con buenos ojos el Régimen de Franco. Detesta la vertiente fascista de la dictadura y critica con dureza la situación social que esta provoca, sobre todo en relación a los derechos de los trabajadores y a su situación" (2006: 333).

[30] Es un rasgo distintivo que ya había anotado Peñas Bermejo: "la elección de la vida auténtica, por otro lado, exige soledad, interiorización personal del «yo» que, posteriormente, impulse al «nosotros»" (1993: 25). A propósito de la poesía de Valente, Carlos Peinado Elliot ha definido el exilio interior en términos parecidos: "los ciudadanos que no se sienten cómodos en el régimen totalitario de la dictadura no encuentran otro espacio seguro que el de su intimidad" (2002: 207). Sin embargo, Ciplijauskaité plantea el divorcio entre la soledad expresada por los poetas y la que plantean los existencialistas ateos: "Al considerar más detenidamente aspectos de la soledad en los poetas españoles contemporáneos, veremos

Decía Leopoldo de Luis que "la poesía parte siempre de lo subjetivo para alcanzar, cuando lo alcanza, lo genérico" (1969b: 7). Existe, pues, la necesidad de contar con los otros, otorgarle entidad ontológica y *sujetivizarlos*, es decir, tratar al prójimo como "otro-yo-que-no-soy-yo", un existente entre otros existentes, cara a cara y en igualdad de condiciones, o, lo que es lo mismo, es necesario —para comprender la poesía social española— dar el salto de Sartre a Jaspers, para quien la existencia solo puede desarrollarse por medio de la cohabitación, interactuando los unos con los otros[31].

La poética social —según Laura Scarano (1994: 22 y 70)— representa una ruptura del canon poético de la modernidad; es un modelo "contramoderno" o "posmoderno" que se desprende de todo trascendentalismo posible. El poeta es una realidad de este mundo y, por tanto, no goza de los privilegios con los que era laureado en épocas inmediatas, como en el modernismo, el simbolismo o la vanguardia:

> No se trata de postular la desaparición del sujeto en el discurso, ni de ilustrar una hipotética (e imposible) "muerte del sujeto". Por el contrario, estaremos atentos a su efectiva construcción, pero mediante claras estrategias orientadas a disolver su presencia como marca hegemónica: desmitificando la figura tradicional de la lírica —la del carismático "poeta"— para reivindicar su estatura humana y conferirle una ilusión de realidad material mediante la ficción autobiográfica; atendiendo a sus repliegues pronominales plurales y a sus múltiples enmascaramientos para constituirse en voz de "otras voces" (intertexto y polifonía); o bien emergiendo en el cruce de sus afirmaciones de colectivización y en sus mecanismos de fragmentación y fractura, hasta asistir a posturas terminales de desacralización y renuncia a la palabra.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el símbolo seguirá siendo un recurso literario a partir del cual se crea el poema en la poética social, pues simbolistas son la apertura hacia las literaturas extranjeras sobre las que se sustenta y el frecuente uso del

---

que la desesperación heideggeriana o sartriana no hace presa en ellos. Todos ellos fomentan una esperanza, todos se han criado en un ambiente en que se creía en Dios. Por el fondo tradicional que conservan se acercan más a la actitud de los filósofos existencialistas cristianos. Por eso no sucumben a la angustia de una soledad radical. Creen en la posibilidad de una comunión humana, y se quedan con una voz esperanzada" (1962: 21-22). Por otro lado, Bobbio ha señalado que "el existencialismo lleva a la exasperación el motivo romántico de la personalidad humana, como centro, como individualidad originaria, como singularidad heroica y solitaria" (1966: 37). Miguel Ángel García (2012: 216) propone, siguiendo la línea subjetivista de Ascunce (1980: 87), que "el hablante colectivo solo corresponde a una descripción arquetípica del poeta social, que por supuesto en infinidad de ocasiones también enuncia individualmente, no habla por y para los otros sino, en primera instancia, por y para sí mismo […] El yo existencial, ya sea en su dimensión de hombre o en la de poeta, siempre se halla presente y con una gran fuerza en la poesía social", pues para García —acertadamente— nunca se prescindió del concepto burgués del sujeto poético creador. Y Ángel Luis Luján añade que "si la poesía tiene que encontrar su especificidad como discurso social lo debe hacer desde lo que se reconoce como más específico: como forma y como expresión de la individualidad" (2005: 54).

[31] Véase Arendt (2012: 92-100).

símbolo como recurso de poeticidad[32]. Y, consecuentemente, si el sujeto poético deja su lugar a otros personajes ficticios es porque el *yo* de la poesía sigue siendo el protagonista de ese puñado de títeres que lo constituye; su voz es la que más resuena entre las distintas voces del coro. Dicho de otro modo, la poesía comprometida de posguerra no termina de romper con los modelos idealistas precedentes ni, por tanto, llega a configurarse en una alternativa marxista a la ideología burguesa, a pesar de los "movimientos deconstructores" del sujeto que analiza Scarano (1994: 92-104) en la obra de Otero, Hierro y Celaya. Ahora bien, Leopoldo de Luis (LdL 06/003: 30- 31 *Bis*) encuentra en Miguel Hernández la figura del poeta que rompe los patrones burgueses del arte:

> La ética hernandiana nace de un nuevo concepto de poesía expuesto en la "Dedicatoria" de *Viento del pueblo* a V. Aleixandre. Ese nuevo concepto puede resumirse así: que la poesía es esencia misma del pueblo, que tiene su raíz en la tierra, que el poeta es intérprete de los sentimientos colectivos, que su misión es conducir los ojos y el corazón de las gentes, hacia esas cumbres hermosas que son las realidades poéticas, reflejo de las realidades vivas, y que el destino de la poesía es, por tanto, el pueblo mismo. Como se ve esta poética va mucho más allá del mero hecho de cantar una batalla o de elogiar a un héroe. Incluso más allá que el mero canto de la elegía. Miguel logra acompasar talante combativo y expresión convincente, logra la *ruptura* con la poesía burguesa que algunos críticos echan en falta como contradicción interna de la poesía social.

Además de asocial, el existencialismo, como se venía diciendo, era para Battaglia amoral: "la libertad existencialista no es la libertad orgánica de quien, en un mundo preciso y diferenciado, se sirva de otros como él para los fines de la vida; […] y suele ser, en cambio, libertad del yo fetichizado, de quien es arrojado al mundo, siendo en definitiva la libertad, fatalidad o necesidad de la existencia" (1950: 21). Sin embargo, la libertad existencial, la del ser condenado a ser libre, sí es moral, es decir, implica una moralidad. La necesaria elección en que consiste esta libertad se resuelve en la tendencia implícita a la acción que, por un lado, puede resolverse llevando a la práctica la decisión adoptada, o, por otro, a una inacción conscientemente aceptada. Además, todos los existencialismos optaron por una moral de rebeldía, una actitud de lucha frente a las adversidades, que indiscutiblemente ponían al hombre frente a su historia. Así, Søren Kierkegaard luchó contra la hipocresía de una religiosidad exhibida como un collar caro; en Martin Heidegger encontró el *Dasein* reposo para aceptar con dignidad su carácter efímero; Jean Paul Sartre reivindicó el compromiso por medio del arte; y

[32] "El símbolo es otro de los recursos más usados por el poeta social, ya que a través del símbolo se responde a la finalidad didáctica de base y al principio de poeticidad propio de todo texto literario" (Ascunce 1989: 127).

Albert Camus —recordémoslo— dijo, y lo llevó a la práctica, que "una filosofía pesimista no es incompatible con una moral de coraje". Como ha observado Bousoño, "si la metafísica se ha convertido en ética dentro de las filosofías vigentes (puesto que la vida o la «esencia» no se nos da hecha, sino que somos éticamente responsables de su confección desde la existencia o dato biográfico previo), no nos sorprende que la poesía se nutra en moralismo" (1964: 181), o como decía Eagleton, "la literatura se convierte en algo más que la criada de la ideología moral: *es* la ideología moral de los tiempos modernos" (1993: 41). Del mismo modo que Camus reivindicaba una moral realista en el sentido de que no existía la moral perfecta, Leopoldo de Luis se mostraba receloso contra las virtudes excelsas, pues estimaba la mesura como cualidad del ser humano, y, a su vez, Blas de Otero observaba al hombre y veía que, quijotescamente, "no es ni bueno ni malo (es más bien malibueno o buenimalo)" (1980: 51).

Desde un punto de vista formal, la poesía social tendía al coloquialismo. Pues bien, se trata de una técnica retórica que tuvo una amplia difusión en los años de mayor éxito de la literatura comprometida, pero que tiene su origen no en el teórico éxito receptivo de aquella sino en la decisiva influencia del existencialismo. Celaya lo entendía de este modo; en el prólogo a *Las cosas como son* (2009: 217-219) recogía una de las síntesis más acertadas, desde el punto de vista de la intertextualidad, del modo en que se presenta el existencialismo en la poesía social:

> […] mi prosaísmo estaba vinculado a una postura existencial y en un principio, en su origen, no tenía nada que ver con la llamada poesía social.
>
> […] Todos nos parecemos en lo que tenemos de más miserable. Y miserables y comunes, aunque por otro lado tremendas, son esas preguntas que levanta la consideración de nuestro irremediable fin. ¿Qué sentido tiene nuestra vida, la vida de todos y de cada uno? ¿Apunta a algo, en último extremo, lo que estamos intentando y haciendo a lo largo de nuestra existencia? ¿A qué todo eso si hemos de morir? ¿Debemos limitarnos a subsistir? […]
>
> La conclusión, no ciertamente nueva ni sabia, de este "dezir" parece ser esta: la vida es un mero porque sí. Estamos ahora y aquí, en nuestro lugar, en nuestro tiempo, en nuestro cuerpo, y eso es todo (y no poco). Estamos ahora y aquí, viviendo, contra toda razón, sin saber ni por qué ni para qué, y quizá sin por qué ni para qué. No somos una deducción ni una necesidad. Estamos, eso es todo. Y no hay nada tan impúdico ni tan desesperanzado como esta presencia gratuita.
>
> […] Porque no morimos una vez; morimos, cada día, al entregarnos al sueño; morimos, cada cuatro segundos, al expeler largamente el aire que llevaba nuestros pulmones. […] Y no sabemos hasta cuándo podemos seguir volviendo, renovándonos, amaneciendo a nuevas posibilidades.
>
> […] Lo que hace al hombre digno, lo que le hace verdaderamente hombre, es su valor. Es decir, su valentía. Por eso respetamos al héroe cuando fracasa.

En esta cita de "Digo, dice Juan de Leceta" están presentes el sentido ontológico desde el que debe partir, según Heidegger, toda filosofía —la pregunta por el Ser—[33], la condición de gratuidad de la existencia y el historicismo de esta, el tópico *quotidie morimur*, la dignidad del hombre despojado de cualquier trascendencia y, por último, el camusiano Sísifo, aquí disfrazado de héroe fracasado[34]. Están recogidos, por tanto, varios de los motivos más recurrentes de la filosofía existencial; téngase en cuenta, además, que Celaya los trae a colación para conceder dignidad filosófica a la poesía social y justificar, a su vez, la pobreza estilística de la que acusaban a los poetas. La capa existencial dignificaba, pues, la llaneza expresiva.

Antonio Chicharro (1989: 54-55) recupera el análisis que realiza Celaya en 1971 de su propia trayectoria poética:

> Yo llegué a lo que suele llamarse "poesía social" partiendo del existencialismo. No a partir de Sartre y de su opción de *engagement*, sino de Heidegger, que venía interesándome mucho desde que allá por 1934 la revista *Cruz y Raya* publicó su ensayo *¿Qué es la nada?* Sentí la necesidad de escribir una poesía del "aquí" y del "ahora", y es claro que en 1945, cuando la guerra mundial había terminado y el *uomo qualunque* esperaba, ese "aquí" y ese "ahora" estaban empapados de política. El hombre de la calle no hablaba de otra cosa. Y la verdad es que si yo no hubiera creído que esos cambios estaban a punto de advenir, no hubiera salido del silencio en que me mantenía desde hacía diez años.

Las palabras del propio Celaya así como el estudio de Chicharro Chamorro *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* son fundamentales para comprender que el

[33] También para Jaspers "filosofía quiere decir: ir de camino. Sus preguntas son más esenciales que sus respuestas, y toda respuesta se convierte en una nueva pregunta" (1970: 11), pues "la voluntad de vida filosófica mana de la oscuridad en que se encuentra el individuo, de sentirse perdido cuando sin amor se petrifica, por decirlo así, en el vacío, mana del olvido de sí mismo que hay en el ser devorado por los impulsos, cuando el individuo de repente despierta, se estremece y se pregunta: ¿qué soy?, ¿qué estoy dejando de hacer?, ¿qué debo hacer?"; y, como en todas las teorías existencialistas, el origen del problema es la técnica y el progreso deshumanizados: "este mundo reglamentado por el reloj, dividido en trabajos absorbentes o que corren vacíos y que cada vez llena menos al hombre en cuanto hombre, llega al extremo de que el hombre se siente parte de una máquina" (1970: 99-100), en una clara alusión a las sociedades capitalistas basadas en el enriquecimiento a cualquier precio.

[34] Gabriel Celaya da continuas muestras de que su existencialismo no es superfluo y de que, al menos en él, no se trata de una información de apuntes tomados al vuelo sino de una formación especializada en una corriente filosófica que exigía constantes y profundas reflexiones. Añádase, entre otros muchos, el siguiente ejemplo, donde recrimina a Sartre y elogia a Heidegger; de aquel dice: "No ha comprendido el existencialismo cristiano (por ejemplo, el de su coetáneo Gabriel Marcel), ni siquiera ese aspecto afirmativo de su maestro Heidegger, quien tras reconocer la falta de sentido de la existencia, proclamó con un genio titanesco de típico carácter germánico que el hombre es un «héroe para nada», que ha de seguir trabajando aunque sea para nada y que el saber que lo hace para nada, le reviste de una calma augusta y, poniéndole por encima de las inquietudes y apariencias de la existencia banal e inmediata, le infunde un valor: el de su autenticidad: el del hombre que acepta su destino, se traga su angustia y acepta con plena conciencia ser lo que es: pequeño o grande, finito o infinito" (2009: 895). Sobre Sartre escribió el artículo "El problema de Sartre" (1948), en *La Voz de España* (2009: 939-942).

marxismo de la poesía social es un humanismo de origen existencialista[35]. Pero el prosaísmo existencialista de Celaya nos remite asimismo a la razón histórica de Ortega en tanto que justifica, desde un punto de vista filosófico, el carácter narrativo de la poesía social[36]: el poeta cuenta y explica el pasado inmediato de sí mismo, de su país, de su clase social… sus circunstancias del pasado, pues este, el pasado, justifica quién es él en ese mismo instante, cómo ha llegado a ser el que es y proyecta el que tiene que llegar a ser. La vida es una narración en la que el protagonista es la experiencia particular de cada uno y en la que el poeta se convierte en narrador de su quehacer. Además del sentido claramente existencial de la "narración" orteguiana, el inseparable reclamo idealista de la adecuación entre forma y contenido pudo propiciar que los poetas que estaban leyendo a Ortega dedujeran de su raciohistoricismo la necesidad de hacer coincidir el estilo prosaico con la metafísica implícita en dicho concepto: la estética narrativa formaría así una unidad estética superior —más intuitiva o emotiva— gracias a que supone la materialización de una vida "poética" auténticamente vivida. El poeta, entonces, alcanza la plena coincidencia consigo mismo si consigue expresar en verso "narrativo" su vida, su pasado y su futuro. Su proyecto de vida se veía expuesto explícitamente por medio del desarrollo de su vocación más originaria: siendo doblemente el escritor de su historia, vital y literariamente. Para Terry Eagleton, las connotaciones peyorativas del término "prosaísmo" surgen en el Romanticismo, vinculado al elitismo de la burguesía[37]. Afín a la lectura existencialista del prosaísmo por parte de Celaya, José M. González defiende que el uso recurrente entre 1947 y 1962

[35] Según Chicharro Chamorro, "no puede afirmarse, pues, que sea el marxismo el «creador» de la poesía social, sino que es su humanismo existencialista y su «traducción» en el campo de la creación literaria, esto es, la poesía coloquial, el origen concreto de esta poesía social que se «separará» de su origen en tanto conducirá al escritor vasco [Celaya] a la lucha política concreta, a través de su participación en la oposición de izquierdas (PCE) y en el terreno de la práctica intelectual le llevará a una interpretación humanista del marxismo, esto es, una interpretación del marxismo nacida en una estructura ideológica ajena al mismo" (1989: 109). Para Carnero, "en nuestra postguerra se dan dos casos extremos en lo que se refiere al compromiso político. Podríamos hablar de *grado cero* en *Garcilaso*, y de un máximo en la poesía social, entendiendo que el compromiso engloba tanto las actitudes existencialistas como las preocupaciones sociales y políticas. Entre esos dos extremos hay una zona intermedia, de humanismo existencial, que se bifurca en dos: en el romanticismo y la poesía religiosa" (1989: 301). Véase también Barrajón Muñoz (2005: 73-89) y José Luis Cano (1974: 118), quienes destacan la convivencia de lo existencial y lo social en la producción poética de Leopoldo de Luis.

[36] En el interesante artículo "Razón y sinrazón de la poesía social" de José Ángel Ascunce se define como "poesía narrativa de sentido neoépico-dramático y de carácter popular, que testimonia de manera objetiva y explícita situaciones de injusticia y desigualdad con un claro fin reivindicativo y revolucionario y cuyo sentido y validez reside preferentemente en la canción" (1980: 96). En sus sucesivos trabajos Ascunce irá corrigiendo la tesis expuesta en 1980.

[37] "Es un hecho —dice Eagleton (1993: 30)— que durante el periodo romántico el término descriptivo «prosaico» (escrito en prosa) comenzó a adquirir la acepción negativa de «prosaico» como sinónimo de insulso, vulgar, carente de inspiración".

del artificio de la frase hecha "se explica por la mezcla de individualización y conciencia social: la ruptura de la frase hecha alude al yo *íntimo*; lo que permanece, al yo *social*" (1982: 47). Con el valor existencial que concede Celaya a la prosa coincide De Luis, como expone en una entrevista que José Toboso le hará en 1992 donde afirma que "la poesía nace siempre de la prosa. La vida es prosa diaria, y de ella surte la poesía".

En otro lugar, Antonio Chicharro analiza la comunicación con "la inmensa mayoría" de la poética de Blas de Otero y la "retórica antirretórica" de Celaya a partir del existencialismo, como "consecuencia de una *preocupación*, de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros", pues "no son tiempos de juegos poéticos, sino de una defensa del hombre que ve en peligro y que concibe como sujeto libre en su existir concreto cuyo libre despliegue constituye la progresiva configuración de su esencia. Su humanismo existencialista no puede estar más claro […] El aquí y el ahora, el porqué y el para qué, el ser en los otros, subyace en su poesía" (1997: 32-33 y 42).

Goldmann (1980: 49-50) va a analizar, en *La creación cultural en la sociedad moderna*, el existencialismo como respuesta filosófica a la crisis económica del capitalismo, un periodo comprendido entre las dos guerras mundiales y que en España se extiende con el régimen franquista[38]. Tal correspondencia se debe a que la filosofía existencialista "afirmaba explícitamente la dificultad del individuo para adaptarse al mundo ambiente" en lo que define como la segunda fase del capitalismo:

> […] ese periodo del capitalismo en crisis corresponde en el terreno filosófico a una filosofía particular y original que conservaba en ciertos aspectos elementos individualistas (el «Dasein» de Heidegger, el «para-sí» de *El Ser y la Nada* de Sartre, o bien el sujeto orgánico de la *Crítica de la razón dialéctica*) pero que no estaba ya centrada en la razón o la percepción, es decir en las posibilidades del individuo, sino por el contrario en sus límites y en el límite por excelencia: la muerte. Esa filosofía, el existencialismo, ponía en el centro, en el nivel psíquico, el sentimiento que se desarrolla a partir de la conciencia de los límites y de la muerte: la angustia.

[38] Es la misma opinión que mantienen Peinado Elliot (2002: 20) y Gustav Siebenmann: "A consecuencia del cruel impacto de la guerra civil, se generalizó una conciencia de angustia existencial que poco a poco, en los años de posguerra, se ha convertido en esperanza, sea religiosa, sea social" (1973: 378). Sin embargo, para Aleixandre, "la angustia de nuestro tiempo" es anterior a la segunda guerra mundial, si bien esta sirve como "acelerador y propulsor" de lo que antes ya existía (2002: 324). A la hora de poner nombre a la poesía española de posguerra, Lechner especifica que "en cuanto al termino «existencial», que Vivanco aplica a Dámaso Alonso y a Miguel Hernández, y Leopoldo de Luis a Celaya, tampoco resulta satisfactorio, porque lo que fuera de España había producido el ambiente en el que surgiera las filosofías de la existencia, no corresponde con el que reinaba cuando apareció la poesía inconformista y angustiada de la posguerra española" (2004: 485). Frente al rechazo del término por parte de Lechner, Isabel Román, coincidiendo con Peñas Bermejo, sostiene que en España "existe una actitud, más que la transposición de un sistema filosófico, a la vez personal y común a la mayoría de los hombres, provocada por las circunstancias posbélicas" (2004: 51).

Goldmann deduce de este análisis una evolución fracasada de la novela hacia el protagonismo de personajes colectivos como reflejo de la importancia que hubiese cobrado la sociedad en la revolución socialista. Al no triunfar esta, el personaje comunitario —el *nosotros* pregonado por la teoría poética social— tampoco triunfó en literatura. Sin embargo, Lucien Goldmann (1980: 153-154), además de su trabajo inconcluso *Lukács y Heidegger*, fue dejando apuntes sobre la similitud teórica entre ambos con argumentos más firmes que los expuestos anteriormente:

> […] Heidegger, que venía de Lask, que venía del mismo medio en que se desarrolló el pensamiento lukacsiano, conocía perfectamente ese pensamiento que entonces si no estaba en el centro era al menos uno de los elementos importantes de los que se discutía en Friburgo y Heidelberg; la importancia de Heidegger fue tal vez crear un lenguaje y establecer luego una teoría reaccionaria de los elementos que Lukács había desarrollado, pero entre el *Sein* heideggeriano y la totalidad lukacsiana; entre el ser-para-la-muerte y la autenticidad heideggerianos y el análisis de la conciencia del límite realizada por Lukács en *La metafísica de la tragedia*; entre la "Zuhandenheit" y la "Vorhandenheit" descritas por Heidegger y la Praxis que Lukács opone a la presencia objetiva; entre la ontología tradicional y la percepción del *Sein* en Heidegger y la distinción que hace Lukács entre la filosofía tradicional y la dialéctica; entre todos esos elementos hay un parentesco extraordinario; de modo que si se heideggerianiza el marxismo, no se hace sino recoger en el lenguaje de una filosofía reaccionaria las categorías que habían sido ya traducidas de un análisis marxista a un análisis heideggeriano, a un análisis existencialista.

La interpretación que realiza Miguel Ángel García sobre la evolución del existencialismo propuesta por Ascunce (de un "existencialismo intimista" a un "existencialismo agónico", al que sucederá un "existencialismo social"[39]) resalta "el empleo de la expresión «existencialismo social», pues de alguna manera da a entender que el existencialismo, con el humanismo a él asociado, no solo estuvieron en la antesala de la poesía social, sino que además se mezclaron con ella, impidiendo a la larga la existencia de una poesía social sin adherencias extrañas (hablamos de la poesía social con implicaciones en el marxismo, como sin duda ocurre en la de Otero y Celaya)" (2012: 178). En la interpretación de García se observa un análisis basado en el argumento del contagio existencialista en la que debería haber sido una poesía pura y exclusivamente comprometida, entre lo que fue y lo que debería haber sido la poesía

[39] Resulta interesante reproducir la cita completa de Ascunce: "el existencialismo intimista, aunque subsista y perdure en décadas posteriores, da paso a un existencialismo agónico, donde coexisten expresados de denuncia social, desencanto existencial, de afirmación vital, etc., etc. Sin embargo, aun no se han dado verdaderas obras de temática social. Todas las obras arriba mencionadas pertenecen al plano del existencialismo agónico que da paso al existencialismo social. En 1954, ya en plena década de los 50, García de Nora publica la primera obra genuinamente social de la posguerra *España, pasión de vida*. En 1955 aparecen las dos obras más señaladas de la década y más definitorias del existencialismo social: *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero y *Cantos Íberos* de Gabriel Celaya" (1997: 148).

social para que esta se hubiese desprendido de los dogmas burgueses del arte. Pero prescindir del existencialismo para estudiar la poesía social española es desdeñar la realidad y, a su vez, crear o inventar un contexto literario e ideológico que jamás tuvo lugar en la posguerra. Para que la poesía hubiese sido el reflejo de un materialismo dialéctico tendría que haberse dado un debate en torno al marxismo y a su manifestación en forma de arte, diálogo que, por lo demás, se limitó a esporádicas intervenciones —en artículos, pero también en ensayos— como las de Sastre o Celaya [40]. Si el existencialismo ateo estaba condenado al silencio por presentar al ser humano como hombre sin Dios, el franquismo atacaba abiertamente cualquier mensaje político teñido de "rojo". Para el Régimen, el pueblo tenía su padre, Franco, y su madre, la Iglesia.

3.3. El hombre comprometido

La pregunta que se viene haciendo en este trabajo ya fue planteada por Manuel Mantero, "¿Tiene mucho que ver este existencialismo poético con el filosófico?", quien contestó en términos generales: "Hay, por supuesto, zonas de coincidencia. Pero es curioso: cada vez que surge un movimiento ideológico o artístico fuera de España, a la hora de su aplicación nacional ocurre una religación en cuya virtud las características primeras se transforman en un cuerpo de ideas dominadas por alguna condición típicamente española" (1986: 48). Para Mantero, el existencialismo se une a la poesía española por el cabo de la angustia ante la muerte y asume, de este modo, el legado de Kierkegaard, Heidegger y Unamuno; este último —anota— ha influido más que Machado en los poetas existenciales de posguerra [41]. La intertextualidad entre existencialismo filosófico y poético, sin embargo, responde a algo más que la angustia.

---

[40] Además de ser lector e intérprete de Heidegger y Sartre, Celaya —anota Lanz— "también es lector temprano de la obra de Lukács, de cuyo *¿Existencialismo o marxismo?* se encuentra en su biblioteca personal una versión francesa de 1948, además de diversos textos sobre el realismo publicados en alemán a comienzos de los años cincuenta" (2010: 43). Mangini, en *Rojos y rebeldes*, insistía en el desconocimiento teórico del marxismo incluso por parte de aquellos que se adherían al PC, excepto Sartre, y además, subrayaba, "era peligroso apuntarse al PC, evidentemente. Fue siempre el grupo más perseguido por el franquismo, y los miembros cuidaban mucho las apariencias" (1987: 104). En el caso de Leopoldo de Luis, posiblemente este fuera el motivo de que, tras pertenecer al PC desde 1936, lo abandonara en 1954, pues —como él mismo dice— "la vida se complicaba, el trabajo, la situación familiar…" (2004: 31).

[41] Para Carlos Peinado, "la influencia del pensamiento y de la poesía de Unamuno es incuestionable, y se refleja tanto en aspectos formales (tono bronco y duro de los poemas) como temáticos (agonía de la fe —llegando a la lucha con un dios que ni siquiera se sabe si existe—, angustia ante la muerte, la nada)" (2002: 30). Por su parte, Sánchez Barbudo asegura que "Machado se adelanta definitivamente a Heidegger" (1989: 254), mientras que Lechner (1981: 228) prioriza la influencia de Machado en los escritores de posguerra y Cano Ballesta (1994: 11) intuye la diferencia entre uno y otro: Heidegger teoriza

La aquiescencia del existencialismo consiste en la afirmación del hombre concreto y real, y no del hombre en cuanto idea universal[42]. A diferencia del idealismo, la respuesta filosófica existencial se basa en plantear la existencia como el problema que cada cual tiene que resolver; la vida es un absurdo que se respira, omnipresente, existencialmente irrazonable. Por ello, se dice que el hombre está siempre comprometido, consigo mismo como artífice de su vida, con los otros como compañeros o adversarios entre los que se desarrolla su existencia. El humanismo de la poesía social, entonces, es la expresión artística del compromiso ineludible de un *yo* en tanto que su existencia se desarrolla en contacto con un *nosotros*constituido por otros tanto *yoes* desolados. Como en Kierkegaard, para Unamuno la verdad es individual y la razón, social. Tanto los poetas como los filósofos existenciales buscan la verdad, la exclusivamente personal e íntima, y no la razón idealista que suponía una visión consensuada desde el único prisma aceptado; en Unamuno la razón es aquello en que todos están de acuerdo. Como dice Julián Marías (1953: 15), Unamuno "es irracionalista, porque cree que la razón es incapaz de captar la realidad individual, temporal y móvil de la existencia, de la vida humana. La razón enrigidece lo vivo, lo mata, lo paraliza. Hay absoluta oposición entre la razón y la vida".

Aunque Kierkegaard parta del individuo y su subjetividad, el hombre es a un tiempo él mismo y la especie, y tanto esta como aquel son históricos. Pero hay una diferencial fundamental entre ellos; si la especie avanza ininterrumpidamente, el hombre concreto cesa y ha de comenzar desde el principio. De este planteamiento se

---

y Machado "vive la incertidumbre y la angustia humana de su tiempo"; más concretamente, anota José Ángel Ascunce, en *Campos de Castilla* "coexisten expresados existenciales con temas sociales, planos religiosos con ideas históricas, asuntos filosóficos con planteamientos emotivos, etc. La literatura social, expresión de un humanismo integral de sentido utópico, abarca las múltiples y complejas realidades y actitudes del ser humano. *Campos de Castilla* concreta y desarrolla a la perfección el humanismo utópico de la poesía social" (1997: 135). Luis Cernuda, por su parte, dejaba el siguiente testimonio: "En Cambridge comencé a leer a Kierkegaard" (2006: 649), es decir, durante los años 1943 y 1945, y del filósofo le atraería esa lucha constante entre el ser y el llegar a ser. Asimismo, José Olivio Jiménez coincidía con Mantero en su interpretación del panorama poético de posguerra: "Y la angustia es la dimensión viva, visible, de la condición temporal de la existencia, de la cual no podemos honradamente escapar. […] Cuando hoy se dice que la atención emocionada al hombre y a sus inmediatos problemas temporales es deuda que debemos a las promociones de posguerra, se está afirmando una incontrovertible verdad…; pero, al mismo tiempo, y sin mala fe, se están olvidando las raíces o antelaciones de esa verdad" (1964: 24). Julián Marías indaga en la introducción del existencialismo en España, remontándose al artículo de Unamuno "Ibsen y Kierkegaard" (1907); al de Ortega en torno a Husserl: "Sobre el concepto de sensación" (1913); o la lectura de *Sein und Zeit* de Heidegger por parte del mismo Ortega y sus comentarios sobre dicha obra hacia 1928.

[42] María Zambrano lo ha expresado elegantemente: "la irracionalidad profunda de la vida que es su temporalidad y su individualidad, el que la vida se dé en personas singulares, inconfundibles e incanjeables, es el punto de partida dramático de la actual filosofía que ha renunciado así, humildemente, a su imperialismo racionalista" (1987: 22).

deduce necesariamente que el hombre ha de contar con los otros para que el progreso no se vea reiniciado con cada nueva existencia; se trataría de un eterno retorno sin sentido, absurdo en su esencia. Histórica y culturalmente, en ese caso, volveríamos una y otra vez a las primitivas cavernas de hace millones de años. Por tanto, la vida en comunidad arrastra sucesivamente lo ya aprendido. Si replanteamos estos argumentos en clave marxista, el yo históricamente situado cuenta con su pertenencia a una clase social que prolonga su lucha con las otras clases. El hombre marxista es aquel que concibe el cambio desde la colectividad, en cuanto que es consciente de que tal transformación solo es posible si tiene lugar la derrota de la burguesía. El *nosotros* de la poesía social —el *pueblo* o *masa* del marxismo— es, de hecho, la revelación de varios *nosotros*, la expresión dialéctica de la lucha de clases, que acabaría denostando a la burguesía, la misma clase a la que pertenecían los poetas[43]. En ciertos momentos, hasta Celaya (De Luis 2000: 258) —el poeta-teórico del existencialismo más concienzudo de la época— aprovecha la expresión existencial para llevársela al ámbito del marxismo humanista:

> Sintamos cómo al desplegarnos sobre nosotros mismos nuestra inanidad nos angustia, y cómo, al entregarnos, al ser para nosotros, al ser en los otros y al participar a compás en la edificación general del futuro, el corazón se nos ensancha, el pulso nos trabaja, la vida canta y somos por fin, a todo voltaje, hombres enteros y verdaderos. Salvémonos así, aquí, ahora mismo, en la acción que nos conjunta. No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen.

Heideggerianamente, el *Dasein*, el hombre, está comprometido en el mundo. Es responsable de su "estar ya ahí" y asume existencialmente su "ser-en" y su "ser-con" otros, así como su "ser-para-la-muerte". Se hace cargo de su situación, "procurándose de" el mundo. Los "existenciarios" del "ser ahí" conducen, por su parte, a la teoría de la comunicación literaria, en tanto que el poeta se encuentra situado ahí, en "estado de yecto", comprendiendo su entorno y dotado de habla —de escritura— para dirigirse al otro. En cuanto al habla, mediante la comunicación el *Dasein* expresa su significado en el mundo, al igual que el poeta refleja su visión del mundo a través de la palabra poética o, como dice Heidegger, "la casa del ser".

Del mismo modo, para Sartre, el hombre o "ser para sí" está condenado a ser libre y responsable de sus actos; incluso es el único ser que puede elegir decir *no*. Por definición, el poeta social es aquel que también dice *no* a una realidad de la que discrepa

[43] Octavio Paz se atrevía a dar un paso más allá y proclamaba que "lo distintivo de la edad moderna, desde el punto de vista de la situación social del poeta, es su posición marginal. La poesía es un alimento que la burguesía —como clase— ha sido incapaz de digerir" (1998: 56).

y que rechaza[44]. Se vio, por otro lado, que el campo de acción de la poesía social se limitaba en última instancia a la conciencia, es decir, a la existencia del hombre en tanto que es el "en sí" que se pierde a sí mismo para fundarse como conciencia o "para sí".

El hombre sartreano es un ser incompleto: es lo que no es, sus posibilidades, su deseo no realizado. Y de este modo intuye Camus el hombre, aquel que, teniendo conciencia de sí, necesita afirmar lo que no es y ser reconocido por los demás, pues es en sociedad cuando adquiere el mayor nivel de humanidad. Facticidad y contingencia son las señas de identidad del ser humano, ya que este también se hace responsable de sus posibilidades y se hace a sí mismo. Al igual que el poeta social, el mundo al que hace frente es extraño, no es "la casa del ser" de Heidegger y supone una amenaza constante. Extranjero de su propia existencia, el absurdo define al hombre.

Pero, como sabemos, el absurdo es la primera etapa de la evolución camusiana; la rebeldía sustituiría a aquella. Y al final de su vida, el amor, en cuanto superación de las etapas anteriores, fue propuesto como motor de la existencia. La evolución de la poesía española de posguerra puede ser estudiada también como la evolución del hombre existencialmente absurdo al hombre socialmente rebelde. Mas el hombre rebelde no es solo el que está comprometido, pues también lo está el hombre absurdo. Estar comprometido quiere decir, para Camus, aceptar las vicisitudes, asumir lo positivo tanto como lo negativo de la existencia, vivir con todo para vivir más intensamente. Jaspers propone, como Albert Camus, que el hombre solo alcanzará la verdad si ha aceptado su tiempo histórico y las situaciones límites que le depara. En España, Unamuno proclama aquello de que "la desesperación puede ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz", al mismo tiempo que Zambrano calificaba al español de 1939 como hombre estoico en la medida en que era "un acopio de entereza para no caer. Un esfuerzo máximo para seguir en pie hasta el último momento" (1987: 75). Sin duda, este es el hombre que asoma en los poetas sociales. Hierro, por ejemplo, llega a la

[44] José Olivio Jiménez define a los poetas sociales como "aquellos poetas que, prescindiendo de sus personalísimos problemas, han puesto el objetivo de su atención lírica en las concretas realizaciones histórico-sociales del tiempo que les ha tocado vivir. Para ellos la función del verso será, ante todo, dirigir un índice señalativo hacia las realidades de su tiempo, organizadas estas en el *status* político-social determinado que se revela como absurdo y miserable. Y como esas realidades, dondequiera que se mire, son bien amargas, el tono no podrá ser sino de denuncia, de anti-conformismo, de protesta y rebeldía" (1964: 36). Obsérvese que el crítico se aplica a sí mismo lo pronosticado para la crítica literaria, esto es, que resulta ineludible recurrir a la filosofía para hacer un estudio de la poesía de posguerra; en las palabras transcritas se percibe cómo conceptos como los de angustia y absurdo, claramente existencialistas, se combinan con los marxistas de protesta, denuncia y rebeldía. Por otro lado, la función que le otorga a la poesía social es la de ser a veces "el único pulmón por donde al enrarecido organismo social entra un poco de ese aire necesario de la libertad" (1964: 313).

alegría por el dolor, y Leopoldo de Luis respira por la herida, esto es, viven auténticamente lo irrevocable de la existencia.

En términos generales, el ser-inauténtico es aquel que está inmerso en el anonimato de una sociedad a su vez anónima, llevando así una vida encubierta. En cambio, el ser-auténtico es aquel que frente a la distorsión de la realidad que —para decirlo en términos marxistas— trata de imponer las ideologías dominantes, se hace responsable y toma las riendas de su vida para cambiarla. La inautenticidad, según Camus, consiste en dejarse llevar por lo comúnmente aceptado, por el conformismo y por el materialismo, la superficialidad, de una sociedad alienada; concepto este, el de alienación, que es claramente marxista y similar a los de "ocultamiento" o "falsa conciencia" heideggerianos. Asimismo, el hombre inauténtico de esta vida es el que tiene puesta la esperanza en la otra vida, la del más allá de la muerte. En la teoría de los estadios de Kierkegaard, el hombre comprometido con su tiempo se corresponde con el estadio ético. Así se siente y pasa a formar parte, hegelianamente, de un todo. Pero el individuo auténtico es —tiene que ser— el ser solitario que se encuentra consigo mismo para después, en el estadio religioso y tras haber dado el salto cualitativo, encontrarse con el silencio de Dios y con la angustia de existir.

La simetría estructural entre las teorías de Kierkegaard y Camus, así como la poesía española de posguerra, son, *grosso modo*, evidentes. Si el hombrede Camus, casi ascéticamente, progresa del absurdo a la rebeldía, y de ahí al sosiego de la unión con el otro, en Kierkegaard, el estadio estético —lo recóndito— es reemplazado por el ético —el conocimiento— y este, a su vez, por el estadio religioso —el del caballero de la fe— o el de la autenticidad. El poeta de posguerra también evoluciona: comenzará plasmando en su obra un mundo en conflicto, por el que se mueve como espectador; más tarde, se produce un giro en su actitud: se hace responsable de sus circunstancias y tiene la voluntad de cambiar algo —aunque sea su misma actitud, y solo ella, lo que transforme—, se compromete con el tiempo que le ha tocado vivir; por último, el poeta social, o mejor, el poeta existencialmente comprometido da el salto a la reconciliación con el prójimo. En esta última fase, ya ha expurgado sus demonios interiores, pues ha asumido que el hombre, como decía Otero, ni es tan malo ni tan bueno como se pensaba. Hay, pues, una vuelta al intimismo y a la reflexión sobre la palabra. De la metafísica a la ética y, posteriormente, a la subjetividad. Ahora bien, no son poéticas que puedan rastrearse uniformemente y perfectamente localizables en el itinerario particular de cada poeta, más aún si se tiene en cuenta que, desde el que ha sido

aceptado por muchos el origen de la poesía social —la *Antología consultada* (1952)—, la actitud realista convive con la subjetivista (Rubio 1980: 202).

Por otro lado, para Heidegger una vida inauténtica —la existencia de "el uno"— es la de un ser caído que aún no ha aceptado la muerte como verdad ineludible. La vida auténtica es la de aquel que no se deja llevar por las habladurías, por la avidez de novedades o por la ambigüedad. En clave existencial, Heidegger hablará de publicidad para referirse a este enmascaramiento del ser, lo que traducido a la terminología social puede ser entendido como ideología. Lukács, en *Metafísica de la tragedia*, define vida auténtica e inauténtica del mismo modo que los filósofos aceptados como existencialistas (*apud* Goldmann, 1975: 94):

> La vida trágica es la más exclusivamente terrestre de todas las vidas. Por eso sus límites se confunden siempre con la muerte. La vida real [inauténtica] no alcanza ese límite ni conoce la muerte sino como algo terrible, carente de significación, que bruscamente interrumpe su curso. El místico supera ese límite y por eso mismo quita a la muerte todo valor para la realidad. Para la tragedia, en cambio, la muerte —el límite en sí— constituye una realidad siempre inmanente […] El hecho de vivir ese límite constituye el despertar del alma para la conciencia, para la conciencia de sí: ella es porque es limitada y solamente en la medida en que es limitada y en cuanto lo es.

Subjetividad y objetividad, individualidad y colectividad, el individuo y la especie, el yo y el nosotros son algunos de los nombres que han servido para reflejar la evolución de la poesía española desde el intimismo al protagonismo de la *mayoría* oteriana. Es el análisis que lleva a cabo, por ejemplo, Manuel Mantero (1971). Pero es un error considerar que en cada una de esas etapas no puede aparecer rasgos característicos de la otra. Si bien es cierto que en la primera década de posguerra el *nosotros* responde a una humanidad desvalida, y en los años cincuenta y sesenta cobra protagonismo un *nosotros* en cuanto clase social, el sentido universal del primero acabará desplazando a los dictados clasistas. Es fácil deducir que el tan traído y llevado *nosotros* de la poesía social tiene su origen en la influencia del marxismo en España. Y sin lugar a dudas es así en poetas que viajaron a la URSS y a Cuba, que se afiliaron al Partido Comunista, asistieron a congresos y contaban entre sus virtudes ser solidariamente reivindicativos contra la injusticia; entre ellos, cabe citar a Miguel Hernández, Rafael Alberti y Blas de Otero. El *nosotros* español está estrechamente vinculado con los conceptos *pueblo* y *masa* marxistas, pero, por el sesgo humanitario de la poesía posbélica, hay que contar con el existencialismo como intertextualidad

efectiva[45]. Siguiendo la propuesta de Althusser sobre el antihumanismo teórico del marxismo[46], Chicharro Chamorro (1989: *passim*) será uno de los críticos literarios que más enérgicamente subraye el humanismo —legítimo moralmente, mas incorrecto teóricamente— de la poesía social, "una ideología humanista que hace ahora mas hincapié en el nosotros, un nosotros resultante de esa práctica comprometida y que parece abandonar el protagonismo del yo. Como vengo diciendo, no se niega lo anterior, estructuralmente al menos no llega a hacerse" (1989: 113):

> Su punto de partida, por tanto, no es el marxismo en tanto que teoría, sino una ideología humanista. Y no es el marxismo en tanto ciencia de la historia, porque lo que lo caracteriza es su ahumanismo teórico (no puede hablarse con propiedad de que sea un "antihumanismo" teórico, porque sencillamente no es un humanismo ya sea considerado en uno u otro sentido). Ahora bien, esto no quiere decir que el marxismo no pueda procurar la autorización y práctica de un humanismo por necesidades coyunturales (1989: 111).

También Miguel Ángel García, a partir de la tesis de Althusser sobre el antihumanismo teórico de Marx, denuncia el falso marxismo de la ideología humanista en la cultura y en la política de posguerra. Lo que nos encontramos en la poesía social es, efectivamente, un humanismo que parte del concepto de libertad como esencia del ser humano[47], "libre de poseer, vender y comprar". La defensa de una naturaleza del Hombre que ocupa el vacío dejado por Dios —explica (2010: 172)— es un concepto propio de la ideología burguesa, puesto que

> […] la teoría marxista de las formaciones sociales y de la Historia, el Marx que ya es Marx, elimina el concepto de Hombre, central en todas las filosofías premarxistas. Es decir, que rompe con la pretensión teórica de la concepción humanista de explicar la sociedad y la historia a partir de una esencia humana, ya que esta no es sino una mistificación que solo expresa una relación de fuerza ideológica, fundada en las relaciones de producción capitalista. La ideología burguesa produce como efecto ideológico la ilusión de que la sociedad y la historia pueden explicarse a partir del Hombre, en tanto que Marx parte de una formación económica dada, de las relaciones de producción capitalista y de las relaciones que estas determinan en última instancia en la superestructura. En una palabra: la noción de Hombre que naturaliza y ahistoriza la ideología burguesa sustenta la explotación de unos hombres por otros, de las clases dominadas por las clases dominantes, en las relaciones de producción capitalista.

---

[45] Iris M. Zavala observa que el existencialismo aprovechará del marxismo su sentido crítico, la conciencia dialéctica —frente a la intuición de Husserl— y el trabajo como constitutivo de la historia, puesto que el existencialismo "significa la toma de conciencia de una situación histórica y social de crisis y revolución, a la vez que la toma de conciencia de una situación científica y técnica de crisis y revolución en el conocimiento" (1964: 67).

[46] Para Fernández Liria, "el antihumanismo marxista ha surgido al constatar la indiferencia de llamar Dios, Hombre o Historia al lugar en el que todo está en todo, es decir, al punto de partida de la ignorancia absoluta" (1998: 133).

[47] La simplificación que supone atribuir al hombre una esencia que le confiere la cualidad de Hombre significa, o bien adoptar el punto de vista propio del idealismo, o bien de los existencialismos cristianos.

Ya se dijo que el ser individual de Kierkegaard es parte de la especie, o de otra forma, se constituye como parte del *nosotros*. Cuando se produce la identificación entre un yo y un tú sufriente, la compasión hace acto de presencia en el primero. Pero, del mismo modo que puntualizara Leopoldo de Luis a propósito de la compasión —también llamada "simpatía" en Kierkegaard—, en realidad no es sino una actitud tremendamente egoísta. De ahí que De Luis diferenciara entre poesía social y poesía caritativa. Aquella piensa en el todo y esta en la parte. La intertextualidad con Unamuno se hace patente, pues, como dice en *Del sentimiento trágico de la vida* (2003: 150), "amar en espíritu es compadecer, y quien más compadece, más ama. La compasión es, pues, la esencia del amor espiritual humano", al mismo tiempo que concibe el amor en la misma línea que los existencialistas ateos:

> Hase dicho del amor que es un egoísmo mutuo. Y, de hecho, cada uno de los amantes busca poseer al otro, y buscando mediante él, sin entonces pensarlo ni proponérselo, su propia perpetuación, busca, consiguientemente su goce […] Y así, son tiranos y esclavos; cada uno de ellos tirano y esclavo a la vez del otro.
>
> […]
>
> Porque lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne del dolor, es el dolor, es la muerte. […] hay en la hondura del amor una hondura de eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo. Porque de este amor carnal y primitivo del que vengo hablando, de este amor de todo el cuerpo con sus sentidos, que es el origen animal de la sociedad humana, de este enamoramiento surge el amor espiritual y doloroso.

Por el camino de la comunicación con el otro, Unamuno llega a la vida en común, a la vida en sociedad, por medio —como en Kierkegaard— de una soledad auténticamente experimentada; el aislamiento es el paso previo a la solidaridad. De Luis acompañará con su pensamiento a Unamuno por estos senderos, solo que, una vez que Unamuno resuelve su enmarañada lucha agónica entre la fe y la razón, aquel se suelta de su mano y busca a los otros hombres. Es entonces cuando la poesía se hace social, un humanismo social.

En la conferencia "Miguel Hernández, poeta de la guerra civil" (LdL 06/003: 9-10), De Luis, como ya hiciera Celaya, corrige el concepto sartreano de *engagement*:

> El compromiso del escritor (aunque tenga sus antecedentes)[48] es un concepto definido por Jean Paul Sartre en su libro *Qué es la literatura* [sic] 1948. El escritor *revela* el mundo. El escritor comprometido sabe que *revelar* es *cambiar* y no es posible

[48] En la misma conferencia anota que en los años 30 "la politización penetra en la novela y en la poesía. El fenómeno no es exclusivo de España. El surrealismo ortodoxo de André Breton cuelga una estrella roja en la solapa de Louis Aragon. «El surrealismo al servicio de la revolución» se proclamaba en Francia desde 1925. Y Trostzki lanzaba la consigna según la cual «la literatura debe estar movida por la lucha de clases». Convicción o moda. Toma de conciencia o mimetismo. Son muchos los poetas que se manifiestan antiburgueses y prosoviéticos. El régimen nacido en 1917 fue esperanza hasta ayer mismo" (LdL 06/003: 13-14).

> *revelar* si no se tiene propósito de cambio. El escritor comprometido adopta una postura frente a la condición humana, a la situación de la persona en la sociedad. Sabido es que Sartre excluía del compromiso al poeta. Pero lo hacía con argumentos nada convincentes cuando se cree en la poesía como forma de comunicación y de conocimiento.

Aunque de Sartre se dice que es el filósofo existencial que más repercusión ha tenido en la literatura del compromiso, el autor de *El ser y la Nada* reivindicará la individualidad del hombre, como Kierkegaard, pues en el encuentro entre dos prevalece la pugna para cosificar al otro, para que el "para sí" ante el que me encuentro se convierta en "en sí". Desde esta perspectiva la comunicación está abocada al fracaso. Por eso Sartre discrepa de Heidegger y rechaza la existencia en cuanto *Mitsein* —"ser con otros" en comunión—; para él, el enfrentamiento, el conflicto, es el modo de ser del hombre. En el pensamiento del francés, "estamos solos, sin excusas". No obstante, la existencia transcurre entre otros que revelan qué es cada cual, le dicen al otro que es un cuerpo y solo un cuerpo, un objeto contemplado por un sujeto; pero la "coseidad" de aquel está en constante lucha por presentarse como sujeto. Es decir, Sartre concibe la necesaria presencia de los otros, pero se trata de una multiplicidad constituida por soledades: una soledad entre muchos. Ahora bien, como indica Goldmann (1975: 95), también para Heidegger el "ser con otros" es un existenciario de la autenticidad del *Dasein*, al que no se llega sino desde la soledad y el aislamiento[49].

El *Mitsein* heideggeriano es, por tanto, un concepto que reclama la necesidad del otro o de los otros, la presencia de un *tú* (amada, padre, hijo, camarada, colega o amigo, incluso una divinidad o trascendencia) que sugiere la suma de yoes aislados para cobrar pleno sentido, pues, como señala Jorge Riechmann, "existir es estar entre nosotros, es hallarse siempre en pleno Mitsein heideggeriano, y ese con-vivir reclama compromiso" (2005: 140). En el amor, en la unidad de contrarios, se anulan las diferencias. Como puede observarse, el sentido idealista seguirá presente en las poéticas sociales, pues la dialéctica materialista es desmontada una y otra vez por las poéticas del deseo. Aunque Sartre ponía en funcionamiento conceptos tales como el de odio y determinaba la inexistencia del otro en tanto "para-sí", en *El ser y la Nada* (2006: 559) se pone de

[49] Añade Goldmann que "Heidegger llama «destino» a ese ser-con-otros auténtico en la comunidad de un pueblo. No se trata de la comunidad humana ni de la historia universal (que, para Heidegger, pertenece al orden de la «charlatanería»), sino de la comunidad de un pueblo y del acto auténtico de retomar sus héroes anteriores. En cambio, para el Lukács de 1923, los sujetos de la historia son los grupos, los sujetos colectivos que al mismo tiempo son objetos. El *Dasein*, esa forma particular del ser desde la cual son posibles la acción y la comprensión, no es el individuo, según Lukács, sino los sujetos plurales cuyas posibilidades son objetivas" (1975: 96).

manifiesto que si existiera una comunidad y compromiso previos, el nosotros podría ser una realidad elucubrada por una colectividad y no solo por una individualidad. El "nos" objeto, sin embargo, se encuentra situado entre múltiples existencias extrañas, radicalmente alienado, cosificado en cuanto tiene conciencia de pertenecer a una clase que no hace distinción entre sus componentes; son, en Sartre, los otros los que nos objetualizan. En cambio, el nosotros se presenta como sujeto cuando parte del mundo como enfrentamiento con objetos manufacturados pero al que le sigue resultando imposible la comunicación. De un modo u otro, el nosotros sartreano está abocado al fracaso, a ser una "pasión inútil"[50]. Pero en el existencialismo de Sartre y de Heidegger no se da entrada a esa comunidad: son filosofías del hombre individual. De hecho, "la soledad solo puede hacerse trágica y adquirir dimensiones emocionales de grandeza, como sucede en el Romanticismo, cuando la compañía y la integración en el grupo se estiman de modo supremo" (1979: 19), como advierte Bousoño.

Para los filósofos Karl Jaspers y Gabriel Marcel, la comunicación y, por tanto, la necesaria presencia de los otros son rasgos propios de la existencia humana[51]. El primero hablará, frente a la alienación, de un comprenderse mutuo, y el segundo de coexistencia. El estar uno al lado del otro constituye la compañía que, al mismo tiempo, genera la comunicación y, sucesivamente, el compartir un momento histórico común. Obviamente, no es casual que tales conceptos nos recuerden al de historicidad con el que se caracteriza a la poesía social. Desde nuestro punto de vista, uno de los vínculos más evidentes entre existencialismo y marxismo radica precisamente en el historicismo[52], pues pone en marcha el desarrollarse del hombre en el mundo, en el que

[50] Además de Sartre, Kierkegaard afirmaba la incondicionalidad de la existencia en *Temor y Temblor*: "[…] la profunda tristeza que el tiempo no sabrá jamás curar ni mitigar es saber que todo es inútil por mucho que la vida haga" (2007: 87). Se trata de una actitud que aparecerá constantemente en los textos de los escritores existencialmente comprometidos.

[51] En *Karl Jaspers et la philosophie de l´existence*, M. Dufrenne y P. Ricoeur resumen así la filosofía de Jaspers: "Sé el que eres. Pero yo no puedo ser yo mismo sino con el concurso de los otros: tal es la paradoja de la comunicación y su dignidad singular… En el seno mismo de mi libertad se haya inscrita la presencia del otro […] La comunicación unirá a los solitarios… por la soledad llego al fondo de mí mismo, mas por ella me convierto a la vez en ser disponible, tras haber adquirido suficiente profundidad para poder acoger el mensaje del otro… Es la libertad misma la que, en el momento que se experimenta como soledad, aspira a la comunicación… eludir la comunicación es perderme, tanto como renunciar al otro" (*apud* Sánchez Barbudo, 1989: 273).

[52] El origen existencial de lo histórico era ya subrayado por Aleixandre en "Algunos caracteres de la nueva poesía española" (1955): "La autenticidad de tal elección temática queda aún testimoniada al comprobar que el pensamiento filosófico de nuestro tiempo experimenta así mismo su necesidad: la visión del hombre no como sustancia invariable, sino como fluido hacerse, como historia, como algo también colocado entre coordenadas de lugar y de instante, es acaso uno de los problemas fundamentales del pensamiento contemporáneo" (2002: 317). Ya en 1939, sin embargo, María Zambrano puntualizaba que "la historia literaria no está desprendida de la otra historia, sino que forma parte de ella, de dos

siempre está comprometido en tanto que es él quien da sentido a su existencias hasta con el más mínimo de sus actos. Quizá solo sea necesario hacer una matización, ya apuntada, para mostrar dicha interrelación. Al provenir ambas corrientes filosóficas de una decidida revisión del hegelianismo, ofrecen una visión similar del sujeto, histórica, tanto en el marxismo como en el existencialismo, pero en aquel es un sujeto colectivo y en este, individual, es decir, materialista y ontológico respectivamente.

Comparten, pues, la necesidad de contar con los otros, pero, al mismo tiempo, se constata la relación hostil entre el *yo* y el *nosotros*. Para el marxismo, la colectividad marca la salida del egotismo burgués, si bien será una solución utópica y, consecuentemente, irrealizable; en el existencialismo, el yo existe en comunidad y en comunicación con los otros: forman, heideggerianamente, un equipo, aunque tendente a la inautenticidad. En la poesía social, el poeta salva su subjetividad por medio del yo poético, al mismo tiempo que busca trascender el autotelismo a través de la implicación en la comunicación literaria —y solo literaria— de un *vosotros* público-receptor y, además, tomando como referencia temática una realidad constituida por una multiplicidad de soledades con aspiraciones de identidad grupal[53]. No obstante, el poeta social, esencialmente moderno, busca a un mismo tiempo dejar intacta su individualidad, ya que no termina de identificarse con el *nosotros* que proclama. De ahí que haya insistido en que utilizan una técnica retórica, una más entre las muchas posibles, cuando refleja los discursos coloquiales. Moralmente comprometidos y artísticamente conscientes, estos escritores no se desprenden de su ser radicalmente otros —la vida humana como realidad radical, la de cada uno, según Ortega—, un *yo* que, por lo demás, aspira a la armonía en una sociedad en conflicto. Entre la identidad y la diferencia se mueve el poeta social, pues este se cuida de no caer —gracias a la supervivencia del yo romántico— en la homogeneización a la que conduce la sociedad sin clases del marxismo, del mismo modo que procura no encerrarse en sí mismo mediante la toma de conciencia de los otros seres humanos que le rodean. Como ha señalado Elías Díaz, "puede decirse que en la España de estos años [50] el marxismo se exterioriza antes como metodología que como propia filosofía; es decir, antes como utilización de unos ciertos esquemas de interpretación de la realidad y de unos ciertos

---

maneras: porque es suceso histórico, y también porque expresa, tal vez mejor que nada, los verdaderos sucesos, históricos, las estaciones, los actos de un drama que es la vida de un pueblo" (1987: 109).

[53] "Por esencia, el poeta es y se siente hombre; por condición, el poeta se convierte en una especie de profeta, ya que como hombre va a predominar su dimensión existencial y como profeta va a prevalecer la dimensión doctrinal. Existencialmente vive inserto en el «nosotros», doctrinalmente nace la diferenciación entre el «yo-misión doctrinal» y el «vosotros-receptores»", aclara Ascunce (1984: 55).

criterios científicos que como construcción de una concepción teórica totalizadora" (*apud* Chicharro Chamorro 1989: 124) y, del mismo modo, Miguel Ángel García concretiza que los poetas "más bien se atuvieron a la preocupación humanista por «la realidad social del hombre», dando entrada, en ocasiones, a ciertas posiciones y elementos que rozaban o hacían recordar el marxismo" (2012: 134).

La poesía social, pues, en tanto poesía, no supuso un fracaso o, al menos, no fracasó de otro modo distinto al de la poesía de cualquier otra actitud ante el hombre y ante la naturaleza si su objetivo hubiese sido una mayor difusión. Al respecto escribe Shirley Mangini que, desde la década de los sesenta, "los literatos fueron paulatinamente reemplazados por los periodistas en la tarea de difundir información sobre los problemas en España" (1987: 170), admitiendo así una función de divulgación y desvelamiento por parte de la poesía social. La comunicación literaria antes aludida pasa a ser incomunicación en el plano de la realidad, pues el poeta crea un universo poético inaccesible a su destinatario retórico, muy distinto a aquel, desde su origen hasta sus metas [54]. Ortega, en *El tema de nuestro tiempo* (2010a: 66), apuntaba heideggerianamente en esta dirección:

> La humanidad, en todos los estadios de su evolución, ha sido siempre una estructura funcional en que los hombres más enérgicos —cualquiera que sea la forma de esta energía— ha operado sobre las masas dándoles una determinada configuración. Esto implica cierta comunidad básica entre los individuos superiores y la muchedumbre vulgar. Un individuo absolutamente heterogéneo a la masa no produciría sobre esta efecto alguno: su obra resbalaría sobre el cuerpo social de la época sin suscitar en él la menor reacción, por tanto, sin insertarse en el proceso general histórico.

Lucien Goldmann (1975: 54-55), intentando demostrar que el interlocutor de Heidegger —aunque no lo explicitase— era Lukács, señala los puntos que tienen en común:

> […] ambos retoman la tradición hegeliana, rechazan el sujeto trascendental, conciben al hombre como inseparable del mundo de que forma parte y definen su lugar en el universo como historicidad. Precisemos aún que si *El ser y el tiempo* se compone de dos partes, complementarias pero distintas, a saber, el problema del ser y el análisis

[54] En *El hombre y la gente* Ortega lo ponía de manifiesto: "[…] se trata de que la clase llamada popular, la intermedia y las superiores usan de la lengua en actitud radicalmente distinta" (2010b: 234), expresando de otro modo lo que Leopoldo de Luis había manifestado como "mayor poder adquisitivo de sensibilidad" y coincidiendo así con la tesis de Lukács de que "la humanidad que despierta a la conciencia, el portador social y político de esta conciencia —el proletariado revolucionario— puede crear tales bases materiales que no solo defienden la perfección social y política, moral, espiritual y artística, sino que la eleva a un nivel no alcanzado con anterioridad" (1973: 229). La teoría deluisiana sobre la necesidad de que la sociedad logre un "mayor poder adquisitivo de sensibilidad" tiene como precedente, además de Lukács, a André Malraux, según las palabras que él mismo cita en la conferencia sobre Miguel Hernández: "No basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura. El arte no es una sumisión, es una conquista". Y se pregunta De Luis: "¿Conquista de qué?"; a lo que responde: "De los sentimientos comunes y de los medios para expresarlos" (LdL 06/003: 32).

> fundamental de la existencia, casi todas las ideas que Heidegger comparte con Lukács se encuentran, en este, en dos obras diferentes: la teoría del límite y de la autenticidad comunicada con este límite, en *El alma y las formas*; el análisis de la totalidad (la cuestión del ser, en Heidegger), la unidad de teoría y práctica, el carácter práctico de la primera y teórico de la segunda y, por último, el problema de la significación, en *Historia y conciencia de clase*.

Pero Goldmann no se detiene solo en las semejanzas, sino que también estudia las diferencias entre Lukács y Heidegger[55]. Así, la historia es para el primero "el resultado de la acción de todos los hombres", mientras que para el Heidegger de *El ser y el tiempo* "la acción histórica es el privilegio de los individuos de élite, con exclusión de las masas" (1975: 55), lo que otorgaría al *Dasein* la autenticidad perdida en la continua caída que es su existencia. A partir de una mixtura de ambas interpretaciones, puede verse el poeta —señalado por el propio Heidegger como perteneciente a esa élite, junto a los hombres de Estado y a los filósofos—, el poeta social, como el individuo capacitado para conducir a los demás hombres a la acción. Pero ya se vio que tal interpretación encierra una fuerte carga ideológica que interesaba al poder o que, en cualquier caso, no le preocupaba debido al minoritario público de tales arengas. Al margen de las discrepancias entre el marxismo y el existencialismo, es innegable que el concepto de acción que ponen en funcionamiento unos y otros prioriza la existencia sobre la esencia; en *La ideología alemana*, de Marx y Engels (*apud* Eagleton, 2013: 38)[56], se pone de manifiesto que

> […] no partimos de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, y tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, a partir de allí, al hombre de carne y hueso; partimos del hombre que realmente actúa […] No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.

[55] La lectura de Lucien Goldmann permite comprobar que la poesía social está compuesta de un marxismo que lleva inyectado el componente existencialista. Y esto es así de forma que el existencialismo se suma al compromiso por su carácter trascendente, esto es, porque la preocupación metafísica por el individuo se extiende a la preocupación de este en cuanto miembro de la sociedad. Según Goldmann (1975: 92-93), una de las conexiones es que Lukács se anticipa al heideggeriano "ser-para-la-muerte" en *Metafísica de la tragedia*, si bien no da cabida a la angustia que caracteriza al posterior existencialismo.

[56] Allí mismo recoge Terry Eagleton las palabras de Marx, en el prefacio de *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), donde este vuelve a insistir en que "no es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia". En *Ideología*, Eagleton amplía tal concepto para superar el determinismo: "[…] lo que constituye al sujeto humano en cuanto sujeto es precisamente su capacidad de transformar sus propios determinantes sociales —de hacer algo con lo que lo determina—. Los hombres y mujeres, como observó Marx, hacen su propia historia sobre la base de las condiciones anteriores; y hay que atribuir igual importancia a ambas partes de dicha observación, la constituyente y lo constituido. Un ser histórico es un ser incesantemente «por delante» de sí mismo, radicalmente «excesivo» y no idéntico a sí mismo, capaz de plantearse la problemática de su existencia dentro de ciertos límites" (2005: 222).

La soledad, según Camus, es un privilegio que no se puede permitir el hombre, si bien en soledad es cuando se produce el encuentro auténtico con la verdad. En un primer momento creativo, el absurdo de existir arrojado al mundo hace del sujeto una individualidad. En la etapa de la rebeldía, reelabora el concepto de soledad; si llegamos al mundo solos, vivimos en él en compañía de otros. El hombre —como dice De Luis en la entrevista que le hace Antonio Rodríguez Jiménez en 1980 para *Estela cultural* de México— es la constatación de la unión de soledad y solidaridad:

> Pienso que el hombre no está nunca solo, porque debe sentirse unido al mundo que le rodea: hombres, seres, cosas me acompaña. Pero frente a unas cuantas verdades fundamentales, el hombre está totalmente solo. Esa antonimia es su tragedia. El hombre debe cultivar la solidaridad pero, a la vez, debe saber vivir hacia adentro, consigo mismo.

Además, se ha de luchar contra los falseamientos impuestos —las ideologías— y contra las políticas que imponen el silencio. Camus llegará a transformar la máxima cartesiana: "Me rebelo, luego existimos". La rebeldía, que no la revolución, será la máxima aportación de Camus a la poesía social española: "[…] el movimiento de rebeldía se apoya sobre el rechazo categórico de una intrusión considerada intolerable y sobre la certeza confusa de un derecho bueno; más exactamente, la impresión, en el rebelde, de que posee el derecho de…".

El hombre rebelde (1951) desarrolla, por tanto, la mayoría de las coordenadas señaladas a propósito de la poesía social. Ahora bien, Camus se caracteriza por no ser un pensador idealista ni un soñador de utopías. Bien plantado en la tierra, es consciente de la efectividad de una sociedad —un individuo— comprometida y de la escasa repercusión de las literaturas comprometidas. A semejante conclusión llegaron también los escritores y críticos españoles, tras eliminar los lemas publicitarios del marxismo ortodoxo. El compromiso camusiano consiste en aceptar las circunstancias para cambiarlas y en comunicar las injusticias para que los demás dejen de ser neutrales. Pero la creación no debe ser solo la denuncia del tiempo presente, sino que esta ha de estar —nos dice— estéticamente bien construida. Entre los ataques a un estructura social deformada, Camus critica los avances científicos en tanto que están puestos al servicio de la burguesía. Pero el fin no justifica los medios; defensor de la paz, Camus siempre elegirá el respeto y la igualdad. Quizás cargado de escepticismo, se mantiene —también De Luis— en una zona neutra en la que no hay lugar para la desesperanza ni para la efusividad. Vivir consiste en hacer frente a los envites de la vida. El humanismo

de Albert Camus[57] le hace ponerse en todo momento al lado de los que sufren y tratan de organizar el caos: "El hombre en rebeldía —dice Camus— es el hombre situado antes o después de lo sagrado, y dedicado a reivindicar un orden humano en el que todas las respuestas sean humanas, es decir razonablemente formuladas" (2010: 30).

Sartre es claramente marxista a la hora de tratar su idea de literatura comprometida, ya que promovía el legado transformacional del individuo y de la sociedad. El escritor ejerce un oficio como cualquier otro, que consiste en hacer real, por parte de los lectores, la revolución plasmada en sus papeles de ficción. Pero tal planteamiento teórico chocaba con la realidad de que esos destinatarios —el mismo Sartre lo anotó— eran tan teóricos como los lectores reales, por lo que la premisa de Maiakovski de que "el verdadero arte debe ser comprensible para las grandes masas" queda definitivamente postergada al mundo de los deseos. En realidad, desde los orígenes de la poesía social, la crítica ponía de manifiesto el verdadero proceso de comunicación poética, como era el caso de Juan Ruiz Peña, quien rotundamente afirmaba que "el pueblo, el público en general, nada quiere saber con la poesía ni con los poetas. Verdad amarga, pero cierta. He aquí, pues, que la poesía social no puede realizar esa función para la que ha sido creada" (1960: 385); o José Ángel Ascunce, quien concibe la canción como "el único medio literario de emisión y recepción específico del pueblo", pues, en la poesía social, "aunque el destinatario de esta poesía sea pueblo, la colectividad, el mensaje no es asumido por este, porque se contradicen los fundamentos de la emisión poética y los de recepción popular" (1980: 82).

Entre el existencialismo y el marxismo, la poesía social opta por un punto intermedio respecto a la concepción temporal. Si Camus rechazaba el comunismo por considerarlo una teoría que tenía fe en el futuro y no en el presente, el existencialismo representa una filosofía del presente, por más que implícitamente constituya al hombre como una suma de pasados y de proyectos futuros. Así, los poetas sociales asumen su presente histórico, mas con la esperanza puesta en el futuro, si bien es la suya una esperanza existencial —como la angustia—, heideggereana exactamente, ya que para el autor de *El ser y el tiempo* se trata de un modo existenciario del *Dasein*, es decir, que el "ser ahí" no se esperanza por nada del mismo modo que no se angustia por nada: es, pues, un "encontrarse fundamental" (1971: 373); en Camus, "suprimir la esperanza es

[57] Dice Fullat Genís que "el humanismo de Camus, de acuerdo en esto con el pensamiento existencialista, defiende unos valores frágiles, «concreto universales» y conquistables. Frente al antiguo humanismo pasivo y optimista, el de Camus es agónico y constantemente amenazado" (1963: 198).

devolver el pensamiento al cuerpo. Y el cuerpo está destinado a corromperse" (I, 1985: 79) y, sin embargo, "el que desespera de los acontecimientos es un cobarde, pero el que pone su esperanza en la condición humana es un loco" (II, 1985: 228). En el caso de Leopoldo de Luis es evidente: su lírica rebosa una esperanza contenida, hecha suya independientemente de las circunstancias referenciales que se deducen del texto, pero es la esperanza del que no espera nada —como Sartre o Camus—, una esperanza desesperanzada que le permite no caer en vanas ilusiones. La escritura deluisiana está recubierta de una pátina de *saudade*. Porque la esperanza —también para Marcel— es "esperanza de salvación", es decir, la esperanza solo es posible en un mundo signado por la herida constitutiva del ser, que es la existencia: "no hay lugar para la salvación sino en un universo que *comporta lesiones reales*" (Marcel, 1969: 94).

Pero, por otro lado, se trata de una fe condicionada por el empobrecimiento moral del progreso. En este sentido, ni marxistas ni existencialistas logran superar la dialéctica hegeliana. Las consideraciones acerca de la técnica, puesta al servicio de la burguesía, terminan sacando a la luz el fuerte grado de alienación o inautenticidad al que es sometido el hombre, tal como había sido revelado, entre otros, por Gabriel Marcel. Y, en definitiva, es una crítica al capitalismo y a su inherente concepto de cuantificación que, por lo demás, se reitera en la poesía social: los avances científicos suponen un retroceso de humanidad[58]. En ambas filosofías estará presente la idea de resolver esta existencia falseada —oculta, alienada— por medio del *des-velamiento* de la realidad (Mancuso 2011: 14). Decía Leopoldo de Luis que la poesía es "un intento de esclarecer la tiniebla que acosa al ser humano. Un intento de aclarar la niebla de lo desconocido" (LdL 04/089: 60-61).

El agnosticismo, o el ateísmo, de los poetas sociales sugiere las conclusiones a las que llegaron los existencialistas ateos: Heidegger, Sartre y Camus. En los momentos de duda, muchos de nuestros poetas, a su vez, hablaron de un inmanentismo afín al de Kierkegaard o Jaspers. El sentido de la vida ha de encontrarse en la vida misma y no en

[58] Nótese que es una denuncia de origen romántico; según Shelley, "el cultivo de aquellas ciencias que han ensanchado los límites del imperio del hombre sobre el mundo externo por falta de facultad poética ha circunscripto proporcionalmente las del mundo interno; y el hombre que ha esclavizado a los elementos, sigue siendo él mismo esclavo… El cultivo de la poesía nunca es tan deseable como en aquellos períodos en que por exceso del principio egoísta y calculador, la acumulación de materiales de la vida externa excede en cantidad la capacidad de asimilarlos a las leyes internas de la naturaleza humana" (*apud* Abrams 1975: 586). En *Diario metafísico*, Gabriel Marcel intuía que la técnica estaba al servicio del temor y del deseo, a la que oponía la esperanza, por ser "propia de los seres desarmados, es el arma de los desarmados o, más exactamente, todo lo contrario de un arma, y es ahí donde reside, misteriosamente, su eficacia" (1969: 95).

instancias metafísicas que doten de sentido a la humanidad. El humanismo existencial es la objetivación de la angustia; el humanismo marxista es la objetivación de la angustia del hombre que vive en sociedad. Al fin y al cabo, la angustia es de este mundo. El fracaso de los ideales hace que no sea posible seguir sustentado la existencia en clave divina. Pero Dios no cede su puesto en el mundo de las ideas al Hombre, pues esta máxima también ha fallado. Ahora es el hombre situado, el hombre concreto sobre el que la filosofía y la poesía van a escribir: el Hombre como suma de atributos que permiten la paz, la libertad, la comunión con los semejantes, queda radicalmente desmentido por la sangría de dos guerras mundiales y una guerra civil. El humanismo de posguerra no es antropocéntrico, sino agónicamente humano en cuanto ser sufriente y destinado al dolor. Lo verdaderamente humano es vivir soportando a los otros, a aquellos que optan por la crueldad. Por eso se ha dicho que la poesía social sigue siendo tan idealista como la vieja literatura burguesa del dieciocho, ya que sigue rescatando al Hombre en cuanto ser ideal —teóricamente libre— y no como ser históricamente situado y perteneciente a la clase dominante o a la dominada (García, 2010: 173).

Existe, en definitiva, un arte comprometido porque hay un autor comprometido. Pero lo que para el marxismo es ideología —lucha dialéctica de contrarios—, para el existencialismo es ontología —*existenciarios* o propiedades del Ser—. En la poesía social, el compromiso es existencial y marxista a un mismo tiempo, revolucionario en teoría y rebelde en la práctica[59]. El escritor de posguerra es consciente de estar viviendo una realidad impuesta históricamente, mas también elucubra esferas metafísicas que le son sobrevenidas tanto como aquellas. El hombre de posguerra, el poeta, trata de responder a una ideología impositiva con herramientas lingüísticas. Su campo de batalla es el de las formas artísticas: la sublevación por la vía de la experimentación, la otra poética alternativa al poder. Pero dentro de las relaciones entre arte y sociedad, la libertad de los temas —también de las formas— se desvanece a la sombra de las ideologías. La tradición cultural católica de la España de los años cuarenta o cincuenta, por ejemplo, implanta sus dictados y al escritor le resultaría muy difícil sustraerse a las imposiciones religiosas del franquismo, bien para reafirmarlas bien para rebatirlas. El silencio sería otra forma de contrarrestar, y responder, a la ideología del poder. Así, el catolicismo de José María Valverde o el agnosticismo de Leopoldo de Luis son dos

[59] "El existencialista nunca es un revolucionario. Es, a lo sumo, un rebelde. El revolucionario combate una forma de sociedad para crear otra mejor; el rebelde combate toda forma posible de sociedad" (Bobbio 1966: 91).

versiones paralelas de una misma realidad histórica[60]; la fe en Dios del primero es sustituida por la esperanza en el hombre del segundo. Solo se produce un traslado del punto de vista de la trascendencia, pues esta sigue existiendo en clave humanista. Y sucede lo mismo con otras tantas preocupaciones metafísicas que se le imponen al hombre por el peso de la tradición, pues, como ya se ha dicho hasta la saciedad, es imposible sustraerse a las presiones ideológicas. El hecho de que un poeta tenga que resolver ciertas cuestiones, individuales o sociales, y no otras, es el mejor modo de comprender el peso del tiempo histórico sobre la labor del escritor. Ahora bien, independientemente de que la problemática social sea predominante en un determinado momento, la elaboración artística ha de pasar por un proceso de subjetividad que va a condicionar el producto resultante, pues, como decía Ortega, "la perspectiva es uno de los componentes de la realidad". Y en la poesía de posguerra es así: la superación de unas formas y la marginación o relevancia de unos temas dependieron de que los escritores abandonaran una poética idealista e impusieran otra materialista que superara ciertos tópicos en torno a la trascendencia así como la identificación entre el tema y la forma. El humanismo de la poesía española del siglo XX es la misma noria con sus distintos cangilones; ni en los momentos poéticos de mayor objetividad el sujeto creador dejó de mirar y escribir desde su *ego*. Cada poeta respondió a su época desde el pequeño rincón que ocupaba en el mundo. Esta concepción individualista del arte, aunque encaja bien con las teorías existencialistas, parece contradecir la concepción marxista del autor como productor. La poesía social expuso, metapoéticamente, el tema del poeta como un trabajador más—como el carpintero, decía De Luis— que no está

[60] "Tomar conciencia de lo temporal es abocarse a la angustia o confiarse a la esperanza", y añadía Aleixandre: "Según como tal poeta resuelva desde la intimidad de su espíritu esos grandiosos interrogantes [la muerte, Dios…], será la sustancia sentimental que embeberá sus producciones: unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe explicada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alcanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, […] cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada" (2002: 323). Vicente Aleixandre enumera aquí los tres caminos que adoptó la mayoría de los poetas de posguerra: la evasión intimista, la poesía existencial y la poesía social. Andrew P. Debicki constata también la presencia en el panorama poético de los años 1944 y 1960 "desde obras religiosas en versos elegantes, hasta textos existenciales angustiados, escritos en lenguaje coloquial, y obras narrativas que casi sobrepasan la frontera entre poesía y narrativa"; además, apunta que "muchos de ellos, desde Alonso hasta Hierro, Hidalgo y Otero, necesariamente fueron influidos por las corrientes existencialistas de la época" (1997: 98).

dotado de ningún poder sobrenatural o don imaginativo[61], pero como teoría literaria jamás se llevó a la práctica la revolución de los medios de producción: el poeta era un artista que pertenecía a una clase social, a la misma clase social burguesa para la que escribía y contra la que lanzaba sus críticas.

Con la misma intención de acercamiento que Goldmann, Mounier pronosticaba una síntesis entre marxismo y existencialismo en la década de los sesenta: "El marxismo de Marx era un humanismo mucho más que un naturalismo. El existencialismo contemporáneo se muestra preocupado de integrar la existencia objetiva. El pensamiento contemporáneo más vivo se encuentra en los caminos que unen el uno al otro. El destino de los años próximos será, sin duda alguna, reconciliar a Marx y Kierkegaard" (1967: 123). Y un apunte aperturista, del yo al mundo, puede leerse entre líneas en la consideración de Bollnow sobre el existencialismo: "Pero no puede ser una solución definitiva, pues el hombre no puede retraerse permanentemente a su última interioridad y prescindir del mundo donde ha de actuar. Por lo menos debe esforzarse en darle nuevamente un orden lleno de sentido" (1954: 165). Precisamente es esta función ordenadora la que el poeta social se ha atribuido a sí mismo: sale de sí hacía el encuentro con el mundo, entendiendo por mundo tanto la realidad exterior como el universo interior; para Francisco Ayala, la actividad del escritor "consiste en la compulsa infatigable entre lo que es y lo que debiera ser, y, por consiguiente, en una revisión continua del sentido de la existencia para la comunidad entera" (1954: 28), pues esta anda sin dirección y sin principios por la falta de guías intelectuales que tracen el camino, y, del mismo modo, Aranguren sostiene que el intelectual tiene que ser "solidariamente solitario o solitariamente solidario", "alumbrar nuevos proyectos de existencia, tanto personal como colectivo, nuevos modos de ser y de vivir" (1959: 22).

En la crítica española, Alfonso Sastre es uno de los que con mayor rigurosidad teórica ha expuesto la necesidad de hacer coincidir el existencialismo con el marxismo: "Tan carencial es la visión de la realidad que ignore la trascendencia social, histórica, de la existencia humana individual, como lo es la visión que prescinde de la inmanencia y el cierre trágico (la muerte) de las existencias individuales que constituyen la trama del desarrollo histórico en su trascender dialéctico (la conciencia de esto actúa en la base de la actual preocupación, que se observa en escritores marxistas y «existencialistas», de

[61] "Es, sin duda, un absurdo pretender que la palabra cree el mundo o que devenga carne ella misma resumiendo el universo en su obra histórica" (1998: 91), limitando así Fernández Liria el poder que se le ha otorgado al conocimiento en la religión y en ciertas filosofías idealistas.

«existencializar» el marxismo o «marxistizar» el existencialismo)" (1974: 147-150). Lo que Sastre propone en su *Anatomía del realismo* (1965) es la conciliación de la *praxis* marxista con la *agonía*existencial, la relación entre *socialización* e *interiorización*, a la que le da el nombre de "realismo profundo": un punto medio entre el optimismo marxista y el pesimismo existencialista. Si el hombre es un maltrecho trapo deteriorado, es un trapo en el que otros se limpian sus sucias manos; es decir, la maquinaria de la ideología funcionando a su más alto rendimiento, concebida como fuerzas ejercidas conscientemente desde el poder y recibidas inconscientemente por una masa aletargada. La nueva literatura es, en suma, "realista en cuanto testimonio de la caída de unas clases, de unas concepciones, de unos mitos, y es irrealista en cuanto se presenta como ontología general, como concepción del mundo". La expresión artística de este realismo profundo o existencialismo marxista es el realismo crítico, o lo que Lukács llama la *vanguardia*, "la literatura atroz de las situaciones límites: el último suspiro del antaño liberado hombre individual burgués, el cual, o ha alcanzado tal «independencia» que está solo (en el medio alto-burgués intelectual), o ha caído en los abismos de la alienación capitalista", como se puede comprobar en "el tema del «extraño»: extraño a la sociedad en que vive o un extranjero en el mundo; y el tema de la infelicidad radical en los bajos niveles bajo el imperio del confort y de los plazos" (1976: 216). Juan José Lanz pone la *Antología consultada*como ejemplo del "avance y sustitución del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, basado en una concepción «mayoritaria» y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico" (2010: 45). Efectivamente, en la antología de Ribes los textos de Celaya o de Otero son paradigmas de la vertiente social del existencialismo; sin embargo, lo que no especifica Lanz es qué diferencia hay entre el "existencialismo solidario" y el "humanismo comprometido", aunque, por el resto del trabajo, puede pensarse en una acentuación del matiz político. Los términos de la primera expresión parecen contradecirse, mientras que estimo más acertada los de la segunda, salvo que "existencialismo solidario" trate de dar cuenta de esa extraña mezcla de existencialismo y marxismo que se viene exponiendo; en cambio, "humanismo comprometido" recoge por un lado la versión burguesa del marxismo así como el *engagement* sartreano. Aunque, por otro lado, puede referirse a la materialización de los presupuestos teóricos del existencialismo, tal como ha expuesto Juan Carlos Rodríguez sobre la pregunta con la que Heidegger cerraba *¿Qué es metafísica?*, "¿Por qué existe el ente y no más bien la Nada?", síntesis de un "existencialismo en abstracto, que tras la

guerra franquista en España y con el desastre horroroso de la Segunda Guerra Mundial de 1939 al 45, se iba a convertir en un existencialismo muy concreto y de otro tipo" (2010: 197). La concretización del existencialismo vendría por el camino del humanismo marxista o, mejor dicho, pseudomarxista, pues —según Althusser— "el antihumanismo teórico de Marx reconoce la necesidad del humanismo como ideología" (1973: 18).

Ya he hablado del itinerario trazado por Ascunce (1997: 144) para la rehumanización de la poesía, desde el "intimismo existencial" a un "exacerbado existencialismo" dotado de suficiente compromiso para que surgiese la literatura social o la poética del "humanismo utópico". De hecho, estudia la temática social —a partir de tres parámetros: el existencial, el doctrinal y el metapoético— como una alegoría de la redención humana (1997: 172-177). En este punto, Ascunce sigue la teoría de Shirley Mangini sobre la "solidaridad existencial" como rasgo definidor de la poesía de la primera etapa del franquismo; el poeta tenía que reconstruir una "conciencia moral" y estimaba "la realidad política como una responsabilidad existencial" (1987: 40). La poesía debe ser, en palabras de Leopoldo de Luis, "no solo creadora de belleza", sino que también "comporta valores morales: justicia, libertad solidaridad" (LdL 06/004: 6). Belleza y moral, estética y ética: esto es la poesía.

En *El materialismo* Carlos Fernández Liria aporta un dato fundamental para comprender las limitaciones que la poética social heredaba del marxismo, pues según el profesor de la Complutense, frente a la transformación social real que pregonó un marxismo que erró en la interpretación de Marx, "se trataba de mostrar que el conocimiento solo cambia algo en lo real porque le agrega su conocimiento y *nada más* y no por ningún otro motivo" (1998: 98). Podríamos decir, en efecto, que la revolución marxista opera en el escenario del conocimiento, de la conciencia, de la teoría, quedando la transformación práctica supeditada a la utópica reformulación de las condiciones sociales reales[62]. La poesía y crítica social más ingenua cayó también en la ceguera demagógica de no distinguir entre teoría y acción. En comprender esto radica la posibilidad de alcanzar un verdadero conocimiento de los límites de la poesía comprometida. De ahí que se considere oportuno transcribir unas palabras de Fernández Liria (1998: 242) que aclaran lo ya dicho:

[62] Como ha señalado Fanny Rubio, en el Tercer Congreso de Poesía (1954) Celaya defendía la necesidad del poeta social de "transformar la conciencia, como una forma de mejorar o transformar el mundo" (1980: 203).

> Que "no pasa nada" en el mundo inteligible —que allí ni el perro ladra ni el círculo rueda— quiere decir sencillamente que las cosas pasan en la realidad y no en el conocimiento de lo real, y que, en todo caso, el conocimiento cambia algo en lo real solo porque añade su conocimiento, no por otra cosa más profunda.

El análisis que lleva a cabo Camus en *El hombre rebelde* sobre los límites de la acción representa una revisión crítica del materialismo: "Marx no era, pues, un materialista puro, ni absoluto. Lo era tan poco que reconocía que, si las armas hacía triunfar la teoría, la teoría podía de igual modo suscitar las armas. La posición de Marx podía llamarse más justamente un determinismo histórico. No negaba el pensamiento, lo suponía absolutamente determinante para la realidad exterior" (2010: 232). La reivindicación de Camus es pareja a la realizada por Gabriel Marcel del *homo participens* frente al *homo spectans*, o a la del "hombre desinteresado" de Husserl, pues Marcel —como observa César Moreno (I, 2010: 194-195)— más tarde reclamaría "recuperar el verdadero sentido de la *contemplación*, que ninguna relación guarda con el «espectáculo» de nuestras sociedades, sino con la conciencia de la *participación* y el *compromiso*".

Puede que todo lo que hasta ahora se ha dicho aquí sobre la interrelación entre existencialismo y marxismo se resuma en las siguientes palabras de Camus: "Cuando lo provisional cubre el tiempo de la vida de un hombre, para este hombre lo provisional es lo definitivo" y "el mundo en el que vivo me repugna, pero me siento solidario de los hombres que sufren en él". Eso es la poesía social, un cruce de caminos en el que el absurdo de la existencia se topa con el compromiso.

3.4. Existencialismo en la crítica literaria de Leopoldo de Luis

Leopoldo de Luis es un poeta que ha sabido dialogar con los textos filosóficos y literarios del existencialismo. Leopoldo de Luis es un poeta comprometido que, en una entrevista para el *Diario de Córdoba* (1 de octubre de 1992) dice de él mismo: "Yo escribo de lo que me obsesiona, de lo que me preocupa. Y me preocupan el destino —existencial y social— del hombre y la condición humana". Su poesía no es un cajón de sastre al que vayan a parar las modas de Sartre, Camus o Heidegger[63]. Se trata de una

[63] Es la interpretación que realiza, por ejemplo, Valeriano Bozal sobre la decadencia del orteguismo, "por ser más risueña en su expresión que rigurosa en sus construcciones teóricas", y del "heideggerianismo tímido" de los años cincuenta; sin embargo, el existencialismo sartreano, señala, sí tuvo éxito "en los medios intelectuales no filosóficos y entre el estudiantado" (1981: 38), debido a que —como señala en su tesis Martínez Perera— el concepto aireado por Sartre de "libertad" fue clave para que la ideología de

obra en la que el existencialismo está presente tras haber sido reflexionado, cuestionado y llevado a la práctica —aunque sea a la práctica moral— por el hombre-poeta. Biográficamente su actitud ante el tiempo y la historia es manifiestamente existencial. El conocimiento firme de una filosofía apegada al hombre concreto lo hizo factible. Y ello permitió que en su crítica literaria apareciesen análisis hermenéuticos en torno al existencialismo de otros poetas que, no casualmente, actualizaban también esos mismos postulados.

En "El sentido social de la poesía de Vicente Aleixandre" (1958: 420-423) Leopoldo de Luis llegó a plantearse las "proximidades y diferencias con el existencialismo". Pero, al igual que en Celaya, el marxismo deluisiano es un humanismo. El hombre es, antes que sociedad o antes que clase social, individuo, ser único y subjetivo, que se suma a otros hombres semejantes:

> Mas justamente rehumanizar la poesía es el primer paso para ingresar en el ámbito social, porque no hay sociedad sin hombre y este es su célula básica.
>
> […]
>
> El hombre, que puede ir haciéndose en soledad, se cumple plenamente entre los demás hombres. El hombre busca la compañía humana y el amor, la pareja de hombre y mujer ascendiendo hacia la cumbre, adquiere impresionante categoría simbólica de ese mutuo acompañamiento. No hay sociedad sin dos. Para que exista el nosotros es preciso que se dé el tú y yo.

Para De Luis, la vida compartida con "los otros", en la poesía social de Aleixandre, marca la diferencia con las propuestas de Jean Paul Sartre. En clave humanista, detalla:

> Lo solidario nunca permitirá que una conciencia de vida amenazada y difícil, presente en la poesía de *Historia del corazón*, se enclaustre en el subjetivismo existencialista que ha llevado la filosofía de la angustia al pantano desesperanzador del absurdo. […] El poeta *se reconoce*, esto es: se descubre, se posesiona de sí mismo, al verse en los demás. A diferencia del pensador existencialista francés para quien el enfrentamiento con "el otro" supone una pérdida de su libertad interior, Vicente Aleixandre sabe que la introspección no basta y que el hombre se encuentra a sí mismo precisamente en los demás.
>
> […]
>
> La presencia social de los demás, que en el existencialismo sartriano no ha dado otra imagen que la terrible de las soledades extrañas y unidas de la galera, es en Aleixandre una comunión viva y diaria hacia la integración de una comunidad fraterna, hacia el concepto solidario de la humanidad.

---

izquierdas acercara el existencialismo al marxismo, además de que abrió "el debate acerca de la función política y social de la literatura" (2008: 47). En cambio, Mainer (1981: 49-50) y Juan Carlos Rodríguez (2010: 216) citan las traducciones sobre los textos de Heidegger ("Hölderlin y la esencia de la poesía") en *Escorial*, donde se hablaba del "naciente existencialismo".

Sin embargo, en el prólogo del homenaje a Vicente Aleixandre en *Pliegos del Sur* ("El huésped de Velintonia"), Leopoldo de Luis considera el humanismo existencial de Vicente Aleixandre, cuando este se pregunta por el sentido de la vida y por sus límites, así como por el lugar del hombre en el mundo:

> *Historia del corazón* busca respuestas existenciales. La vida es "entre dos oscuridades un relámpago" y, transeúntes de un mundo finito, "comemos sombra". Inserto en la sociedad, el hombre no está solo y precisa de un vivir solidario. El poeta canta por todos.

Del análisis deluisiano de la poética del autor de *Versos y oraciones de caminante*, en *Aproximaciones a la vida y obra de León Felipe*, se deduce que el hombre está en el mundo en lucha con los otros hombres; prevalece, por tanto, la interpretación sartreana de la existencia, encarnada, por ejemplo, en el desamparo al que queda relegado el Ser tras Auschwitz, metáfora del sacrificio metafísico humano:

> Porque el desvalimiento es de naturaleza, no de accidente. Estamos ante una comprensión de corte existencialista, si atendemos a estos tres elementos: a) se contempla al ser-en-el-mundo, simbolizado en un niño; b) se contempla el absurdo existencial, simbolizado en un torno loco; c) se contempla la duda, la extrañeza, expuestas en las interrogantes finales (1983: 76).

En otro lugar, certificaba la realidad de "un mundo deshumanizado y cruel, que estalla en guerras terribles o asfixia con su fría mecanización. Una técnica que desemboca en el exterminio de la vida natural y que amenaza con el terror atómico" (1983: 61). También el existencialismo arremetió contra los abusos del progreso científico —así la denuncia del *tener* frente al *ser* por parte de Marcel—, al mismo tiempo que el marxismo lo denunciaba en cuanto avance puesto al servicio de las clases privilegiadas del capitalismo.

Pero además de la circunstancialidad, el absurdo y la extrañeza existenciales, De Luis (1983: 79) también establece similitudes entre el hombre que traza León Felipe y el Sísifo de Camus:

> El majestuoso peso que soportaron los hombros del rey de Mauritania, a quien Perseo condenó a mantener el cosmos, es reducido a una bola de estiércol en el poema de León Felipe. Y a una bola de estiércol se reduce la telúrica roca del rey de Corintio a quien mató Teseo, y de cuya roca ha extraído en nuestro tiempo Alberto Camus una penetrante teoría filosófica del absurdo o, como él proclamó, de la sensibilidad absurda.
>
> Pero lo que domina en la angustia existencial de León Felipe son los interrogantes.

Desde mi punto de vista, De Luis ha tocado con las últimas palabras citadas la clave del existencialismo, en tanto filosofía que se pregunta por el Ser. La poesía de León Felipe es más un cuestionamiento que una respuesta y —contradiciendo al propio

De Luis— me atrevería a decir que la obra de todo gran poeta nace más de preguntas irresolubles que de las materiales circunstancias históricas. Si la poesía es una respuesta, la suya, la de Leopoldo de Luis, es una respuesta parcial dada a lo largo de más de sesenta años de escritura poética. Pero una respuesta no es una solución definitiva, sino el mascullar continuo que se susurra el poeta a sí mismo, la voz provisional que le dicta la conciencia, o la memoria, tras finalizar cada poema, siendo estos una suma de fracasos. El poeta sigue escribiendo porque sigue teniendo preguntas sin resolver y que, en los mejores artistas, son pocas y siempre las mismas. En este sentido, Octavio Paz advertía que "la respuesta cambia porque la pregunta cambia. La inmovilidad es una ilusión, un espejismo del movimiento; pero el movimiento, por su parte, es otra ilusión, la proyección de Lo Mismo que se reitera en cada uno de sus cambios y que, así, sin cesar nos reitera su cambiante pregunta —siempre la misma" (1998: 19).

La condición de gratuidad y contingencia —"no nacemos, nos nacen"— de la existencia y la salvación por el llanto, —según Kierkegaard, por el dolor—, son otros motivos que De Luis también analiza en la obra de León Felipe. El sufrimiento parece ser requisito imprescindible del hombre; así, en la angustia de Kierkegaard, en el ser incompleto, temeroso y solitario de Heidegger, en el absurdo desamparo sartreano, o en el extrañamiento y la condena mitológica de Camus. Por tanto, es el hombre mismo quien va escribiendo su guión a cada instante y dicta lo que sucede en el escenario del mundo. Cada ser humano es, pues, el deseo de ser lo que no es: "Somos —me atrevería yo a interpretar la idea del poeta— una materia en pugna por espiritualizarse. O, con su misma parábola, gusanos que han de aprender a tener alas, como la mariposa, que tiene que aprender a ganarse la luz" (1983: 65).

La poesía aprendida es la obra en la que más veces va a relacionar la obra de los poetas españoles y la filosofía existencialista; y este hecho atestigua que De Luis tenía presente en todo momento esa corriente filosófica.

El concepto unamuniano de la mujer es puesto en relación con el existencialismo de Kierkegaard, pues "ya Kierkegaard había dicho, en *El concepto de la angustia*, que, éticamente considerada, culmina la mujer en la procreación" (1975: 28), para añadir a continuación el heideggeriano "nacer para morir, que es, en definitiva, un concepto del existencialismo". En "La poesía de Dámaso Alonso" (1975: 62-77; 1969b: 1-12), De Luis define a esta como realista y existencial, "realista, en cuanto se sustancia en las tremendas realidades de la vida, en cuanto ha hecho de los sentidos interrogaciones frente al mundo circundante, en cuanto ha dado acceso a un vocabulario directo.

Existencial, en cuanto se ha planteado la problemática del hombre"; para el autor de *Hijos de la ira* —dice Leopoldo de Luis— "la muerte es la nada absoluta. El autor se enfrenta con el pavor que esa nada suscita". Por ello, considera que el libro de 1944 no es solo poesía social, pues esta se rebela "contra sufrimientos impuestos", mientras que la poesía existencial "nace en gran parte de una rebeldía contra hechos inmodificables"[64]:

> *Hijos de la ira* puede considerarse un libro existencial, en cuya materia se mezcla la angustia de la vida misma y la de un mundo radicalmente injusto, radicalmente mal hecho, donde la sociedad humana ha puesto más sombra que luz. Hay, pues, decepción y asco. No es que el poeta no ame la vida, es que le angustia el empecinamiento en su extorsión y la aparente fatalidad de las fuerzas que la violenta.

De *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde, aclara que "ofrece un humanismo, una filosofía de la existencia a través de la condición del ser humano de sexo femenino" (1975: 168), mientras que de Bartolomé Mostaza cita las existenciales palabras "la vida es siamesa de la muerte" —y de *Nudo* de Juan Ruiz Peña: "La vida de cada hombre es un nudo que ata los dos cabos de la existencia: nacer y morir" (1975: 197)— y estudia la etimología de la palabra "muñón": "La palabra muñón reconoce la misma raíz etimológica que la palabra muñeco […] en el juego trágico del hombre frente a un destino incomprensible. El hombre, muñón o muñeco lanzado a la vida. Al absurdo dirá el Existencialismo; a ganar la Eternidad, dirá la religiosidad de Bartolomé Mostaza" (1975: 184). En otro momento ve en la literatura barroca un referente del existencialismo, como hace a propósito de la poesía de Garciasol (1975: 239):

> Poesía, filosofía, religión, ¿no surten de un mismo venero humano? Conocidas son las interrogantes "¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué puedo esperar?, ¿qué es el hombre?". De ellas nace una suerte de poesía —la más honda—, como de ellas nacen el pensamiento filosófico y la inquietud religiosa. A esta suerte de poesía pertenece, en su mayor parte, la de Ramón de Garciasol. "Cuanto le sucede al hombre le pertenece por nacer", leemos en la nota preliminar que el propio poeta ha escrito para su libro *Apelación al tiempo*. Y corrobora la frase con la cita calderoniana del delito mayor del hombre, que es haber nacido. Se nos antoja que también está puesta de parte de la "realidad radical" que es la vida humana, según Ortega, como en la asimismo orteguiana "razón histórica" está ubicada la siguiente frase del mismo prólogo, que alude a "la dramática peripecia de encontrarse encarnado en la historia".

Y más adelante analiza la relación entre el tema de "los otros" en Sartre y en Garciasol; así, dice (1975: 241):

> Para el filósofo francés "los otros" son el infierno porque me roban la libertad y quedo ya siempre bajo sus miradas, sin más liberación que la respuesta: si "el otro" me

[64] "Con lo existencial, la poesía vuelve a ponerse en marcha" (1986: 48), y su primer exponente es, según Manuel Mantero, Dámaso Alonso con sus dos libros de 1944.

> ha convertido en objeto, vuelvo a mi subjetividad haciéndole, a mi vez, objeto a él. Como consecuencia, mutuamente enemigos, no hay entre nosotros sino una soledad de condenados. Para el poeta Garciasol, "los otros" son el infierno porque no podemos hacer nuestro su dolor y nos sentimos culpables y adivinamos el odio de los que nos creen felices, como ellos mismos acaso crean en un odio nuestro, y en esta ansia de comunicación irrealizada —¿o irrealizable?— se gesta un *sentimiento trágico*, una *soledad radical*, un *delito de nacencia*, por donde acuden nombres españoles afines al sentir del poeta.

Este sentimiento de dolor, en Garciasol, encuentra una solución existencialista: "Matiz singular de la temática amorosa en la generación de postguerra es —vuelvo a lo dicho— el trasfondo existencial. El amor viene a entenderse, en cierto modo, como una constatación de la existencia, una salvación de su angustia y de su absurdidad" (1975: 248).

En otro libro en el que reúne varios trabajos, *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Leopoldo de Luis habla del *Cancionero de ausencias* [sic] de Miguel Hernández como una "sacudida existencial" (1986: 79) y, en "Los pájaros imposibles en la poesía de Vicente Aleixandre", vuelve a denunciar la perversión humana manifestada a través del progreso: "como decía el filósofo polaco Kolakovski en uno de sus ensayos bajo el título *El hombre sin alternativa*, debemos suponer que, en relación con el resto de la vida natural, el hombre constituye solo una especie de tejido celular hipertrofiado, un absceso patológico que escapa al control del organismo entero. El hombre ha ejercido y ejerce una acción sobre la naturaleza que implica profundas transformaciones en el curso innato de la naturaleza y ha causado el aniquilamiento de especies enteras de animales y de plantas. Esto incita a pensar que el «homo faber», la inteligencia técnica, producto de la naturaleza, se convierte a la vez en instrumento de destrucción de esta" (1986: 93).

Por otro lado, en *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, va a resaltar la vinculación que establece Sánchez Barbudo, en 1938, entre el poema "Es una tarde cenicienta y mustia" y la filosofía de Heidegger (1988: 110). Mas De Luis amplía el campo de percepción existencialista y lo relaciona, a su vez, con la angustia de Kierkegaard y de Unamuno, si bien Machado —observa más adelante (140)— es un existencialista que se adelanta a las obras teóricas de sus principales exponentes. Nuestro poeta, por ejemplo, lleva a cabo una interpretación de la concepción temporal machadiana en la que resuenan las notas existenciales; así, dice del autor de *Campos de Castilla*: "Nuestra vida es tiempo. He ahí la médula, la sustancia de la poesía que se plantea el sentimiento de la patria y de la comunicación con los demás, con sus

semejantes, no en abstracto, no en una contemplación intemporal y cristalizada, sino a través del pasado, que se hace presente en nosotros y va al futuro por nosotros" (1988: 154). La existencia está siendo analizada aquí, en clave heideggeriana, como un "advenir presentando que va siendo sido" y como *Mitsein*, lo que, en la tradición áurea española, Quevedo definió como "soy un fue, y un será, y un es cansado". Sin embargo, De Luis sigue profundizando en ese trabajo en la temporalidad del hombre —la vida como un paréntesis entre el nacimiento y la muerte, o sea, los fines del "ser ahí" de Heidegger— y de la poesía; y lo hace planteándolo desde la base filosófica del existencialismo, esto es, desde la fenomenología, ya que entiende que el poeta se acerca a la realidad desde la intuición de lo percibido por los sentidos y que, desde la memoria, rescata la esencia del ser, expresada mediante el lenguaje poético y tratando de emocionar al lector. Esta poética es, así, la que se desarrollaría a través de la estilística, heredera natural de Husserl. Obsérvese, además de los puntos referidos, cómo están presentes en la siguiente cita de Leopoldo de Luis (1988: 163-164) la percepción del ser como portador de la vida de "los otros" —los muertos; así en Camus, Heidegger y Sartre—, el tiempo —como en Heidegger— vivido auténticamente como aquel que no se pierde, la pervivencia camusiana de la esperanza y la aceptación del devenir histórico, así como la presencia del único tema serio, según Camus, del suicidio:

> Un suceso pensado y vivido deja sus esquirlas en el tejido del cerebro que es —dicen los investigadores— un aparato que retiene y que vuelve a poner en acción tales corpúsculos. Si es así, la ciencia vendrá a dar la razón a este concepto temporalista de la poesía: las vivencias son recordadas merced a algo material, temporal, por tanto. La poesía no puede sino vincularse al tiempo: nace y muere con nosotros, y si es capaz de revivir en otro hombre se debe a que da de nuevo origen a una emoción o a un sentimiento asimismo limitados en el tiempo. ¿Qué tiempo? Para cada uno no hay más tiempo que el de su propia vida: medida única posible. Desde ese tiempo especulamos con tiempos no propios, pero asumidos, hechos propios gracias al conocimiento. Mas el conocimiento que adquirimos es ya, a su vez, algo vivo que se sitúa en nuestro propio y único tiempo. Ese tiempo, cuyas dimensiones son la vida, está siempre presente y total por la memoria y por la esperanza. Si perdemos la memoria hemos perdido el tiempo; si perdemos la esperanza, nos desesperamos, y desesperarse es estar al filo del suicidio, que no es sino matar el tiempo: el nuestro.
>
> No podemos, pues, salir del tiempo en tanto vivimos, y en él, solo sueño y recuerdo nos asisten.

En definitiva, De Luis, siguiendo a Sánchez Barbudo y tras analizar en Machado la relación del ser con los otros y del ser con la nada como específicamente heideggeriana, el concepto temporal de Bergson, además de la ideas de Husserl, Jaspers o Scheler, llega a la conclusión de que "la relación Machado-Heidegger es controvertible" (1988: 172-173).

Como crítico, Leopoldo de Luis siempre trabajó la obra de aquellos autores con los que compartía cierta forma de mirar el mundo. La cualidad que le atrae de esos poetas (Quintana, Antonio Machado, León Felipe, Miguel Hernández y Vicente Aleixandre) es que participan de una actitud moral inquebrantable. Él mismo decía que "hablamos mejor de aquello que nos importa: que nos *in-porta*: que nos lleva dentro" (1988: 10) y, en el caso de la poesía de Machado, De Luis (1988: 153) organiza la estructuración de su trayectoria poética estableciendo las mismas pautas que se podrían proponer para su misma obra creativa:

> El sentimiento de lo temporal sustancia las tres zonas de esta obra —a las que aludí en otro momento— de manera peculiar. La primera zona: de lírica intimista y melancólica —centrada en *Soledades*—, se impregna de la fugacidad, del tránsito irrefragable… La segunda zona: de lírica más objetivada —centrada en *Campos de Castilla*—, responde a una comprensión historicista de la realidad. La tercera zona: de lírica metafísica y gnómica, se agrava existencialmente.

La poesía deluisiana también responde, a grandes rasgos, a este evolución: del intimismo a la subjetividad compartida con los otros y, de ahí, a una poesía más filosófica[65]. Pero, al compartir una serie de temas o preocupaciones semejantes, poetas y filósofos se adentran también en el ámbito de lo religioso, pues esta poesía filosófica y pseudoreligiosa "responde a un sentimiento interior, existencial" (1969: 15)[66]; Leopoldo de Luis lo subrayaba en la introducción de la *Antología de poesía religiosa* (1969: 12-13):

> La poesía religiosa tiene muchas veces contacto con la filosofía y, muy concretamente, con la filosofía existencial. "El sentimiento de incertidumbre y la lucha íntima entre la razón y la fe —vuelvo a citar a Unamuno—son cimientos de moral", y al escribir esto, don Miguel declararaba sus dudas respecto a si estaba escribiendo filosofía o poesía. Por cierto, en el mismo párrafo se dice que "la desesperación puede

[65] De la obra de Gabriel Celaya volverá a marcar De Luis tres momentos creativos, como indica en "«Poesía urgente» de Gabriel Celaya" (en *Papeles de Son Armadans*, 1961, LXI, pp.107-109): "superrealismo-existencialismo-poesía social", en una "evolución en la cual van quedando adherencias, elementos acumulados que cooperan a la obra total".

[66] "El hombre —escribe Octavio Paz— es un ser que se asombra; al asombrarse, poetiza, ama, diviniza […] Ninguna de estas experiencias es pura; en todas ellas aparecen los mismos elementos, sin que pueda decirse que uno es anterior a los otros" (1998: 175); y más adelante añade que "poesía y filosofía culminan en el mito. La experiencia poética y la filosófica se confunden con la religión […] Pues la frase «la religión es la poesía de la humanidad» [Coleridge] quiere decir efectivamente: la forma que tiene la poesía de encarnar en los hombres, y hacerse rito e historia, es la religión. En esta idea, común a todos los grandes poetas de la edad moderna, se encuentra la raíz de la oposición entre poesía y modernidad. La poesía se proclama como un principio rival del espíritu crítico y como el único que puede sustituir los antiguos principios sagrados" (1998: 284). Mónica Jato ha visto en el uso común del lenguaje bíblico por parte de los exiliados, interiores y exteriores, un "similar desarraigo existencial", y en el uso del versículo —piénsese por ejemplo en León Felipe— un claro precedente del "prosaísmo, o mejor dicho, de la apariencia prosaica de la poesía social" (2004: 8 y 19). Para la literatura inglesa del XIX, Eagleton señala que "igual que la religión, la literatura opera fundamentalmente a través de las emociones y de la experiencia; por consiguiente, estaría admirablemente capacitada para realizar la misión ideológica que abandonó la religión" (1993: 39).

> ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz", anticipándose con esta afirmación a Camus en aquello del pensador francés: "una filosofía pesimista no es incompatible con una moral de coraje".

De hecho, para Mónica Jato, "el intertexto bíblico se convierte asimismo en un discurso subversivo puesto que al servirse de la cobertura universal de los mitos, que en apariencia se alejan de la circunstancia histórica, logra sacar a la luz el sufrimiento de la realidad española, y su inconformismo, preparando el terreno para la poesía social" (2004: 143). Era esta una forma de leer la poesía de posguerra completamente distinta a la de Francisco Ruiz Soriano en *Primeras promociones de posguerra* (1997: 19): "Los poetas existenciales expresaron con tono desgarrador la realidad histórica individual vivida, sintieron en sus propias carnes la guerra, se vieron frente a ella, frente a la muerte, frente a su propio sufrimiento y tuvieron, necesariamente, que volver sus ojos hacia dentro, hacia Dios: ya para rezarle, ya para increparle". Para Ruiz Soriano, los diálogos del hombre con Dios eran existenciales y metafísicos, y no escondían una doble lectura social.

Por otro lado, en las revistas poéticas de posguerra fueron apareciendo poetas y pensadores enemigos del régimen, los subversivos de la moral establecida, los incrédulos de la todopoderosa religión y los inconformistas de los privilegios de clase. Y Leopoldo de Luis estaba bien informado de cada una de esas publicaciones; en el Primer Congreso de Poesía (1952), celebrado en Segovia, Santos Torroella elaboró junto a Rafael Cano y Leopoldo de Luis un catálogo de revistas, publicadas entre 1900 y 1952, bajo el título *Medio siglo de publicaciones de poesía*. De hecho, De Luis, como conocedor y directo protagonista del panorama poético de posguerra, prologa el conocido trabajo de Fanny Rubio, donde nuestro poeta va a hacer una reflexión sobre la poesía y la vida desde los presupuestos existencialistas (2004: 16):

> Porque nada pasa en vano, y la "pasión inútil" —en frase sartriana— que es vivir, deja sus huellas. Inútil y todo, hay que vivirla, y la poesía es vida también. Hoy prevalecen otras estéticas, pero los jóvenes poetas deben saber […] que toda poesía importante encierra una moral, que hay una simbiosis entre vida y poesía y que la poesía, además de ayudar a vivir, lucha contra el tiempo y contra la muerte.

En este luchar "contra la muerte" por parte de la poesía, De Luis matiza el heideggereano ser-para-la-muerte, al que —como recuerda Paul Ricoeur (2003: 474)— "Levinas opone un a-pesar-de-la-muerte, un contra-la-muerte". El enfrentamiento

"contra la muerte" connota una exaltación de la vida: "Inútil y todo, hay que vivirla"[67]. De Luis lo corroboraba cuando se le preguntaba sobre el sentido de la vida y de la muerte; en una entrevista concedida al *Diario de Córdoba* (25 de junio de 2003) se posicionaba al respecto: "[…] la vida nos lanza a la brega diaria. Y, en cambio, la muerte para mí lo que hace es arrojarnos a la nada. Para mí la muerte es la nada", coincidiendo entonces con la interpretación que él mismo había realizado acerca de la obra de Dámaso Alonso.

Las revistas poéticas españolas es un estudio que explicita, por un lado, el testimonio de filósofos existenciales y escritores marxistas, y, por otro, la constante presencia de Leopoldo de Luis en las revistas repartidas por todo el territorio nacional[68]. En *Índice* aparecían colaboraciones de Sartre y en *Ágora* se publicaban autores como Paul Éluard[69] y César Vallejo; de aquel también aparecerán traducciones en *Poesía de España*,*Deucalión*,*Platero* y*Aturuxo*. La segunda época de *Proel* (1946) daría entrada a trabajos de Heidegger, y en *Ansí* Alfonso Sastre aportaba el estudio "Albert Camus, traumas y problemas de su teatro"; Rey del Corral reivindicaba en *Despacho Literario* a poetas como Maiakovski, Machado y Vallejo, como ejemplos de escritores comprometidos pero que habían conservado la historia interior y la individualidad propuesta por Kierkegaard.

Por otro lado, entre las fichas de las múltiples conferencias que fue dando De Luis, se puede rastrear la huella teórica del existencialismo, como la semejanza que encuentra entre la concepción vital de Carmen Conde y la de el Sísifo de Camus (LdL 04/089: 25-27). El análisis gira en torno a los siguientes versos de Conde:

> Todo el universo gira
> sometiéndose a mi vuelo
> ……

[67] Será esta actitud leitmotiv de los poetas comprometidos: Victoriano Crémer, en "Cancionero del desánimo", se decantará por la vida ("¡Pero hay que aguantar la vida, / compañero! […] ¡Hay que seguir / viviendo!") a pesar de la angustia.

[68] Entre las múltiples colaboraciones deluisianas, Fanny Rubio, que lo nombra como "el poeta de las revistas de poesía" (2004: 438), señala las siguientes: la defensa del simbolismo que lleva a cabo en *El Español*, y la que hace del verso libre —de la que se retractará más tarde— y de la poesía nacida del dolor en *La Estafeta Literaria*; es colaborador habitual de *Índice* y ganador de su primer premio de poesía en 1951; también se incluyen algunos de sus poemas en *Raíz*, *Garcilaso*, *Acento Cultural*, *Acanto*, Ágora —y se encargaría de las notas críticas en *Cuadernos Ágora*—, *Poesía Española*, *El Laberinto*, *Poesía de España*, *Quaderna Vía*, la alusión al encarcelamiento de José Luis Gallego en *Entregas de Poesía*, *La Calandria* —que en su número 2 incluía una biobibliografía de Leopoldo de Luis—, *Espadaña*, *Álamo*, *Rocamador*, *Poemas*, colaborador fijo de *Platero*, *Hontanar*, *La Venencia*, *Cántico*, *Aglae*, *Alfoz*, *Chabola*, *Caracola*, *Al-Motamid*, *Mensajes de Poesía*, *Aturuxo*, una prosa en *Pleamar*, *El Sobre Literario*, *Verbo*, *Dabo*, *Papeles de Son Armadans*, *Planas de Poesía*, *Ganigo* y *El Urogallo*.

[69] Del poema "Liberté" de Éluard ha dicho Max Aub que "ha marcado toda la época. Quien más, quien menos lo ha rescrito a su manera" (1969: 227).

suspiraba por dejarte
piedra empujada del mundo
calma de ver que te hundes
de que no te siento mía
piedra lisa

Y aquí es a otro filósofo al que nos recuerda. Eran los años cuarenta. Esa misma década, Albert Camus cifraba en el mito de Sísifo el destino del hombre (del hombre-absurdo). Condenado Sísifo a cargar con su piedra montaña arriba, para que rodara de nuevo. Toda la alegría de Sísifo consiste en que su destino *le pertenece*. Su angustia está en la conciencia que tiene de esa realidad: en que lo sabe, y es inútil. La diferencia entre el existencialismo y la actitud de poesía de C[armen] C[onde] reside en que al participar de un sentimiento semejante supera esa conciencia de inutilidad con una luz[,] la de su sed de vida. Al fin y al cabo la mitología cuenta que Sísifo, al sumirse en el infierno obtuvo permiso de Plutón para volver a la tierra y castigar la infidelidad amorosa, y al gozar otra vez del sol[,] del mar[,] de las montañas[,] se resistía a volver a las sombras.

En la ficha 29 de esta conferencia ("Carmen Conde: una mujer con una luz entre las manos") especifica que la autora de *Mujer sin Edén* está "rozada por la filosofía existencial" y describe su asunción como una "actitud", lo que viene a confirmar el planteamiento aquí expuesto sobre la asimilación, y no transcripción, de los dictados existenciales en la poesía española de posguerra.

Una de las ideas que se han venido exponiendo a lo largo de estas páginas la llega a poner de manifiesto Leopoldo de Luis en el cierre de la conferencia sobre Juan Gil-Albert: "Quizá Gil-Albert, quizá los esteticistas tengan razón. En un mundo enloquecido y lleno de rencores[,] en un mundo de odios y torturas quizá es mejor refugiarse en la belleza del arte para compensar una realidad ingrata y —digámoslo sin ambages— más bien fea" (LdL 04/092: 44). Además de conceder a la belleza un poder paliativo y de regeneración moral, De Luis concede su lugar a la forma. Pero, como se ha venido repitiendo, la forma es constitutiva del arte y, por tanto, coincido con aquellos que han esgrimido la teoría de los formalistas, en sus múltiples lecturas, desde Adorno y Brecht hasta Wittgenstein y Barthes. Pero el hecho de aceptar lo que, para abreviar, puede resumirse bajo la palabra "literariedad" no quiere decir que conciba el arte como una forma de resolver los problemas sociales. La transgresión formal se ha presentado como una de las vías posibles para reivindicar la actitud inconformista ante las ideologías impuestas por el poder; mas la sublevación artística supone la aceptación previa de unos códigos culturales que impiden al artista "rebelde" salirse de los márgenes establecidos de antemano. De otro modo, si el arte es un juego —en una lectura idealista— cuyas reglas han sido propuestas desde la privilegiada posición de la burguesía, salirse de esas reglas sería abandonar los parámetros en los que,

existencialmente, “se estaba en casa” y acceder a una nueva dimensión o a otro modo de relacionarse, de “ser-en-el mundo”. Las vanguardias, por citar la mayor revolución consciente del arte, dibujaron sobre el mapa de la espontaneidad —más teórica que práctica— la escisión del conformismo, aunque se trató de una nueva caída en los códigos del arte. Por tanto, política y arte son realidades, ideologías, actitudes, con las que se encuentra el hombre y a las que toma en consideración. La realidad social es modificada por aquella; el arte, en cambio, solo puede modificar al arte. Y los poetas de posguerra eran conscientes de lo que se viene hablando. Leopoldo de Luis lo era y solo habló de la transformación de la conciencia, del rayo de luz que era el poema, el que al iluminar por un instante al lector, este se emocionaba y, a continuación, retomaba su roca para seguir subiendo la cuesta del tiempo. La poesía, para De Luis y para los demás poetas que se han citado a lo largo de estas páginas, era “trabajo, meditación, vivencias acumuladas, lucidez, capacidad expresiva”, en definitiva, “cultura” (LdL 04/091: 4), y no herramienta para transformar el mundo o la vida, dictado retórico que acabó siendo arrinconado en el mensaje de un metapoema de Celaya.

Resultan esclarecedoras las palabras que pronuncia Leopoldo de Luis en la conferencia sobre Miguel Hernández: “Hay una consigna revolucionaria que dice cambiar el mundo, para cambiar al hombre. Esa es una revolución política. Pero podríamos proclamar poéticamente: cambiar la poesía para cambiar al hombre, cambiar al hombre, para cambiar el mundo. Esa es una renovación literaria” (LdL 06/003: 21/3).

Decía Tomas Tranströmer: “Parecemos casi felices al sol, mientras nos desangramos por heridas que no conocemos”. En cierto sentido, el verso del poeta sueco está explicando la definición más conocida de Leopoldo de Luis sobre la poesía. La respiración deluisiana es histórica y comprometida; la herida es inevitable y existencial. Una y otra forman la vida. Así que si la poesía es “respirar por la herida”, respira por el costado del compromiso.El existencialismo estaba presente en la poesía social de Leopoldo de Luis y en la de sus compañeros de generación[70].

[70] En “Leopoldo de Luis: poesía contra la muerte” expone Vázquez Medel que “su poética parte de un enraizamiento existencial y comprometido con lo humano, consciente de lo terrible de un tiempo asfixiante, pero siempre abierto a la esperanza” (2000: 9).

4. La primera poética de Leopoldo de Luis: metapoesía e intertextualidad

Menos tu vientre
todo es oscuro.
MIGUEL HERNÁNDEZ

4.1. *Alba del hijo*(1946)

La obra poética de Leopoldo de Luis comienza con *Alba del hijo*en 1946, su primer libro publicado, si bien antes había visto impresos algunos poemas sueltos y varias colaboraciones, estas últimas en periódicos y revistas[1]. Es este un libro en que el tema metaliterario no es muy significativo cuantitativamente, si bien la sola presencia del poema que lo cierra —"Será sencillamente"— justificaría el motivo de este estudio, pues en ese poema, como veremos más adelante, aparece de forma clara y explícita uno de los pilares que sustentan su obra poética. No obstante, de la mayoría de los otros poemas también podremos entresacar algunos versos en que habla de su oficio, de qué

[1] Para estas colaboraciones véase "Conversación con Leopoldo de Luis, por Elsa y Jorge Urrutia", en *Será sencillamente* (2003: 17) así como la "Introducción" del mismo Jorge Urrutia en su edición de la antología *En resumen. Antología poética (1946-2005)* (2007: 13 y ss.). Se podrían dividir las publicaciones anteriores a *Alba del hijo* teniendo en cuenta el nombre con el que firmaba sus poemas. Así, cabe diferenciar entre aquellos primeros textos firmados como Leopoldo Urrutia, como los poemas publicados en la revista *Pregón Literario*, de la que solosalieron dos números y que creó junto a Rafael Manzano, José Luis Gallego y Germán Bleiberg. Posteriormente, en Alicante, Emilio Prados le pide unos poemas para el *Romancero de la guerra de España*. Siguen sus publicaciones en el diario *Ahora* ("Romance del niño y del avión" y "Romancero a la muerte de Federico García Lorca"), en el periódico de Alicante dirigido por Luis Caballero y romances en el periódico del Partido Comunista *Nuestra Bandera*, de Antonio Blanca. También publicó dos libritos: *Romances de un combatiente*. Alicante: Ediciones del soldado del pueblo, 1937, y otro en colaboración con Miguel Hernández y Gabriel Baldrich: *Versos en la guerra*. Alicante: Socorro Rojo, 1938. Como Leopoldo de Luis se inicia con "Dos décimas a la muerte", que Rafael Manzano le pide en 1941 para su revista *Chabola*, de Huelva. Continúan sus colaboraciones en la revista *Garcilaso* en 1944, a través de Pepe Altabella: "Sonetos de Ulises y Calipso" (nº 15, julio), y más tarde en *Espadaña*.

es y cómo se hace un poema; sin olvidar, es fundamental para dar luz a la poética deluisiana, el para qué de la poesía.

4.1.1.Tres lecturas de “Alba del hijo”

“Alba del hijo” es el poema que, además de encabezar su primer libro, le da título. Lo primero que llama la atención en él es la riqueza semántica del texto, dando lugar a distintas posibilidades de interpretación, a diferentes lecturas actualizadas a un mismo tiempo o por separado. La mayor o menor profundización en los temas dependerá de la competencia literaria del lector que dialogue con el poema en cuestión. Se entiende, pues, la lectura como un proceso de comunicación entre autor y lector; y es a éste último al que le compete entresacar los niveles o las capas, como si de una cebolla se tratase, del producto creado por aquél.

Tal vez aquí nos resulte útil recordar que la importancia que ha cobrado la recepción de la obra a lo largo de la historia del pensamiento ha recorrido un camino ascendente que va desde el “contagio” platónico a la frase de Karl Jasper “no existo si no me comunico”. Al respecto juegan un papel decisivo el tiempo histórico y las circunstancias personales y sociales de cada lector, según H. R. Jauss, ya que un texto recibirá una significación, y no otra, en función de esas variantes históricas y culturales. En ese juego bidireccional que es la poesía ha entrado Fernando Lázaro Carreter, a partir de las teorías defendidas por Cleanth Brooks, para reivindicar la figura del emisor, del poeta, como parte fundamental del proceso de comunicación poética, dejando fuera de tal diálogo al autor, al “hombre biografiable” (1990: 17,22). Apunta Lázaro unas notas esclarecedoras al respecto:

> Habrá que hablar más bien de un proceso osmótico, mediante el cual ese mundo que el poeta crea se impregna del alma del poeta, mientras ésta a su vez se va imbuyendo de la ficción creada. Pero, insistimos, está además el lector, sin el cual el poema no existe. Y si hemos de mantener lo subjetivo como esencia de la lírica, será preciso conceder que ésta consiste, no tanto en la expresión de la subjetividad del poeta, como en el encuentro de dos subjetividades (1990: 43).

El poeta, para Leopoldo de Luis, tiene que comunicar sus sentimientos y hacerlos llegar al lector: “Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta” (1985: 10).

Hay una lectura obvia de “Alba del hijo” sin posibilidad de error: es la exaltación del sujeto lírico ante el nacimiento de su hijo. Pero sería ésta una

interpretación incompleta, al menos para un lector atento, si nos detenemos únicamente en el lado biográfico de la composición. El dato real del nacimiento del hijo está teñido de principio a fin, no solo en este poema sino en todo el poemario que ahora nos ocupa, de notas con sabor a la poesía mística de San Juan de la Cruz, poeta admirado y hasta homenajeado por De Luis en la primera parte de su libro *Aquí se está llamando*(1992): "Lecturas de San Juan"[2]. Así, como reza el título del poema, el hijo es la nueva luz, el alba, que hace desaparecer la oscuridad del mundo, de la realidad, la del poeta; es la esperanza en lo que está por venir. Y mientras tanto, mientras espera lo ansiado, el corazón del poeta llega a identificarse con la infancia, ya lejana. Podríamos decir que se produce una vuelta al paraíso perdido de la primera juventud gracias a la felicidad del aún intuido hijo: "El corazón, que es también niño / a tu claror se precipita", iniciando la búsqueda propia de todo asceta. Esa espera se caracteriza por estar cargada de "un temblor de emoción viva", en los futuros padres, y cuando se produzca el encuentro entre los amantes, cabría decir con San Juan, asistimos al abandono místico, tras haber superado la oscura noche: "El alma quiere / como olvidarse de sí misma / y reencontrarse en los espejos / verdes del tiempo renacida". La incertidumbre que invade al poeta al saber de la buena nueva, el hecho de que piense en la posibilidad de que el hijo nazca a un mundo hostil y la consecuente "zozobra" que ahoga al padre cuando reflexiona sobre el mundo al que llega su descendiente, nos pone tras la pista del *mysterium tremens et fascinans*místico, pues la criatura no es solo causa de la congoja paterna, sino que también supone lo fascinante, la "alegría". El hijo representa lo misterioso, lo tremendo y lo fascinante, la luz que renace y despeja lo sombrío[3].

Se vale, por tanto, del lenguaje propio de los místicos para ensalzar el amor y elevar su experiencia a categoría casi sagrada. La luz[4] que le inyecta el hijo frente a la oscuridad del sujeto poético, la emoción y la pasión del que busca y espera y, por

[2] El mismo título, de hecho, lo toma del mismo San Juan y coloca como paratexto los versos de donde ha entresacado la cita: "Aquí se está llamando a las criaturas / y de esta agua se hartan aunque a oscuras / porque es de noche". De los doce poemas que componen *Alba del hijo* —o trece si tenemos en cuenta "Alba de amor", incluido en la antología *En resumen*— cuatro de ellos recurren al uso de la lira, estrechamente ligada a la poesía de San Juan, y que antes utilizó Garcilaso. La crítica ha destacado siempre el buen hacer formal de Leopoldo de Luis con las estrofas clásicas.

[3] A partir de interpretaciones como ésta, y como las que se leerán a continuación, nos permitimos rechazar todas aquellas lecturas que surgieron con la publicación del libro, las que no llegaron a ver más allá del dato biográfico de un emocionado poeta en ciernes. Por ejemplo, A. G. Lama, en el número 30 de *Espadaña* escribe una crítica negativa del libro, cerrando su reseña del siguiente modo: "los versos no dejan ver la poesía", valiéndose de la cita de Ortega y Gasset.

[4] La luz como símbolo de pureza nos remite a *Lucas* (11, 33-36): "Tu ojo es la lámpara de tu cuerpo. Cuando tu ojo está sano, todo tu cuerpo está iluminado; pero cuando está malo, también tu cuerpo está a oscuras. Mira, pues, que la luz que hay en ti no sea oscuridad"; también en *Juan* (8, 12): "Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida".

último, el concepto del abandono del alma para que sea traspasada por la esperanza, corroboran el tono místico. Además, hay que tener en cuenta que junto a este campo semántico aparecen rasgos propios de la poesía religiosa, reforzando así el carácter trascendental de lo que, en principio, era meramente anecdótico, como puede ser la idea de la música de Dios, es decir, la palabra del dios-creador del mundo, que crea al hombre del barro, o la metáfora del hombre como árbol("Alba del hijo"):

> porque sus ríos riegan dulces
> de un nuevo cuerpo ya la arcilla,
> la enredadera que se abraza
> al árbol joven de su vida.

Junto a estos dos análisis, biográfico y místico, cabe la posibilidad de una tercera lectura que conduce a la interpretación metapoética de este canto inaugural. Para ello hemos de partir de la definición de poesía que Leopoldo de Luis ofreció en *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 9 y s.), conferencia pronunciada en 1984 para la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. "Santa María", un documento fundamental para aquellos que deseen acercarse a la poética deluisiana. Aunque la cita es extensa nos permitirá comprender la impresión del propio autor sobre su propia obra, que, en último término, es el objetivo de nuestra tarea:

> […] para mí, la poesía lírica es *respirar por la herida*. Creo que en esa definición va implícito un entendimiento de la poesía como algo más que la mera experiencia verbal. No es la poesía solamente *una forma de expresión*, sino *la forma de expresar una entrañable realidad humana*.
>
> Hubo una época en la cual el poeta sustentaba su obra con sus ideas. Con el impresionismo, los poetas quisieron que, ante todo, la materia de la poesía fueran las sensaciones. Los movimientos vanguardistas prefirieron recalcar que la poesía se hace con palabras. El surrealismo, reivindica los estados del sueño o, más exactamente, del subconsciente onírico. Cuando yo digo que la poesía es respirar por la herida quiero aludir a todo eso. Porque son sensaciones, pero sin despreciar las ideas, y es asimismo la sorpresa subconsciente, los elementos que yo quisiera ver aflorar en el poema, como los sargazos emergen a la superficie del agua, y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea. El conjunto que se obtiene necesita un elemento más: la emoción. Y el poema estará hecho.
>
> La emoción la pone la herida. Por eso es respira por la herida la poesía. Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta.
>
> Hay dos actitudes frente a la poesía: la que ve la obra como síntesis de una vida (lo que coloca la obra por encima del hombre) y la que ve la vida como raíz de una obra (lo que coloca al hombre por encima de sus escritos). Me inclino por esta segunda actitud y creo que la poesía no suplanta nunca a la vida, sino que debe ser su compañera. Poesía como compañía de vida. Eso he pretendido, y he valorado siempre la importancia de la poesía en la existencia del hombre. Porque es evidente que se puede vivir sin poesía, pero es perderse la mitad de su encanto. También se puede vivir sin amor, pero es perderse la otra mitad.

> Aunque me parece una frase brillante y no exenta de matices verdaderos, no ha llegado a convencerme aquello de Valéry cuando decía: «Afortunadamente, el poeta no es nunca el hombre». La poesía —la que yo quisiera haber hecho— debe reflejar al hombre. Como un espejo. Pero no como el espejo del agua que reflejaba a Narciso. La poesía no debe ser narcisista, sino un reencuentro con el «alter ego», con el otro yo que siempre somos. Por eso la poesía propia le produce a uno —al menos, a mí— rubor y zozobra. Rubor, por lo que pueda significar de egocentrismo. Zozobra, por la sorpresa del otro yo.

Leyendo atentamente esa teoría poética se podrá comprobar que la poesía, para Leopoldo de Luis, es algo más que su tan repetida fórmula "respirar por la herida". Lo es, por supuesto. Pero también es mucho más. Sintéticamente se puede afirmar que el poema es definido como la suma de una serie de ingredientes que dispuestos con corazón y cabeza darán como resultado un guiso que debe agradar al lector, alimentando a éste del mismo modo que le dio vida al poeta. La corriente teórica literaria del siglo XX que encaja con esta forma de concebir la literatura es la Semiótica, la cual, a partir de Mukařouský (1977: 36), concibe el texto literario como la suma de significante y significado; y es el receptor de la obra, el lector, quien partiendo de la materia, del lenguaje, le aporta el significado:

> La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior (significante, *signifiant* según la terminología de Saussure) al que le corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina "objeto estético") caracterizada por lo que tiene en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectividad determinada. Frente a este núcleo central que pertenece a la consciencia colectiva, existen evidentemente en cada acto de percepción de una obra artística elementos psíquicos subjetivos que equivalen aproximadamente a lo que Fechner resumía con el término de "factor asociativo" de la percepción estética.

Los elementos que constituyen un poema son, como se ha leído en la cita de Leopoldo de Luis, los siguientes: "ideas", "sensaciones", "palabras", "ensoñación" y "emoción". Para que el poeta sea coherente con el crítico que está hablando de su poesía, "Alba del hijo" habrá de contar con esos cinco rasgos indispensables de todo poema. Y así es: a partir de una idea como el nacimiento del hijo, el poeta quiere expresar, con palabras —no puede ser de otra forma—, su alegría y su emoción, y cómo esa experiencia, que deambula sin solución por su cabeza, le sirve para inspirarse. Es el hijo también luz para los versos del poeta:

Y en el piano del ensueño
brota con claras notas íntimas,
en nuevas formas de ternura,
una ancestral música antigua[5].

Efectivamente, la poesía nace del ensueño y crea, como un piano, acordes, "claras notas íntimas", como si dijese que la soñada venida de su vástago le da pie al canto; por eso son "íntimas", por tratarse de una experiencia del yo poético. De estos versos deducimos que la poesía es sueño y sensaciones, es decir, los sentimientos del hablante transformados en palabra poética. A través de su poesía, que ahora está como él, llena de ilusión y emoción, empieza a cantar sobre algo nuevo, distinto por desconocido, y levanta su voz cargada de "ternura" como ya lo hicieran otros, reconociendo implícitamente el valor que tiene el concepto de tradición para comprender la poesía. Se trata de sentimientos exaltados, en algunos instantes eufóricos, que apuntan hacia el tono neorromántico de toda la composición; porque no es exclusivamente un libro de sentimientos pletóricos, casi místicos los llamamos más arriba, sino la búsqueda agónica de un ser sumido en la angustia de su tiempo que consigue ver luz por la rendija de la nueva ilusión.

Esta actitud vincula a nuestro poeta con el Romanticismo. Espronceda, Zorrilla o el Duque de Rivas asumieron la euforia y los sentimientos exaltados como piezas constitutivas de cualquier poema. La generación poética de Leopoldo de Luis fijó su atención en el Romanticismo, dando el relevo a Góngora y Garcilaso. El Romanticismo en que bebe De Luis no es el que Jenaro Talens llamó "superficial", sino en el depurado, el que parte de los filósofos alemanes y el grupo de Jena y, más tarde, aflora en Bécquer.

No es nuevo comparar la poesía con la música. El tópico horaciano *ut pictura poesis* se convertiría a partir del Romanticismo en *ut musica poesis*, ya que la música se

[5] Además de la interpretación metapoética que ofrecemos, la lectura que hace Leopoldo de Luis del poema de Miguel Hernández "Hijo de la luz y la sombra" nos lleva a pensar que el referente poético no sea la poesía sino la vida. En el poema hernandiano leemos "Hijo del alba eres", por lo que no se trata de mera coincidencia léxica, sino de un poema en el que el amor y la esperanza se unen para mirar al futuro, como en la obra de nuestro poeta. Éste sueña con la nueva vida del hijo, quien se incorpora al río de la historia. La vida es "una ancestral música antigua" formada por cada una de las voces que la componen, la vida particular de cada uno, tanto de los vivos como de los muertos, sumergidos en el tiempo. De Luis, con una prosa elegante y cuidada, en la edición que lleva a cabo junto a Jorge Urrutia de *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias* observa sobre el texto de Hernández que "estremece este poema hasta la raíz misma de los huesos, porque de la raíz misma de los huesos ha brotado, y siente uno, al sentirlo, que es nuestra vida misma, y la vida de nuestros hijos, la que se despeña en catarata desde el misterio de las edades, en el hondo sonido de los versos"(1990: 89). Esta segunda opción se muestra coherente con los versos que siguen, siendo la vida la que espera la llegada del hijo y la que riega como un río "de un nuevo cuerpo ya la arcilla".

consideraba más próxima al fluir de los sentimientos y a la libertad del exaltado yo romántico , frente a la mímesis de la pintura[6]. Basta con pensar en Bécquer y en su "himno gigante y extraño", y sus "palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas". También De Luis habló de la importancia del ritmo para la poesía, haciendo hincapié en su musicalidad, y sentenció que "sin ritmo, no hay poesía" (1985: 29). Pero no es casualidad que desempolvemos las "notas" de la rima I de Bécquer o estos otros versos, "como nota de música lejana / el eco de un suspiro" de la rima LV. Las *Rimas*están presentes en *Alba del hijo*, entretejidas entre sus versos con forma de citas no explícitas, sugeridas. Los versos de Bécquer —junto a los de Miguel Hernández[7]— han de estar en la cabeza de todo lector de Leopoldo de Luis, por ser una influencia clara[8]. El arranque del poema "Alba del hijo", e incluso el motivo que augura el título del libro, puede leerse como una paráfrasis de aquel verso de la becqueriana rima XVII: "hoy llega al fondo de mi alma el sol". Unos de los eufemismos más usados para hablar del momento del parto es "dar a luz", metáfora que sustenta, como *leitmotiv*, el argumento del libro; el hijo —ya lo hemos visto— es la luz que el padre canta y la madre entrega al mundo.

Por otro lado, el alma del poeta, así se lee en el poema de 1946, desea "reencontrarse en los espejos / verdes del tiempo renacida", mientras que Bécquer en la rima XII, con la misma imagen sinestésica ("verde el color del que espera / y las ondas del Océano, / y el laurel de los poetas."), nos ayuda a entender que el presente deluisiano sea del color del que espera, que no es otro que el que tiene esperanza en algo

---

[6] Mario Praz estudia el origen de la relación entre la música y la poesía: "En el tratado de Zarlino encontró Poussin el fundamento para su manera de pintar, puesto que, según él, la pintura, al igual que la música, debía ser una trasposición de los estados de ánimo. En su caso, el precepto de Horacio *ut pictura poesis* actuaba a la inversa; su credo era *ut poesis pictura*, y para él, como para Milton, la poesía era ante todo música" (1981: 93). George Steiner, por su parte, se remonta hasta el mito de Orfeo y a la concepción de Pitágoras de que el universo está regido por una armonía, una música que organiza el funcionamiento del mundo, si bien "la formulación más completa de este anhelo, de esta sumisión de la palabra al ideal musical se puede hallar en el Romanticismo" —y cita, entre otros, a Tieck, Novalis y Hoffmann— ; y añade que "en la música, mucho más que en las palabras o en las artes plásticas, es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma" (2003: 59-61).

[7] Leopoldo de Luis no lo ocultaba: "Comencé a publicar libros en 1946. Fue un conjuntó de poemas titulados *Alba del hijo*, una muestra de la presencia del tema familiar en la poesía de posguerra. Nos apartaría del tema de hoy comentar las causas que, a mi juicio, motivaron ese florecimiento temático en tan difícil coyuntura. Baste señalar el hecho, así como la sombra de Miguel Hernández sobre este motivo tan entrañablemente humano" (1985: 25). A la hora de ponerle título a su primer libro es posible que De Luis estuviera pensando en los versos del poema hernandiano "Hijo de la luz y la sombra": "Hijo del alba eres" (1990: 252).

[8] Tenía razón Eva González Abad cuando, al presentar a Leopoldo de Luis en su conferencia *Reflexiones sobre mi poesía*, decía: "Toda la melancolía y amargura que envuelve su poesía se puede considerar como un punto de unión con Bécquer" (1985: 6). Bécquer escribió "Amargo es el dolor; pero siquiera / ¡padecer es vivir!".

o alguien, verde, como el agua del mar que espeja a quien se mira en ella. Del mismo modo, el poeta se asoma a su interior y ve que, gracias a la esperanza, su alma está llena de vida, "renacida" dirá él, como la primavera, la cual implica el concepto de resurrección propio de la naturaleza, es decir, un ansiado camino desde las sombras del presente paterno hasta la esperanza de reverdecidos tiempos mejores para el hijo. Miguel Hernández, por su parte, recurrirá a este juego de colores, entre el verde y el azul, para evocar la emoción ante su hijo, en el poema "Todo era azul", que comentaremos más adelante. El poema que sigue a éste, "Sonreír con la alegre tristeza del olvido", alienta al desesperanzado: "Espera. No cansarse de esperar la alegría".

La identificación de los sentimientos con los elementos de la naturaleza, ese azul que lo inunda todo, acerca este libro a la vertiente neorromántica de poetas modernistas como el primer Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, como puede leerse desde sus primeros versos:

> Alba del hijo en los paisajes
> de enamorada geografía.

Cantará la vida desde el amor, tal y como dicen estos versos. En este contexto parece lógico que la espera se convierta en motor generador de la poesía. Es más, la hipótesis de que Leopoldo de Luis fuera o no lector asiduo de Juan Ramón es resuelta en uno de los poemas del librito. Se trata del poema "Paisaje", donde sus versos pintan, como si de un cuadro se tratase, un instante determinado por medio de brochazos impresionistas, una escena en que la esposa tiene la mirada perdida mientras atardece. La naturaleza es descrita de forma subjetiva, pues el poeta hace de su entorno más próximo todo un mundo natural, repleto de flores, aves, playas y mares, a través de un juego metafórico; está poetizando sus sentimientos, haciéndose partícipe de la naturaleza. Y mira su realidad indirectamente, a través de los ojos de otro pintor de tardes como Juan Ramón Jiménez: "la tarde se diluye en increíbles / juanramonianos malvas vesperales".

Pero la relación intertextual entre la metapoesía de Bécquer a la que aludimos anteriormente y la del poema "Alba del hijo" presenta algunos puntos más en común. Si continuamos leyendo los versos que siguen a los ya citados de la rima LV se observará que parten de los mismos códigos semánticos y léxicos. Hay que tener en cuenta que desde la identificación consabida de la mujer con la poesía, desde aquellos versos en que a la pregunta "¿Qué es poesía?" responda "Poesía… eres tú", en adelante, cuando

aparezca en sus rimas la mujer, puede que esté utilizando una clave metapoética ("Rima LV"):

> Entre el discorde estruendo de la orgía
> acarició mi oído,
> como nota de música lejana,
> el eco de un suspiro.
>
> El eco de un suspiro que conozco,
> formado de un aliento que he bebido,
> perfume de una flor que oculta crece
> en un claustro sombrío.
>
> Mi adorada de un día, cariñosa,
> —¿En qué piensas?— me dijo.
> —En nada... —En nada, ¿y lloras? —Es que tengo
> alegre la tristeza y triste el vino.

La lectura metapoética de estos versos nos ayuda a comprender la incapacidad de la poesía para transmitir las emociones y sentimientos del poeta, que quedan como "ecos" agridulces de dicha pasión al intentar convertirlos en poema. La labor crítica de Jorge Urrutia (1999: XXIII y s.) ha permitido darle la vuelta a la interpretación clásica de los "ecos" y las "voces" del conocido poema "Retrato" de Antonio Machado: "A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una"; son los *ecos*, según Urrutia, los que transmite el poeta en el poema: "Los poemas serán el eco de su interioridad, de su alma, y responderán a la verdad de su sentimiento". Lo interior al poeta, aquello que descansa en su pensamiento, aquel sentimiento que quiere transmitir, se exterioriza como *eco* de lo realmente vivido. Las *voces* no son más que la expresión falseada de ideas que no se han gestado dentro del poeta. Por eso, volviendo a la rima becqueriana, la poesía es el *eco* de un sentimiento que ha ido cultivándose "en un claustro sombrío", en el interior del poeta. Apuntamos a continuación un fragmento de la "Introducción sinfónica" de Bécquer, que Jorge Urrutia incluyó para corroborar su tesis:

> Si *morir* es *dormir*[9], quiero dormir en paz en la noche de la muerte sin que vengáis a ser mi pesadilla, maldiciéndome por haberos condenado a la nada antes de haber nacido. Id, pues, al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados, y quedad en él como el eco que encontramos en un alma que pasó por la tierra, sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas.

[9] Ya Shakespeare había identificado el sueño con la muerte en el famoso soliloquio de Hamlet: "Morir, dormir, no despertar más nunca"; y a semejante conclusión llegaría Gerardo Diego al afirmar en sus versos que "Morirse / definitivamente es dormir mucho".

Una vez más coinciden sus poéticas, pues para Leopoldo de Luis, —también para Bécquer—, el poeta ha de dejar pasar el tiempo y, tras haber ahogado sus pasiones en él, llegará el momento en que la memoria reviva lo vivido: "la poesía se nutre de la memoria" (1985: 11). Las emociones vitales, en ambos poetas, están cargadas de tintas antitéticas, de luces y sombras, tristes y alegres a un mismo tiempo. De Luis logra redimirse por una luz que despeja sombras, por la claridad que crece en el vientre materno y le da fuerza para buscar respuestas a tanto interrogante y tanto vacío. Se podría decir que vive respirando el aroma de una flor muy particular, una flor de carne y hueso en gestación, con Bécquer, "en un claustro sombrío". Pues, ¿no es el esperado hijo sino "una flor que oculta crece / en un claustro sombrío"? Las dudas se despejan leyendo la rima LV junto a los serventesios de "Primera dedicatoria", donde podemos observar los mismos campos semánticos que en los versos de Bécquer y la coincidencia, que no es gratuita, entre las palabras empleadas por uno y otro. Nótese cómo en ambos poemas, además de la idea del hijo que crece como una flor entre las sombras, se leen los mismos términos: "eco", "suspiro", "aliento", "sombra" y "triste"[10]. La similitud, por su parte, entre el prólogo que encabezó las *Rimas*—la "Introducción sinfónica"— y la poética deluisiana, tanto en *Alba del hijo* como en sus trabajos críticos, arroja claridad a nuestro estudio, pues Gustavo Adolfo Bécquer juega con la imagen del poema como hijo que es fecundado entre las sombras de su interior y entregado a ese mundo de contradicciones en que vive el poeta:

> Los extravagantes hijos de mi fantasía, duermen por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, esperando en el silencio que el Arte los vista de la palabra, para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

Una vez que las ideas se han revestido de palabras, continúa Bécquer en su prólogo a las *Rimas*, tomarán forma de poema ("entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo, que solo puede salvar la palabra"), y se presentan convertidas "al beso del sol, en flores y frutos"; o salen a la superficie como materia maleable, al mar de la poesía nutrida de los afluentes de la vida ("Necesario es abrir paso a las aguas más profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo"). Entiende, pues, la poesía como algo interno a lo que hay que darle forma, de lo que se desprende que la labor del poeta es similar a la de un artesano en su

[10] Como Bécquer, también se ve Leopoldo de Luis en "Primera dedicatoria" como un compendio de alegrías y tristezas: "jalón de mi entusiasmo, de mis angustias hitos"; y en "Alba del hijo", "y de zozobras y alegrías". La poesía, como la vida, aúna los altibajos emocionales del hombre.

taller: “Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume”. También relaciona en su “Introducción” la poesía con la música (“No quiero que al romperse esta arpa vieja y cascada ya se pierdan, a la vez que el instrumento, las ignoradas notas que contenía”) y, por último, atribuye a la memoria un papel decisivo para crear los poemas: “disputándose los átomos de la memoria como el escaso jugo de una tierra estéril”. La flor de la poesía que sale a la luz desde las sombras, lo informe de las ideas, auténticas, que han de ser recuperadas por la memoria como único medio para componer la pieza musical que supone todo poema, son algunos de los caminos que desde la poética de Bécquer nos irán llevando a la retórica de Leopoldo de Luis.

Destacamos la siguiente estrofa deluisiana de “Primera dedicatoria”, en la que junto a Bécquer, sus versos recuperan también la tradición juanramoniana[11]:

> Ella, en la luminosa penumbra de su sueño,
> ya te da dulces nombres con que vestir la rosa,
> la ternísima rosa de tu cuerpo pequeño
> que hoy llena esa penumbra del sueño luminosa.

Es el hijo, su inminente vida y, consecuentemente, la del poeta, el germen del libro *Alba del hijo*. En uno de sus trabajos (1986: 37 y s.) estudió un poema de Antonio Machado en que el sevillano describía “la muerte del niño herido”, poniéndolo en relación con otro poema de Unamuno, “Al niño enfermo”, de asombroso parecido con aquél, observando que el poema del vasco era de 1900 y, por tanto, anterior al de Machado, de 1938. En ambos poemas un apóstrofe sirve para dirigirse al niño, y en ambos el hijo también es visto como una flor delicada a punto de ser cortada por el frío hierro de la muerte: “¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía?”, pregunta Machado; “Duerme, flor de mi vida”, ordena dulcemente Unamuno. Algunos años después, Leopoldo de Luis, en “Segunda dedicatoria”, rehacía la imagen ajustándola a sus cauces de expresión y tras llamar al hijo le pregunta, como preguntándose a sí mismo, buscando una respuesta, si el haberle dado vida no es atarlo más “a una sangre ardiente y mía”, y, unos versos más abajo, lo dibuja como “flor que la flor de mi cariño aumenta”, con los mismos trazos que ya usaran los tres poetas más destacados del 98. Estando embarazada, dedica a la esposa un poema en el que la gestación vuelve a ser

[11] A modo de ejemplo, obsérvese el siguiente verso de *Elejías*, incluido en la *Segunda Antología Poética*: “Por la herida que abril ha dejado en mi pecho, / ruedan mis dulces rosas sangrientas, una a una”, en el que la rosa se ha materializado en cuerpo y, como en De Luis, ha dejado una herida: la que produce el contacto con la realidad. La admiración de Leopoldo de Luis por la poesía de Juan Ramón ha sido reafirmada por él mismo en múltiples ocasiones. De hecho, prologó la *Segunda Antolojía Poética* para Espasa-Calpe en 1976.

descrita con la misma metáfora: “mientras la rosa de tu sangre crece” (“Joven madre”). Ya nacido el hijo, le escribe estos versos: “Tú entre mis brazos, hijo, / como una flor chiquita […] La flor es el ropaje / donde esconde, pequeña, / su sombra el árbol antes de ser leña”. Flor, árbol y leña se suceden en el tiempo. El árbol paterno disimula la funesta sombra de la muerte con la ilusión de la flor que ha nacido a su alrededor, pues se sabe madera, del latín *materia*, que se consumirá en el fuego.

Ya dijimos más arriba que la poesía de *Alba del hijo* hunde sus raíces en la vida, la del poeta y el tiempo que le tocó vivir. Y llegamos con esta observación a otro de los puntos cardinales que orientarán al lector de esta obra poética, entendida como *pars pro toto*, pues las angustias y alegrías —las menos estas últimas—, los pares y los nones, la cal y la arena de su día a día, han pasado a la letra convertida en poesía no solo en su primer poemario sino prácticamente en toda su producción.Para Leopoldo de Luis la vida es la unión indisoluble de amor y poesía, como indicó en sus *Reflexiones sobre mi poesía*:“la vida como raíz de una obra” (1985: 10). Y añadía allí mismo: “Porque es evidente que se puede vivir sin poesía, pero es perderse la mitad de su encanto. También se puede vivir sin amor, pero es perderse la otra mitad. […]La poesía —la que yo quisiera haber hecho— debe reflejar al hombre. Como un espejo”. Un poco más adelante corroborará que “es la condición humana la preocupación que me ha llevado por lo general a escribir mis poemas” (1985: 13). Deja claro que su poesía pretende decir cómo es el hombre-poeta, es más, intenta ser sombra de él, el diálogo interno de todo poeta consigo mismo:

> La poesía no debe ser narcisista, sino un reencuentro con el “alter ego”, con el otro yo que siempre somos.Por eso la poesía propia le produce a uno —al menos, a mí— rubor y zozobra. Rubor, por lo que pueda significar de egocentrismo. Zozobra, por la sorpresa del otro yo (1985: 10).

Si retomamos una vez más “Alba del hijo”, sin perder de vista estas palabras, volvemos a encontrarnos ante una lectura basada en el concepto de qué es la poesía desde la misma poesía. Desde este punto de vista ha de recordarse aquel verso en que el poeta deseaba, con cierto olorcillo místico, “reencontrase en los espejos”, es decir, re-encontrarse con uno mismo, repetir como se repite la imagen en el espejo, o dirigir a sí mismo la mirada para después devolver lo que ha observado, a modo de ascenso desde los infiernos, convertido en poesía. Además, este párrafo de sus *Reflexiones* insiste en el carácter ambiguo, por amargo y dulce, del rincón histórico desde el que escribe, pues la poesía temporal que crea, al igual que el hijo, lo deja en un estado de intranquilidad y

aflicciónpor la espera, pero también lleno de emoción por el nacimiento, ya del hijo, ya del poema. Cedamos la voz a Leopoldo de Luis para que lo diga de forma más precisa y literaria, en "Alba del hijo":

> Alba del hijo. Un azul nuevo
> traspasa todo hacia tu día,
> multiplicado de esperanzas,
> y de zozobras y alegrías.

Al concebir la poesía como una reflexión consigo mismo, a la manera de los complementarios de Machado o los heterónimos de Pessoa, y ante la posibilidad de caer en el ensimismamiento y en el egocentrismo característico de ciertos poetas malditos (Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé, Valéry…)[12], es la humildad, y el pudor que le produce hablar de él, lo que le redime de caer en el saco roto de los líricos torremarfilistas. Logra distanciarse de ellos en su obra y, como la vida va a la obra, también en su vida; se sabe con certeza que entre los primeros rasgos de una etopeya deluisiana habría que citar su altruismo para con los suyos y para los demás. Como en Moritz, hay un debate interno entre el escepticismo y la esperanza, así como una batalla entre la tendencia, idealista, de recrearse en su yo, ajeno a los demás, y la consideración del mundo exterior, material, que lo sobrepasa y envuelve. A esos dos polos los ha llamado "rubor" y "zozobra". Frente al mundo real que le acongoja, el poeta, a partir de la esperanza, crea un mundo de ensueño en el que refugiarse. La creación será la clave que le de acceso a ese mundo; por un lado, la creación poética y, por otro, la creación humana, desde la perspectiva de poeta y padre respectivamente.

La frontera que delimitará el campo creativo tiene sus barreras en el amor. Más allá de él, nada. La poesía y el hijo son creados a partir del amor. Desde "Alba del hijo" nos lo dice y nos lo recordará a lo largo de toda su obra, si bien en ciertos instantes ni el cariño consiga levantarlo. Pero como todo proceso cíclico, hay un principio y un final, un morir y un renacer de sí mismo, una luz que le orientará para que siga el camino. Ya lo hemos dicho: la luz del amor; unas veces disfrazada de amor paterno, otras conyugal y, otras, amor por lo que le rodea y por lo que hace y le conforma. También, amor a secas. Como en los pensadores románticos, en tiempos de "alegrías" llegará a darse una

[12] La visión de cada uno de estos poetas de su "yo" fue estudiado por Manuel Mantero. El "yo" que ofrece Rubén Darío es existencial y llega a la conclusión de que es el "primer poeta existencial en lengua castellana. Su influencia en ese sentido es innegable: Blas de Otero y José Hierro han sido intensamente removidos por su poesía dolorida" y concluye diciendo: "un Rubén existencial veinte años antes de que Heidegger trajera la gallinas amargas de la doctrina" (Mantero, 1971: 97-105). Lo declara existencial por concebir la vida como muerte, por su perspectiva de la Nada y la angustia que provoca, por el paso del tiempo o por los abismos interiores. También Bécquer escribió que "¡Despertar es morir!" (rima LXIX).

adecuación entre paisaje y alma. Lamentablemente, la congoja vestirá el alma con hojas mustias sin vida, caídas para siempre en la más absoluta oscuridad. Bécquer supo expresarlo, con la aparente sencillez que le caracteriza, en la rima LXII:

> La brilladora luz es la alegría;
> la temerosa sombra es el pesar;
> ¡Ay!, en la oscura noche de mi alma,
> ¿cuándo amanecerá?

Resuenan en estos versos las luces y sombras del asceta, la noche de San Juan de la Cruz. Los ambientes descritos por Leopoldo de Luis pasan por una amalgama de matices, que van desde los más claros hasta los sumamente oscuros, entendiéndose con todo el matiz trascendental que se quiera. Y eso ya desde su primer libro. Es necesario especificarlo, pues parte de la crítica solo vio en *Alba del hijo* el libro de las luces, sin sombras. En su estudio sobre sus primeros libros, hasta *Juego limpio*, Isabel Román ya desmiente cualquier simplicidad: "*Alba del hijo*, en efecto, parte de una experiencia personal. Sin embargo, como intentaré mostrar, no desprecia la dimensión social e histórica del hombre, y, es más, la emoción esperanzada y gozosa se tiñe continuamente de amargura por las condiciones en las que el hijo, identificado con la luz, habrá de nacer".[13]

Pero ahora es el tiempo en que el amor le abre las puertas de la esperanza y ve la llegada del hijo "en los paisajes / de enamorada geografía". "La poesía es una acto de amor y la entiendo como una prueba de humildad" (1985 15). De Luis escribe desde el amor y crea, como un dios poético, su mundo, insuflándole vida con su palabra enamorada. El poeta, por tanto, no crea solo el poema, sino que en él, al ser el producto del quehacer enamorado, inserta al hijo, otra consecuencia del amor, y levanta un mundo anhelado a través de los derroteros de la ilusión. Pone a su hijo en el poema como puso Dios a su hijo en el mundo, por amor a su creación, porque el mundo (el poema) estaba bien hecho. Entonces, el Verbo se hizo carne. La carne de su carne o el hijo que nace del padre. Se trata del poeta-dios que recoge el *Génesis* y el *Evangelio de San Juan*. Ahora comprendemos mejor que la música deluisiana brote "en nuevas formas de ternura". Sin embargo, no es el único verso que nos retrotrae a los principios de la creación. Si "Alba del hijo" es un poema inaugural, no solo por ser el primer poema de su primer libro, sino también por el tema —la luz del hijo permite ver el mundo como recién creado de las sombras, una esperanza—, la lectura metapoética

[13] "La obra poética de Leopoldo de Luis (1940-1960)", en *Será sencillamente*, (2003: 57).

apoya nuestra interpretación. Si Dios crea el mundo con la mezcla del agua que brotaba de la tierra y el polvo del suelo (*Génesis* 2, 6-7), modulando el barro a su imagen y semejanza, así Leopoldo de Luis y su palabra para crear el mundo, la ya referida "ancestral música antigua":

> Alba del hijo. Ella te espera
> con un temblor de emoción viva
> porque sus ríos riegan dulces
> de un nuevo cuerpo ya la arcilla,
> la enredadera que se abraza
> al árbol joven de su vida.

Es la necesidad de materializar la poesía, de que la poesía encerrada en la imaginación ha de pasar por la razón, lo que hace de Bécquer un poeta verdaderamente moderno, como ya había señalado Jorge Urrutia en "Bécquer, ¿poeta materialista": "El poeta necesita de la forma; sin ella el pensamiento es solo un caos. Sin la forma no existe la expresión y sin la expresión no existe la poesía" (1973: 401).

En la mayoría de los casos en que aparece "ella" en el poemario su referente es la esposa. Sin embargo, quien espera ahora es la palabra del poeta. Y es también "ella" la que, inmersa en el mar de la tradición, se une a la "arcilla" para materializar al hijo, creado con el barro de la poesía. También Bécquer concibe al hombre hecho de barro (rima LXIV) y escucha al tiempo cómo increpa a su sujeto poemático con la siguiente exclamación "¡Ah, barro miserable, eternamente no podrás ni aun sufrir!" Al cantar al hijo, lo crea. Se deduce que la poesía es para Leopoldo de Luis un caudal en el que cada poeta bebe y devuelve, asimismo, hecho agua[14], como una pequeña gota de agua si pensamos en el rubor poético, al mismo río, el cual fluye desde que el hombre fue modelado con la palabra. Efectivamente, así se pronunció como crítico para definir la poesía: "La poesía no es algo rígido, estático, predeterminado,doctrinal. Yo la veo como un río más que como un espejo. Yo la veo como una (sic) pez, más que como una estatua" (1986: 23).

Pero además la palabra fundadora es metaforizada en una enredadera que envuelve al hijo, a su vez, metaforizado en árbol. Es la misma imagen que da título a otro de sus libros: *El árbol y otros poemas*(1954). La poesía va dando vueltas en torno al hijo, joven árbol, pues surge, en 1946 y para el padre, del hijo, con el fin de demostrarle, desde el amor a la poesía, su amor. En definitiva, el hijo sirve de fuente de

[14] El poema como agua, río, por el que fluyen los elementos que lo componen. Decía De Luis que "esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea"(1985: 10).

inspiración. Si seguimos teniendo en cuenta el contexto bíblico en que hemos enmarcado el poema, el hijo es el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal situado en el centro del Paraíso, símbolo de la inmortalidad; la misma inmortalidad que le dará al hijo la palabra poética del padre, pues, al ser nombrado, la pervivencia en la memoria vence al olvido[15]. Por analogía, el padre-poeta se enreda como la serpiente, ya lejos de la inocencia de la infancia que barrunta para el hijo, y asume el papel de desterrado del Edén por el pecado original con el que el hombre se rodea de seres pecaminosos *per natura*. Por eso no nos debe extrañar que, tras decirle al hijo que va a hablar de él utilizándola a ella (la palabra), el poema se cierre no con la voz del poeta sino con el yo del poeta: "Y yo te espero / con la emoción más sorprendida". Las tres personas gramaticales están presentes en el poema: el "yo" lírico, el hijo o el "tú" destinatario, y "ella", la poesía unas veces, la amada otras.

En el Romanticismo, Baader intenta explicar los orígenes del hombre. Propuso a un hombre inicialmente asexuado, pero que quiso procrear. Entonces, Dios creó a la mujer, Eva, para evitar que el hombre se rebajase a la condición de las bestias. Antes del pecado y la caída, el hombre se reproducía por ramificación, como los árboles. Por tanto, la diferencia de sexos, para Baader y Saint-Martin, nació de la caída, para evitar su descenso hacia el abismo. El hombre solo conservaría, desde que es materia, leves atisbos de lo que fue antes de la caída (Béguin, 1954: 80-106).

El Romanticismo supo de esta forma de entender la poesía. La poesía, para románticos como Arnim, es un oficio de artesano, en el que el ritmo debe ser el principio que dé forma a la materia lingüística, y por el que se rija un acto creador irremediablemente unido al dolor y la soledad. Escribió Arnim que "el amor por todo aquello que creamos es lo más sagrado" (*apud* Béguin, 1954: 316-322), sentencia en la que late subyacente el amor poético, necesario a la creación para Leopoldo de Luis. De ahí a la transformación de la poesía en religión, en Juan Ramón Jiménez, solo hay un paso.

Por otro lado, creemos que no se trata de mera casualidad que en su primer poema aparezcan de forma velada todas las características que ha de presentar cualquier conjunto de versos para que, según el poeta, alcance la categoría de *poema*. Un lector que lea "Alba del hijo" rastreando la poética práctica de Leopoldo de Luis podrá

[15] En su capítulo "Leopoldo de Luis: la poesía meditativa de los 80", en *Será sencillamente*, Manuel Ángel Vázquez Medel señala que "nada más inhumano que el olvido y por ello hemos de preservar el caudal de la memoria y comparecer allí donde debe elevarse nuestra palabra, aunque no sea grato testificar" (2003: 142).

percatarse aun de la inclusión en él de su fórmula más conocida para definir la poesía. "Respirar por la herida" significa interiorizar la vida, que duele tanto como una herida. Aprendemos con esta poesía que somos prometeos de un dolor que no supurará. Pero una nueva ilusión le consuela y le insta a seguir respirando, porque entre bocanadas de aire sabe que algunas tienen el sabor de la esperanza:

> Un azul nuevo tiñe el aire
> que la emoción nueva respira.

Y recordemos que "la emoción —dijo— la pone la herida". Como puede observarse, ni en aquellos versos que, en una primera lectura, parecen responder a un espíritu exaltado nos libramos de connotaciones escépticas. La poesía deluisiana, por tanto, nos llega en constante tensión dilógica. Es una moneda con dos caras, cara y cruz que representan su concepción vital y que, como la vida, nos va mostrando las caretas que conforman al yo lírico y al *alter ego*, la otra máscara que le fuerza a la reflexión. Como la pintura imita a la vida, también la vida ha de estar en el poema: éste tiene que ser reflejo de aquella. El color del cuadro que está pintando es azul y es el hijo quien le da luz para superar la oscuridad que le cierne, "un azul nuevo" repetido hasta en dos ocasiones. Siguiendo la doctrina de Baudelaire, Mallarmé también hizo uso de estructuras paralelísticas, repetitivas, en torno al color que ahora nos interesa, en un poema titulado precisamente "El azul" ("Me obsesiona: ¡El azul!, ¡El azul!,¡El azul!,¡El azul!"). El legado simbolista fue recogido por Rubén Darío para escribir la obra cumbre del Modernismo parnasiano, *Azul*(1888). Por su parte, Juan Ramón Jiménez, cuando ya ha superado sus pavores infantiles y goza de instantes de plenitud anímica, escribirá "Me siento azul"[16], texto en prosa en que, además, solicita la sencillez para la palabra. El último verso escrito por Machado, ya desterrado del Edén, de España, en cuerpo y, pronto habría de estarlo para siempre, en alma,evoca el paraíso perdido de la infancia con el esplendor del color azul del cielo de Sevilla:"Estos días azules y este sol de mi infancia".

El azul será también el color con el que se identifica Miguel Hernández cuando rememora los días en que su hijo aún vivía y él lo contemplaba, asomándose a sus ojos. Los versos de "Todo era azul" están sustentados por el mismo tema familiar que habría de continuar Leopoldo de Luis en "Alba del hijo", incluyendo también el don

[16] El texto al que nos referimos es el siguiente: "Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo. Sí. ¡Qué gusto! «Me siento azul.»«Qué azul estás!»«Tengo los azules en el cuerpo»…" (2001: 199 y s).

regenerador de la primavera que, asociada al color verde, como ya comentamos, se identifica con la esperanza. Los versos del poema hernandiano "Todo era azul" son los siguientes:

> Todo era azul delante de aquellos ojos y era
> verde hasta lo entrañable, dorado hasta muy lejos.
> Porque el color hallaba su encarnación primera
> dentro de aquellos ojos de frágiles reflejos.
>
> Ojos nacientes: ojos en una doble esfera.
> Todo radiaba en torno como un solar de espejos.
> Vivificar las cosas para la primavera
> poder fue de unos ojos que nunca han sido viejos.

"La poesía no es algo químicamente puro, sino un compuesto en el que se alían varios ingredientes" dijo Leopoldo de Luis (1986: 23). Otro de los ingredientes que añade, junto a los que ya hemos estudiado, es la sorpresa. De "sueño sorprendido" habla allí mismo; y de "sorpresa subconsciente" en *Reflexiones sobre mi poesía*. Ya señaló Hugo Friedrich la necesidad de que el poema cause sorpresa como requisito imprescindible de la nueva poesía (1974: 25). En "Alba del hijo", su escritura está hecha "con la emoción más sorprendida". Es decir, el poema nace de la conmoción anímica que le infunde la emoción por lo esperado, manteniéndolo en un estado de suspensión.

4.1.2. Otras notas metapoéticas intercaladas en *Alba del hijo*

Antes de comentar el poema "Será sencillamente" de *Alba del hijo*, que es el que mejor explicita su teoría poética, hemos de resaltar algunos versos de los poemas que le preceden, aquellos en los que se entrevén algunas sutiles referencias al proceso creador y a la concepción poética de la que parte el autor. Este opúsculo plantea el enfrentamiento entre el creador y los materiales de la creación, así como que esos materiales —las palabras, el verso, la poesía— constituyen un recurso útil para dar nombre a lo inefable, aun a lo que no existe pero sí se intuye, hasta llegar a sentir el silencio como una forma de comunicarse: el silencio y la soledad que requiere el poeta. La palabra cede entonces su sitio a la emoción.

Más que definiciones denotativas sobre qué es la poesía, encontramos a un poeta que se pregunta sobre la finalidad de su labor y que busca una respuesta que justifique

su uso de la palabra. Si la palabra le ayuda a darle sentido a su vida, cumplirá su función. Éste es el caso de los poemas deluisianos. Su canto esperanzado le servirá para mantenerse a flote ante un mar de angustias y para ir cincelando, en su subconsciente, a la criatura amada. Amor, creación y Verbo forman una tríada indivisible.

Los problemas con el lenguaje comienzan en el mismo momento en que hay que hacer tangible, poema, una realidad no perceptible por los sentidos, un misterio inefable por el que nos sentimos profundamente atraídos, pero al que sin embargo, para que exista, hay que poner nombre. Juan Ramón Jiménez también propuso que el poeta es el ser más capacitado para hablar de lo imperceptible[17]. El poeta se comunica con el hijo recurriendo en "Primera dedicatoria" a una interrogación retórica:

> ¿Cómo llamarte ahora que eres solo una sombra,
> un suspiro de vida interna, imperceptible?
> ¿Cómo llamarte si eres lo que solo se nombra
> con íntimas palabras de lenguaje indecible?
> Huella de amor en prados de escondida ternura,
> en ocultos jardines donde empieza la vida.

Además de la ya citada intertextualidad con la rima LV, continúa situando su poesía en los orígenes de la creación: *In principium erat Verbum*. Porque su palabra, la que él como poeta crea para su universo poético, es también el Verbo, lo nombrado como "huella de amor". Una huella es un rastro, una señal que informa sobre algo que existe pero que no se percibe, que se intuye pero que no es. Es, como el hijo, la mínima existencia; y ésta se basa en el amor. Habló de la poesía como "acto de amor", porque, como recoge San Pablo en la *Epístola Primera a los Corintios* 13, 3, "si no tengo amor, nada me vale". En el mismo contexto, en la "Segunda dedicatoria" definirá la poesía como "voz enamorada", que crea al hijo, no solo por nombrarle, sino porque "se torna aliento tuyo". La poesía, al hablar del hijo, se convierte en el aire que necesita para vivir, en su respiración. El poeta es quien, desde su yo, va dando forma al mundo que observa a su alrededor("Segunda dedicatoria"):

> Hijo: en nombrarte se me va, hecho arrullo,
> lo mejor de mi voz enamorada,
> esta voz que se torna aliento tuyo.

Si se acepta la interpretación que acabamos de proponer, la poesía como respiración, como vida, y ésta como herida, aunque atenuada, porque el hijo no ha

[17] Juan Ramón Jiménez en *Estética y ética estética* ofrece la siguiente reflexión: "Y, en todo caso, el soñar, el pensar y el expresar una realidad invisible ¿no son una verdadera creación? ¿Vemos nosotros todo lo que la ciencia conoce de nuestro mundo? ¿Y por qué la poesía, que Platón señaló alada, graciosa, divina, ha de ir a la zaga de la ciencia?" (1967: 93 y s.).

llegado aún al mundo, podremos leer entre líneas la máxima "respirar por la herida". Por el simple hecho de vivir, ya hay dolor, aunque sea "dulce penumbra o clara herida / e indecible silencio, de ternura / cubren aún tu misteriosa vida", es decir, aunque sea una herida mitigada por la protección que le ofrece el vientre materno. La retórica sanjuanista, con sus características paradojas, impregna la composición de cierto "misterio" místico. Se trata de recoger la declaración de amor entre el Esposo y la Esposa del carmelita, reminiscencia del *Cantar de los Cantares*. Esas palabras de amor no tienen un referente humano, sino trascendental. La huella de la poesía mística, en cuanto a retórica y poética, en el tema familiar deluisiano es el sustrato que permite hacer una exégesis alejada de lo meramente anecdótico y cotidiano y que, partiendo del amor paternal como tema recurrente de la composición, nos acercará a la "vía unitiva" o momento cumbre del místico terrenal en que se ha convertido el sujeto poemático. Lo importante es el amor, sin adjetivos, sea amor a la mujer, a Dios, a la poesía o al hijo. De éstos, los dos últimos son los que tienen especial valor para *Alba del hijo*. Como en los versos de "Canciones de el alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios" de San Juan que se propone a continuación, De Luis, ansioso, siente que el amor es una dulce herida, porque no es más que la vida nueva que se avecina:

> ¡O llama de amor viva
> que tiernamente hyeres
> de mi alma en el más profundo centro!
> pues ya no eres esquiva,
> acava ya si quieres,
> rompe la tela de este dulce encuentro.

En los versos citados más arriba de "Segunda dedicatoria", comparasu poesía con el sonido del "arrullo". De nuevo recurre a la dilogía, pues en tal lexema encontramos actualizadas las tres posibles acepciones recogidas en el DRAE. Su voz poética es, en primer lugar, un canto que intenta adormecer al hijo; también es, ahora en sentido metafórico, el sonido monótono que él, pájaro que escucha el canto de aquél que le inspirar a escribir ("Un ruiseñor me canta por tu día"), reproduce en estado de celo, como signo de amor; y, por último, su poesía es el "habla seductora con que se enamora a alguien", por supuesto, al hijo. Si lo queremos llamar de otro modo, digámoslo con Leopoldo de Luis: "voz enamorada". En cuanto a la segunda acepción, no es solo el poeta quien oye el canto del pájaro, ese que le "canta por tu día" enamorado o en celo, sino que ese mismo cantar es asumido por el padre, que, a su vez, lo devuelve, ya interiorizado, como el arrullo de los ruiseñores. Los pájaros que le dictan versos al poeta

nos hacen recordar el concepto juanramoniano del pájaro como metáfora de la inspiración poética. Ya sabemos que la inspiración de *Alba del hijo* es el nacimiento del hijo; por tanto, es lógico que el padre diga de él que

> es un leve jilguero,
> un pájaro de amor y alegría,
> cantando en el alero
> de esta afanosa y mía
> pasión en el quehacer de cada día.

El concepto de poesía al que alude ese último verso("Como la luz") permite adscribir a Leopoldo de Luis, desde la óptica de Juan Ramón y frente al "poeta fatal", como "poeta voluntario", aquél que "escribe su poesía, digo, su escritura poética, como haría un reló, una escalera o una jaula. Es, sin duda, un artesano" (1986: 202)[18]. En un estudio sobre el famoso dístico "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" del poeta de Moguer (1986: 59), aportaría su percepción de la poesía como un trabajo, como un oficio esforzado:

> La poesía no es nunca natural; siempre es *artificial.* Arte y oficio es la poesía: *artificio*. Uno de los mayores tópicos en torno a los poetas es aquel que dice que el poeta canta como un pájaro. Como el pájaro, esto es: por impulsos puramente naturales y somáticos, el poeta tose o estornuda, pero no escribe poesía. La escritura poética es un invento humano y, por ende, requiere una elaboración.

Si "esta afanosa y mía / pasión en el quehacer de cada día" lo acerca al Premio Nobel, quien hablaba en términos similares del "trabajo gustoso" para describir el modo de afrontar su tarea, no es menos cierto que Ortega y Gasset es el pensador que más se aproxima a esta forma de entender la vida. La filosofía orteguiana cobra especial relevancia tanto en la poética como en la metapoesía de Leopoldo de Luis. Como venimos comentando, el poeta se describe como un trabajador que produce con esfuerzo y fatiga sus versos y entrega su vida diaria a la poesía. La "pasión" de la que habla el verso es la fidelidad al presente del ser humano a la que se refería Jean-Paul Sartre, o la vocación de José Ortega y Gasset para sentirse integrado en una vida plena. Ortega ha sido el pensador español que ha logrado superar la falacia idealista, y lo ha hecho al poner en el mismo nivel al sujeto y a las cosas, al yo y a la realidad material. Lo expresó acertadamente: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" (2005 757). Un poeta que define su poesía como quehacer diario, lo que hace es afirmar

[18] Por otro lado, Juan Ramón emprendió su búsqueda del Absoluto, la Belleza, a partir de la poesía y en la poesía, para que ésta le permitiera crear su propio universo poético. Apeló, entonces, a la "intelijencia" como la musa que le diera "el nombre exacto de las cosas".

que la vida es su poesía, o viceversa: la poesía como vida o la vida como poesía. Y ese es el caso de nuestro poeta. Se sitúa en movimiento en el mundo, como activo creador, y llama vida a ese "quehacer" del yo lírico con el mundo a partir de la palabra. Más adelante, al comentar la poética versificada de "Será sencillamente", profundizaremos en la dialéctica entre el yo y el mundo.

Padre e hijo, pájaros ambos, haciendo posible esta metamorfosis el diálogo, pueden declararse su amor: el primero lo hará como padre-poeta y el segundo como inspiración. Este amor en celos o reclamo es característico de la primavera, el mejor momento del año para llamar a su hijo por su nombre: *hijo*, sin más. Es la época del año en que rebrota la vida. Por ello quiere dejar claro en "Abril" qué representa esta música de cantar de pájaros: "Abril toca sus claros violines, / tu vida es para mí la primavera". Concibe, en definitiva, la poesía como un canto sonoro bidireccional.

En cambio, si el hijo aún no ha nacido, así en "Joven madre", se tendrá que conformar con su voz oída, intuida casi, a través de los tiernos suspiros de la madre: "Una canción lejana / que en ti dormía su ancestral arrullo / su música desgrana / y sube su murmullo / arrastrando en su son un eco tuyo". Se comprenderá fácilmente la lectura que hemos llevado a cabo si volvemos a tener delante los versos de la rima LV, especialmente los que dicen "como nota de música lejana, / el eco de un suspiro". Ya en "Primera dedicatoria" vimos que el hijo" no era más que "un suspiro de vida interna". El hijo, que la madre siente moverse, como se lee en el primer poema del libro, embriaga de esperanza a los padres e inspira al poeta. Los sentimientos, la emoción y la ilusión son los materiales con los que se ha forjado la materia poética. Una canción de amor, tema poético que ha inspirado a los poetas de todos los tiempos, es el hijo; una canción de amor y "ternura / que fluye gota a gota / con su emoción más pura / por encima del tiempo y su amargura". El amor lo une al hijo y lo ancla en la esperanza, en esa roca filial o rayo que destruye la aflicción ante el paso del tiempo y la angustia de este valle de lágrimas. Ortega y Gasset superó el aislamiento del yo ante el mundo por medio del amor, como, del mismo modo, propuso Leopoldo de Luis el acto amoroso de la poesía como clave para salir del narcisismo en que otros poetas se habían ahogado. La poesía sale a flote a través del amor y la ternura, y se deja llevar por la corriente, incorporándose al río del tiempo y de la tradición poética

También puede suceder en este contexto de incomunicación que el silencio se levante majestuoso y tenga que ser la poesía, su "pasión en el quehacer de cada día" ("Como la luz"), la que le permita solucionar su confrontación con la *no-palabra*. De tal

guisa, bajo la sombra de una lectura mística, nos encontramos la "música callada" del respirar del hijo en "Como el alegre rayo", donde el silencio es también comunicación, según se deduce del poema "Dulce espera", con el que podemos asentar la interpretación que venimos haciendo sobre el silencio y la posibilidad del poeta para revelarse a través de él. Desde el Romanticismo, el silencio nos permite regresar al estado puro y prístino de la palabra originaria, más próximo a la infancia, cuando el lenguaje todavía no estaba manchado por su mal uso y conservaba la inocencia anterior a la caída que arrastró al hombre al vacío del vivir; así, en ("Dulce espera"):

> Ya escucho emocionado tu arrullo, tu lenguaje,
> tu canto sin palabras ni voces duraderas,
> como si para hablarnos desde el tibio paraje
> los inaudibles labios del silencio tuvieras.

Pese al optimismo que rezuma esta primera obra, la más esperanzada de todas, no se queda totalmente libre de la miseria terrena que atribuye Leopoldo de Luis al mundo [19]. Precisamente es un libro cargado de vitalidad porque el hijo es el salvoconducto que lo dejará transitar descargado parcialmente de angustia. Si en "Joven madre" la esperanza le permitía estar "por encima del tiempo y su amargura", en "Gracias a esta ternura" el poeta se siente un ser minúsculo, apenas nada, solo una hoja manoseada entre la hojarasca del día a día, y su momentánea felicidad, un grano de arroz entre un arrozal podrido. Cierta huella de la razón histórica orteguiana, al situar su yo en el contexto, acude a estos versos:

> Yo sé que a nadie importa lo que a mí me rodea;
> mejor: lo que me inunda; lo que me hace profundo.
> Que es diminuta hoja que el viento zarandea,
> junto a la gigantesca peripecia del mundo.
> Qué importa mi futuro cuando la lucha humana
> rueda siglos y siglos por la faz de la tierra.
> Qué vale mi alegría si todo se empantana
> en sangre y llanto y hambre, en muerte y odio y guerra.
> Lo sé; mas, sin embargo, mi efímera palabra,
> esta voz pasajera, con fe de criatura,
> quiero dar en tributo a quien mi vida labra
> —aun desde mundo ignoto— de afán y de ternura.

Lo que hace el poeta para agradecer la alegría que le ha insuflado la ternura filial es ponerse en movimiento, escribir versos como dádiva, como respuesta y como

[19] Jorge Urrutia habló de *Alba del hijo*, en su "Introducción" a *En resumen. Antología poética (1946-2005)*, como un paréntesis al "tono trágico que siempre acompañará la obra de Leopoldo de Luis" pues hizo hincapié en que ya en los *Sonetos de Ulises y Calipso*, publicados en el número 15 de *Garcilaso*, en julio de 1944, respiraba por la herida (2007: 14-18).

desahogo frente al desasosiego del hombre. José Hierro cantó también a la alegría, adscribiéndose a esos escritores que valoran la esperanza frente a los tiempos que corrían, con un poemario del mismo nombre y que le valió la concesión del Premio Adonáis en 1947. El poeta, si lo es, lo mejor que puede hacer es consolarse cantando y uncir su poesía al hijo, para que ambos soporten la carga vital. Por tanto, lo que le llena y hace sentirse pletórico es la obra —el quehacer de la razón vital inserta en la razón histórica que propuso el raciovitalismo de Ortega—. Y para un poeta que ha visto nacer a su hijo no ha mucho tiempo, dos son las obras que pueden provocar tal emoción: la propia poesía y el hijo.

Decía Ortega y Gasset que "el amor nos liga a las cosas, aun cuando sea pasajeramente […] La inconexión es el aniquilamiento" (2005: 748). Así, se cierra el poema con unos versos en que, además de recoger las ideas de responsabilidad y grados del ser propuesta por el filósofo español, nos habla de la vocación, de la voz que siente en su interior y lo conduce a escribir, aunque sea consciente de que, como todo, algún día "mi efímera palabra / esta voz pasajera, con fe de criatura" se la llevarán las aguas de Heráclito. La palabra, según el poeta, es el documento que sirve para certificar que el hijo existe —"fe de criatura", expresión similar a "fe de bautismo"— pero ya hecho ser, "criatura" instaurada en el mundo. Nuevamente, el Verbo se ha hecho carne, y, al insertarse en la inherente finitud de la materia, se hace mortal. El amor filial y poético lo hacen más humano, más vivo; vida en plenitud: "gracias a esta ternura me descubro más hombre". Tomás de Kempis también planteó como solución la sinceridad, ser fiel al destino de uno mismo antes de que se sumerja en el marasmo del tiempo y su desarraigo: "si atiendes a lo que eres dentro de ti, nada te importará lo que los demás digan".

Como Bécquer hiciera en la rima LXXVI al describir su visión de la vida ("Cansado del combate / en que luchando vivo"), o con el escepticismo del poeta de Orihuela que titula uno de sus libros *El hombre acecha*, sacando a la luz el lado más mostrenco del ser humano por medio de la paráfrasis de la sentencia de Plauto, y retomada posteriormente por Hobbes, "Homo himini lupus", así Leopoldo de Luis. El poeta se ve como un ser solitario paseando entre una multitud tan anónima como él, hastiada de monotonía y de sangre derramada a lo largo de la historia. El hombre nace a un mundo hostil; de ahí que se caracterice con sustantivos como lucha, combate, guerra… el enfrentamiento inherente al hombre.

4.1.3. La metapoesía de “Será sencillamente”

“Será sencillamente” es un texto metapoético puro, es poética lírica. Nace con la intención de informar al destinatario implícito, el hijo, o al lector que se preste, sobre la forma de escribir y entender la poesía. Al igual que ocurriera en “Primera dedicatoria”, donde se planteaba cómo darle nombre a lo intangible, ahora se pregunta “¿Cómo decirte cómo?” Las respuestas que va dando son un buen ejemplo de la recurrencia, principio poético propuesto por Jakobson[20], y de las isotopías semánticas de A. J. Greimas (l*ectura biisótopa*)[21]. El poema gira en torno al campo semántico de la naturaleza y al fluir temporal de lo cotidiano, a base de una serie de paralelismos comparativos ―recurso retórico muy empleado por Miguel Hernández― que hacen recordable el poema. La poesía de postguerra abundó en el uso de enumeraciones como técnica para la apropiación de la realidad, pues nombrar a la cosa implica interiorizarla; mientras más veces la actualicemos a través del poema, más cerca de nosotros estará. Merece la pena su reproducción:

> ¿Cómo decirte cómo? Será como las flores
> que nievan de blancura un corazón de ramas.
> Como el sol de la tarde, que madura colores
> y matiza la sierra de doradas escamas.
> Será con esa dulce sencillez de las cosas
> que anima la espontánea sucesión de los días.
> Será cual los rosales se iluminan de rosas
> y las tardes se mueren en guedejas sombrías.
> Será con ese arte de la vida diaria,
> con esa poesía que hay en lo cotidiano,
> esa oscura armonía del alma solitaria,
> esa sorda belleza del primor artesano.
> Será sencillamente; sin palabras vacías
> ni artificios inútiles: como mana la fuente.
> Señor, ¡es tan hermoso amar sencillamente!
> Como vuelan los pájaros, como pasan los días…

Estos versos nos dan la clave para interpretar la postura de Leopoldo de Luis ante su poética. Es un poeta que está lejos de cualquier narcisismo o egoísmo literario, distanciándose de lo meramente conceptual, del yo lírico que expresa sus sentimientos a través de la poesía, sin atender al cuidado de la palabra. Pero también está distanciado, más aún, de meros “artificios inútiles” o de juegos de palabras que no transmitan

[20] Cf. “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
[21] Cf. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987, pp. 149-155.

sentimientos auténticos. Ni sentimientos puros ni palabras puras, sino la expresión del hombre de la mejor forma posible. El poema ha de ser la suma de ambos, como explicó en sus *Reflexiones sobre mipoesía*. La poesía es, por tanto, un compendio de emociones expresadas "sencillamente", gracias al buen hacer del poeta, quien no debe descuidar el artefacto que maneja; la función emotiva es reglada por la función poética; del cuidado de ambas nacerá el poema, como nace de las manos de un carpintero una mesa o un cuadro de las del pintor. El poema se trabaja como un artefacto, "con esa sorda belleza del primor artesano". Nada de idealismo sentimentaloide[22], nada de belleza materialista. Partiendo de la noción de *desvío* propuesto por los formalistas rusos, Leo Spitzer, desde sus planteamientos esteticistas, pronosticaba una relación de correspondencia entre los sentimientos exaltados y la literatura, añadiendo así a la originalidad de la forma que predicaban los formalistas, la originalidad espiritual: para expresar una emoción única se ha de recurrir a un lenguaje especial, desviado. El concepto que propone para definir el lenguaje literario es el de *desviación*[23]. Algo parecido quiere decirnos De Luis cuando afirma que ideas, sensaciones y sueños salen a flote en el poema. Podríamos concretar un poco más: ante la emoción de la llegada del hijo escribe un poemario que, si bien parte de la sencillez formal, no menosprecia los recursos retóricos, métricos e intertextuales. Los versos de *Alba del hijo*, cuya justeza formal ha resaltado siempre la crítica, han nacido de la agitación del espíritu.

¿No volvemos por estos derroteros a la frase de Ortega "yo soy yo y mi circunstancia"?[24] Leopoldo de Luis concede primacía al hombre —como Machado—, y ese yo, del que parte el idealismo, rompe su burbuja de cristal para afrontar sus circunstancias, las cosas del materialismo. Y así empieza a vivir, como creador, como poeta que forma parte de su realidad envolvente, de la naturaleza, insertándose en el tiempo y siendo responsable y consecuente en y con el tiempo presente. De ahí a la poesía social, del yo al nosotros, solo había que dar un paso, pues los poetas no solo

[22] Carlos Bousoño se sirve del concepto de poesía sentimentaloide para hablar del desajuste entre lo sentido y lo expresado (1966: 307); por nuestra parte, queremos aludir con tal vocablo a la emoción fácil y exagerada presente en algunos poemas.

[23] Sobre los planteamientos idealistas frente a los materialistas resulta interesante el trabajo de Cesare Segre *Principios de análisis del texto literario* (1985: 43 y ss., 79). Para un estudio más detallado del concepto de "desvío" véase Pozuelo Yvancos "La teoría literaria en el siglo XX", en Darío Villanueva (1994: 147-164), así como *Teoría del lenguaje literario* del mismo Pozuelo Yvancos. Para el concepto de desvío, véase también el trabajo de Spitzer *Lingüística e historia literaria* (1955: 35-41), donde explica su aplicación del "círculo filológico".

[24] En su vida, siempre tuvo presente el pensamiento orteguiano. Buena prueba de ello es el prólogo al libro de Santiago Fortuño Llorens (1992: 7-11), donde cita a Ortega y sigue diciendo: "Una manera de hacer poesía nace de unos condicionamientos personales, pero también colectivos". Nótese que la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, en la que publicó Leopoldo de Luis, recibe la influencia de Ortega.

dejarán de mirarse en los espejos del agua, atentos a sí mismos, sino que destrozarán las torres de marfil, las de los poetas sin corazón, para que bajen de la luna y prueben el sabor amargo de la tierra, para que se sientan "huéspedes de un tiempo sombrío".

Como hemos podido comprobar, a pesar de la luz que arroja el hijo, el poeta no disfraza la realidad, aludiendo a ella como lucha. En la posguerra civil española solo el tema del hijo, es decir, lo más próximo y personal del poeta, será lo que le permita salir del naufragio existencial. Es el motivo que explica la aparición de este libro. Escribir sobre lo cotidiano, con un lenguaje sencillo[25], es una solución al desarraigo existencial. José Ortega y Gasset, en *Meditaciones del Quijote*, lo analizaba como verdad innegable: "cuando hemos llegado hasta los barrios bajos del pesimismo y no hallamos nada en el universo que nos parezca una afirmación capaz de salvarnos, se vuelven los ojos hacia las menudas cosas del vivir cotidiano" (2005: 758). De Luis escribirá imitando a la vida y desde su subjetividad, "con esa dulce sencillez de las cosas / que anima la espontánea sucesión de los días. […]Será con ese arte de la vida diaria, / con esa poesía que hay en lo cotidiano". Hay que tener en cuenta el concepto de tiempo en la obra deluisiana, es decir, que no se puede obviar una tradición que arranca en Heráclito y el *Eclesiastés*, recoge Jorge Manrique, matiza Quevedo y sufre Machado. La vida, y en este concepto poético volvemos a toparnos de frente con Ortega, es un quehacer, crear o pensar en movimiento[26], inserto en el fluir temporal. Frente a lo estático, nuestro movimiento determinará nuestro ser. Como la obra está hecha con amor y eso hace que el poeta-creador inserte a su creación en el mundo poético, éste, a imagen y semejanza de su creador, ha de ser un mundo en movimiento, un continuo ir haciéndose día a día. Dice que su poesía surge como "la espontánea sucesión de los días", "como mana la fuente" o "como pasan los días". Se trata de una poesía temporal, del mismo modo que pensara Machado, desde que conociera la filosofía de Bergson, en la poesía como palabra en el tiempo. La expresión ha de ser como el agua de la fuente que fluye sin parar y ha de ser como la vida, tiene que reflejar la vida, la cotidiana, y el tiempo histórico. El poeta tiene que ser el sujeto poético capaz de aprehender la naturaleza cambiante en su poesía, la temporalidad de las cosas. Cuando en sus citadas *Reflexiones sobre mi poesía* afirmaba

[25] Carlos Bousoño incluye como una de las características de la poesía de postguerra el empleo del lenguaje cotidiano (1966: 551-576). Y sobre Leopoldo de Luis nos concreta Biruté Ciplijauskaité en la nota 37 a pie de página: "Desde sus primeros versos se puede descubrir en él cierta preocupación social e inclinación al lenguaje llano" (1966: 400).

[26] En *Historia como sistema*, Ortega afirma que la razón, la razón vital es "toda acción intelectual que nos pone en contacto con la realidad, por medio de la cual topamos con lo trascendente". La poesía, acción intelectual, permitirá al poeta trascender la realidad y, como en *Alba del hijo*, superar el escepticismo.

que la poesía era un acto meditativo en cuanto que reflejaba al hombre y permitía la reflexión, se refería a este poder evocador de la poesía, capaz de mostrar al hombre sin tapujos (1985: 12):

> No es que el poema nos retrate, es que nos espeja. El espejo es mucho más que el retrato. Un retrato nos inmoviliza; un espejo nos dinamiza. El retrato nos sorprende saliendo de la vida; el espejo nos encuentra entrando. Parodiando a Ortega, diríamos que el hombre es él y sus espejos.

Sin embargo, la poética deluisiana parece alejarse de los análisis de Ortega desde el momento en que la poesía es definida y defendida como una manifestación de la realidad tal cual es ("Será con ese arte de la vida diaria, / con esa poesía que hay en lo cotidiano"). Lo cotidiano, en última instancia, redime al hombre desesperado. Con todo, la actitud artística de Ortega se muestra elitista cuando afirma que "la poesía es eufemismo: eludir el nombre cotidiano de las cosas" (2005: 483). Pero esta aparente contradicción se resuelve diferenciando entre la palabra cotidiana, aquella que rechazaba Mallarmé, gastada por el uso y abuso, y la realidad cotidiana; así, no está reñida la exclusión del "nombre cotidiano de las cosas" con la realidad cotidiana; tampoco es incompatible una poesía que dignifique y embellezca la realidad diaria, la del hombre de carne y hueso, con la expresión de esa realidad "sin palabras vacías / ni artificios inútiles". La poesía debe ser una escritura sugeridora y una palabra poética plena, y nunca la palabra que no aporte nada. Diferenciemos, pues, entre realidad cotidiana y palabra cotidiana. La que rechazan Ortega y Leopoldo de Luis es la segunda; la realidad envolvente será para ambos la única forma de estar en el mundo[27]. Es más, para el poeta de nuestro trabajo la poesía "es el ser humano mismo" (1986: 23). Estamos ante una concepción formalista de la literatura: Sklovsky argumentó como clave de la esencia del lenguaje literario la desautomatización y la actualización, pues con estos términos la literatura se acercaba al uso extraño, distinto, del lenguaje extraliterario.

Compañero generacional, poeta y amigo de Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya expuso en la *Antología consultada*de Francisco Ribes su punto de vista sobre la labor

[27] Leopoldo de Luis definió la poesía como "una realidad, que en manos del poeta se transforma y embellece. Pero sigue siendo la realidad", en "Homenaje a Leopoldo de Luis", *Carlos III. La revista*, nº 58, Madrid, diciembre 2005. En esta misma exposición, leída con motivo del día de la Universidad en 2004, matiza unas palabras de Mallarmé, quien "había dicho que la poesía no se escribe con ideas, sino con palabras, frente a lo que cabe objetar que las palabras, se quiera o no, comporta ideas". Siempre definirá la poesía como el punto medio de lo dicho y la forma de decirlo.

del poeta en esos momentos, muy similar a la ofrecida por De Luis en el poema que ahora comentamos y a su máxima "respirar por la herida". Decía allí Celaya (1952: 43):

> Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad. La poesía no es —no puede ser— intemporal, o, como suele decirse un poco alegremente, eterna.

Lo mismo había pregonado Jovellanos muchos años antes: una poesía comprometida con su tiempo, que verse sobre el hombre de su tiempo. Frente a la despersonalización poética de un Poe o un Baudelaire, escribiendo una poesía alejada de los sentimientos, y frente a la deshumanización pregonada por Ortega al estudiar el arte de las vanguardias en 1925, el neorromanticismo deluisiano —teniendo en cuenta todas las diferencias posibles— corre parejo a la poética de Stéphane Mallarmé. Si éste partía de la búsqueda de la esencialidad del ser en lo cotidiano y en sus objetos ordinarios, y la poesía se constituía como la herramienta que le permitía acceder a lo absoluto, el poeta oriundo de Córdoba habría de basar su manifestación lírica en "ese arte de la vida diaria", en "esa poesía que hay en lo cotidiano". Leopoldo de Luis centra su mirada en los objetos más cotidianos, en la realidad ordinaria[28], en su hijo, y mostrará una poesía, simbolista también, que le permite presentar sus versos "como las flores / que nievan de blancura un corazón de ramas". Ya Cicerón comparaba la flor con la palabra poética, *flos orationis*, en *De oratore*, como también lo hiciera Mallarmé en su conocida frase "Digo: «¡una flor!»…» con la intención de poner en tela de juicio el acto creador del nombre. El dístico juanramoniano "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!", estudiado por De Luis (1986: 55-75)[29], recupera la tradición simbolista de la flor: lo que exclama Juan Ramón es que no toque el poema una vez que ha alcanzado la perfección. Nombrar la flor es aludir al poder perdurable de la palabra, más allá de lo mortal. La poesía, como una nueva flor, sobrevive al autor.

---

[28] Que la poesía de Leopoldo de Luis se pone del lado del hombre y de su realidad inmediata tuvimos ocasión de escuchárselo en aquel verso de "Alba del hijo" ("brota con claras notas íntimas"). "Será sencillamente" vuelve a hablarnos de que el poeta cantará "la vida diaria", "lo cotidiano". Nada más personal que el nacimiento de un hijo. Al respecto dice Guillermo Carnero en "El problema del conocimiento en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre": "Nuestra postguerra entendió por poesía «humana» aquella que se proponía establecer un ámbito inmediato de comunicación basada en la referencia transparente a cuestiones íntimas personales" (1989: 222).

[29] En este trabajo rastrea el empleo simbolista de la flor como metáfora de la poesía. Reúne a poetas como Garcilaso, Góngora, Ronsard, Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado, Antonio Oliver Belmás y Vicente Huidobro. Todos tienen en común el significado metapoético que le otorgan a una flor: la rosa. Poemas a las flores, en especial, la rosa, se pueden rastrear en poetas del Barroco, como en el poema "A la rosa" de Francisco de Rioja: "Pura, encendida rosa / émula de la llama / que sale con el día / ¿cómo naces tan llena de alegría / si sabes que la edad que te da el cielo / es apenas un breve y veloz vuelo?".

“Será sencillamente”. La poesía ha de estar fundamentada en la sencillez o, al menos, en una aparente sencillez. Es uno de los caminos que el poeta moderno ha decidido explorar para intentar darle a la palabra poética la posibilidad de recuperar la verdad y la realidad, ya propuesto desde la mímesis aristotélica. En este arte poética que es el poema “Será sencillamente”, De Luis se decanta por una poesía cercana a la vida y a la naturaleza, que, como al poeta, se le presenta al hombre (lector) de forma natural, sencilla, espontánea. Si la poesía está en estrecha relación con el mundo, como una manifestación más de la naturaleza, si el sujeto poemático se expresa como florece una rosa o como cae la tarde, entonces, éste ha de intentar devolverle a la palabra, con la poesía, su valor originario, pues en el origen de la creación estuvo el Verbo. El intento de recuperar la pureza de la palabra originaria, malgastada por el rodar de los años, fue planteado por Johann Georg Hamann y se encuentra, entre otros, en Vico, Herder, Shelley, Heidegger u Ortega y Gasset[30]. El poeta se vale del mundo para convertirlo en palabras y, como creador, ha de imitar la acción divina. El lector, por su parte, tendrá que recrear, volver a crear, la experiencia de la que partió el poeta, precisamente a través de la palabra de éste. De otro modo, la voz poética se expresará como se presentan los hechos en la vida, simplemente, partiendo de la realidad y la experiencia, para, en un acto creador basado en el amor, transformarlas en palabras que, como la vida, han de ser sencillas, sin grandes florilegios ni retóricas hueras. El campo de la poesía será la vida y la experiencia que rodea al creador del poema, como ya plantearan Juan Ramón, Unamuno o Machado.

La respuesta que da a la pregunta inicial “¿Cómo decirte cómo?” puede leerse como metapoética; se pregunta por cómo va a expresarse, cuál va a ser su modo de enunciación. La respuesta que ofrece lleva implícita la relación entre amor y poesía. La poesía es un acto amoroso de admiración y devoción; es un quehacer de entrega absoluta. Por eso, cuando leemos “es tan hermoso amar sencillamente”, se puede leer entre líneas “escribir con sencillez”. Recordemos que Juan Ramón definía su oficio de poeta como el “trabajo gustoso”, como también lo hiciera Machado, por el amor de ambos hacia la poesía. La vocación realizada, pensaba Ortega, consigue que amemos nuestro trabajo.

El amor es enfatizado: “Señor, ¡es tan hermoso amar sencillamente!” El neorromanticismo de la primera poesía de posguerra acoge entre sus brazos al amor

[30] Para un estudio detallado de la situación de la lírica moderna véase Cabo Aseguinolaza, “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético” (1998: 11-39).

como paliativo de la soledad o la angustia; Schubert, Hölderlin o Jean Paul vieron en el amor la fuerza capaz de restablecer el paraíso perdido y la solución al desconcierto del mundo. Para un poeta que entienda la poesía como "un acto de amor", el amor y la poesía lo harán distinto de una bestia. Salustio aconsejaba en *La conjuración de Catilina* que el hombre que quisiera diferenciarse de los animales intentase no pasar su vida en silencio: comunicarse. La literatura, pues, como comunicación, basada en el amor y en el diálogo. Amor y poesía conforman el binomio de lo genuinamente humano. El poder redentor del amor calma las heridas y se integra en una naturaleza acorde a los sentimientos del poeta. La identificación romántica entre el estado de la naturaleza y los sentimientos del artista tiene su eco en los serventesios y el cuarteto de "Será sencillamente"[31]. Parece que intenta redescubrir en la naturaleza la pureza primaria del paraíso antes de que fuera mancillado por el hombre. De Luis busca en las flores, en el sol o en los pájaros el paraíso primitivo; una vez que ha descendido a su interior, ha buscado en él aquello que lo inserta dentro del tiempo finito: el amor y su poesía hacen que se sienta gozoso y son la llave de entrada a la realidad, de su integración en el mundo, permitiendo que sea una unión absoluta.

El microcosmos descrito retoma las claves renacentistas del *locus amoenus*, al que el poeta se adhiere exacerbadamente, como demuestran los signos de exclamación, y donde va a cantar, a modo de pastor de églogas de otro tiempo, su amor[32]. La similitud con la visión del mundo de Vicente Aleixandre resulta innegable en estos versos, pues no se trata solo de una unión con la naturaleza por medio del optimismo; el panteísmo del autor de *Sombra del paraíso* ha impregnado con su neorromanticismo la poética deluisiana. Otro Vicente, Gaos, por las mismas fechas y en su libro *Sobre la tierra*(1945), dejó escrito que "no es triste el mundo, si se ama".

A lo largo de nuestra exposición hemos ido rastreando la huella de Garcilaso, Bécquer y Miguel Hernández en la primera poesía de Leopoldo de Luis. Traemos a colación unas palabras de Guillermo Carnero, de capital importancia para sustentar nuestra hipótesis: "Y por aquel entonces [los años de *El rayo que no cesa*] capta Miguel Hernández otro de los argumentos del movimiento rehumanizador que recorre de orilla

[31] Gabriel Celaya hace conmutar el paisaje con su estado de ánimo en *Marea del silencio.* Zarautz: Itxaropena, 1935.

[32] Véase Guillermo Carnero, "Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años 30", (1989: 265). Un poco más adelante, en "La poética de la poesía social en la postguerra española", indica que "una de las singularidades de los espadañistas es haber escrito lo que ahora se llama metapoesía" y cita a Leopoldo de Luis como continuador de la poesía humana. Insiste en la tendencia de los poetas de posguerra a la reflexión poética (1989: 310, 321).

a orilla la poesía española: el resurgir del interés hacia el Romanticismo, que como escuela del pasado en la que tomar ejemplo, ha tomado el relevo del Barroco. Hernández dedica a Bécquer su poema "El ahogado del Tajo" y una "Égloga" a Garcilaso; no olvidemos que hacia 1936 el gran poeta del Renacimiento no está asociado a la retórica que en los años cuarenta protagonizó "Juventud Creadora", sino considerado un poeta romántico «avant la lettre»" (1989: 266).

Tomando la realidad como fuente de inspiración, el poeta consigue trascender sus circunstancias personales. El apóstrofe "Señor" hace que el poema adquiera notas místicas acordes a la simbología que se ha ido desarrollando a lo largo del poemario y da pie para ver en estos versos temas metafísicos, como el sentido de la vida, en la que hay que afincarse por medio del amor. La poesía que leemos es de este mundo, en oposición a "mi reino no es de este mundo" (*Juan* 18, 36). El destinatario explícito, ese "Señor", resuena en el oído como un desahogo, una explosión de sentimientos contenidos hasta el final del poema e irrumpen con la frase exclamativa. Como ocurría en Unamuno, ser poeta es para Leopoldo de Luis lo mismo que amar: "Unamuno, o la religión hecha poesía". Supo del sentido religioso que le otorgó el catedrático de Salamanca a la poesía. No es el "Señor" del poema el Cristo que murió en la cruz, como el hijo de Dios en la tierra; es el hombre de carne y hueso que se sacrificó por los demás. No el Dios inalcanzable y sordo al que increparán los poetas modernos, desde Machado hasta Blas de Otero, sino el hombre que por amor a sus semejantes, a los suyos, como Leopoldo de Luis nos dice que ama al hijo, a las cosas sencillas, a la naturaleza y, en definitiva, al Hombre, da su obra. El padre creador llama en estos versos a su hijo, y lo nombra: "Señor". En la *Antología de poesía religiosa* preparada por Leopoldo de Luis, Francisco Garfias sostenía que "la poesía religiosa es, actualmente, más cristológica que dogmática […] El sentimiento religioso queda, así, más cerca de la preocupación avasalladora de las últimas generaciones poéticas: la justicia social que es, en definitiva, el reino de Dios" (1969: 255). El propio De Luis declara que la poesía mística utilizaba "un lenguaje tropológico de amor humano" (1969: 11). Resumiendo, la invocación religiosa pone de relieve la imagen familiar padre-hijo, al mismo tiempo que suscita una lectura metafísica del poema, al darse como una expresión que oscila entre el consuelo en el amor y la agonía del futuro que intuye para el receptor de sus versos.

Elogia una determinada manera de amar, sencillamente, que ha de ir paralela a una forma de escribir. Amar y escribir sencillamente. Al definirse como amante, con un

amor sencillo, se está definiendo como poeta, pues el poeta no es un ser radicalmente distinto del hombre. Sujeto lírico y hombre, al volcar sus sentimientos en la palabra poética, conforma una relación de causa-consecuencia: "Como Fichte dice de la filosofía, podríamos decir de la poesía: la que cada uno cultive, dependerá del hombre que sea" (1969: 47)[33].

Al ser la poesía un gesto amoroso, necesita del otro, entrar en comunicación con los demás. En las antípodas del amor, la soledad tiene su sitio en la poesía de todos los tiempos. Se nos antoja la soledad el tercer apoyo de la tríada vital y poética de Leopoldo de Luis. Para un romántico como Achim von Arnim la soledad estaba indisolublemente unida a la poesía: "¡Un día más transcurrido en la soledad de la poesía!", y más allá del Romanticismo, Paul Éluard[34] sufrió también de la soledad poética, pero matizada, ya que esa misma soledad le incitaba a aferrarse a la vida; desde el escepticismo más enraizado, la poesía lo eleva al optimismo del canto. Es el mismo camino que recorre el hombre descrito por Ortega: desde la miseria a la alegría de lo que le rodea. Desde la soledad irrevocable del ser humano se levanta la poesía en honor a la nueva vida del hijo, canto que lo libera de la soledad existencial, por la compañía del otro, y lo aferra a la soledad innata de todo creador. "El poeta nace en soledad" (1985: 14) y la poesía es el canto que lo aleja de ella y lo une a la vida. En la poética de Bécquer la soledad era necesaria para escribir, dejándose llevar por el ensueño a la caída de la tarde, justo el momento en que se sitúa el sujeto poemático de "Será sencillamente"; de ahí que la forma de cantar sea "con esa oscura armonía del alma solitaria". Ahora el alma del poeta ha entrado en comunicación con el otro, en un ambiente típico del Romanticismo: una noche por la que transita un espíritu solitario, como caminaron tantos personajes románticos, como cruzó el alma de San Juan de la Cruz la noche oscura del alma, a solas, anhelando el encuentro. Es la unión padre-hijo que ya se ha dado en *Alba del hijo* y ha extasiado al poeta con sonoras exclamaciones sobre el amor. Compartió con Antonio Machado, por una lado, la esencial soledad del hombre ("Sí, yo era niño y tú mi compañera", en el LXXVII de *Soledades, Galerías y otros Poemas*) y, por otro, el amor como solución a esa soledad; hablaba Juan de Mairena con estos términos: "Un

[33] B. Ciplijauskaité nos proporciona conclusiones similares de poetas del 27: "Es conocida su afirmación [Pedro Salinas] de que se debería empezar a estudiar la obra de un poeta preguntándose cuál es su actitud frente a la realidad porque es ésta la que le da un acento particular. Esta opinión es secundada y completada por Jorge Guillén: «una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor ante el mundo como por su manera de entender el lenguaje»" (1966: 342 y ss.).

[34] De éste dirá De Luis que es, junto a Aleixandre, "el más humano y agónicamente poeta del superrealismo" (1975: 80).

corazón solitario, no es un corazón, porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros". Por último, uno de los versos de "Himno a la tristeza" de Luis Cernuda, otro neorromántico, sentenciaba que "viven y mueren a solas los poetas".

Y junto a la soledad, el otro requisito que requiere el artista para su creación es el silencio. Por eso el poema es visto como una "sorda belleza". Describe al poeta como un artesano, un trabajador que levanta su mundo a partir del lenguaje, en silencio y soledad, puliendo la forma hasta conseguir que surja de lo informe la obra de arte.

La metapoesía deluisiana nunca ha sido hasta la fecha de 1946 más rotunda y directa que en estos dos versos:

> Será sencillamente: sin palabras vacías
> ni artificios inútiles: como mana la fuente.

El lenguaje y la retórica utilizados no han de adoptar la forma de la calle. No se deben interpretar estos versos así. Leopoldo de Luis, ya lo hemos dicho, concede mayor importancia a lo que se dice y no a cómo se dice. Es, si se nos permite la expresión, más machadiano que juanramoniano, si bien en su rigurosa maestría en el manejo de los metros clásicos recupera la huella del de Moguer. Aquél, como Unamuno, apunta hacia el interior y otorga un lugar privilegiado al contenido; Juan Ramón, en cambio, recorre un camino interior, pero en búsqueda de la esencia de la palabra. Contenidismo frente a formalismo. La moneda que De Luis lanza al escribir cada poema se decanta del lado de lo expresado y no de la expresión. Pero téngase en cuenta que el poeta juega con las dos caras que harán de un puñado de líneas un poema.

Rechaza la poesía centrada en la coquetería de la imagen sin trasfondo, en la rima fácil que suena a cantinela más que a canción, la palabra lucida pero de carnes flácidas. Sueña con una poesía cercana a la vida y para nombrarla la palabra no puede ser "vacía", sino esencial, como en Machado[35]; y la retórica, el poema, no pude ser un "artificio inútil". Siempre definió la poesía como válida para el hombre y no como simple fetiche de la belleza:

> Estimo que la poesía no es un lujo inútil; por el contrario: la considero útil y necesaria para el hombre. Creo que puede ayudar al hombre a comprender mejor el mundo (1985: 15).

[35] Somos conscientes de lo ambiguo que puede resultar utilizar aquí "esencial" para adjetivar la poesía; más aún si la diferenciamos de la poesía de Juan Ramón. Con "esencial" queremos afirmar la labor de "primor artesano" del poeta, que cuida sus materiales. Es una poesía alejada del arte por el arte.

El poema “Será sencillamente” se cierra con un verso que alude a la importancia de la inspiración, representada con el vuelo de los pájaros, como en Juan Ramón Jiménez. El pájaro, además de ser símbolo de la voz poética, representa la libertad. Su poesía, auguraba, volará libre en tiempos difíciles y queda abierta al futuro que le depara el tiempo, sin límites temporales ni espaciales. La aposiopesis con la que cierra el último verso es significativamente una ventana abierta a la esperanza y una concesión al lector, haciéndolo partícipe del texto, a que siga construyendo, sencillamente, el poema.

4.1.4. La poesía en el espejo: poéticas afines

Muchos de los poetas de su generación quisieron dejar constancia en sus trabajos y en sus versos de su concepción poética. La metapoesía de estos años nutre sus versos de conceptos parecidos a los enfatizados por Leopoldo de Luis en “Será sencillamente”, tanto por su forma como por su contenido. No queremos sobrevalorar la figura de nuestro poeta como impulsor de una poética innovadora. Ya hemos visto que su poética tiene unos orígenes bien fundados. Limitémonos a señalar algunas relaciones intertextuales con sus compañeros generacionales.

Así, hemos podido colegir del poema “En la soledad del tiempo” (1947) que da título al libro de Dionisio Ridruejo los siguientes versos:

> Yo quisiera cantar sencillamente,
> pura y enormemente

Victoriano Crémer apunta con su poema “Dulce amor” (1952) de *Nuevos Cantos de Vida y Esperanza* que “las cosa suceden así, / sencillamente”.

Ya hemos nombrado a Gabriel Celaya. Junto a la nómina de intertextos citados, entresacamos del metapoema “Hablando en castellano” (1955) de *Cantos íberos* aquellos que cantan así: “las palabras más simples son sabrosas, son algo / sabiamente sentido y calculado”. En “De Norte a Sur” de *Rapsodia euskara* (1961) dirá una fórmula muy parecida al “respirar por la herida”:

> Quisiera seguir siempre sin concretar palabras,
> flotando en la delicia.
> No luchar, no decir, no aristar pensamientos,
> no sangrar por la herida.

La palabra-pájaro que le llega al poeta como la inspiración, alada, es una imagen retomada por José Luis Cano en "Persecución de la palabra" de su libro *Poemas crepusculares*: "cuando ya desesperábamos de encontrarla, / vuela rauda a nuestro lado". Eugenio de Nora, por su parte, recurre a la metáfora fluvial: "Entonces las palabras / han de ser como un río" del poema "España" de *España, pasión de mi vida* (1945-50).

La atención a lo minúsculo, a los pequeños gestos que nos hacen ser quienes somos, lo cotidiano de la poesía deluisiana, sale a la luz en unos versos de José María Valverde, que nos recuerdan además los versos de "El viaje definitivo" de Juan Ramón Jiménez. Se trata de "Elegía para mi muerte" de *Hombre de Dios* (1945):

> Diminutas reliquias de mi vida
> —una flor en un libro, un verso en alguien—
> seguirán, como piedras disparadas,
> conservando mi fuerza en este mundo.

De Luis aprendió ya por aquel entonces que la poesía servía, que era útil, para desnudarse ante los demás y conocerse a sí mismo. Descubrió que, oculta tras las palabras, la poesía posibilitaba sutilmente el compromiso y que en el reverso de cada poema había un tiempo precioso empleado en su escritura, con la única intención de alumbrar las zonas oscuras a los que estaban por llegar. A sus versos los podemos llamar "hijos", como hiciera Dámaso Alonso con sus poemas de 1944, o, como Miguel Hernández, dejarnos llevar para que la poesía llore, exprese lo más carnal de lo inefable, y dé los frutos del consuelo.

De lo expuesto hasta ahora resaltemos la simplicidad que Leopoldo de Luis pregona para su poesía, centrada en el tiempo presente y con los pies en la tierra; poesía del hombre del aquí y el ahora. *Alba del hijo*susurrado al oído de la amante y de su hijo.

4.2. *Huésped de un tiempo sombrío* (1948)

4.2.1. Huésped de un tiempo sombrío. El poeta y su entorno

El título del segundo libro de Leopoldo de Luis anticipa cuál va a ser el campo semántico predominante, a la vez que caracteriza al protagonista poético en un espacio y en un tiempo determinados: el sujeto poemático se siente huésped, itinerante entre dos puntos fijos (nacimiento y muerte,pasado y futuro) y abocado a emprender un viaje de

regreso entre sombras, las de un presente agónico que no deja resquicio para la plenitud emocional, sensible y anímica del ser. Se podría decir, frente a una de las máximas de Jorge Guillén, que el mundo, por el que paseará su vista el lector, no está bien hecho. Desde el principio los versos se impregnan de la atmósfera neorromántica; así escribía Albert Béguin sobre los personajes de Luwdig Tieck:

> Casi todos sus héroes conocen esa tristeza punzante, esa impresión de vivir una vida hostil, marchita, despojada de sus colores primeros; a ella oponen "el paraíso en que alternativamente penetran todos los humanos, huéspedes de última hora, y de donde un día cada uno de ellos es expulsado" (1954:273).

Es la explicación del título por parte del propio poeta la que nos da más credibilidad para acercarnos al libro: "*Huésped de un tiempo sombrío* —título suficientemente expresivo como para comprender con facilidad sus motivaciones, surgidas del enfrentamiento con unas circunstancias amargas, en una época adversa para mí, de donde se obtiene un clima más bien pesimista" (1985: 25).

Una vez que el poeta aparezca como desterrado al infierno terrenal, al que ha sido lanzado —según Heidegger— sin consulta previa, él y, por sinécdoque, el hombre, están condenados a la soledad y, consecuentemente, a la incomunicación. Es el mismo escenario neorromántico que De Luis estudió en el libro de poemas de Carmen Conde *En la tierra de nadie*, donde "se describe, austeramente, una tierra desolada […] el oculto paisaje de la soledad, tierra interior en la que ya tampoco falta el acoso de las pasiones, el fuego de la vida" (1975: 171), y en el que también hay un hueco para la esperanza. Téngase en cuenta que los libros seleccionados por un poeta para su estudio son aquellos que comulgan con la poética del mismo, entendiendo por tal no solo los temas y estilos similares sino una común visión del mundo y la forma de desenvolverse en él; no en vano le dedicó un estudio y una antología en 1982 a la poeta de *Mujer sin Edén*. Carlos Bousoño llegó a afirmar que "lo que el poeta dice de las obras ajenas en general, no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima" (Ribes, 1952: 21).

Por su parte, Bécquer, tan cercano a Leopoldo de Luis, en su reseña a *La soledad* de Augusto Ferrán, además de corroborar la idea de que todo poeta parte de unos presupuestos intertextuales, nos resume en unas líneas las posibilidades líricas básicas, a saber, la poesía culta y la poesía popular, que no casualmente coincide esta última con la poética deluisiana:

> Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada

> dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

Como Leopoldo de Luis, Bécquer hace apología de una poesía "natural, breve, seca" y "desnuda de artificio", "que hiere el sentimiento con una palabra"; nuestro poeta define su poesía como "este desnudo y dolorido canto" ("Espera") y advierte a José Luis Gallego, poeta al que dedica "Doloroso mensaje", que "la piedra de mi palabra acaso / te hiera la memoria". La palabra poética, pues, ha de ser sencilla para que toque los sentimientos y se constituye, ya desde Aristóteles, como vía de acceso a la realidad; vínculo entre poesía y realidad que, precisamente por desenmascararla, produce el canto dolorido, el llanto del poeta. Además, se trata de una palabra que "huye", difícil de apresar, pues para que sea captada no basta con la inspiración o con lo que los poetas del 27 nombraron como intuición, sino que requiere esfuerzo y trabajo (como "una poesía hija de la meditación y el arte" definía Bécquer la vertiente culta); oficio, nos dirá De Luis. Poesía de sentimiento, "que brota del alma", como la poesía romántica[36], y poesía del ensueño, donde las ideas yacen, "en el océano sin fondo de la fantasía", dispuestas para salir a la luz "como una chispa eléctrica". Se observa que Bécquer no duda en hacer uso de los inventos modernos, de esa "chispa eléctrica" de la que nace la poesía. Asimismo, la interiorización de la filosofía orteguiana hizo posible la concepción, por parte de Leopoldo de Luis, de la poesía como una manifestación ligada a su tiempo, ahora sombrío, y, por tanto, fiel a los avances de las ciencias. La defensa de la incorporación de nuevos términos a la poesía la llevó a cabo como crítico y como poeta[37]. Cuando Leopoldo de Luis escribe sobre su propia concepción de la poesía se comprueban también los lazos de unión que existen entre estos andaluces: "Porque son sensaciones, pero sin despreciar las ideas, y es asimismo la sorpresa subconsciente, los elementos que yo quisiera ver aflorar en el poema, como los sargazos emergen a la superficie del agua, y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea. El conjunto que se obtiene necesita un elemento más: la emoción. Y el poema estará hecho" (1985: 9-10).

---

[36] La expresión del sufrimiento humano alcanza sus máximas cotas en la hiperestesia romántica. Si aceptamos que *Huésped de un tiempo sombrío* es la voz del poeta ahogándose en su propio llanto, habrá que admitir que "la poesía romántica ahonda como ninguna en el dolor y en la tristeza. Es una poesía que respira por la herida" (De Luis, 2000: 192), ya que el libro acuña entre sus versos buena parte de la cosmovisión romántica, si bien con ligeras matizaciones.

[37] "Un liberal de principios del XIX, don Manuel José Quintana, opinaba ya que los grandes inventos tan influyentes en el destino de la humanidad, deben ser objeto de la poesía" (1985: 23).

Así, la poesía popular para Bécquer es la unidad formada por sentimientos y herida, palabras ("que hiere el sentimiento"), ideas, sueños y fantasía ("las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía"); en el caso de Leopoldo de Luis, la poesía, al menos la que él hace, es resumida como la suma de ideas, sensaciones, palabras, sorpresa, subconsciente, emoción y herida (1985). Y en ambos la poesía se relaciona con el agua[38], con el océano, como el lugar desde donde se alzan las palabras y se convierten en poema.

Tanto el título del poemario como el poema homónimo que lo abre nos vuelven a poner tras la huella de Bécquer. Los lazos de intertextualidad más evidentes se rastrean en la rima LXXV, donde además de incorporar la misma visión del hombre ante el mundo, plantea uno de los conflictos metafísicos de nuestro poeta: la dualidad cuerpo-alma y su difícil solución:

> ¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
> de la brisa nocturna al tenue soplo
> alado sube a la región vacía
> a encontrarse con otros?

En el poema "Huésped de un tiempo sombrío" escribe que "Vivir es morir un día / sobre la tierra desnuda", "alas de barro sin vuelo" o que "Amar fue un sueño baldío". Estos versos son suficientes para corroborar una de las hipótesis que venimos defendiendo: la lectura de Leopoldo de Luis desde la poesía y la poética becqueriana. Piénsese en la rima LXIX (¡tan corto es el vivir! / La gloria y el amor tras que corremos / sombras de un sueño son que perseguimos / ¡Despertar es morir!"), cuyos versos hablan de la fugacidad de la vida y de la imposibilidad del amor como solución a la materialidad del ser; condición perecedera a la que también alude la rima LXIV ("¡Ah barro miserable, eternamente / no podrás ni aun sufrir!").

Martínez Fernández (2001: 137) hace alusión a la frecuencia con que la palabra *tiempo* es usada por los poetas de posguerra en sus paratextos. Podríamos añadir que también en sus versos y en sus ensayos. Los trabajos de Vicente Aleixandre permiten llegar a conclusiones semejantes, ya que, para él, "el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica" (*Prosas completas*, 1955: 316), así como José Hierro, en la *Antología consultada*, postulaba una aserción ontológica del Hombre-Sísifo y la vida: "estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época" (1952:

[38] En el caso de Bécquer, no solo con el agua, sino con todos los elementos de la naturaleza. Al respecto, recuérdese que la poesía de Antonio Machado "brota de manantial sereno".

107). Estos poetas comparten su *ego* existencialista, que progresivamente se va marchitando con el paso del tiempo (García de la Concha, 1992: 513); a tal conclusión llegará De Luis en su obra de senectud[39], pero en 1948, a pesar de su imagen apocalíptica del mundo, aún hay un resquicio para la esperanza. *Huésped de un tiempo sombrío* es la consecuencia de un tiempo determinado, el vivido por quien lo escribe. Pero, a su vez, este ha leído previamente en ese gran texto lleno de muerte y vida que es la realidad circundante, absorbiéndola hasta la catarsis y dándole la luz del argumento. Porque la poesía no es otra cosa que argumentarse a uno mismo su actitud ante el mundo para despejar las "sombras". La misión deluisiana, al menos en este libro, ha sido darle forma de Verbo a la carne; ahora, la carne estaba en los orígenes de la escritura, anterior al Verbo genesíaco. *Huésped…* es un libro argumentativo que se adecua a las reglas del *ars bene dicendi* de la retórica clásica, esto es, a la *inventio* (selección de la realidad), a la *dispositio* (formalismo métrico), a la *elocutio* (neorromanticismo) y a la *actio* (actitud existencial ante la vida).

Desde la modernidad el concepto *tiempo*, entendido como tiempo subjetivo, desempeña un papel fundamental en poesía, si bien ya lo habían tratado Séneca, San Agustín, Locke o Sterne (Friedrich, 1974: 33). Ocupa ese lugar privilegiado concretamente desde la atención que puso Rousseau al tiempo como *dispositio*, no ya del diálogo externo del hombre con su época sino del diálogo interno del poeta con sus máscaras como vía de escape o, al menos, como reestructuración de una realidad que es recibida cual puzle sin orden, caótica y contaminada del natural instinto de crueldad propio de todo ser. El yo lírico escribe para aprehender el tiempo cronológico por medio de su tiempo del alma e intenta explicarse, a través de su escritura, el porqué de su agónica existencia.

El tiempo marca un antes y un después, fija barreras insoslayables y conduce al poeta al ensimismamiento. Con Heráclito, con el *Eclesiastés*, con Jorge Manrique, con Bernardo Pérez de Chinchón, con Quevedo, con románticos como Lichtenberg, con Ortega y Unamuno, con Machado y Juan Ramón Jiménez, con los filósofos

[39] Los responsables de la reedición de la *Antología* de la poesía social incluyen un apéndice en el que Leopoldo de Luis, del mismo modo que los antologados, expone su poética, vinculándola al tiempo y a las circunstancias, con el tono propio del que ya no pide nada a la vida y solo espera en los días pacientes de su extinción: "Evoluciona el hombre y en buena medida la poesía es el hombre. Vive y convive de otra suerte. Le rodea otro entorno. Ni la salud física le sigue igual. Otras han sido sus lecturas. Vio crecer al hijo. Vio morir al padre. Envejecen los seres que ama. Hoy, para él, vivir es ver morir. ¿No van a cambiar sus preocupaciones y, con ellas, su poesía? (2000: 549), (De las respuestas a una entrevista hecha por Antonio Rodríguez Jiménez y publicada en el suplemento cultural del Diario *Córdoba* el 30 de diciembre de 1999).

existencialistas, con Vicente Aleixandre y con León Felipe, tuvo que aprender Leopoldo de Luis que la vida es el límite entre dos muertes, la de antes de nacer y la de después de morir, y que la memoria es el salvoconducto, como más adelante veremos, para que ocurra el milagro de la supervivencia en la palabra. Biruté Ciplijauskaité (1966: 276) ya señalaba la idea de salvación a través de la poesía en León Felipe ("una tea encendida") y en Moreno Villa ("único salvavidas"). El sujeto lírico de *Huésped de un tiempo sombrío* es un habitante entre sombras, oscuridad vital que se explica desde el concepto romántico de la caída en el pecado original, porque —apuntaba Baader— "nuestra aparente lucidez natural es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia" (*apud* Béguin, 1954: 104). Para encontrar la luz de la esperanza se ha de cruzar por la noche oscura en la que el alma humana ha naufragado, y de la que el místico (todo poeta tiene algo de místico) sale a flote asiéndose a la poesía, ascética de todo San Juan de la Cruz de nuestros días. Por eso podemos leer este poemario como un descenso muy actual a los infiernos, en el que el poeta se encuentra cara a cara con la realidad desnuda, y del que sale victorioso por la gracia de la palabra poética, a la tenue luz de la esperanza.

El poeta de posguerra, inmerso en unas circunstancias adversas, reacciona, desde la doble vertiente existencial y orteguiana, contra su momento histórico, como ser activo, y no pasivo. Nos encontramos ante una serie de poetas, como los colaboradores de *Espadaña*,por ejemplo, que inyectan a la poesía el ingrediente narrativo, pues es la narración la tipología textual que mejor se ajustaba a sus necesidades. Parafraseando a Ortega, el poeta es su yo y su entorno hostil, al que se enfrenta con su voz y su palabra. Una vez que se supere la "urgente gramática" albertiana de la lírica en la Guerra Civil y tras los primeros años de posguerra, la poesía se encauzará por vías narrativas y realistas, alejadas, en el mejor de los casos, del prosaísmo que tanto han criticado aquellos que no comprendieron que la poesía acogió ese tono narrativo no por la torpeza de sus escritores, sino por una causa mayor, vital, asociada a la necesidad de vincular la acción a una tipología textual coherente con sus pretensiones. Por una lado, necesitaron sentirse útiles en un tiempo en el que la poesía perdía el alcance social y estimación de otrora; mientras que, por otro, ellos mismos, cada vez más conscientes de su radical soledad (y con ellos, la soledad brutal que auguraba el existencialismo para todo ser) buscaron en su escritura sus señas de identidad. Llegan a la conclusión de que la esencia del escritor reside en su palabra, del mismo modo que lo descubriera Juan Ramón Jiménez años antes, y dan al verso la propiedad de narrar, de contar qué es lo que

interiorizan para devolverlo a través de lo mejor que saben hacer, que es el escribir versos; el poeta es el "yo que escribo", como decía Jean-Paul Sartre. En definitiva, si la poesía de los años cuarenta es narrativa, lo es porque los poetas comprometidos hacen algo con su situación histórica y no se quedan cantando lo blanco que es el cisne ni lo azul que está el cielo. Y junto a Ortega y Gasset, los poetas de la generación de Leopoldo de Luis vieron en Machado —y en su apócrifo Juan de Mairena— un buen consejero para lo que había que hacer con la poesía y cómo entenderla: "La poesía es —decía Mairena— el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo" (1991: 80). La poesía machadiana como "palabra en el tiempo", aprendida en Bergson y, en opinión de Lázaro Carreter (1990: 171-179), en el *Compendio de Estética* de Krause, impregna toda palabra escrita de quien se sabe "triste arcilla humana" ("Olvido total"), desde *Alba del hijo* hasta su último *Cuaderno del verano 2005*, en el que dejó constancia de ser "carne de tiempo y soledad".

Parte de la crítica del momento se detuvo a matizar la vinculación de la poesía de *Huésped de un tiempo sombrío* con la corriente tremendista; unos, como José Luis Cano (1948), atribuían al libro la mezcla de neoclasicismo formal y de tremendismo temático o neorromanticismo, pero con un "tono mesurado y sereno", cualidades a las que también hacía alusión Lope Mateo al tildarlas de "centaurismo poético" (1948), animal mitológico que aparecerá más adelante enla producción poética de Leopoldo de Luis para referirse tanto a los otros yoes poemáticos como a esa mixtura de equilibrio entre forma y contenido que le acompañará hasta sus últimos versos. Otros, en cambio, predicaban decididamente en contra del adjetivo tremendista para la poesía deluisiana y, con él, para los poetas "serios"; Dictimio de Castillo-Elejabeytia hablaba de "caricatura" (1948) y Ricardo Molina del "tono opresor" (1948)para referirse al tremendismo, distanciándolo en este sentido de las virtudes poéticas deluisianas que, en palabras de Carmen Conde, se trataba de una "poesía sincera, sencilla, deliciosamente verdadera" (1949).

No se puede hablar de tremendismo en la poesía de Leopoldo Urrutia de Luis porque ésta se aleja intencionadamente de lo grotesco y exacerbado, de la mínima intención naturalista o de mostrar el aspecto más crudo de la realidad. Es una poesía realista, eso sí, vinculada al Existencialismo y, por ello, de marcado carácter pesimista. Nada de bufón y mucho de cruenta realidad. Pero tal escepticismo se verbaliza en una poesía de compasión (com-pasión) por el sufrimiento común a partir de su propia experiencia y en comunión con sus semejantes. El sujeto lírico de este libro, como el de

la poesía de Crémer, es presentado simplemente ante sus circunstancias. Nos lo recordaba Leopoldo de Luis (2004) en su discurso pronunciado con motivo de la celebración del Día de la Universidad, en la Carlos III, cuando comentaba, matizando a Camus, que la poesía nace de "la discrepancia entre el corazón y la realidad". De ahí que su poesía se tiña de luces y sombras, de fe e incredulidad a un mismo tiempo, como condición inherente de la existencia; el claroscuro es el color predominante de sus versos, y no el negro presente del a veces escatológico tremendismo. Como cualquier poeta que pueda ser tildado de existencial, la poesía deluisiana transcurre entre los polos opuestos que otro poeta solitario y enfrentado al mundo trató de fijar con su poesía: la lucha entre la realidad y el deseo de Luis Cernuda. Éste y De Luis nacen en la escuela neorromántica, donde aprendieron, a la manera del *Hiperión* de Hölderlin, que

> Mi juventud pasó desde hace tanto tiempo.
> ¡Abril y mayo y julio están tan lejos!
> Hoy no soy nada, y ya no amo la vida.

Estos versos de Hölderlin recogen dos de los temas más importantes en la poética de Leopoldo de Luis. Por un lado, el paso del tiempo que se intenta recuperar con los recuerdos ("La juventud un páramo desnudo", en "Desierto"; "El llar de la memoria / se enciende, se ilumina, y a su amparo / el corazón revive, / remoza primaveras, abril, mayo…", en "Poema para octubre"); y, por otro, el nihilismo existencial al que se ve abocado y por el que la vida es "Nada. Dolor. Camino. Otra vez nada"[40] ("Camino"), que le lleva a preguntarse si "¿será verdad que hay una nada, un lecho / donde olvidar la carne lacerada?" ("Olvido total").

Tenemos que partir del mito bíblico y mitológico, tan frecuente en el barroco y, posteriormente, como una de la imágenes más importantes del romanticismo, del ángel caído, como símbolo del vuelo imposible sobre el que ya escribieran Juan Ramón Jiménez, Machado, Alberti y Blas de Otero: es el hombre que mira al cielo pero vive encadenado a la tierra, otro Ícaro "con alas de barro sin vuelo" ("Huésped de un tiempo sombrío"). Leopoldo de Luis recoge todo este legado en su propia obra ("Por un cielo de plomo un ángel claro llora", en "Doloroso mensaje"), como lecturas interiorizadas con las que se ha identificado, haciéndolas suyas y dándoles un tono personalísimo, a partir de sus sentimientos. No se puede hablar de mímesis; es el canto triste de un soñador decepcionado. Al mismo tiempo, esa sabiduría la aplicará a su labor crítica,

[40] A la muerte del apócrifo de Antonio Machado, Abel Martín, su poesía tiende a identificarse con pensamientos nihilistas: "Dios no es el creador del mundo —según Martín—, sino el creador de la *nada*"; "y a quién siguió caminos, jadeante / al fin, solo es creación tu pura nada" (2005: 686 y 735).

demostrando que era un intelectual, un buen conocedor de la tradición. Parece que en el estudio que hace del libro de Alberti, *Sobre los ángeles*, está evocando al protagonista poético de su libro de 1948:

> A ese huésped de la niebla es al que sigue Rafael Alberti en la primera parte de su libro. Es un huésped romántico, que también andaba por la fronda de Hölderlin ordenando la vida y el destino de los hombres vestido de "genios celestes", y que va a reaparecer, años más tarde, en algunos poemas de *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, en forma de "vivificadores del hombre" o de "dueños fáciles de la vida" o "tutelares hados eternos" (1986: 120).

De entre todos los poemas que podamos rescatar como intertextos del segundo libro de Leopoldo de Luis, posiblemente sean unos versos de *Elejías* de Juan Ramón Jiménez los que resultan más afines a la poética deluisiana. En ellos, el poeta se presenta como el pájaro que deshila tristemente su canto, en una soledad y un silencio tan parecido al de la muerte que se siente muerto en vida, "como un huérfano en medio de la vida" (1983: 83), pero que, a pesar de tal escepticismo, no se abandona a la desesperanza, sino que aprovecha su dolor para convertirlo en poesía("Remordimiento"):

> … Y tú, ruiseñor mío, endulza tu tristeza,
> enciérrate en tu selva, florécete y olvida,
> sé igual que un muerto, y dile, llorando, a la belleza,
> que has sido como un huérfano en medio de la vida.

En *Elejías*, libro capital de Juan Ramón Jiménez ("ruiseñor") para comprender la simbología de *Huésped de un tiempo sombrío*, leemos estos versos metapoéticos en los que pone en funcionamiento la misma actitud neorromántica ante la vida y la poesía que la de aquél que llevó durante la guerra civil una edición de la *Segunda Antolojía Poética* y que años más tarde prologaría. Soledad, llanto y nostalgia caracterizan sus poesías.

4.2.2. El canto dolorido

La poesía ha de ser un viraje desde el mundo interior del sujeto poemático al mundo exterior; y la herramienta para ello será la palabra. Leopoldo de Luis ha repetido en sus distintos ensayos qué es la poesía para él, insistiendo en la idea de que, entre otras cosas, no es más que sacar a la luz aquello que habita cerca de la conciencia, la mente o el alma, el yo más recóndito en conversación plurisubjetiva, que se hace visible y ordenado gracias a la poesía:

> La poesía, en los entresijos de la conciencia, en los desvanes y laberintos del hombre, va elaborándose solitariamente, es cierto. […] Deudor de todo es, y su soledad debe volverse comunicación. Porque no es que sacrifique su aislamiento, sino que desde su recinto solitario devuelve a la comunidad, transformadas en poesía, las emociones vividas entre todos. […] El poeta no es sino un buen conductor de esa agua, de esa luz que es la poesía, la cual se transforma, desde la vida misma, en sus generadores de entusiasmo, y debe tender a todos (1975: 206).

En *Reflexiones sobre mi poesía* propone que "la poesía —la que yo quisiera haber hecho— debe reflejar al hombre" (1985: 10), y que "concertamos el mundo exterior con nuestros estados anímicos" (1985: 19). Que el poeta manifieste su sensibilidad, desde una óptica afín al neorromanticismo, es requisito imprescindible para la poesía: "la poesía arrastra en sus fluyentes aguas rastros de vida que fueron emoción, sentimiento, placer, pena, amargura." (1986: 23). Y todo este planteamiento teórico sobre la poesía lo llevó a la práctica como poeta. En sus versos, la poesía no es más que la imagen del hombre que la escribe.

Los versos de Leopoldo de Luis van estableciendo constantes lazos de unión con las *Rimas*. Algunos de los motivos que se pueden leer en la rima LXV son glosados por De Luis en su poema "Desierto". Reproducimos a continuación dicha rima (la cursiva es mía) para, después, ir analizando aquellos versos que nos den a conocer la poética implícita en el poema que nos ocupa:

> Llegó la noche y no encontré un *asilo*;
> *y tuve sed* ... ¡*mis lágrimas bebí*!
> ¡Y tuve hambre! ¡Los hinchados ojos
> cerré para morir!
> ¿Estaba en un *desierto*? Aunque a mi oído
> de las turbas llegaba el ronco hervir,
> *yo era huérfano* y pobre... *El mundo estaba*
> *desierto... ¡para mí!*

En los dos poemas que estamos relacionando se plantea una cosmovisión similar. Y a ello contribuye la presencia de un léxico cargado de connotaciones que implican una pintura de la vida más próxima a la hecatombe que al recuerdo de un posible paraíso perdido. Mukařouský dotaba a la poesía del don de influir "sobre la manera como la sociedad entera concibe el mundo", a partir de los poetas y sus lectores (1977: 200), al entender el arte como un signo con valor comunicativo en el que se expresa la "conciencia colectiva" y la conciencia individual, la del artista, su "estado de ánimo, la idea, el sentimiento" (1977: 37). El poeta recoge todo lo que le llega de su alrededor para dar su particular visión del mundo; su palabra, directamente relacionada

con el “contexto” (lo que a partir de Bajtin se llamará *intertextualidad*), se ajusta a una tradición literaria e histórica de la que no es posible escapar.

El mundo es, para el Bécquer de la rima LXV, un desierto. Explicita que se trata de su forma de ver el mundo (“¡para mí!”), subjetiva, y, por tanto, condicionada por su experiencia. Así, nos ofrece una pintura desoladora: el mundo-desierto conduce al poeta a la soledad y al aislamiento del hombre entre los hombres, sediento (“y tuve sed”) y sin un lugar en el que descansar (“no encontré un asilo”). Ante tanta desolación, el poeta sevillano llora (“Mis lágrimas bebí”), al igual que para Leopoldo de Luis “solo la lágrima es pura”. El título del poema deluisiano nos advierte ya de la intertextualidad becqueriana: “Desierto”. A través del símil del primer verso (“Como un desierto soy. Como un desierto”), De Luis se sitúa en la escritura subjetiva y en la expresión de una forma concreta de mirarse y de proyectar sus sentimientos al entorno que le envuelve; no se produce una total identificación, sino una comparación — una posible entre otras muchas ausentes en el poema — de su situación vital, que identifica con la realidad, con notas neorrománticas. También en 1948, como ocurría en la rima, el poeta se encuentra solo, es un huésped que vaga por la noche “de un tiempo sombrío”, y únicamente siente el “desierto y sed, y sed y solo arena”, “sed de llanto y llanto…”.

Amigo y admirado poeta, otro de sus maestros, Vicente Aleixandre, también elucubró en *Espadas como labios* con la necesidad de la lágrima para poder llegar a diferenciar, como Bécquer y Machado, el “eco” auténtico frente a las voces hueras(“En el fondo del pozo”):

> Las lágrimas rodaban como besos.
> Y en el oído el eco era ya sólido.

Pero entre todos los “sedientos” en este valle de lágrimas quizá sea Miguel Hernández el poeta que, como él, afronte de forma similar la asunción del dolor como requisito indispensable para vislumbrar un futuro menos sombrío. Su poema “Eterna sombra” —paratexto que no da lugar a la ambigüedad— juega con los contradictorios polos opuestos del caos y la esperanza de quien considera que “turbia es la lucha sin sed de mañana”, síntesis de la actitud vital que se desprende de *Huésped de un tiempo sombrío*.

A lo largo de *Huésped de un tiempo sombrío*, la voz del poeta aparece asociada al canto, a la música. Pero ese canto, al ser expresión de las emociones, será desarraigado. La relación entre la poesía y la música está atestiguada desde la tradición clásica en la figura de Orfeo, poeta y músico, el cantor por excelencia, capaz de

apaciguar a las fieras y de hacer olvidar los infortunios. Para Pitágoras, en contra de la tradición bíblica, en el principio no estuvo la palabra, sino la armonía, la música del orden cósmico. Pero será en el Romanticismo cuando la palabra se muestre más unida a la melodía. A partir del tópico horaciano *ut pictura poesis*, los románticos alemanes lo sustituyeron por *ut musica poesis*, desplazando así el concepto aristotélico de mímesis. Albert Béguin recoge una definición sobre qué es un poeta romántico, acorde a nuestra defensa de la poesía como canto misterioso en Leopoldo de Luis: "poeta romántico es el que, sabiendo que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata deliberadamente y con toda lucidez de provocar la subida de las voces misteriosas" (1954: 198). A tal definición llega Béguin tras escudriñar en los escritores románticos, como Carus, para el que la poesía es la transmisión de los sentimientos: "a esa melodía, a esa maravillosa confidencia del Insconciente al Consciente, lo llamamos sentimientos" (1954: 162), y con la sonoridad de la poesía el poeta va arañando las sombras de su tiempo y de su alma, a la vez que hace posible una realidad distinta a la percibida por los sentidos; Hoffman lo llama el "ángel de la música" (1954: 377). Para los románticos la música era el camino más accesible para llegar al centro del inconsciente, al origen mismo de la subjetividad artística.

De Luis recoge la tradición literaria que arranca desde Bécquer[41] y continúa con los poetas deudores de éste, aquellos que venimos llamando maestros de la lírica deluisiana. Sería inconcebible entender la vinculación entre la poesía y la música en España —la "baja lira" garcilasiana de su *Canción V*— si no atendemos a las *Rimas*("Yo sé un himno" o "colores y notas", en rima I) y a la "Introducción sinfónica", donde encontramos una vez más un compendio de la poética ofrecida por De Luis: "Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar después en la escena del mundo". Conceptos como los de desnudez y silencio, así como la idea de que la poesía son los sentimientos vestidos de palabras, serán recurrentes en sus versos.

La musicalidad del verso es *conditio sine qua non* existe la poesía. Poetas de todos los tiempos hacen alusión a "ritmo", "música", "acordes", "canto", "himno"… y un largo campo semántico mucho más amplio para referirse al arte de la escritura. En su

[41] Bécquer como precursor de los simbolistas y la aportación de su música, apenas perceptible, fue apuntado ya por Biruté Ciplijauskaité (1966: 109).

labor crítica, como en la vida, Leopoldo de Luis tiende a la mesura y a la discreción; sin embargo, cuando se trata de comentar la "magia rítmica" —así la llamaba Diderot— del verso, no duda en ser tajante. La solidez de su concepción poética nos cala cuando sentencia que "sin ritmo, no hay poesía. Y menos, poesía en verso. Lo que distingue el verso de la prosa es el ritmo" (1985: 29). *Ut musica poesis*. El poeta que quizás haya logrado imprimirle en lengua castellana más musicalidad a sus escritos, Juan Ramón Jiménez, en su aforismo 4111, llegó a borrar los límites entre la prosa y el verso en aras del ritmo:

> Cada día, ciego, señor de la lectura, voy separando menos el verso de la prosa, quiero decir, lo que llamamos verso y prosa. En realidad no hay verso, eso que solemos llamar verso, digo, línea aislada, los poetas. Todo es prosa, lo que llamamos prosa, digo, escritura seguida, sea el ritmo que fuere (1990: 752).

A la hora de definir el simbolismo en Juan Ramón Jiménez como "oposición al pensamiento burgués", Jorge Urrutia señala el "acercamiento de la poesía a la música" como uno de sus rasgos identificativos, junto a la subjetividad, el carácter metafísico y el hermetismo motivado por el aislamiento social, y la oposición al racionalismo y al cientificismo (1999: XIV). Si excluimos de esta definición el hermetismo, estaríamos definiendo, al mismo tiempo, la poesía de Juan Ramón y la de su lector Leopoldo de Luis, porque este se hace asiduo a la lectura del autor de la *Segunda Antolojía Poética* en los años de la contienda bélica española, de la que aprehende un complejo de imágenes, el tono neorromántico y la asunción de la poesía como manifestación de los estados del alma. Cada uno a su forma y en su momento, comprendieron que la poesía es "música callada" y "soledad sonora", con San Juan de la Cruz, o la "desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta" de la rima V de Bécquer, en la línea de Schiller y Novalis. La vinculación de Bécquer con la música, para referirse a la poesía, está lejos de cualquier posible duda. Cuando De Luis escribe "música profunda" ("Doloroso mensaje"), su metapoesía está recuperando toda la tradición becqueriana, desde el "himno gigante y extraño" de la rima I, así como la "nota de música lejana, / el eco de un suspiro" de la rima LV, hasta los versos de la rima XXV "por leer sobre tu frente / el callado pensamiento / que pasa, como la nube, / del mar, sobre el ancho espejo". Nótese que el sujeto lírico de "Desierto" especifica que su poesía es el canto trágico de su mundo interior, de lo que le pasa por la frente, y no por el corazón. En resumen, un recuerdo:

> Solo eso soy. La sangre tristemente
> me canta una nostalgia de paisaje

de claros ríos y álamos de encaje
verde por los espejos de la frente.
[…]
Este fuego del alma es lo que canto
y esta amargura que en mi pecho vive
del seco pozo[42] y del esquivo aljibe,
ansia de cielo y sed de llanto y llanto…

Por eso es frecuente que el poeta se presente bajo el símbolo del pájaro cantor (en "Amor"), como "ruiseñores nocturnos"[43] (en el poema sin título "No puedo ver el día, ave gloriosa"), "alondra de la voz herida y muerta" (en "Olvido total") o como en "Ausencia y soledad", donde propugna la inutilidad de la poesía si no está orientada hacia la esperanza de la felicidad y, consecuentemente, hacia la moralidad, pues ya no es hora del canto de paisajes idílicos, sino de paisajes interiores sacudidos por el marasmo del dolor y la amargura:

Qué inútil la desnuda lontananza
donde un ave deslía su azul canto,
si este mirar en soledad no alcanza
otro horizonte que memoria y llanto.

Todos los pájaros que pueblan las páginas de *Huésped de un tiempo sombrío* aletean sobrevolando un ambiente nocturno, cercano a la muerte, porque ante un paisaje desolador, quien sabe que "no hay mañana" (Camus, 2006: 77) ha de buscar su libertad en la esperanza, pues —decía Albert Camus— "el pensamiento existencial, en contra de la opinión común, está lleno de esperanza desmesurada" (2006: 175). Y por ahí, por la esperanza, entrará el amor como canto redentor y consolador.

---

[42] Juan Ramón Jiménez utilizaba frecuentemente la imagen del pozo sin agua para referirse al corazón del hombre, a sus sentimientos ("Pozo mártir, sin agua, en el prado amarillo", en "Al pozo de los Llanos"), así como la del árbol-poeta ("Elejías"):
Una a una, las hojas secas van cayendo
de mi corazón mustio, doliente y amarillo.
El agua que otro tiempo salía de él, riendo,
está parada, negra, sin cielo ni estribillo.
[…]
Será mi tronco seco, con su nido desierto;
y el ruiseñor que se miraba en la laguna,
callará, espectro frío, entre el ramaje yerto
hecho ceniza por la vejez de la luna.

Vicente Aleixandre recuperará la imagen del pozo para hablar de la tristeza: "La tristeza como un pozo en el agua / pozo seco que ahonda el respiro de arena" del poema "Madre Madre" de *Espadas como labios*.

[43] Su admirado Miguel Hernández atribuía al sujeto poemático de "Sentado sobre los muertos" la metamorfosis de "ruiseñor de las desdichas / eco de la mala suerte".

Su poesía es "este desnudo y dolorido canto, / de estas flores sin gracia ni hermosura" ("Espera"). La desnudez poética a la que recurren estos versos recupera la metapoesía de "Será sencillamente", donde la creación poética es reducida al rechazo de florilegios sensuales sin contenido moral, al canto sin los ropajes modernistas del mejor Rubén Darío y de los que consiguiera desprenderse Juan Ramón al exclamar "Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre" (en *Eternidades*)[44], al canto entendido como el rechazo de "las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna", como predicaba Antonio Machado. Y la palabra permitirá el "dolorido canto", la letra herida, como herido está el corazón y el alma de quien la escribe ("ruiseñores heridos enmudecen", en "Doloroso mensaje"), pues con la poesía el poeta se espeja a sí mismo y a sus lectores, nuevos autores que cuentan con la posibilidad interpretativa. La palabra desnuda es la imagen que nos ofrece Bécquer en su poética "Introducción sinfónica" para referirse a la poesía, a "los extravagantes hijos de mi fantasía", destinados al fracaso del poema: "Os vestirá aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez".

Unos versos de "Doloroso mensaje" pueden ser leídos en clave metapoética, como afirmación de la intertextualidad, de la literatura como herencia de otros textos ya leídos. El poema, a través del emisor poético, transmite un "mensaje", que por circunstancias históricas y personales, es "doloroso". El poeta expresa sus sentimientos, su sufrido vivir personal, pero también recibe el dolor de los demás, de aquellos otros que sufrieron como él y que, como él, convirtieron en poesía su herida. "De todos y de todo es tributario el poeta. Con cuanto recibe va elaborando su poesía" (1985: 14). A propósito de "La obra poética de Guillermo Díaz-Plaja", De Luis recupera unas palabras de éste en las que se percibe la aceptación de la teoría bajtiniana del dialogismo, a saber, la concepción de la literatura como intercambio comunicativo, tradición, entre dos o más artistas: "En nuestro interior llevamos, como disueltas en la sangre, las emociones culturales anteriormente recibidas". Así manifiesta, en versos, esta idea:

> A veces me pregunto si cuando el hombre canta
> mientras florece en rosas de sudor el barbecho,
> no ascenderá hecho música profunda a su garganta
> el dolor de los muertos que en la tierra hacen lecho.

[44] "Aunque el «verso desnudo» mío es una «silva» sin consonante ni asonante (silva desnuda) es el único que se me representa, por su variedad numérica como tal" (1990: 559). Hay que tener en cuenta que para Juan Ramón Jiménez "desnudo" era el adjetivo más acorde para caracterizar su obra total, su poesía libre, pero no de verso, sino de rima: "En la poesía, el verso en consonantes la tiene vestida; en asonantes a medio desnudar; libre, desnuda" (1990: 588). Téngase en cuenta, además, que la desnudez es un motivo recurrente en la poesía de Vicente Aleixandre, por ejemplo en *Pasión de la Tierra*.

La intertextualidad como diálogo con los muertos y la música poética, unida a la lectura silenciosa, a las que nos remiten estos versos, ya la había apuntado Quevedo, otro poeta metafísico y existencialista de otros tiempos pasados pero de actualidad innegable, caro a Leopoldo de Luis hasta la poética última de *Cuaderno de San Bernardo*. Además, estos cuartetos presentan la imagen del mundo como desierto y la vida como sueño, afines a las de nuestro escritor:

> Retirado en la paz de estos desiertos,
> con pocos, pero doctos libros juntos,
> vivo en conversación con los difuntos
> y escucho con mis ojos a los muertos.
> Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
> o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
> y en músicos callados contrapuntos
> al sueño de la vida hablan despiertos.

Apuntábamos más arriba que el claroscuro es el tono poético predominante, aunque la balanza cromática se decanta, desde el título, por los trazos más oscuros al presentar un paisaje en comunión con el dolor íntimo del sujeto poético. El hombre, condenado a la angustia y a la soledad, según el existencialismo de Kierkegaard, necesita del dolor para sentirse vivo. José Hierro apostilla el lema "A la alegría por el dolor" en su libro *Alegría* (1947). García de la Concha (1992: 640) otea la tradición literaria, desde Bécquer, para argumentar la presencia de esta teoría filosófica en ese poemario. La luz, en la obra deluisiana, llega en forma de amor y de esperanza, como rayos que se han colado por entre nubes de tormentas, del itinerario del que está de visita en este mundo. Amor y dolor se dan la mano en la vida. La existencia de uno es condición necesaria para sentir el otro. Por tanto, al ser la poesía una de las partes esenciales de la existencia, ha de cantar lo agridulce del vivir humano. El poema "Amor" indaga en la fugacidad de la felicidad y en lo frágil que es el último refugio humano, en los seres queridos:

> A ese cielo de amor mi verso alzasteis
> para cantaros: orto de venturas.
> Ventinueve esperanzas alegrasteis,
> ventinueve amarguras.
> Vuestra amorosa sombra cotidiana
> da a mi pasión la voz demás raíces.
> La voz más encendida y más humana.
> La voz que se nos vuelve cicatrices.

Este último verso recupera la necesidad y la utilidad de la poesía; su poder curador, como consuelo, provoca la cicatriz, la huella que queda tras la herida

(recordemos el "respirar por la herida"), la herida del amor, la de la vida y la de la muerte, siguiendo a Miguel Hernández. Una vez más define la poesía a la manera juanramoniana, como "pasión de mi vida", como trabajo gustoso y como amor; la poesía, junto al amor, constituye la idiosincrasia de la moral del poeta. Desde este punto de vista, al ser el amor el motivo del canto — la *razo de trobar*de la lírica provenzal—, el poema puede ser interpretado bajo el signo metapoético del encuentro con la palabra, como una experiencia poética basada en el amor y como reflexión. G. Agamben[45] estudia los orígenes de la lírica moderna a partir de esta lectura de la poesía provenzal del siglo XII, en la que *amor* era el término reservado para definir el hallazgo poético, esto es, el encuentro con la palabra inusual, por el que el poeta dota de verdadero sentido a aquellos términos gastados por el uso. Para Leopoldo de Luis, la poesía es pasión sin la cual la vida pierde el norte, lo más humano[46], y un proceso de reflexión: "El proceso de reflexión que es el poema se elabora en la única realidad verdaderamente humana —y digo verdaderamente por serlo en exclusiva— que es el cerebro" (1985: 13), lejos ya del corazón al que apelaban los románticos y que Bécquer superó mediante la primacía de la mente (Urrutia, 1973).

Por eso "Amor" es un metapoema en el que expresa que su poesía se hace más humana y esperanzada cuando ésta es un canto a su familia. Amor familiar y poesía se unen para instaurar la esperanza en la voz poética; al respecto decía Unamuno que "ser poeta, sentir la poesía, viene a ser lo mismo que hombre religioso o enamorado" (Ciplijauskaité, 1966: 174). Los "pájaros" cantores ("ruiseñores nocturnos" escribe en otro poema del libro) sobrevuelan la rosa-palabra del poema "Amor":

> Pájaros, vuestras vidas aletean
> sobre el rosal desnudo de mi vida.
> Céfiros suaves de cariño orean
> la rosa más oculta y afligida.

Ya había dejado escrita, en verso, Lope de Vega la ecuación "amor + poesía = vida" cuando a la pregunta "¿Qué no escriba decís, o que no viva?" respondía "Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba". Si tenemos en cuenta que para Leopoldo de Luis el sueño —la poesía— es el diálogo consciente o inconsciente que siempre establecemos con nosotros mismos y que el amor

[45] "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada", en Cabo Aseguinolaza (1999: 105-126).
[46] El proceso de rehumanización de la poesía de posguerra, emprendido desde planteamientos alejados del juanramonismo y vinculado al manifiesto de Neruda "sobre una poesía sin pureza" en *Caballo verde para la poesía*, abre el camino para que críticos y poetas concluyan, como Protágoras, que "la poesía es algo relativo. No existe más que en relación al hombre y para el hombre" (Bousoño, 1962: 359).

da solidez a la expresión poética, la cual es "compañera" necesaria para ambos poetas, podremos traer a colación el poema "Soñé que tú me llevabas"[47] de Machado a modo de lectura de poéticas paralelas, pues sus versos son un canto a la esperanza y pueden ser interpretados a partir del mismo mundo imaginario que sustenta la metapoesía que venimos analizando. El tópico *ut musica poesis* lo retomó en *Marea del silencio* (1935) Rafael Múgica, quien se proponía "cantar como una espuma de músicas vagas". Vicente Gaos también entendía que "la poesía es un acto de amor" (1985: 15) y que la música era una de las artes afines a la lírica("La serenidad"):

> Tú también, pasión mía, noche mía,
> riges la exaltación de mi existencia,
> me sumas a la cósmica armonía,
> cielo total, universal sapiencia,
> música donde no hay ya melodía,
> cuando serenidad es ya vehemencia.

Huésped de un tiempo sombrío se cierra con un serventesio del poema "Espera", en el que condensa todo lo que previamente hemos leído a lo largo del libro; a saber, que la poesía del aquí y del ahora es un canto rehumanizado, al tener puestas sus miras en lo estrictamente humano, en la sangre que progresivamente va pudriendo al ser por el simple hecho de ser materia destinada a la muerte, asumiendo así la voz grave de Quevedo, de Sartre o de Heidegger:

> Canto mi soledad, álamo triste.
> Lo que me abrasa canto, mientras muero.
> ¿Detrás del llanto un mundo nuevo existe?
> Todos los días de mi edad espero.

No se trata de cantar mientras se vive sino de crear mientras se muere, como en Mallarmé, para el que escribir poesía era destruir un día de vida o morir un poco. Frente al verso de Vicente Aleixandre "No sé lo que es morir. Yo no muero. Yo canto" (en "Tormento del amor"), nuestro poeta piensa, del mismo modo que Bécquer ("¡Porque el muerto está en pie!", en rima XLVI), que "se nos lanzó a compartir formas de muerte" (1992: 7) —decía De Luis en el prólogo al libro de Fortuño Llorens—, pero a la que había que combatir, mientras tanto, con la esperanza puesta en la palabra. Pero esto ya es asunto de nuestras próximas páginas.

[47][…] "Sentí tu mano en la mía, / tu mano de compañera, / tu voz de niña en mi oído / como una campana nueva, / como una campana virgen / de un alba de primavera. / ¡Eran tu voz y tu mano, / en sueños, tan verdaderas!... / Vive, esperanza, ¡quién sabe / lo que se traga la tierra!"

4.2.3. El silencio existencial. La palabra como respuesta: la voz y el eco

La poesía es el canto del hombre sobre el hombre mismo, pero, además de comunicación, también es silencio y vida en soledad. Para Martínez Fernández "lírica sería la situación comunicativa de hablar consigo mismo en soledad" (2001: 178), recorrer, a través de la poesía, las *galerías* por las que transitaba la voz de Antonio Machado. Y por estos parajes irán de la mano el poeta y su poesía. El hombre es el ser solitario por naturaleza, una isla, y emprende su camino —el tópico del *homo viator*— atravesando tierras desérticas, tiempos otoñales y nocturnos, en consonancia con los sentimientos del poeta; a imagen y semejanza de los poetas de principios del XIX, De Luis escribe que "un viento de amargura en mi corazón mora", en "Desierto", fundiendo así el paisaje con el alma.

Cuando "la vida es un desierto / por donde el alma dolorida yerra", en la que "solo la lágrima es pura" (en "Desierto") y por la que "el hombre, que es sollozo solamente / de lo que quiso ser, camina mudo" (en "Camino") —nuevamente aparece la confrontación entre la realidad y el deseo—, entonces, la comunicación humana ha muerto y el silencio ocupa el espacio del habla; el soliloquio, unas veces, son "voces en soledad, en esta diaria soledad fría y cósmica" (en "Bosque en ocaso"), otras, el *alter ego* poemático se ve privado hasta del ensimismamiento[48], de ese último reducto donde pueda brotar la palabra, su diálogo consigo mismo: "En el árbol crujiente de mis huesos / ruiseñores heridos enmudecen" (en "Doloroso mensaje"). Estos trazos apocalípticos, dispersos por todo el libro, reuniéndolos, forman un cuadro dantesco en el que se impone el instinto de supervivencia, una melodía en la que las más de las veces el amor se ve también impelido por la afasia, por la que, consecuentemente, "su voz no suena" (en "Desierto"). Juanramonianamente, orientará su poesía hacia la melancolía ("Octubre es fruto / otra vez en el árbol", en "Poema para octubre"), para así ser fiel a sus sentimientos, para que su poesía sea "la forma de expresar una entrañable realidad humana" (1985: 9). José María Valverde, traductor de Heidegger, lleva a su poesía (*Ser de las palabras y otros poemas*) al *homo faber*, al hombre que controla el mundo con sus herramientas que, en el caso del poeta, son las palabras desde el diálogo íntimo("Desde la palabra"):

[48] Biruté Ciplijauskaité recoge en *El poeta y la poesía* una reseña de Leopoldo de Luis sobre *Redoble de conciencia*, donde define la poesía con estos términos: "Escucharse las voces más recónditas, para sentir también los secretos y silenciosos gritos de los demás hombres" (1966: 470).

Por la palabra somos y no estamos solos,
y también podemos estar solos, por hablar con nuestra misma compañía
—que moriría si olvidáramos cómo hablar—:
pensar es hablar con uno mismo, repetido en dos.

Por la angustia se llega al silencio, pero también a la poesía. Desde la Biblia, el silencio tiene su lugar en la escritura: "¿Aguantarás si alguien te dirige la palabra? ¡Pero es que no se puede guardar silencio!" (*Job* 4, 2-3) y "hablé una vez, no responderé; dos veces y nada añadiré" (*Job* 40, 5-6). Los místicos españoles esperan en silencio la llegada divina y, ante ella, no hay palabras para expresar el culmen místico. En la poesía moderna, Hölderlin y Rimbaud optaron por callarse, y es Heidegger quien concibe al poeta, Hölderlin, como el ser mejor dotado para expresar "en silencio" la autenticidad humana y la angustia existencial; como el protagonista de nuestro libro, los poetas son los "que de tierra en tierra peregrinaban en la noche sagrada", "en tiempos de penuria". Leopoldo de Luis apuesta por el silencio como el medio, romántico, de acercarse al estado prístino y originario del mundo, a salvo de la oscuridad. La poesía ha de tender al silencio porque nos recuerda el estado del mundo antes de la caída.

Parece que, como Hölderlin y su nombrar en silencio ("me los nombro yo en silencio"), De Luis prima la "soledad sonora", la "música callada" de San Juan de la Cruz, es decir, la palabra: "contra la roca del silencio estrella / un oleaje de clamor su espuma" (en "Ausencia y soledad"), "y esa agua es precisamente, la forma verbal que la palabra crea" (1985: 10)[49], bañada por la memoria como fuente de creación ("El agua es la memoria", en "Desierto"). Friedrich señala que para Mallarmé "el poema ideal sería el «poema callado, en blanco»". En esta frase se vislumbra nuevamente un pensamiento místico según el cual la experiencia de lo sublime se traduce en la insuficiencia del lenguaje", y que "las tres fuerzas fundamentales de su lírica y de su pensamiento" son: "soledad (situación originaria del poeta moderno), escollo (en el que naufraga) y estrella (ideal inasequible, que tiene la culpa de todo)" (1974: 155). ¿No es esta la poética deluisiana? ¿No es la poesía, para De Luis, una moral del hombre, ser solitario por naturaleza en medio de la vida, con eterna "ansia de cielo"? ¿No muestra una clara querencia por el silencio, al que llega tras el desengaño del hombre y sus palabras deshilachadas por el uso, como nos hacía ver en "Será sencillamente"? ¿No habrá que

[49] Antonio Machado recurre también al agua para expresar los orígenes de su poesía: "mi verso brota de manantial sereno" ("Retrato").

partir de la asunción del fracaso por parte del poeta, previa incluso al mismo instante de la escritura?

Los últimos versos de “Año nuevo” serían suficientes para dar entrada en nuestra exposición a la metapoesía de Leopoldo de Luis. Leemos en el poema una paráfrasis de las palabras del *Eclesiastés* (1, 9), “lo que fue, eso será; lo que se hizo, eso se hará. Nada nuevo hay bajo el sol”, junto a la idea heraclitiana del *tempus irreparabile fugit*, que vuelve a aparecer en Virgilio(*Geórgicas*, Libro III, v. 284) y en el *Eclesiastés* (1, 7): “Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena; al lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir”. Dentro de la tradición castellana hay que citar, como máximos exponentes del paso del tiempo, a Jorge Manrique, a Francisco de Quevedo y a Antonio Machado.El lector de *Huésped de un tiempo sombrío* volverá a toparse con el tópico *nihil novum sub sole* en el poema “Ante un amanecer”, donde se pregunta si “¿Hay días nuevos en la tierra?” y responde con la desiderativa “¡Si con el sol cada mañana / desnudo el hombre renaciera!”, posibilidad que queda desmentidacon la sentencia de la última estrofa, anulando cualquier esperanza de salvación del Hombre-Sísifo:

No hay vida nueva. El hombre es viejo.
Es viejo el sol sobre la tierra.
No he de avanzar. Petrificada
mi sombra es roca oscura y pesa.

Leamos el poema que ahora nos interesa, (“Año nuevo”):

El tiempo aquí prende en rosa
de hielo su indiferencia.
Solo el dolor evidencia
la ancianidad de las cosas.
Hondas huellas dolorosas
dicen que ya no es ayer.
Solo el tiempo vuelve a ser,
cual sin mar ni fuente un río
eternamente en el frío
de no morir ni nacer.

¿Dónde, lides invisibles,
del páramo de los días?
Forja el tiempo geografías
de contornos imposibles.
Humanos pasos tangibles
huellan la eterna vereda.

Amanece. Luz de seda
el alba virgen desnuda.

Todo fue.
Solo esta muda
voz o espina, inmóvil, queda.

Frente a la caducidad del hombre, anegado en el barro del dolor, el tiempo infinito se yergue como inmortal y nos hace conscientes de nuestra existencia ("Hondas huellas dolorosas / dicen que ya no es ayer"). Es el río, siempre el mismo y siempre distinto a un mismo tiempo. La voz del poeta ha tenido que mostrarse a la luz, a pesar del círculo vicioso que le acecha, superar el dolor o aprovecharse de él como motivo del canto, si quiere nadar desde la ribera del mundo de los muertos a la orilla de los vivos, donde es posible que la palabra escrita haga sombra al poder aniquilador del tiempo. Si así ha sido, su poesía habrá pervivido quedamente en el poema que otros tendrán que leer para insuflarle nueva vida, la única huella que puede dejar el huésped poético en este mundo. Desde este punto de vista, la memoria, como veremos más adelante, es decisiva. Pero repitamos una vez más los versos metapoéticos de "Año nuevo":

Todo fue.
Solo esta muda
voz o espina, inmóvil, queda.

Unas palabras de George Steiner terminarán de aclarar el sentido de estos versos. En *Lenguaje y silencio* parte de la convicción de que "toda gran escritura brota de «le dur désir de durer», la despiadada artimaña del espíritu contra la muerte, la esperanza de sobrepasar al tiempo con la fuerza de la creación" (2003: 19). Para Leopoldo de Luis, "a pesar de todo, siempre habrá un poeta que alce la voz de la esperanza y de la libertad"[50], mientras que en la rima IV Bécquer reitera que "podrá no haber poetas, pero siempre / ¡habrá poesía!" La poesía es, pues, indispensable o, si queremos el poeta y el poema, —actitud homogénea a los poetas de posguerra—, "la considero útil y aun necesaria para el hombre. Creo que puede ayudar al hombre a comprender mejor el mundo" (1985: 15). Añadamos que, metafísicamente, es necesaria para sobrevivir, no ya al hombre, sino al poeta, que perdura en la palabra impresa.

Detengámonos en el valor identificativo de la *o*, con la que la "voz" se iguala a la "espina", con uso similar al valor que tiene en *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. La voz del sujeto lírico se identifica con la espina, con el dolor como tema poético, que implica una herida producida por la misma palabra, al ser ésta un reflejo de

[50] En el metapoema de Gabriel Celaya "Pasa y sigue", sus dos últimos versos expresan también la unión de la poesía y la esperanza: "Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante, / quedará una esperanza para todos nosotros" (De Luis, 2000: 271).

la situación vital. La voz es una espina porque se clava y deja una herida, que es indeleble precisamente porque la palabra vive más allá de la vida del poeta y del hombre de carne y hueso. Un lector atento observará que la metapoesía de estos versos connota la expresión más afortunada de Leopoldo de Luis para definir la poesía, el "respirar por la herida". Nótese, además, el juego dilógico con los significados de "queda"; por un lado, actualiza su significado de perdurar, como verbo, y, por otro, sugiere el significado de quietud y silencio, como adjetivo. Por tanto, con la última palabra del poema ha sintetizado toda la poética que quería exponer. Su poesía se ve abocada al silencio y es concebida como la única realidad, ideal, de trascender la materialidad ontológica. Jorge Urrutia, en la introducción a la *Antología de la poesía social*, subraya que "desde el momento en que nacimiento y muerte no son sino límites de la vida, podemos decir que solo hay dos grandes temas que contienen y resumen en poesía a todos los demás: la existencia del hombre y la propia creación" (2000: 11), que son, no casualmente, los temas a los que venimos refiriéndonos: dolor humano y poesía. La tradición literaria nos remite de nuevo a la poesía de Bécquer ("amargo es el dolor, pero siquiera / padecer es vivir" de la rima LVI), así como al Machado de "Yo voy soñando caminos", donde la intertextualidad —identificación entre poesía y sueño, la vida como camino, síntesis de poesía y música, atardecer sombrío, distanciamiento del corazón, poética del silencio y la voz como espina— enriquece la tarea interpretativa de nuestro poeta. Reproducimos a continuación el texto de don Antonio Machado para explicitar nuestra teoría:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas 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 oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
"Aguda espina dorada,
quién te volviera a sentir
en el corazón clavada". (2000: 95-96)

La antitética "muda voz" se convierte en espina de las "rosas de hielo", de la flor poética que ha simbolizado más certeramente la belleza y la fragilidad, o quizás el dolor inherente al amor humano. Dentro de la armonía de la voz poética, caracterizada como una necesidad imperiosa—en caso contrario, mejor no ser poeta— de trabajar con las palabras, nos dice Leopoldo de Luis "la piedra de mi palabra acaso / te hiera la memoria" ("Doloroso mensaje"), pues muestra la realidad al desnudo, sin tapujos que enmascaren la crueldad o la agonía. Cuando el lírico ha llegado a tal extremo de escepticismo, el silencio tiene cabida en su poética. Esta aparente paradoja —que el creador llegue a la palabra por los derroteros del silencio— se justifica por medio de la búsqueda de la palabra justa, la que da derecho a la escritura a pervivir a pesar de la temporalidad, ya que "al vivir más hondo corresponde un lenguaje que es todo selección y dominio de sí mismo. No calla o «guarda silencio» sino quien se afana por expresar o revelar el auténtico ser de las cosas. Silencio que es indivisible del habla" (Guillén, 1988: 482).

Que la palabra sea lo único que queda tras la muerte del poeta o que el pasado encierre una especie de conjuro por el que la memoria puede hacerlo presente, es sugerido por los versos que estamos desentrañando: "Todo fue. / Solo esta muda / voz o espina, inmóvil, queda". Pero, ¿por qué "inmóvil"?, ¿a qué se debe la quietud de la palabra? La respuesta nos la ofrece el mismo poeta, quien entiende—siguiendo la postura vital de Ortega— que "el poeta nace en soledad, pero se expresa entre los demás hombres, y en la comunicación con su entorno y con sus contemporáneos se enriquece" (1985: 14). La literatura como comunicación con los demás y consigo mismo cobra especial relevancia en la poesía social y suponía un nexo de unión entre los poetas de posguerra, al menos por los llamados por Dámaso Alonso *desarraigados*. Con las nuevas generaciones la poesía indagaría el campo del conocimiento. A partir de propuestas como las de Mukařouský, Barthes, Foucault, Derrida y Bloom, sobre la crisis de la autoría, el lector ha venido a ocupar un lugar privilegiado en la semiología[51].

[51] Sobre la obra de arte como signo, véanse los trabajos de Lázaro Carreter y de Emilio Lledó. Por su parte, Claudio Guillén resume la comunicación poética como un diálogo que "se establece entre tres lenguajes, el del escritor, el del destinatario (está fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior" (2005: 288).

Una vez que el poeta ha legado su voz más personal a la escritura, la palabra permanece muerta, sin vida, quieta, "inmóvil"; frente a ella, en el silencio y en la soledad de la lectura, el lector del texto poético se encuentra en una situación creadora, divina, insuflándole nueva vida con su tarea hermenéutica o, simplemente, gozosa. Si el poema hubiese permanecido en las estanterías acumulando polvo, el proceso de comunicación habría fracasado, condenando a la memoria y, con ella, al creador, al ostracismo. A partir de conceptos neoplatónicos Emilio Lledó propone una interpretación del acto de la escritura afín a los planteamientos metapoéticos de Leopoldo de Luis; en *El silencio de la escritura* plantea la necesidad "de acompañar la muda soledad de la letra con un discurso […] todo escrito no es sino un pretexto a un mensaje que únicamente tiene sentido en el diálogo del lector-intérprete" (1991: 24-25), para concluir afirmando que "es cierto que toda obra escrita responde a determinadas preguntas de cada presente, un presente hasta el que la tradición llega. Pero desde la perspectiva de la interpretación todo presente es futuro y por eso mismo toda obra existe solo en el posible futuro de su interpretación" (1991: 51). Sin embargo, no llega a los límites de los pensadores de la Deconstrucción; Lledó, al igual que Lázaro Carreter (1990: 17), inserta al emisor como elemento necesario en el proceso comunicativo, pues "nos sirve para engarzar, por medio de él, los eslabones de una memoria que, individual o colectivamente, alimentan la historia, más o menos abstracta, de la que el texto es eco" (1991: 101). El movimiento (creador), pues, es necesario para la existencia, siguiendo la corriente filosófica de Kierkegaard, Heidegger y Unamuno[52]. En conclusión, antes de que el tiempo le cierre el paso, De Luis se da a la palabra, como el místico a Dios. Entre los poetas que han tratado el tema de la supervivencia en la escritura con el mismo acento que los versos de "Año nuevo", recuperamos la voz de José María Valverde("Elegía para mi muerte", en *Hombre de Dios*), que también acuña la metáfora de la palabra como piedra:

> Diminutas reliquias de mi vida
> —una flor en un libro, un verso en alguien—
> seguirán, como piedras disparadas,
> conservando mi fuerza en este mundo
> cuando yo me haya ido.

Recordemos la importancia que Leopoldo de Luis da a la recepción de la obra (1985:10). Manuel Mantero coincide con esta postura cuando asegura que "el poder de captación del poeta distingue a los verdaderos de los falsos" (1986: 362).

[52] En *Poesías* (1907) de Unamuno leemos "Yo ya no soy yo: mi canto sobrevíveme / y lleva sobre el mundo / la sombra de mi sueño, / mi triste nada" ("Para después de mi muerte").

En “Desierto” asistimos a un momento de anagnórisis, si bien desprovista del elemento sorpresa; hay un reconocimiento del propio sujeto poemático en el momento actual, un atormentado paseo por el pasado, desde la infancia hasta el presente y una proyección sobre el futuro, un “ansia de cielo”. De ahí que todo el poema gire en torno a la imagen del poeta como una isla rodeada del mar del recuerdo, al que desembocan los ríos de los tiempos pasados. Es el mismo camino que emprendiera Machado en “Retrato”, donde nos entrega, hecha de retazos impresionistas, su vida en palabras: su infancia y su juventud, y una historia desde el recuerdo cuya sombra se alarga hasta “el día del último viaje” de todo mortal. Por su parte, también Leopoldo de Luis escribe desde la memoria, desde “abrasadas espumas amarillas”, desde la metáfora del agua o desde “lo lejano”. Pero la memoria, en ciertos momentos de su vida, en los más pesimistas, no le devuelve recuerdos dichosos, sino una angustia íntima que provoca el llanto, un nudo en la garganta y su consecuente silencio. La biografía va avanzando por los distintos cuartetos como tiempo vertical, donde el deseo, situado en el cielo, supone el amor —como en los versos de *La voz a ti debida*, “¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres”, en el *yo* amante y el *tú* amada—, y la realidad, la tierra, el punto más distante de aquél, el lugar de la sed provocada por tanta lágrima. Es por esto por lo que, en cierta medida, podemos hablar de una poética del silencio. ¿Podemos? El poeta ha llegado a la mudez por no poder hablar del amor, de la luz, de la esperanza, porque habita en un mundo en sombras. Se puede definir como *silencio de la esperanza*, porque ésta no es más que una palabra, “espera”, la del último poema del libro que nos ocupa, un vocablo que encierra en sí la posibilidad del canto y la redención. Ni el amor ni la memoria salvan al poeta del “Desierto”, quien es consciente de que solo la palabra poética, su voz, está capacitada para perdurar en el tiempo. De Luis ha interiorizado, desde sus primeros versos, la enseñanza aleixandriana de que para todo poeta “el amor y el dolor son tu reino”[53]:

> Desierto y sed, y sed y solo arena
> y esta frente de arena y estas manos

[53] Vicente Aleixandre abre *Sombra del paraíso* con “El poeta”, metapoema que describe al que realiza el oficio de la palabra; el poeta, “carne mortal”, es quien siente “la inmensa frente fatigada” por su tristeza y, consecuentemente, produce “unas palabras mudas que habla el mundo finando”; y su caducidad lo acerca a su destino, sin poder llegar a tocar del todo lo soñado, aquello que solo levemente roza: “inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres”. Aleixandre se dirige al “poeta” desde el mismo mundo simbólico que recuperará De Luis en “Desierto”; escribe aquél: “La juventud de tu corazón no es una playa / donde la mar embiste con espumas rotas / dientes de amor que mordiendo los bordes de la tierra, / braman dulce a los seres”. El título de ambos libros parte del mismo concepto neoplatónico, de las sombras, como representaciones terrenales de un ideal inalcanzable. La intertextualidad se hace inevitable.

de arena donde encallan los lejanos
navíos del amor. Su voz no suena.
Solo eso soy. La sangre tristemente
me canta una nostalgia de paisaje
de claros ríos y álamos de encaje
verde por los espejos de la frente.
[…]
Este fuego del alma es lo que canto
y esta amargura que en mi pecho vive
del seco pozo y del esquivo aljibe,
ansia de cielo y sed de llanto y llanto…[54]

Nuestro poeta añora un paisaje primaveral, feliz, donde la esperanza pueda hacerse visible; Juan Ramón Jiménez la contextualiza así: "La frente siempre en su idea, / la esperanza, mariposa / blanca por un campo alegre / de rosas blancas, sin sombra…" (1983: 187). "Desierto" es el canto íntimo ahogado, la representación sensible de una pérdida irrecuperable por el paso del tiempo, así como el sueño de un imposible o de un ideal inalcanzable. Tal crisis existencial da paso a la posibilidad del silenciode la esperanza y del amor ("un silencio de roca", "su voz no suena"), porque la escritura se ha contagiado de la angustia y la melancolía anímica de su creador. Dámaso Alonso publicó "Poesía arraigada y poesía desarraigada" (1969: 345-358), un artículo afortunado para diferenciar la actitud del poeta ante el mundo. Si tuviéramos que etiquetar la poesía de Leopoldo de Luis de estos momentos, aunque toda generalización es maniquea, hablaríamos de poesía desarraigada. Así escribía el crítico y poeta:

> Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y ancla. […] Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar en esos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? (1969: 349)

Como el alma del místico carmelita que sale del cuerpo "sin ser notada", los poetas de posguerra abogaron por la palabra sigilosa. José Luis Cano, en su búsqueda

[54] Blas de Otero publicó en 1950 *Ángel fieramente humano*, libro al que pertenece "Hombre", un soneto, por tanto, posterior al deluisiano "Desierto", que con toda probabilidad el vasco había leído. En ambos poemas están presentes conceptos como los del silencio, la lucha vital, el ansia contra un mundo ensombrecido y la sed existencial. Nótese la similitud entre uno de los versos de "Hombre" ("Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas") con el primero de los versos transcritos; o bien, cómo coinciden en recurrir a la imagen del ángel caído para simbolizar antológicamente al ser humano: si para Leopoldo de Luis la vida es "dogal para el vuelo / de un albatros ya sin cielo, / abatido por la altura" (Ícaro y Baudelaire actualizados al mismo tiempo), para Otero el hombre es "¡Ángel con grandes alas de cadena!" *Ancia* será el título sugeridor en el que reúna el libro citado y *Redoble de conciencia*, la misma "ansia de cielo" de "Desierto". Sin embargo, la lectura de la Biblia no tuvo que ser desconocida para Blas de Otero; lo dijo en versos, en "Encuesta", poema al que pertenecen estos versos: "Mire usted en la guía telefónica, / o en la Biblia, es fácil que allí encuentre algo. / Y agarro la biblia telefónica, / y agarro / con las dos manos la Guía de pecadores..., y se caen al suelo / todos los platos".

personal del hallazgo poético, ilustra el proceso creador, en *Poemas crepusculares*(“Persecución de la palabra”), del siguiente modo:

> Hasta que finalmente,
> cuando ya desesperábamos de encontrarla,
> vuela rauda a nuestra lado
> y nos entrega su desnuda materia,
> su más puro sonido,
> instalándose calladamente en el poema.

Desnudez y pureza, sonido y silencio en la palabra para alumbrar la conciencia humana, como también escribe Ramón de Garciasol en *Poemas testamentarios*(“Perdón por el verso”), con un acento místico muy marcado:

> Es un lenguaje ingenuo
> y tremendo
> que parece juego,
> alguien está diciendo
> lo rigurosamente cierto,
> las palabras que no borrarán tiempos,
> que cualquier día alumbrarán secretos
> extremos
> pegados ala carne en silencio.

La metapoesía implica el anhelo del poeta de afirmarse ante su tiempo, de aseverar su pensamiento poético. El hombre-poeta es poeta, lógicamente, por su poesía, de ahí que cada vez sea más frecuente recurrir al metapoema, como forma de no diluirse en la nada (“Nada. Dolor. Camino. Otra vez nada […] Y una ilusión de Dios que *amor* se nombra”, en “Camino”). La palabra, por tanto, el nombrar, “*amor*”, contribuye a la vida del poeta. Ante las aciagas circunstancias históricas, el poeta se recluye en la palabra(“Espera”), en la que pone toda fe posible:

> Después del hielo de este invierno o llanto,
> de este toro nocturno de amargura,
> de este desnudo y dolorido canto,
> de estas flores sin gracia ni hermosura,
> solo ese sol de la palabra *espera*
> baña de luz el corazón cobarde,
> solo esa evocación de primavera
> su rosa o fuego aquí en el pecho arde.
> No es ya la esperanza, es solamente
> una palabra o cuerda en la que suena
> un eco de metal lejano, ausente,
> bajo esta opaca y triste voz de arena.

Si previamente había augurado que no hay nada nuevo bajo el sol, ahora, al final del libro, se cuela la luz tras la tempestad, como el mínimo rayo de la esperanza. La

misma cursiva resalta *espera* de las demás palabras, convirtiéndose en eje, desde el título del poema, sobre el que gira su pensamiento. Nuevamente la palabra se asocia con términos acuáticos ("baña"); "a la superficie del agua", dirá más tarde en *Reflexiones sobre mi poesía*. Ahora, aunque únicamente sea en el instante del poema, reduce su ser al ser de la palabra aristotélico[55], presentando el verso como respuesta a su *hic et nunc*. Al proclamar una poesía sencilla, un canto desnudo, traslada su interés por lo más poético, es decir, por el lexema sincero que refleje la realidad interior y exterior del poeta; pero los poetas de posguerra también son conscientes de la insuficiencia de la palabra para transmitir lo que exactamente sienten, lo que implica que su poesía, aunque necesaria, pueda presentarse al lector "sin gracia ni hermosura". Victor Hugo, en *Les contemplations*, dotaba de mayor importancia a la palabra por encima de su creador (Friedrich, 1974: 43); por su parte, al escribir que "es solamente / una palabra", De Luis expone implícitamente la importancia que concede al uso adecuado de las palabras, pues en ellas reside el mismo deseo que el significado de "espera" aporta, debido a su poder sugeridor, capaz de nombrar la realidad; es la síntesis que resume su ansiada y metafórica primavera, recurriendo a todo lo que sea posible y quepa en una simple palabra para comunicar lo que siente.

Para Jean Paul (Béguin, 1954: 239), el poeta dialoga con su voz interior —un "diálogo del alma consigo misma" para Platón— y la exterioriza como el eco de su propio discurso, la voz que rescata de su interior[56]. En España, Bécquer nombra la poesía "como nota de música lejana, / el eco de un suspiro" (rima LV). Con una expresión similar a la del poema "Espera", en "Ausencia y soledad" De Luis nos decía que "la ausencia es eco y la memoria huella, / viento rayado por huidiza pluma", y exclamaba allí mismo "¡Ausencia, ausencia, invierno de las rosas / de este jardín que habita tras mi frente!" La ausencia traslada la emoción al momento presente, concretamente al instante que, desde el hoy del poeta, puede recuperar el sonido de una realidad tan solo evocada por medio de la palabra, pero que a fuerza de ser actualizada y repetida puede llegar a ser un hecho cierto. No se trata de hablar del pasado (memoria) ni del futuro (olvido), sino de lo que se marchita en la actualidad en su pensamiento por encontrarse esperando, como los personajes de Camus en *La peste*, en medio de un "tiempo sombrío". Apunta la imagen también al mito de la palabra originaria que

[55] En palabras de Biruté Ciplijaukaité, "el poeta se siente ante todo hombre, y escribir un poema representa para él un acto vital, inseparable de la existencia" (1966: 432).
[56] "Todo poeta, al escribir, dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor, y a los que intenta superar" (Segre, 1985: 97).

guardaba una relación directa con lo nombrado, antes de que fuese desgastada por el uso tras la caída y el pecado, así como al mito de la creación romántica, en el que el poeta extrae de su pensamiento y del ensueño la palabra que le dé forma al mensaje que quiere transmitir. La "flor que oculta crece / en un claustro sombrío" en Bécquer, metapoéticamente, es la misma flor, la rosa, "de este jardín que habita tras mi frente", pero que se ve obligada al invierno y a la noche y, por tanto, a no florecer en la realidad inhóspita. La voz lírica quisiera verla crecer en la primavera íntima de su corazón; entonces, si su voluntad se cumpliera, el canto alegre sería posible. Volvemos a encontrarnos con la consideración de la poesía como eco, como aquello que le gustaría transmitir al poeta y que responde a su mundo interior, frente a la voz ("bajo esta opacay triste voz de arena"), que es lo que transmite pero que no responde a lo realmente anhelado: la esperanza. El poeta se ve obligado a cantar sobre sus circunstancias personales; la triste voz es la consecuencia de una causa vital, recurrente hasta la asfixia.

Una vez que hemos aceptado que la auténtica poesía tiene que ser eco, y no voz, también se tiene que admitir que el poeta ha de mirar primero en su interior, dialogar consigo mismo para, después, verter su interioridad en su poesía. Al aparecer como protagonista el yo poético, el poema se humaniza. La palabra es eco porque repite la voz interior y es espejo porque devuelve la imagen de quien se asoma en él, lo refleja. En "Doloroso mensaje" dice:

> Perdóname. La piedra de mi palabra acaso
> te hiera la memoria, espejo en el que vive
> lo que nos habitaba y nos dejó a su paso
> como un fresco regusto de un hondo y seco aljibe.

La identificación de la poesía con el espejo la explicó magistralmente en sus *Reflexiones sobre mi poesía*:

> "Siempre hablamos con nosotros mismos, hasta en sueños. […] Como en el espejo. Sueño-espejo-poema son, en el fondo, una misma cosa. Por eso recordamos, por eso la poesía se nutre de la memoria. No es que el poema nosretrate, es que nos espeja. El espejo es mucho más que el retrato. Un retrato nos inmoviliza; un espejo nos dinamiza. El retrato nos sorprende saliendo de la vida; el espejo nos encuentra entrando. Parodiando a Ortega, diríamos que el hombre es él y sus espejos. En ellos estamos, por ellos pasamos y nos quedamos. Porque los espejos no olvidan. Claro que a veces fracasamos. Casi siempre intentamos vernos sin conseguirlo, como si nos estuviéramos mirando en un espejo pero con los ojos cerrados" (1985: 11-12).

La poesía es la experiencia de una reflexión; "en este *speculum* solidificado en su escritura, cuya originaria entidad reside en la mente de un supuesto escritor, el acto

de creación está sostenido por un universo móvil, difuso, que solo toma conciencia en el tiempo concreto de la materialización del escribir" (Lledó, 1991: 34). En la *Antología social*, Leopoldo de Luis recoge un poema de Gabriel Celaya, "Pasa y sigue", que evoca la metáfora de la poesía como espejo: "mas ¡ay! es necesario, mas ¡ay! soy responsable / de todo lo que siento y en mí se hace palabra, / gemido articulado, temblor que se pronuncia" (2000: 270), y otro texto de Blas de Otero en que define la poesía como "un espejo que anda" (2000: 290). Pero ya en Bécquer, ¡siempre Bécquer!, encontramos la imagen del espejo tal y como la utiliza nuestro escritor, como reflejo del pensamiento: "por leer sobre tu frente / el callado pensamiento / que pasa, como la nube, / del mar sobre el ancho espejo"; son unos versos cargados de intertextualidad, en los que se materializa la retórica del silencio, la acción como requisito para la experiencia, la poesía como reflejo en el agua y como objetivización de lo interiorizado, que es lo que realmente quiere escribir el poeta o, dicho con otras palabras, el eco.

Quizás la poética del silencio más acorde a la deluisiana quede reflejada en los versos de su colega Rafael Múgica al aunar música y silencio, cuando en *Marea del silencio* escribe que "como una música brotan / las palabras del silencio".

4.2.4. La memoria lánguida

A la luz de las teorías románticas, en concreto, a partir del término "Erlebnis", por el que la poesía es la expresión de una vivencia personal, Giorgio Agamben (Cabo, 1998: 105-126) explica la etimología de verso (*versus*, de *verto*, acto de volver, de retornar), vinculándola por un lado al concepto metafísico de recuerdo y, por otro, a la idea de la poesía como repetición, con la que se consigue musicalidad para poner nombre a lo innombrable, es decir, "encuentra [trova] lo inencontrable [introvabile]" (1998: 121)[57]. Para Leopoldo de Luis "la poesía se nutre de la memoria" (1985: 11), como para Wordsworth la poesía es "emoción recordada en tranquilidad".

La memoria se instala en el centro de la poética deluisiana. Frente a la acción devastadora del tiempo y del olvido, la memoria se propone como paliativo[58]. Y la poesía, como su mano ejecutora, como el agua que baña la conciencia del poeta, quien se consuela cantando; del mismo modo que Manrique entendía que, tras haber

[57] Martínez Bonati, desde la fenomenología de Husserl, señala que "la lírica es un modo de comunicar algo indecible" (1983: 176).
[58] En palabras de Proust "quizá sea posible conseguir la resurrección del alma después de la muerte como un fenómeno de memoria" (*apud* Béguin, 1954: 433).

concluido sus *Coplas*y al dejar en su escritura —y en virtud de ella— la gloriosa vida del padre, "dejonos harto consuelo / su memoria", Leopoldo de Luis concluye un soneto, sin paratexto, con la siguiente confesión:

> Por tierras de memoria a ti, mar mío,
> el agua de mi vida va. En tus manos,
> en tus playas, redime su amargura.

Para un poeta para el que la vida es poesía, y si lo decimos al revés también es cierto, los versos de Jorge Manrique "nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar", pueden albergar la idea de que la poesía es un río que desemboca, por medio de la intertextualidad, al mar de la literatura, de la Obra con mayúscula. Eugenio de Nora escribe que "entonces las palabras / han de ser como un río" ("España") en *España, pasión de mi vida*. Lo que tendremos que preguntarnos, entonces, es cómo se gestan esos versos. La poesía, que es respuesta a un momento concreto, busca en la memoria ("el agua es la memoria, lo lejano", en "Desierto") su material de elaboración. Después solo queda el buen hacer del artífice de la palabra.

En *Cartas literarias a una mujer* Bécquer escribe su poética, siguiendo la senda de las teorías románticas que no se dejaban llevar por la emoción del momento. Ya no es el artista febril que escribe desde el calor de los sentimientos, sino que, como en los románticos alemanes[59],

> cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, escritas como en un libro misterioso las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, [...], y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión [...] Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión [...]; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita [...].
>
> Todo el mundo siente.
>
> Solo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido.
>
> Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.

Mercedes Comellas, en un trabajo sobre el papel que desempeña la memoria en la literatura, distingue varias formas de entender la memoria a lo largo de la historia del pensamiento. Uno de esos tipos es llamado "memoria asociativa" y a la que Hobbes se refiere como "memoria decadente". La memoria sería un baúl al que el escritor va a

[59] Señala Lichtenberg la importancia de la reflexión: "cuando en sueños discutimos con alguien y éste me refuta y me instruye, soy yo el que me instruyo a mí mismo: luego reflexiono" (Béguin, 1954: 39).

acudir para extraer de él sus ideas, las que luego plasmará en su escritura y que permitirá actualizar aquello recordado. Desde Platón hasta el Romanticismo, en Aristóteles y en el petrarquismo, "la literatura viene a ser encarnación de las ausencias ("se canta lo que se pierde", en famosa expresión machadiana)" (Comellas, 2002). Ahora comprenderemos por qué, para Leopoldo de Luis, la memoria es "lo lejano" o por qué "vivir es reencontrarse / en todo lo lejano," ("Poema para octubre"). La memoria le permite traer al presente, al momento del poema, lo vivido y sentido en otros tiempos ("La ausencia es eco y la memoria huella", en "Ausencia y soledad"). Lo ausente se actualiza, toma cuerpo y se viste con la elegancia del verso siempre bien medido en la *Obra poética*. Pero la ausencia reside en la imaginación del poeta y la convierte en una presencia mediante el recuerdo("Ausencia y soledad"):

> ¡Ausencia, ausencia, invierno de las rosas
> de este jardín que habita tras mi frente!

La memoria languidece el corazón y arrastra, como Sísifo, la dolorosa roca de lo vivido. Para el yo poemático del libro, cualquier tiempo pasado no fue mejor. Si el presente está inmerso en la conciencia del dolor, el pasado no es más esperanzador "si este mirar en soledad no alcanza / otro horizonte que memoria y llanto" ("Ausencia y soledad"); el recuerdo del pasado y la soledad existencial del presente mortifican su estado de ánimo. El mito de Prometeo encadenado, *alter ego* del poeta, funciona como alegoría de otros tiempos y la memoria como el águila que le visita para devorarle el corazón. Recordar, etimológicamente, es re-cordar (del latín *cor, cordis*), volver al corazón, esto es, a lo más íntimo y al órgano en que residen, en la tradición literaria, los sentimientos. El recuerdo supone una vuelta a los orígenes y enfrentarse, por tanto, como si ante un espejo nos encontrásemos, a uno mismo. En su trabajo sobre la poesía de Juan Ruiz Peña[60], De Luis recupera el verso "Acaso vivir no sea / sino recordar, nostalgia" de aquél (1975: 198). La memoria es búsqueda, mas también es una respuesta("Ante un amanecer"):

> Años oscuros, como rocas,
> gravitan sobre mi existencia.
> Pasada edad, nombres que tuve,
> lejana infancia: todo pesa.
> Años remotos no vividos,

[60] Para Leopoldo de Luis, "la poesía de Ruiz Peña –melancólica, suave, de tono menor- mezcla la vida y el sueño. Mas no metafísicamente, no existencialmente, como un día Calderón, ni tampoco oníricamente, como los superrealista. Para este poeta la vida es sueño, en tanto que soñar es recordar –por ende, revivir- un tiempo pasado. Y un tiempo pasado por uno, por él, por el poeta que lo rememora y canta. La vida, pues, como realidad vivida y luego soñada" (1975: 199-200).

antepasadas existencias.
Los muertos lastran mis espaldas,
mis pies limitan y encadenan.

La mácula de la guerra fraticida se ceba sobre la memoria deluisiana. Desde muy pronto se vio obligado a firmar con un semi-seudónimo, para borrar las huellas que había dejado su nombre completo, Leopoldo Urrutia de Luis, con el que signaba los romances de la guerra. Había que deshacerse de vinculaciones directas con el Partido Comunista, más si está condenado al batallón de trabajos forzados y a la espera de un juicio inminente. Fue una juventud mal vivida en la que la guerra civil y el paso del tiempo acuñaron muertes.

Podríamos decir que la poesía es la presencia de una ausencia, se hace objetivo lo subjetivo y surge, desde la imaginación, la palabra poética. Antonio Machado[61] se preguntaba si "¿Lamentará la juventud perdida? Lejos quedó —la pobre loba— muerta. / ¿La blanca juventud nunca vivida / teme, que ha de cantar ante su puerta?" ("El viajero"), mientras que José Hierro proponía que "imaginar y recordar / se superponen y se confunden" ("Alucinación"). Desde Platón la poesía es la llave de acceso del no ser al ser. La poesía, además de recuperar los instantes vividos otrora, accede al terreno de lo no vivido, incluso anterior a la existencia del poeta. Desde el Romanticismo, la memoria crea un mundo imaginario, un pasado que nunca tuvo lugar pero que se siente caer con todo su peso en el presente. García Lorca escribe el poema "Juan Ramón Jiménez", con unos versos que nos acercan a este hablar imaginario: "En el blanco infinito / ¡qué pura y larga herida / dejó su fantasía!", cuya intertextualidad con la poética deluisiana se hace palpable al referirse a los conceptos de herida y fantasía. Por ello, el protagonista de "Ante un amanecer" siente "años remotos no vividos, antepasadas existencias"; es lo que Mercedes Comellas llama "memoria creadora". En la "Introducción sinfónica" escribía Bécquer:

> El Insomnio y la Fantasía siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones, apretadas ya como las raquíticas plantas de vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia, disputándose los átomos de la memoria como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas más profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo.

[61] Con el poeta de la palabra en el tiempo, "el olvido y el recuerdo poéticos son, además, la mejor arma contra el tiempo: volviendo a un momento pasado ya en su estado depurado, el poeta lo eterniza" (Ciplijauskaité, 1966: 167).

Entonces la memoria ilumina lo que parecía que nunca volvería a ser. El recuerdo es la luz que ilumina las galerías del alma ("El llar de la memoria / se enciende, se ilumina, y a su amparo / el corazón revive, / remoza primaveras, abril, mayo…", en "Poema para octubre"). Emilio Lledó defiende que cualquier acto de creación es un ejercicio nemotécnico, un juego entre presente y pasado: "El presente, pues, del acto de habla [...] es, sin embargo, un acto del pasado. No solo porque viene cargado con la experiencia que han ido acumulando las pasadas generaciones, sino, sobre todo, porque cualquier proposición que el sujeto emite, articula ideas y sentimientos que se han ido incorporando a la propia y particular existencia" (1991: 19-20). El hombre, cada vez más rescoldo del olvido, toma la palabra para avivar la llama de la vida, para no deshacerse en el tiempo o en la nada ("El hontanar del tiempo nos apaga en olvido", en "Doloroso mensaje"); "el lenguaje escrito ha sido, pues, el inmenso espacio cultural en el que la existencia de los hombres ha podido, efectivamente, ampliar la frontera de su efímera temporalidad con el descubrimiento de otra forma de tiempo: la mediata temporalidad de la memoria" (1991: 61). El poema "Memoria", que transcribimos a continuación, retoma los distintos aspectos de la lánguida memoria del poeta de Córdoba:

Honda memoria de las cosas
¡qué oscuros pozos iluminas!
En los jardines del olvido
las rosas muertas resucitan
a un aire antiguo, recobrado
por invisibles galerías.
El cielo amargo de lo ojos
pájaros líquidos habitan.
Honda memoria de las cosas
¡qué oscuros pozos iluminas!
Hasta la noche de los muertos
aguas estáticas y frías,
llega la luz, como una espada,
como una fúlgida pupila,
corta la espuma de la sombra,
besa la huella ayer perdida.
Honda memoria de las cosas
¡qué oscuros pozos iluminas!
Labios desnudos de palabras,
libres de besos y sonrisas,
rozan las alas luminosas
en entreabiertas bocas vivas.
Así la carne del recuerdo
colma la sed de aguas huidas.
Honda memoria de las cosas
¡qué oscuros pozos iluminas!
Qué minerales ignorados

son oro vivo en esta mina.
Honda memoria, estelar llama,
tu luz es carne otra vez viva,
aún más amada y verdadera
que esta vulgar y humana arcilla.
Honda memoria de las cosas
¡qué oscuros pozos iluminas!

La memoria —según De Luis— despeja las sombras ("[...]Albores / de ti por la memoria son pastores / del rebaño de luz que en mí reposa") de los pozos íntimos y recónditos del pensamiento; para el poeta al que Leopoldo de Luis solo dedicó palabras de admiración, Miguel Hernández, la esposa y el hijo suponían la misma luz a la que ahora nos referimos: "La noche desprendida de los pozos oscuros, / se sumerge en los pozos donde ha echado raíces" (en "Hijos de la luz y de la sombra"). Con este mirar hacia atrás, el poeta rescata lo irrecuperable, lo hace tangible, real, hasta el punto de admitir que es más verdadero, una vez que se ha hecho poema, lo recordado que el mismo ser del hombre[62]. Porque la vida, en la filosofía de Kierkegaard, es un mirar hacia delante, pero solo puede ser entendida mirando hacia atrás. La conciencia del paso del tiempo distingue al hombre de cualquier ser vivo y lo hace, a partir del existencialismo, un ser para la muerte. El hombre abre sus puertas a lo finito e instala, cual huésped, a sus invitados del pasado por los rincones de la memoria, como ejercicio ontológico y, quizás, egoísta, "colma la sed de aguas huidas". En un poema no publicado en libro, "Querida y vieja lengua", pinta con palabras esta idea: "y fue Torres Bodet / el que me descubrió que soy yo mismo / la fosa donde está aún vivo mi padre".

Por otro lado, también apela a la destrucción de la memoria. Al entender que la poesía bebe de las aguas de la memoria, sabe que con el paso del tiempo la poesía será algún día la reflexión sobre el presente que ahora vive. En un futuro su poesía seguirá siendo el canto del pasado, la voz de lo que actualmente vive, renacido por el recuerdo. Por eso desea beber de las aguas del Leteo, para "lograr que en todo muera la memoria / alondra de la voz herida y muerta" ("Olvido total"), porque este pájaro —la alondra[63]— entonará la melodía de los tiempos sombríos. El poeta canta a la vida, pero también a la

[62] Señala Kierkegaard que "vivir en el recuerdo es la vida más completa que podemos imaginar. El recuerdo alimenta más ricamente que la realidad y tiene una tranquilidad que ninguna realidad posee. Una circunstancia recordada, ya ha entrado en la eternidad y no tiene interés ninguno" (1977: 38).

[63] La alondra es un motivo recurrente en los escritores de finales del XIX y principios del XX. Por citar a algunos, recordemos el ensayo de Azorín "Castilla": "Canta una alondra; baja su canto hasta el caballero, y es como el himno —¡tan sutil!— del amor y lo fugaz" (1973: 215); Gerardo Diego titula su libro *Alondra de verdad*, donde le ruega "quémame en chispas de tu centelleo, / mi de verdad alondra, alondra en vilo" (1986: 81). En "La vida es ciervo herido", Leopoldo de Luis ofrece otra imagen de la alondra: "Vuela la mano, alondra blanca, en cielo / de ausencia y despedida, nube oscura".

muerte y, junto a ella, a la ausencia. Lo que la memoria crea, al ser más real a veces que la misma existencia, le provoca desasosiego, como reflejo de lo vivido.

De la misma forma que entendió la poesía nuestro poeta, así otros de su generación indagan en la memoria con sed de esperanza. El poema de José Luis Hidalgo "Ahora que el otoño me unce a su tristeza"[64] (de *Prado de serpiente*) presenta las mismas líneas temáticas que el libro que venimos comentando. Por su parte, para José Hierro, en el *Libro de las alucinaciones*, "cuando la vida se detiene, / se escribe lo pasado o lo imposible / para que los demás vivan aquello / que ya vivió (o que no vivió) el poeta" (en "Teoría"). Y ante la fe en la memoria, José María Valverde se pregunta si "¿Puede haber versos sin recuerdos, sin hablar desde el peso de un ayer? / Como sea, aun con voz rota y ajena, / a ese deber no escaparé" ("Otro cantar", en *Ser de lapalabra y otros poemas*).

El concepto de memoria que propone De Luis rezuma literatura, al caerle todo el peso de la tradición; sus versos son los versos del lector atento que sabe aprehender la poesía en estado puro; pero también esa memoria es una retrospección vital con hambre de esperanza y, asimismo, es un diálogo interno por el que la imaginación va a crear la vida que nunca tuvo pero que intuye como real. El poeta acumula lecturas, años pasados y tiempos remotos más allá de la propia existencia. Y todo ello le hace ser, precisamente, poeta: palabras, sentimientos e ideas tendrán que ser trabajados si después se quieren recoger los frutos de la creación.

El viajero que solo está de paso en este valle de lágrimas, porque —lo decía De Luis— "solo la lágrima es pura", emprende el viaje vital y pide permiso para ser acogido en su presente, en la memoria de los otros cuando ya sus pasos no dejen la huella que el peso de su cuerpo marca sobre la existencia; Ulises, Moisés, el Dante, Díaz de Vivar, Lázaro, Alonso Quijano el bueno, San Juan…, y ahora el héroe de *Huésped de un tiempo sombrío*, han tenido que emprender el camino al que fueron arrojados sin que nadie les dijera que en esta fiesta macabra del vivir a duras penas tendrían que aprender que el tiempo duele tanto como recordarlo y que, como dice en "Espera",

[64] El poema, con cierto estilo machadiano, es el siguiente: "Ahora que el otoño me unce a su tristeza / ahora que imperturbable me arrastra a su carriles / y empuja como un río de implacables espadas; / ahora que me sumerge en la capa de la niebla / y va borrando terco los nombres y las cosas / en las que yo cantaba, / por las que yo esperaba, por las que yo vivía / ahora que en mi cuerpo golpean los adioses / como pájaros muertos caídos desde el aire, / como largos pañuelos de oscuros emigrantes; / ahora entro y me busco en el recuerdo, / mientras llueve en el parque / y no me encuentro, perdido en la memoria, niño solo / buscando una esperanza".

solo ese sol de la palabra *espera*
baña de luz el corazón cobarde

4.2.5. Intertextualidad con "Yo soy aquel que ayer no más decía" de *Cantos de vida y esperanza*

Después de estudiar la metapoesía de *Huésped de un tiempo sombrío*, podríamos señalar que conceptos como tiempo, dolor, fuego, llanto, hambre y sed, ansia, silencio, y sus antagonistas canto de la alondra, voz y eco, memoria de la infancia y la juventud, desnudez… son claves para llevar a cabo una lectura más profunda, con una luz que le dé más sentido a los versos de Leopoldo de Luis. Más arriba señalábamos un poema que no ha sido incluido en la *Obra poética(1946-2003)*; se trata del poema "Querida y vieja lengua", en el que explicita su aprendizaje literario, la intertextualidad de su poesía. Este metapoema se inicia con los siguientes versos:

Yo soy aquel que ayer no más leía
cantos de vida y esperanza, era
un aire suave. Hoy, en lo fatal
encuentra hecho de piedra su destino.

Obviamente, está parafraseando los conocidos versos de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*, del mismo modo que "Otoño", de *Huésped…*, nos hace mirar de reojo el texto del nicaragüense; en uno de los versos del poema "Otoño" leemos "Ayer no más la mano" y en su última estrofa, también con cierto sabor al Machado de "Retrato" que con su trabajo paga " el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho donde yago", vuelve a utilizar la intertextualidad dariana("Otoño"):

Porque fui aquel que un día
como sencillo y silencioso humano,
consumió su agonía
ganó el pan cotidiano,
amó y murió soñando un sueño vano.

Pero el poema que abre *Cantos de vida y esperanza* es la declaración poética de un poeta que ha dejado atrás versos azules y canciones profanas, y, lo que ahora más nos interesa, es una poética afín a la de nuestro poeta; ¿o no es el mismo título del libro de Rubén Darío lo que prevalece en el poema que cierra el libro de Leopoldo de Luis, un canto abierto a la esperanza y a la vida? Veámoslo.

Para Darío, su poesía era el canto "en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana"; mientras que en De Luis, que canta en medio de tiempos

sombríos, de la noche como símbolo de la angustia humana, la poesía es “alondra de la voz herida y muerta”, pero que tiene puesta su esperanza en la luz de un mañana mejor.

Por otro lado, la flor poética, la rosa efímera, habita tras la frente, en la conciencia del poeta; es la poesía del mundo de princesas y cisnes, es la poesía del reino de la ensoñación: “El dueño fui de mi jardín de sueño, / lleno de rosas”; Leopoldo De Luis cantará lo que cruce “por los espejos de la frente”, pero en un mundo hostil del que solo comparten una infancia y juventud funesta. Declara Rubén Darío su adhesión al sufrimiento (“Yo supe del dolor desde mi infancia, mi juventud… ¿fue juventud la mía?”) y, por su parte, nuestro poeta siente que “los perdidos arroyos de una infancia / en un mar de olvido triste sucumbieron” y que la juventud es “una páramo desnudo” (“Desierto”). En estas circunstancias, cierto estoicismo se apodera de ambos poetas, el suficiente para desear una nueva realidad, basándose en la esperanza. Los versos deluisianos apuntan hacia la primacía de la verticalidad (“ansia de cielo”, en “Desierto”) o la elevación del alma redimida y en paz con su otro yo poético; la poesía del modernista aboga por “una sed de ilusiones infinitas” y por un “hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo”; además, se puede definir a ambos poetas con el adjetivo “sedientos”, con una sed de algo mejor. Lo que difiere de un autor a otro es su actitud. Si Darío buscaba la vía escapista de la imaginación, De Luis parte del compromiso consigo mismo y con los demás, con el hombre de su tiempo.

Comparten ambos poetas la sensación del silencio, al proclamar una poesía encerrada en su conciencia, cuyo canto —“Perla de ensueño y música amorosa en la cúpula en flor del laurel verde”— sale a la luz en primavera, que es la estación por la que paseará la esperanza.

> Y tímida ante el mundo, de manera
> que encerrada en silencio no salía,
> sino cuando en la dulce primavera
> era la hora de la melodía…

La poesía de *Huésped de un tiempo sombrío* está impregnada de “un silencio de roca” (“Desierto”), y tal mutismo es vencido a través de la memoria. Entonces “el corazón revive, / remoza primaveras, abril, mayo…” (“Poema para octubre”).

En cualquier caso, el *yo* de la poesía de Leopoldo de Luis es un huésped, un viajero, que ha depositado en el encuentro con la palabra poética la posibilidad de salir triunfante del descenso a los infiernos que supone la lectura de este libro. El *homo viator* dariano supera su aventura poética personal cuando siente bien clavada la poesía

íntima o la espina; el hallazgo poético se hace divino, tremendo y fascinante, porque las aguas de la inspiración le acarician y se orientan hacia la trascendencia de la verticalidad:

> Mi intelecto libré de pensar bajo,
> bañó el agua Castalia el alma mía,
> peregrinó mi corazón y trajo
> de la sagrada selva la armonía.
> [...]
> El alma que entra allí debe ir desnuda,
> temblando de deseo y fiebre santa,
> sobre cardo heridor y espina aguda:
> así sueña, así vibra y así canta.
> Vida, luz y verdad, tal triple llama
> produce la interior llama infinita.

Si la poesía es expresar lo que se lleva dentro —"lo que me abrasa canto" decía De Luis—, Rubén Darío sintió también la llama poética ("con el fuego interior todo se abrasa") y con la poesía "se triunfa del rencor y de la muerte". La poesía más allá de la muerte y del paso del tiempo. Queden estosversos de Leopoldo de Luis como una muestra más de la intertextualidad entre los dos poetas estudiados y como resumen de la poética del autor de *Huésped de un tiempo sombrío*("Año nuevo"):

> Todo fue.
> Solo esta muda
> voz o espina, inmóvil, queda.

4.3. *Los imposibles pájaros*(1949)

4.3.1. El cielo poético de *Los imposibles pájaros*

A lo largo de los dos primeros libros de Leopoldo de Luis hemos ido viendo su concepción poética a través de su propia poesía. No es excepcional que los caminos de un mismo crítico-poeta tomen veredas distintas; así, nos encontramos con poetas que en sus ensayos critican, pensemos que inconscientemente, su propio quehacer, o, en el mejor de los casos, auguran para sí una escritura que nunca llegará a producirse. Pero no es el caso de nuestro escritor. De Luis, hasta el momento y teniendo en cuenta sus estudios posteriores a sus primeras obras, se ha mantenido fiel a su idea sobre lo que debe ser la poesía.

El lector de la poesía deluisiana ha de alejarse de estudios comparativos que justifiquen la valía, por ejemplo, de *Alba del hijo* o de *Huésped de un tiempo sombrío*. No se es buen poeta por imitar, sino por crear. Porque Leopoldo de Luis es poeta, con todo lo que ello implica. Entiéndase: no es un escritor que levante un mundo ficticio —que sí lo hace, como todo poeta que se precie—, a imagen y semejanza de otros escritores contemporáneos o de influencias a la moda, como un acto reflejo, sin respaldo en el mundo referencial. Su obra está anclada en el momento histórico que le tocó vivir e irá cambiando con el tiempo, porque su poesía, como el hombre, es humana y, por tanto, inexorablemente unida al devenir de los días; pero, además, supone una obra intimista, donde los símbolos traducen su cosmovisión, su interioridad, sustentada por medio de todo un universo imaginario válido para él, solo para él —y con suerte y con buen hacer, para sus posibles lectores—, con el fin último de desenmarañar el enredo agónico de su existencia. Si coincide o no con la forma o la temática de otras obras serámotivo de elogio por conocer la tradición[65] o estar al día en lo que se está escribiendo en un determinado momento. Si, además, se le califica como un poeta fácil, posiblemente se esté presumiendo de una lectura errada. La sencillez que él mismo proponía para su poesía se basa en la humildad necesaria, como en Antonio Machado, de aquel que se enfrenta al misterio de la obra de arte, abocada ésta al posible fracaso de no revelar "los hijos de la fantasía" de su creador. Consideremos, pues, los poemas deluisianos a partir de una doble lectura, una referencial y otra sesgada, oculta, quizás solo asequible a lectores atentos.

Después del estudio de sus dos primeros libros, hemos podido comprobar que giran en torno a los mismos temas (el ser humano individual y el mundo que le rodea), expresados con imágenes afines. Parece como si, al repetirlos, intentara dar con la expresión justa de sus ideas o sentimientos. Su poesía intenta cifrar el mundo y las circunstancias del hombre en la vida. En la poética de Leopoldo de Luis, vida y poesía serán inseparables. Suele ocurrir que los grandes poetas escriban sobre muy pocos temas —el amor, el tiempo y la muerte, la poesía, y, con ellos, sus variantes—, sin

[65] Ricardo Senabre apunta que "la influencia es un fenómeno inconsciente al que, por esta razón, resulta muy difícil sustraerse" (1998: 286), Cesare Segre insiste en que "todo poeta, al escribir, dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor, y a los que intenta superar" (1985: 97) y Martínez García reafirma que "cada texto es la cita de otra cita, aprendida —consciente o inconscientemente, da lo mismo— de memoria en un caudaloso texto precedente" (1990: 25). Véase también Mukařouský (1977: 158), Martínez Bonati (1983: 158), Gómez Redondo (1994: 24 y ss.), Trabado Cabado (2002: 109 y s.), Enrique Baena (2007: 311). Como se puede comprobar, estos emprenden su labor crítica desde los presupuestos bajtinianos de la *intertextualidad* y el *dialogismo*, o desde el *contexto* del que hablaba Mukařouský, posteriormente revitalizados por Julia Kristeva y Roland Barthes.

andarse por las ramas. En poesía, decir poco puede ser decir mucho. Escribir sobre un único tema, sobre la verdadera espina que traspasa al poeta, es emprender el camino del hallazgo poético y ser consecuente con lo que ciertamente preocupa o, en otros casos, satisface, al artífice. Piénsese, por ejemplo, en la obra de dos de los autores españoles más influyentes del siglo XX: la poesía de Machado se puede resumir mediante los temas del amor y de la muerte; la de Juan Ramón Jiménez, por medio de la persecución insaciable de la Belleza. En otros casos, como en Leopoldo de Luis, la poesía es el canto del hombre, un humanismo; es, pues, la reflexión sobre el ser de su tiempo, así como la condición del ser ante el tiempo. En torno al hombre giran los temas del hijo, la esperanza, la primavera, la muerte, la soledad o el silencio. Y, por supuesto, el tema de la poesía. Podemos afirmar que la poesía deluisiana es humana porque, con un marcado tono del *ego*, apela sucesivamente a la condición del ser, de aquello que es. El existencialismo no será para De Luis un simple catalejo con el que divisar el mundo, una filosofía como herramienta, la de aquel que se estima escéptico, sino un estar en el mundo, una actitud vivida, que no leída, aunque bien conocidas son sus constantes lecturas de Sartre, Camus, Mounier, Wittgenstein o Cioran.

El libro que ahora afrontamos, *Los imposibles pájaros* (1949), se abre con una dedicatoria a su amigo y maestro Vicente Aleixandre. Con dicho homenaje y con la dedicatoria a José Luis Cano en el poema "Naufragios", además de los paratextos en los que figuran palabras de Jorge Guillén, Gabriel Miró y Roque Esteban Scarpa, se observa que la escritura de Leopoldo de Luis es, como ya decíamos, sesgada, esto es, que mira a sus lecturas y, además, a sus vivencias, ya que la poesía que nos dejó surge del pozo oculto por el que corre el agua de la vida y desemboca en un lenguaje personal en cada uno de sus libros, capaz de entenderse no como mera biografía sino como la materialización de su auténtico yo poético; es el eco que nombraban Bécquer y Machado. Hay así una posible lectura intertextual, en el sentido de que el lector ha de tener en cuenta que, junto a la voz del poeta, otras voces le acompañan. Literatura y vida forman un todo indivisible.

Los imposibles pájaros es el título que da a su tercer libro, tomado de "Canción a una muchacha muerta"[66], poema de *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre:

> Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
> espera bajo tierra los imposibles pájaros,
> esa canción total que por encima de los ojos

[66] De este poema dijo Leopoldo de Luis que era, desde su punto de vista, "la más hermosa creación del surrealismo en cualquier lengua" (1986: 84).

hacen los sueños cuando pasan sin ruido.

El sentido de esos "imposibles pájaros" se aclara inmediatamente después, en el siguiente poema de Aleixandre, "Tristeza o pájaro", cuyo primer verso ("esa tristeza pájaro carnívoro") explicita que son los pájaros símbolo de la tristeza que se posan sobre el corazón del poeta, devorándolo. Es innecesario resaltar los lazos intertextuales con el título o con los versos del deluisiano "Mi corazón bajo la tierra":

Mi corazón bajo la tierra fría
de la amargura inútilmente espera
los imposibles pájaros que un día
remocen su perdida Primavera.

Ahora bien, ni en Vicente Aleixandre ni en Leopoldo de Luis estos pájaros imposibles presentan un único significado, monosémico; en otras ocasiones los pájaros aparecen como símbolo del paraíso perdido de la primavera de otros tiempos (la esperanza, la infancia y su inocencia…). El poeta se siente desterrado, del mismo modo que en su libro anterior se sabía "huésped de un tiempo sombrío", expulsado a enfrentarse con la dura realidad tras la guerra, aquella que enmudeció a la esperanza con el sonido de las balas, como fueron condenados a abandonar el Paraíso Adán y Eva tras la caída y a empezar una vida mortal de esfuerzo y de trabajo. Se recupera así el mito romántico de la caída[67], donde el hombre —desde Babel— ha perdido la posibilidad de nombrar lo que existe y, por tanto, la comunicación con los otros. El resultado, en el caso del poeta, será la inefabilidad y la conciencia del paso del tiempo; en otros casos, se podrá acercar a la realidad sin nombrarla directamente, tan solo sugiriéndola.

Bécquer supo ver lo que tiene de irrepetible la dicha pasada cuando en la conocida rima LIII escribía que solo "volverán las oscuras golondrinas" pero que las otras —por oposición, las claras—, las de la ilusión y las del amor, las de la luz, "esas… ¡no volverán!" Posiblemente, De Luis estuviera pensando en estos versos al escribir el poema que abre *Los imposibles pájaros*:

La golondrina negra
llena de claridades,
pájaros que devuelven
pubertad al paisaje.
Pero lo que he perdido
nunca lo traen las aves.

[67] A propósito de Saint-Martin, Béguin señala que entendía la materialidad como consecuencia de la caída y que "en el estado actual de las cosas, el hombre conserva, en el fondo de sí mismo, los despojos de su primer destino y la oscura reminiscencia del paraíso primitivo" (1954: 80).

Y cierra este poema con unos versos que contradicen la afirmación del optimismo de Jorge Guillén "Todo lo que perdí / volverá con las aves", que figura como paratexto:

> Pájaros imposibles
> de anidar en mi sangre.
> Oh plumas que no logran
> sostenerse en mi aire.

Como en *Sombra del paraíso*, nuestro poeta vive en un "tiempo sombrío" y, frente a Guillén, concluye: "Pájaros imposibles. / Lo que he perdido nunca / volverá con las aves". De hecho, *Huésped de un tiempo sombrío* está plagado de alusiones a distintas aves, desde el albatros baudelaireano, la alondra o "ruiseñores heridos", hasta la repetición del significante "pájaro(s)" en muchos de los poemas.

Volviendo a los versos que hemos copiado de "Mi corazón bajo la tierra", habría que preguntarse por qué la espera se hace inútil o a qué se debe que los pájaros que planean por los versos deluisianos sean calificados como "imposibles". La respuesta está en la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre, en la lectura de *El existencialismo es un humanismo*, uno de los libros, en francés, que se conserva en la biblioteca de Leopoldo de Luis, como apunta Jorge Urrutia en la introducción a la antología *En resumen* (2007:9). En esa conferencia pronunciada por Sartre en París el 29 de octubre de 1945 dice que "solo cuenta la realidad, que los sueños, las esperas, las esperanzas permiten solamente definir a un hombre como sueño desilusionado, como esperanzas abortadas, como esperas inútiles" (2006:58), porque el hombre es ante todo un proyecto, un mirar hacia delante con todo lo que es y lo que vive, es acción. Por eso, aunque el corazón del poeta esté enterrado "bajo la fría tierra de la amargura" o se describa como "este blanco esqueleto que me eleva / torre de humana angustia en el paisaje", no permanecerá inmóvil sino que actuará a través de su labor poética("Mi corazón bajo la tierra"):

> Mas bajo estas estepas dolorosas
> que un frío de diaria sombra hiere,
> en la que encendida sangre, sin pájaros ni rosas,
> canta una Primavera que no muere.

El sentido de los pájaros en la obra de Aleixandre fue estudiado por el propio De Luis en su ensayo "Los imposibles pájaros en la poesía de Vicente Aleixandre" (1986:81-100) y, por tanto, resulta determinante este trabajo para captar el significado que adquiere en su propia obra. Allí escribe:

> Amor y muerte, unificados tantas veces en el poeta, motivarán unos pájaros cuyo sentido, según nos dice, se ignora, aunque nos revela que el destino que convoca a todos los que aman es como un pájaro de inocencia que con sangre en las alas va a morir en un pecho oprimido. Así, pues, el dolor —no solo el amor— es un pájaro.
>
> […] esos pájaros imposibles que espera el corazón de la muchacha muerta de la "Canción" citada, son las misteriosas fuerzas de la naturaleza que se alojan en la profundidad terrestre. Son las que promueven la unidad telúrica y su misión es alojar el bello cuerpo en la tibia cuna de la substancia integradora, uniéndolo al concierto que alcanza su mejor melodía y su mayor esplendor en la armónica totalización de lo creado (1986: 85).

Esos son los pájaros de los dos poetas, los mismos que los de las heridas de Miguel Hernández: "Con tres heridas yo: / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor". Ante la materialidad del ser, en consonancia con el tema del "nacimiento último" por el que el hombre vuelve al vientre de la Madre Tierra para integrarse en la unidad cósmica, y ante la contundencia del paso del tiempo, que todo lo deshace, las ilusiones, igualmente, dirá De Luis "se desvanecen" (1985: 26) en un mundo del que solo llegamos a captar vagas formas de lo que pudimos ser, como en el platonismo, en unos tiempos que quedaron encerrados en el pasado. La caída se produjo y ahora, en un paisaje primaveral ("Ya fuera canta Abril"), el poeta ha de sustentar su osamenta, angustiada por la responsabilidad de vivir, con los andamios de su poesía.

Los poemas de *Los imposibles pájaros* reflejan el mundo. Luces y sombras. También podríamos decir que dibujan al hombre, al poeta, con todo lo que le conforma. Las tres partes en que se divide el libro presentan una progresiva gradación cromática, desde la luminosidad de los primeros poemas[68], con el predominio de un escenario primaveral ("Ahora te tengo, hijo, frente al claro / milagro del paisaje"), hasta la oscuridad que va cubriendo los espacios descritos a partir de "Soledad" ("oscura tierra", "en la alta noche"), si bien la luz del día o de la Primavera rasga puntualmente las sombras cada vez más fecundas en este universo poético.

Las aves con las que se encuentra el lector a cada instante volarán por los paisajes descritos, tanto los del día como los de la noche, los de abril y los de octubre, porque estos pájaros —decía De Luis a propósito de Aleixandre— "pueden ser entendidos, simbólicamente, como el pájaro de la vida, el del amor y el de la muerte" (1986: 82); y este será el sentido del que se impregnen los "imposibles pájaros"

[68] El título del cuarto poema, "La sombra inevitable", no debe confundirnos. El poeta describe un escenario en el que "un joven dios radiante presidía el paisaje / y cortaba la sombra con flamígera espada".

deluisianos. Cuando el poeta se dirige al hijo, símbolo de la vida o de un futuro esperanzador, como ya aparecía en *Alba del hijo*, los paisajes se iluminarán; si escribe sobre el amor, el poeta, hombre condenado a la soledad ("El hombre sufre siempre solo", en "Soledad")[69], transitará por la noche o entre sombra como "huésped de un tiempo sombrío" y será consciente de su destino trágico ante el paso del tiempo y su caducidad.

Vida, amor y muerte desfilan por sus versos. Más que un paisaje que inunda al sujeto poético, este exterioriza sus sentimientos e invade la naturaleza descrita. Su angustia se proyecta sobre el mundo a través de una serie de imágenes afín a la estética romántica y a las sugerencias simbolistas. Basta pensar en los atardeceres otoñales de la primera poesía de Juan Ramón Jiménez o en la obra de Antonio Machado.

Del mismo modo, podríamos decir que este libro de 1949 es la expresión de una lucha interna entre la realidad y el deseo[70], entre un presente inhóspito, por un lado, y un pasado lejano, el de la infancia —lo que fue y ya nunca se puede recuperar— o un futuro cuyos rasgos intuye similares al tiempo presente, por otro. El pasado más reciente, el de la juventud truncada por los años bélicos, en cambio, ya se tiñe en "Mundo amado" con el pesimismo que lo caracteriza:

> Acaso más que nunca te amo ahora,
> juventud siempre atónita y oscura,
> porque siempre quisiste ser de sol, ser de aurora
> y solo has sido tierra de amargura.

Claramente, pues, se diferencia un mundo de contrastes, en el que ciertas parejas de oposiciones sirven al yo lírico para ir presentando el vaivén por el que se columpian su estado anímico y su percepción de la realidad. Algunas de estas imágenes antitéticas ya han sido referidas, como el futuro encarnado en el hijo frente al presente del padre, la luz y la sombra, el día y la noche, la esperanza y la desilusión, el deseo y la realidad; pero veámoslo más detenidamente.

---

[69] Se trata no solo de la soledad augurada por el Existencialismo, sino también el neorromanticismo que venimos defendiendo para la poesía de Leopoldo de Luis. En el Romanticismo, Schubert encontraba en el amor el modo de recuperar la unidad perdida, la unión de dos polos que están sujetos a "una ley eterna" (Béguin, 1954: 125).

[70] Hugo Friedrich estudia "el descubrimiento del tiempo interior", que "no es nuevo (Séneca, San Agustín, Locke y Sterne ya habían pensado en él) pero la intensidad lírica con que Rousseau se entrega a él" supuso un hito importante para la poesía futura y "constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad" (1974: 33). Más adelante señala que otro rasgo característico de la literatura moderna, a partir del siglo XIX, será la sustitución de "la alegría y la serenidad" por la "melancolía y el dolor cósmico" (*Ibid*.: 41).

Si la luz le alumbra el corazón, así en el segundo poema de la tercera parte, se sentirá extraño ("El pájaro aterido / del corazón no sabe volar cielos tan puros") porque "tan solo conoció cielos oscuros"; pero, a veces, la alegría le visita y entonces "como un alba purísima, como un rompiente día / en mi tierra amanece con alondras y besos". Para De Luis, la alondra es "una ave que tradicionalmente anuncia la aurora, esto es: la renovación pura y diaria de la vida, después de la noche, pierde su destino" (1986: 93), mientras que los "besos" especifican que el sujeto lírico siente la luz porque siente fugazmente la dicha del amor ("en el atrio sonoro de la mañana, mora / el amor"), aunque su pesimismo no permitirá que habite en él por mucho tiempo ("Emprende el vuelo"). Como en la poética de Vicente Aleixandre, en *La destrucción o el amor*, amor y dolor se dan la mano, y así lo concibe Leopoldo de Luis: "Cuánto dolor en el amor hay siempre", del cuarto poema de la tercera parte.

En cambio, cuando se trata de referirse al espacio por el que, desorientado y sin asideros firmes, tiene que vivir el hombre, el paisaje apocalíptico que ha dejado la Segunda Guerra Mundial ("No edénica y flamígera esta tierra la sella / una espada de sangre y helados exterminios", de "Tierra final"), se yergue ante el lector el campo semántico más pesimista —dolor, miseria, angustia, amargura, miedo y asco son algunos de los significantes que individualizan su particular visión—, con el sema común de la tragedia y del sufrimiento, en poemas como "Tierra final" o "Naufragios". En esas circunstancias históricas, "solo la muerte, ave de sombra, vuela sobre este reino de adustez" por el que el río de la vida nos empuja cada vez más al mar o a la otra orilla de la laguna Estigia; es "el destino", y con estas palabras cierra "Naufragios".

Río y mar forman otra de esas parejas de oposiciones que delimitan el deseo y la realidad. "Contemplo lentamente el hondo río / que dentro de mí mismo me recorre" ("Naufragios"); pero si la herida se abre y el dolor se ceba, entonces la sangre de la alegría, la vida que late en su interior se precipita hacia una tierra desértica y asume su materialidad o, si se quiere, su destino: "Van los toros / del río hacia los mares / en donde ahogar la voz de las colinas" ("El río"), o "como el tiempo hecho río, en la sombra se vierte" ("Edad de un nuevo año")[71]. En *Sombra del paraíso*, Aleixandre ya había recurrido a esta imagen: "cuerpo o río que helado hacia la mar se escurre". "Pero la sangre queve la luz se la bebe la tierra" escribirá García Lorca en *Bodas de sangre*

[71] También la muerte se simbolizará con el río: "La muerte es como un río: dos orillas limitan / el discurrir continuo de su espejo" ("Dos orillas"). Como ya hiciera Machado, De Luis revitaliza la mitología pagana y la ribera simboliza el límite entre la vida y la muerte, separadas sus dos orillas por la laguna Estigia.

(1933). El mundo del poeta, el que poetiza y, por tanto, nos llega hecho poema, pierde cualquier anclaje con la realidad. Crea, pues, su propia realidad o, si se quiere su propia ficción. La poesía es ficción[72] y, como tal, construye un universo en el que un río interior puede simbolizar el sustrato íntimo de su vida, lo que late, siente y sufre. Cuando el río se precipita en el tiempo, la muerte pasa a desempeñar el papel de protagonista y el mar inunda la consciencia creadora: "En su fluir lento y continuo / la tarde o sombra, el tiempo o muerte aguarda" ("Abril, mañana"). Nótese el uso tan aleixandrino que hace de la conjunción *o*, que pierde su valor disyuntivo y toma significado explicativo.

En otras ocasiones, De Luis recurre al tópico del *homo viator* para referirse a la condición humana; desde esta perspectiva el viajero será un caminante que emprende su trayectoria vital. Si en *Huésped de un tiempo sombrío* —parafraseo— no había posada posible para el hombre, ahora con "Cansancio" nos recuerda insistentemente, mediante la anáfora y la reduplicación, que "el hombre pasa y pasa". El lector descubrirá toda la herencia machadiana de este poema si acuden a su memoria los versos de "Yo voy soñando caminos" o los de "Proverbios y Cantares" ("Todo pasa y todo queda, / pero lo nuestro es pasar, / pasar haciendo caminos, / caminos sobre la mar"). Además del tema en común, el poema deluisiano comparte la misma simbología a través de un léxico que va más allá de la mera casualidad. Términos como "caminos", "caminando", "pasa", "corazón", "vuelve" (si bien con distinto significado), "sombrío", "mudo y frío" y "senderos" del poema "Cansancio" actualizan la poética del Antonio Machado de *Soledades*[73].

Los dos últimos versos de "Cansancio" ("En el principio de la vida era / un hombre al borde un camino") parafrasean los versos de San Juan (1,1) "en el principio existía la Palabra". Para comprender el verdadero sentido de *Los imposibles pájaros* hay que partir del enfrentamiento entre el *Génesis* y el *Apocalipsis*. A uno y otro mundo

---

[72] Pozuelo Yvancos argumenta la ficcionalidad de la poesía por medio de las poéticas de Francisco Cascales (1617) y Ch. Batteux (1746): "la poesía lírica representa lo general verosímil, el valor extensible al conjunto de los hombres, su semejanza para con los otros y la representación de lo humano en general, verosímil y no verdadero, artístico y no real, modelo y no naturaleza, hablar imaginario y no comunicación histórica" (1997: 260).

[73] Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas 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 oscurece; / y el camino que serpea / y débilmente blanquea, / se enturbia y desaparece. / Mi cantar vuelve a plañir: / "Aguda espina dorada, / quién te volviera a sentir / en el corazón clavada" (la cursiva es mía).

responden los poemas “El fuego en el viento”, donde el yo entra en contacto con la magnificencia de la naturaleza, frente al paisaje aniquilador de “Tierra final” (“Toda la tierra una ciudad vacía, / deshabitada, inhóspita, desierta”). El *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara tiene eco en la poesía de posguerra. El campo supone una aproximación a lo que sería el Edén, mientras que la ciudad reúne los rasgos definitorios de una gran catástrofe. La pureza de la tierra fue amancillada por la presencia del hombre; con él, el caos se extendería por los cuatro puntos cardinales y el sufrimiento y la destrucción se convertirían en una consecuencia ineludible[74]. Desde su nacimiento, el hombre soporta su condición de Sísifo.

Pero quedarse en el mito bíblico o en el tópico renacentista no es desentrañar la esencia del libro. El edén perdido es aquel que nunca se puede recuperar, como las aves que no regresarán en la próxima primavera, esto es, una arcadia que quedó en la transparencia de la infancia, como imagen de los años en que la inocencia no había sido corroída por las relaciones humanas (“Aquel niño no tiene / hoy su mirada de antes”, en “Abril”). El hombre ha visto y ha vivido, sin redención. Juan Ramón Jiménez, en *Estío*, también se sentirá “igual que un niño” hasta que “mudas sombras, me amenazan / desde el desierto de un ocaso” (“Convalecencia”); así, recuperando el significado que concede Juan Ramón a la niñez como paraíso, dirá Leopoldo de Luis en “La sombra inevitable”:

> Adolescente, joven, como el sol, como el día,
> el hombre bajo el arco triunfal de la mañana.
> A las puertas del mundo se detiene la sombra
> y hacia el cenit total, heroico avanza.

El citado “Tierra final” —del que copiamos a continuación sus últimos serventesios— es un título lo bastante explícito como para dar lugar a confusión: la última tierra no puede ser sino el presente, un tiempo concreto que respira aires de hecatombe; pero también se refiere al encuentro del hombre con la tierra, tras la muerte, entrando en comunión con una nueva vida:

> Un hombre como aquel que el primer día
> sobre la virgen tierra o paraíso,
> el joven pie, virgen también, hundía.
> Un hombre maldecido e insumiso.
> Un hombre te estrenó y ahora te mira
> ensangrentada, envejecida tierra;
> el hombre, el torvo “hijo de la ira”,

[74] A lo largo de su vida, Leopoldo de Luis ha mostrado una sensibilidad especial hacia los daños que el progreso supone para el mundo natural. En la introducción de su edición de *Sombra del paraíso* cita a Leszek Kolakovski (1976: 41), filósofo pesimista que insiste en el poder aniquilador del hombre en la naturaleza, en su libro *El hombre sin alternativa*.

por sí propio se arranca y se destierra.
Un segundo perdido paraíso
que el amargo sudor de humana frente
hizo brotar en dulce don preciso
a un tiempo pan y rosa, amor y fuente.
De tanto amado hueso fiel cobijo
donde en simiente hallaron nueva vida.
De tu abrasado vientre el postrer hijo
te contempla deshecha y maldecida.
No edénica y flamígera esta tierra la sella
una espada de sangre y helados exterminios.
El postrer hombre, el anti-Adán, sobre ella
hoy pasa maldiciendo sus dominios.

En un libro en el que la huella de Aleixandre está tan marcada no debe extrañarnos la presencia de la intertextualidad con *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. La importancia que tuvo el encuentro casual entre estos poetas ha sido descrito e interpretado por Leopoldo de Luis: "El verano de aquel año [1917] se produce un encuentro que, en mi libro biográfico de Aleixandre, he comparado por su trascendencia para la poesía española, con el de Juan Boscán y Andrea Navagero en la Granada del siglo XVI. Vicente veraneaba en el pueblecito serrano de Las Navas, de la provincia de Ávila, y allí entabló amistad con otro joven de sus mismos años: Dámaso Alonso" (1976: 10-11). Parece que rinde homenaje a tan feliz encuentro en estos lazos intertextuales. Ese "torvo *hijo de la ira*" es el hombre; pero, ¿a qué se debe tanta crueldad en la mirada? La mirada humana, la del poeta, es airada por ser la vida un espejo en el que mirarse y que le devuelve su crudeza sin rodeos, al desnudo. Y, en cuanto tributo a los dos poetas del 27 antes citados y a sus libros de 1944, es el hombre *torvo* porque esas palabras hay que leerlas también entre líneas, como un nuevo intertexto que recupera De Luis de los dos libros más importantes de posguerra, para incorporarlo a su propio poema. Vicente Aleixandre escribe en *Sombra del paraíso*("Mar del paraíso"):

Niño grácil, para mí la sombra de la nube en la playa
no era el torvo presentimiento de mi vida en su polvo,
no era el contorno bien preciso donde la sangre un día
acabaría coagulada, sin destello y sin numen.

Y Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira*, cuando siente el dolor innato a la humanidad señala que "de él surgía todo un cielo de ramas / oscilantes y aéreas, / como un sauce juvenil bajo el viento, / ahora iluminado, ahora torvo, / según los galgos-nubes galopan sobre el campo / en la mañana / primaveral" ("Dolor"). Así, el referente al que

apuntan ambos poemas, en los que el adjetivo *torvo* no pasa inadvertido, es el mismo: un juego de luces y sombras provocado por el pasar de las nubes o, si se prefiere, por la angustia del ser en el tiempo.

Los versos de "Tierra final" resumen algunos de los planteamientos más humanos de Leopoldo de Luis. El hombre de hoy es el "anti-Adán" porque ya no vive en el Paraíso y, del mismo modo, está expulsado de él. Como el primer hombre que dejara su huella en la tierra, pues aprendimos con Nietzsche el concepto de eterno retorno —el hombre es siempre uno y el mismo, pero en distintas circunstancias—, el sujeto lírico está condenado al sufrimiento por haber sido defenestrado de "un segundo perdido paraíso"; "Con el sudor de tu frente, ganarás el pan" le imprecó Dios a Adán tras la caída. Ya apuntó Isabel Román el significado de ese segundo Edén y que "el primero es el de la infancia" (2003: 71), como en Hölderlin. Por tanto, conjuga De Luis el sentido metafísico del destierro, en clave romántica y posteriormente recuperado por el Simbolismo, así como su sentimiento, real, de exilio interior. Con voz femenina, había escrito Carmen Conde en 1947 *Mujer sin edén* para pintar con palabras su doble condición de desterrada existencialmente tras la guerra y por el mismo hecho de ser mujer y, por tanto, socialmente marginada.

La tierra final es la tierra de la muerte, pero, como en Vicente Aleixandre, el panteísmo hace posible que la tierra sea la Madre Tierra: "De tanto amado hueso fiel cobijo / donde en simiente hallaron nueva vida. / De tu abrasado vientre el postrer hijo / te contempla deshecha y maldecida." La idea de que la tierra acoge en su regazo a los muertos y que, por tanto, se integran en el vientre de la naturaleza puede leerse en el *Libro de Job* (1, 21): "Desnudo salí del vientre materno y desnudo volveré a él". Posiblemente Leopoldo de Luis aprendió esta forma de entender la vida, en la que el hombre es materia integrada en la regeneración de la naturaleza, en sus lecturas de Aleixandre y en sus conversaciones, bajo el influjo del maestro de los escritores de posguerra, si bien es una idea que ya aparece en los románticos[75]. Recordemos el libro *Nacimiento último* del poeta sevillano que empezaría a escribir inmediatamente después de *Sombra del paraíso* pero que no verá la luz sino muchos años después y donde se lee "Bajo la luz primera", un poema dedicado a Leopoldo de Luis, con claras referencias a *Los imposibles pájaros* en versículos como "y porque no sabes si las aves cruzan hoy

[75] Por ejemplo en *Meditaciones sobre la muerte de María*, de Guérin, se lee la siguiente pregunta retórica: "¿Acaso no volveré a encontrar el perfume de tu recuerdo escondido en las hierbas, y las vibraciones de tu dulce voz propagándose aún y agitando secretamente las anteras de alguna flor ignorada o la pelusilla de alguna hoja silvestre?" (*apud* Béguin, 1954: 428).

por los cielos o vuelan solamente en el azul de tus ojos"; el que sería Premio Nobel termina aconsejándole a nuestro poeta: "Olvida esa futura soledad, muerte sola, / cuando una mano divina cubra con nube gris el mundo nuevo". ¿Puede entenderse este poema como un gesto de agradecimiento por haberle dedicado *Los imposibles pájaros*? Creemos que los primeros versos de "Bajo la luz primera" están parafraseando los títulos, y los temas, de los tres primeros libros de Leopoldo de Luis: "Porque naciste en la aurora" puede evocarnos la poesía de *Alba del hijo*; "y porque con tu mano mortal acariciaste suavemente la tenaz piel del tigre,": ¿no puede entenderse ese tigre como la bestia fiera que le hacía sentirse lejos del hombre que camina a su lado por haber perdido la bondad, como en *Huésped de un tiempo sombrío*? Las aves del tercer versículo ("y porque no sabes si las aves cruzan hoy por los cielos o vuelan solamente en el azul de tus ojos") recuperan el título, como hemos dicho, de su tercer libro. Si bien es una interpretación sin fundamentos filológicos, dicha lectura nos parece probable.

Una vez más el ensayo "Los pájaros imposibles en la poesía de Vicente Aleixandre" nos facilita el trabajo. Allí escribe que "en cuanto a su posible panteísmo, su concepto de la materia única y, en definitiva, su «nacimiento último», no es sino la culminación de la fusión con la tierra en la muerte, para nacer a la unidad total. Hay en ello en cierto modo, una mística. Aleixandre se ha llamado a sí mismo místico de la materia. Y la ascensión místico-panteísta la tenemos en el maestro Bernardo Pérez de Chinchón que, en sus traducciones de Erasmo, en 1535, escribe: «Cuando el hombre nace del vientre de su madre entra en el vientre de la Naturaleza y cuando muere es el parto de la Naturaleza, es decir, que el hombre tiene dos nacimientos»." (1986: 97). Que De Luis había interiorizado esta actitud vital, pues toda literatura implica una moral, se rastrea a lo largo de todo el poemario. La identificación romántica del alma con el paisaje nos la revela el poema "Crepúsculo en los campos", cuando "el ángel de la noche baja silente y puro / y el alma en un paisaje inmóvil transfigura". En "Primavera" afirma que "la flor es niña y la tierra madre" y asevera: "Cuántos hombres […] / antes de ser yo tierra viva por él [el camino, la vida] pasaron", a través de la misma imagen con que se describe en "La sombra inevitable" ("breve trozo de viva tierra humana"), cuando en plena efervescencia de optimismo ante unos recuerdos de la "gloriosa infancia" corrobora que "es volver a la tierra como vivo paisaje / antes de volver hecho semilla a sus entrañas". Quizá sea en "Naufragios" donde mejor se percibe el panteísmo deluisiano:

El tiempo, triste musgo, crece y crece
entre las frías piedras de los ojos,
entre los huesos, árboles desnudos.
Nos ensombrece el tiempo; somos roca
bajo el inevitable liquen de los años.

El poeta se identifica con la materia, con "las frías piedras". El paisaje descrito, interior —y con él, el de todos los hombres—, está desprovisto del calor humano, ya que amar es cosa de dos y el hombre es un ser solitario: "Estamos solos, sin excusas" (Sartre, 2006: 43); el poeta se cosifica y despoja al hombre de su condición de amar. "No hay amor. No hay amor" había escrito en "Soledad". El tiempo hará el resto.

4.3.2. Algunas referencias metapoéticas en *Los imposibles pájaros*

Tras esta breve introducción a la simbología que levanta el armazón poético de *Los imposibles pájaros*, estamos preparados para leer algunos de los versos metapoéticos que se dispersan a lo largo del libro. Más adelante nuestro trabajo se centrará en varios poemas completos en los que De Luis explica su labor de poeta.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Estos versos de Machado("Retrato") permiten ser descifrados a partir de la acertada frase de Arthur Rimbaud "Je est un autre" y de la concepción de Baudelaire del poeta como *homo duplex*, que ya se elucubraba en el distanciamiento conseguido por Schlegel mediante la ironía romántica[76]. El escritor, el ser humano de carne y hueso, no es nunca el yo del poema. Esta otredad, esencial para la poesía, fue explicada por Leopoldo de Luis en *Reflexiones sobre mi poesía*: "La poesía no debe ser narcisista, sino un reencuentro con el «alter ego», con el otro yo que siempre somos. […] El otro que va conmigo y que me obliga a la reflexión.", y añade que

[76] Al respecto, véase el trabajo de Ángel Abuín González "El poeta como homo dúplex", en Cabo Aseguinolaza, *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998: 112-120), así como las palabras de Jean Paul recuperadas por Béguin: "El poeta y el soñador son pasivos: escucha el lenguaje de una voz interna, ajena, que se eleva desde sus profundidades, sin que ellos puedan hacer otra cosa que recibirlo como el eco de un discurso divino" (1954: 239). Según Emilio Lledó, "todo lenguaje, para que efectivamente lo sea, precisa una «reflexión» en la subjetividad. El pensamiento es un «diálogo del alma consigo misma» (Platón, *Sofista* 264a) […] todo escrito no es sino pretexto a un mensaje que únicamente tiene sentido en el diálogo del lector-intérprete" (1991: 25). Nótese qué cerca está la poética romántica en torno a la creación de la poesía becqueriana y el valor que le asigna al eco.

> […] reflexionar es volver a mirarnos con otros ojos o desde ángulo distinto. O a otra luz. Y establecer un monodiálogo —digamos, con palabra unamuniana. Siempre hablamos con nosotros mismos, hasta en sueños. El otro yo va por las veredas del sueño protagonizando sucesos que luego nos cuenta. O, dicho de otro modo: todo nos lo contamos a nosotros mismos. Como en el espejo. Sueño-espejo-poema son, en el fondo, una misma cosa. Por eso recordamos, por eso la poesía se nutre de la memoria (1985: 10-11).

Aunque en sus *Reflexiones* pone como ejemplo "Los antagonistas", de *Igual que guantes grises* (1979), para explicar la dualidad poética, hay que partir de la base de que ese trabajo es un análisis de toda su carrera poética hasta la fecha (1985). Las palabras antes citadas son, pues, perfectamente aplicables a unos versos de "Edad de un nuevo año":

> Llegaste. Ahora me miro ya familiar, ya extraño
> en los verdes espejos de la clara memoria,
> y a veces soy un hombre fugitivo y huraño
> que huye por no escuchar su propia historia.
> A veces a mí mismo me escucho como a un eco.

Una de las máximas de Kierkegaard era que la vida se vivía hacia delante, pero que para comprenderla había que volver la vista atrás, hacia el pasado. De Luis, para referirse a la poesía y, por tanto, a la vida, da nombre a este axioma existencialista: memoria. Al entablar el diálogo interior, el poeta escucha "su propia historia", vuelve sobre sí mismo y lo exterioriza a través del poema, que se objetiviza como respuesta. A esta poética de la introspección la llama Siebenmann "poesía meditativa" (1973: 439)[77]. Ya apuntamos que la poesía auténtica, el eco, es la que trasciende esa voz interior, como en Bécquer y Machado. La poesía deluisiana, en definitiva, es el reflejo que le devuelven "los verdes espejos de la clara memoria", la secreta conversación con su *alter ego* y el proceso nemotécnico que lleva a cabo. Pero, ¿por qué no quiere "escuchar su propia historia"? Porque su presente, el instante en que recuerda y lo que recuerda, aún está bajo la sombra del pasado trágico de la guerra civil. Y preguntémonos también, con el yo poético, "por qué esta voz estreno ahora tan diferente / para nombrar las cosas que fueron alegría". "Una infancia feliz es un caudal de bondad y de ternura que se mantiene siempre en el corazón del hombre", decía De Luis (1988: 8). En los tiempos del paraíso infantil, ya el suyo ya el del hijo, la voz era el eco de la luz; sin embargo, en tiempos de cainismo fratricida, la voz lírica suena empantanada,

[77] Define Siebenmann la poesía meditativa como "postura reflexiva, de introspección, destinada a la elucidación del íntimo ser, del propio pasado, de la situación existencial, a la exaltación de las fuerzas anímicas y del caudal de los afectos individuales, abarcando el vasto dominio entre la oración humilde y la denuncia de la dolorosa condición humana".

ahogada en los posos de la angustia y de la miseria humana. La tristeza será el eco, en sentido machadiano, al revivir los días idos, pues la poesía tiene que ser palabra en el tiempo.

Un poema de *Los imposibles pájaros*, con una fuerte intertextualidad aleixandreana, como "Por ti", comienza con el punto de vista idílico propio del misticismo panteísta: el sujeto poético desea abarcar el centro del mundo con sus brazos, que es "cual un fruto redondo", como la nuez sagrada que supo José Ángel Valente tan bien ansiar a partir del aprendizaje del legado de los místicos españoles de la segunda mitad del XVI. La metáfora de la llama del amor para alcanzar la unidad sagrada con la divinidad ("sobre el que vivas llamas / solares descendieran su beso más fecundo") es humanizada por Leopoldo de Luis. La "llama de amor viva/ que tiernamente hieres" de San Juan de la Cruz —obvia intertextualidad con este poema así como con "Abril, mañana" ("Abril es ese pájaro / que un claro sol traspasa / y hiera levemente, dulce espina dorada"[78])— se identifica aquí con la unión amorosa, con el beso por el que cada ser deja a un lado su individualidad, superando así su soledad. Pero frente a este deseo, manifestado desde el principio con el pretérito imperfecto "quisiera", de que fuera posible un canto alegre y florido, la realidad se impone con su agónica existencia. Entonces toda imagen de ascensión es sustituida por la horizontalidad ("Por ti quisiera, hijo, […] / un vivir como un ala, sobre la que elevarte, / no la mina profunda de esta amargura mía"). La negación de cualquier espiritualidad posible le lleva a definir su trabajo, desde planteamientos alejados de posturas idealistas, como "burdo oficio cotidiano" ("Por ti") y el poema como "mezquino y pobre canto" ("Crepúsculo en los campos"). El poeta no es visitado por las musas, la inspiración no le ronda y el mundo ilusorio de la fantasía se estrella con lo inmediato. Su poesía está anclada en la tierra yerta, "con esa poesía que hay en lo cotidiano" ("Será sencillamente", de *Alba del hijo*).

El "mezquino idïoma" de la rima I de Bécquer es una constante en la poética de Leopoldo de Luis, no solo porque la poesía nunca llegue a actualizarse en el poema sino porque, "ante la paz del campo silencioso", el producto que puede ofrecer el poeta supone una minucia, algo insignificante si se compara con la majestuosidad de la naturaleza. El silencio y la soledad se convertirán, desde Bécquer, en un requisito indispensable para emprender la creación. Cuando el lenguaje poético es entendido

[78] Desde una primera lectura de estos versos no dejaba de resonar en nuestros oídos la "aguda espina dorada" de Antonio Machado.

como un instrumento para nombrar la realidad se convierte en una herramienta inútil; la verdadera poesía ha de construir su propio universo en el poema y será entonces cuando el poeta esté capacitado para exteriorizar su eco. Pero puede ocurrir que la inmensidad de la naturaleza interiorizada sea lóbrega y los signos para expresarla sean la noche, el mar y la muerte, como en "Crepúsculo en los campos", puede que el mundo se vea como un valle de lágrimas y la voz poética únicamente logre cantar dicha tragedia[79]:

> Se adensa lentamente la sombra y el sigilo
> Sobre un mar ya invisible, insondable y sin olas.
> No hay voz. A las gargantas les siega un mudo filo.
> El mundo es ahora un campo donde llorar a solas.

Sin embargo, cuando alcanzamos el fascinante misterio del amor, "se nos puebla de pájaros el alma / y el rosal hondo de las venas sube / con su rosa y su espina a la garganta" ("Abril, mañana"). La ilusión pasa a ser el motivo del canto. Y solo logra la unión mística y su consecuente alegría, si "deja lo diario / que duele, pesa y sangra", si "olvida. [si] Besa". Al trascender el presente, al olvidar los episodios del pasado y al mirar hacia el futuro, el sujeto entra en el reino de lo sublime ardiendo en el fuego del amor. Téngase en cuenta que la escritura se proyecta hacia el futuro de su lectura. Se puede decir, con San Juan (18, 36), que el mundo deseado por De Luis, el de una vida en común bajo los dones del amor, "no es de este mundo". Pero nuestro poeta sabía que la realidad no se lavaría las manos como Pilatos, sino que dejaría caer una y otra vez aniquiladores mazazos sobre todo aquel que consiguiera elevarse por los aires de la esperanza. El paradójico verso de Machado "¡volar sin alas donde todo es cielo!" no es posible en el mundo poético deluisiano, excepto cuando siente la plenitud amorosa o regresa al mundo idílico de la niñez.

4.3.3. Cuatro poemas sobre poesía

En la segunda parte del libro, Leopoldo de Luis incluye cuatro poemas metapoéticos, seguidos, formando un todo. Se trata de "Atardecer", "El fuego en el viento", "Eterna voz" y "El cañaveral". La edición de *Obra poética (1946-2003)* no incluye unos versos de Miguel Hernández que precedían a la segunda parte, pero que son necesarios para dar una mayor coherencia a nuestra exposición: "En el corazón

[79] Esta última estrofa de "Crepúsculo en los campos" describe un mundo simbólico similar al de "Nocturno" de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta reciencasado*: "¡Oh mar sin olas conocidas, / sin «estaciones» de parada, / agua y luna, no más, noches y noches!". Recordemos que en este poema Juan Ramón ha iniciado su viaje para encontrarse con Zenobia y que, por tanto, no ha descubierto aún su esencia ni ha aprehendido el mundo en su poesía.

arraiga / solitariamente todo". Es en el corazón donde la vida echa raíces y donde madura hasta dar sus frutos. El hombre vuelca su cosmovisión en su interior y la vida se vuelve un diálogo con aquellos que lo acompañan, sus otros yoes, ya en un mundo distinto al que de forma imprecisa podemos llamar real. Pero si ese hombre es poeta, además sentirá la necesidad de devolver hecho palabra aquello que "arraigó" en su corazón. La poesía, desde este punto de vista, es humana y necesaria, y nunca un mero artefacto decorativo. Así en Leopoldo de Luis.

El título del primer poema que vamos a comentar, "Atardecer", permite varias lecturas, si bien hay que partir de la base de que cualquier lectura es posible siempre que se haga atendiendo a los límites que el texto encierra en sí. Un primer nivel de análisis permite acercarnos al poema como un texto que describe un atardecer, bajo el influjo de la estética modernista; en un segundo nivel se podría destacar una poética panteísta por la que, tras describir su entorno, el sujeto lírico acaba confundiéndose con la puesta de sol ("Soy también débil luz de algo que arde / con fuego astral muy lejos"), interpretación plausible si se tiene en cuenta la admiración que sintió nuestro poeta por la obra y la persona de Vicente Aleixandre. Pero no son estas las lecturas que ahora queremos poner de relieve. La nuestra es metapoética:

Toda la tarde cabe en la pupila
lívida y dilatada de este espejo.
La luz por el balcón llega y se ahíla
en los husos de plata del reflejo.
Toda la tarde en cuesta de clamores,
declinada de sol y de sonido.
Como un agua arrastrando secas flores
a un hondo mar de soledad y olvido.
El paso de la tarde se remansa
serenamente aquí. Como una frente
febril en el cristal frío descansa.
Vierte la luz su claridad de fuente.
En la penumbra estoy, junto a la tarde
profunda en los espejos.
Soy también débil luz de algo que arde
con fuego astral muy lejos.
Me siento sombra de un distante, alado
sueño o fulgor. La vida es solamente
un occiduo paisaje reflejado
en el espejo tibio de la frente.

Se podría resumir este poema con los versos hernandianos anteriormente citados. La única diferencia que se observa es que Leopoldo de Luis entiende que el motor de la vida, a donde van a parar nuestras percepciones de la realidad, no es el corazón, sino la

“frente”. Parafraseando a Miguel Hernández, se dirá ahora que en la frente arraiga solitariamente todo, pues —como afirma De Luis— “el proceso de reflexión que es el poema se elabora en la única realidad verdaderamente humana —y digo verdaderamente por serlo en exclusiva— que es el cerebro” (1985: 13). La vida, y con ella la poesía, es un acto de reflexión. Desde planteamientos próximos a la filosofía de Ortega, “la vida es solamente / un occiduo paisaje reflejado / en el espejo tibio de la frente”, ya que se asume la vida desde la conciencia y es ahí donde el mundo cobra sentido, donde se hace más real que lo observado o vivido. Lo que el poeta interioriza es su vida, el yo y las circunstancias que le envuelven, pero lo que aprehende de la vida no es la cosa o la naturaleza en sí, sino el ser de las cosas, es decir, la imagen que ha guardado en su mente, el reflejo de una realidad (Platón, siempre Platón), que después, y desde la memoria, recuperará para el poema. La poesía, por tanto, consiste en acercarse a la realidad por medio de la evocación, de lo insinuado y no de lo directamente nombrado o visto; como en “El rayo de luna” de Bécquer, la belleza de la poesía es, en Leopoldo de Luis, un reflejo, una evocación de la realidad.

Desde esta perspectiva, el poema goza de una coherencia insoslayable. Se entiende ahora que el atardecer descrito quepa “en la pupila / lívida y dilatada de este espejo”, que la luz de la vida entre en la casa-poeta y sea puesta en orden por medio del ejercicio creativo de la poesía o, lo que es lo mismo, de la reflexión, y, por último, podremos darle sentido al hecho de que el yo se identifique con una “sombra de un distante, alado / sueño o fulgor”, pues el sujeto lírico se compone de su propio yo y de su sombra, de su otro yo en eterna conversación consigo mismo, —apuntaba De Luis— “hasta en sueños”. Recordemos sus palabras, traídas aquí muy a propósito: “Sueño-espejo-poema son, en el fondo, una misma cosa” (1985: 11). La primacía del sueño en pos de la realidad como parte del proceso reflexivo de la escritura orienta la poética deluisiana hacia los románticos, para los que “son precisamente el sueño y los demás estados «subjetivos» los que hacen descender a nosotros mismos” (Béguin, 1954: 29).

Pero, ¿por qué el atardecer como el momento idóneo para la escritura y no el amanecer o la noche, o cualquier otro instante? Porque la poética deluisiana es plenamente simbolista: ha aprendido en Machado que es en la tarde cuando el poeta va “soñando caminos de la tarde”, que cuando “la tarde cayendo está” será el instante preciso para sentir la “aguda espina dorada”; y con Juan Ramón Jiménez[80] que “¡el ideal

[80] Tal vez sea “Nostaljia” (*Libros de amor*) el poema, muy machadiano además, que mejor sintetice la idea de la tarde como símbolo: “En la frescura de la tarde melancólica, / quiero cantar, y no sé qué…

vendrá entre la tarde pura, / a envolver nuestro amor en su eterna belleza!" (*Poemas májicos y dolientes*), y que "Los caminos de la tarde / se hacen uno, con la noche. / Por él he de ir a ti, / amor que tanto te escondes" (*Pastorales*). Desde Bécquer, amor, mujer y belleza serán sinónimos de poesía. Jorge Urrutia lo explica:

> Sabemos que la poética simbolista camina de la aurora al ocaso. En la aurora está el anuncio de la producción poética, de la escritura, que solo puede llevarse a cabo plenamente cuando el incendio solar de la inspiración lo ha invadido todo, que no es el mediodía, sino en la puesta de sol que invade de rojo el cielo y, después, mantiene, como temblando, una serena claridad. La hora posterior al mediodía, la siesta, es un tiempo de no producción: el poeta está lleno de luz, pero esa luz calurosa no se ha asentado lo suficiente, resulta aún demasiado "romántica" como para producir un poema de valor. Incluso puede suceder que el sol de la inspiración (equivalente por tantas razones al amor, lo que explica la apariencia externa de tantos poemas simbolistas) queme en exceso la forma poemática, impida la posibilidad de materializar el poema (2004: 236).

Asimismo, "El fuego en el viento" es un poema que intenta materializar la emoción del momento de la escritura y expresa un deseo: que la corporeidad se espiritualice, que el amor —la unión amorosa entre poeta y poesía— lo invada todo ("Ir desde el fuego a ti, purificado / sin rastro de dolor ni podredumbre. / Que el pobre barro ascienda, al fin, alado. / Libres alas de amor: alas de lumbre") para que el espíritu poético consiga, cual pájaro cantor, quebrar el silencio de la tarde con su musicalidad. Este sonido armonioso solo podrá ser producido cuando el poeta se sienta integrado en el mundo, y ello tiene lugar en la tarde ("¡Qué dulce pecho y corazón de nube / qué fiel cobijo el viento de la tarde!"). Pero alcanzará la plenitud poética si, místicamente, se consume en la llama de la inspiración. Muerte y regeneración, para alcanzar nueva vida ("Muerta en el viento cobra nueva vida") en el universo etéreo que ha construido en el poema como un mundo posible que ha nacido de una mente creadora:

> Del fuego al aire, de la llama al nido
> informe y libre del desnudo viento.
> Cual la rosa y la risa en aroma y sonido.
> Como la pluma en blanco movimiento.

El recorrido de la creación poética es vertical, "del fuego al aire", de la tierra al cielo, frente a lo ornamental de la cotidianeidad mundana. La desnudez y la espiritualidad, pues, son requisitos imprescindibles para la poesía, para que el Amado se

---

Todo estoy lleno / de ritmos perfumados, de letras sin idioma / que, no sé cómo, hablan de ti, ¡que estás tan lejos! […] ¡Quiero cantar, y no sé qué! No es de palabras / esta esplosión aguda que en el corazón siento; / son aromas que suenan bien, llantos que huelen / bien, son májicos ojos que se espresan con ecos…". Como en Bécquer, Juan Ramón Jiménez no consigue domar "el rebelde, mezquino idïoma" y el eco será aquello que ansía convertir en poema.

encuentre con la Amada. Desde este punto de vista, Machado le pide a su amigo José María Palacio un favor: "en una tarde azul, sube al Espino"[81], cuando la primavera muestre su esplendor. También se podrá percibir la huella de Juan Ramón en intertextos como "Le he puesto una rosa fresca / a la flauta melancólica; / cuando cante, cantará / con música y con aroma", siendo en el de Moguer la rosa símbolo de la poesía: "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!"[82], como también hay algo juanramoniano en "El cañaveral", en el que se identifica el sujeto lírico con una caña que suena cuando es rozada por el viento poético, que, al mismo tiempo, es el viento de la vida, lo que ocurre a su alrededor y lo que se lleva consigo al contacto con el poeta. Vida y poeta soplan al unísono aires de tristezas, la angustia que acompaña al hombre ("un dolor muy antiguo") desde el origen de su existencia, a saber, la soledad que pregonaba la filosofía existencialista. Si la tarde es el momento de la escritura, octubre será el mes para expresar el dolor("El cañaveral"):

> El viento, músico de Octubre
> pasa por los cañales amarillos,
> los humaniza dolorosamente
> arrancándoles débiles gemidos.
> […]
> Soy como esos cañales.
> Como cañas,
> mis huesos junto al río
> oscuro de mi sangre.

Antonio Machado también sintió cómo "suena el viento / en los álamos del río". Pero decíamos antes que "El cañaveral" es afín a la poesía de Juan Ramón y lo es porque se sustenta con la misma simbología; en su poema "Le he puesto una rosa fresca" se vale de la imagen de la cañapara referirse a la musicalidad de la poesía, tanto exterior como interior: "Y será cual si unos finos / dedos jugasen con sombra / por los leves agujeros / de la caña melodiosa". Ha de tenerse en cuenta que Leopoldo de Luis dio fe de cuáles fueron sus lecturas modernistas, o noventayochistas, en un ensayo titulado "Con los tres maestros del 98" (1975: 7-25): Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno.

[81] Véase la lectura que hace Ricardo Senabre de este poema en "Amor y muerte en Antonio Machado («A José María Palacio»)" (1998: 139-168).
[82] Leopoldo de Luis realizó un estudio sobre este dístico, "Un poema de Juan Ramón Jiménez" (1986: 55-75), en el que hace un recorrido de este símbolo por toda la tradición literaria. Véase la nota al pie 31 de *Alba del hijo*.

Pero de entre todos los poemas del libro tal vez sea "Eterna voz" el que más debe a Juan Ramón Jiménez y a "El viaje definitivo"[83]. Incluso se diría que es una paráfrasis o una aceptación de lo escrito en ese poema. Desde su lectura escribe De Luis su poema. No obstante, la clarísima intertextualidad no debe ser traducida como mero plagio; el poema deluisiano se salva de la "quema de libros" por su sello personal, pues se integra en la unidad del resto del poemario como una pieza imprescindible para añadir una mayor coherencia: es la pieza que representa la integración de su quehacer como poeta en el tiempo. Sobre el lirismo del autor de *Poemas agrestes* ha escrito Leopoldo de Luis unas palabras que ayudarán a la interpretación de "Eterna voz":

> Porque en Juan Ramón, como en Unamuno, hay una avidez de eternidad. Y el vehículo de salvación es la obra.
>
> *Y yo me iré y se quedarán los pájaros*
> *cantando,*
>
> dice en otro memorable poema. No es –claro– que se queden los pájaros, porque los pájaros también mueren. Es que se quedarán cantando. Lo que perdura no es el pájaro, sino el *pajarocantando*, ser inmortal que evidencia cómo lo que confiere eternidad es el canto.
>
> *Todas las tardes el cielo será azul y plácido,*
>
> ha dicho también. Y de ese orden armonioso es del que no quisiera desaparecer, en donde aspira a quedarse, gracias a su verso, a su poema, a su obra, que será, como *pajarocantando*, perdurable (1986:71).

Como en Juan Ramón, "Eterna voz" recrea lo que ocurrirá tras su muerte mediante una revelación que ha tenido lugar en un sueño: "En pálidos / panoramas del sueño he visto un día / mi voz y mi tormento reflejados / en otras nuevas gentes / y a través de cien años. Cuando yo esté ya muerto. Mi amargura / y mi voz han de ser como un legado". Más que una afirmación se da el deseo expreso de pervivir como el "pajarocantando", esto es, de perdurar por sus versos —"Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada", escribía Machado—. Es el acto vivificador que se produce en cada lectura, pues es el lector quien hace renacer la voz del poeta, mediante el proceso de comunicación literaria. El poeta escribe un poema, que él, como un lector más, lee e inmediatamente arrincona en el olvido. Solo una nueva lectura de un futuro lector podrá rescatar, desde el ejercicio memorístico que es la poesía, aquel "legado"

[83] Cuando publica la *Segunda Antolojía Poética*, descarta unos versos de este poema por considerarlos anecdóticos, además de una serie de modificaciones que estimamos necesarias para establecer cualquier tipo de relación entre éste y el poema de Leopoldo de Luis. Para nuestro propósito, destaquemos la sustitución del verso "Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol" por "Y yo me iré; y seré otro, sin hogar, sin árbol".

condenado al ostracismo; asimismo, no es el poeta el que vence al tiempo sino que será el lector el que lo dote de "eterna voz" y haga renacer, como si de una primavera que ha surgido tras la muerte otoñal se tratase, el fuego poético:

> Irán sus pasos
> sobre la negra arena que recubra
> mi cuerpo, y el silencio, como un pájaro,
> anidara en mi casa. Las cenizas
> de mis palabras aventaran largos
> dedos grises del viento[84]. En otras bocas
> como un milagro
> se encenderán las mismas voces mías.
> Pero no seré yo. (Cruza los prados
> un día y otro día el mismo río,
> mas nunca torna el agua que ha pasado.)

Frente a la heraclitiana contundencia del paso del tiempo, que todo lo destruye, De Luis se decanta por el eterno retorno nietzscheano, a través del cual la materia vuelve una y otra vez a la vida pero cambiada, como un río, siempre el mismo y siempre con aguas distintas. Por eso afirma que su voz volverá al vientre materno ("y enterrarán mi voz"), pero no para morir, sino para ser otra voz "en otras bocas", siempre la misma voz repetida y siempre cambiada, indivisiblemente, gracias al milagro creador de la lectura; con cada lectura, el lector crea un mundo imaginario, que puede coincidir, o no, con el del poeta. Leopoldo de Luis se aleja de posturas idealistas, pues el poema no es ya algo inmutable o un artefacto al que hay que admirar. Ahora el poema está sujeto a la temporalidad y se abre a las múltiples lecturas que cada individuo pueda hacer en un tiempo determinado y en unas circunstancias específicas. Entonces, sentencia, "no seré yo". En *Melancolía*, Juan Ramón era consciente de "un río que nunca se ha de volver / a ver huye a una música vespertina de frondas".

Y en la vida, como en la poesía, el dolor seguirá existiendo bajo otra máscara. Será la misma angustia pero, por las circunstancias distintas que rodeen al hombre, también distinta ("Cada año / traen rosas los rosales, mas la espina / que una

[84] Isabel Román, en su trabajo incluido en *Será sencillamente*, ya había apuntado la unidad que otorgaba a la obra poética deluisiana el hecho de que en ciertos libros se incluyesen títulos de otros poemarios: "Aquí [en *El extraño*]vuelve, incluso, a retomar el título de uno de los libros en que la angustia existencial es más clara: «Arrastran huellas vivas de muertos olvidados, / rosas de soledad y tristeza, / pájaros imposibles y sueños sepultados» ("El llanto"). Mediante este recurso, Leopoldo de Luis da unidad a su obra. En *Igual que guantes grises*, por ejemplo, un verso recoge el título de un libro anterior, de 1964: «La luz a nuestro lado fue venciendo a lo oscuro»; *De aquí no se va nadie* (1969) es el título de un poema de *Reformatorio de adultos* (1974)" (2003: 87). Los "largos dedos grises del viento" de este poema parece apuntar al título *Igual que guantes grises*; en "Noche sinfónica", de *La destrucción o el amor*, "la música pone unos tristes guantes".

vez nos hirió, nunca ha tornado”[85]). De nuevo podemos ver en la poesía de Machado la repetición cíclica de la existencia, siempre la misma mas siempre distinta (“Todo pasa y todo queda”), como las aguas de Heráclito. Estos tres poetas andaluces (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Leopoldo de Luis) tienen en común, entre otras cosas, su voz profética, pues se adelantaron a los vaticinios de Apolo. Resulta estremecedor leer estos versos del poeta sevillano que murió en Colliure: “Murió el poeta lejos del hogar. / Le cubre el polvo de un país vecino”; sabiendo de su religiosidad poética, era esperable que el onubense cumpliera su voluntad de quedar como un pájaro cantor, como un espíritu errante para la cultura; y gratificante es comprobar que los augurios del cordobés se estén cumpliendo, que su voz y su tormento pervivan “a través de cien años”, de lo que este trabajo da fe.

> Como un río es la voz, como una espina
> es la amargura.

Se cierra “Eterna voz” con unos versos que, de algún modo, recuerdan a los que escribirá Victoriano Crémer en su libro *Furia y paloma* de 1956 (“Voz de un muerto soy, no de la mía; / que aún convivo en el hombre sucesivo”):

> Ni aun esta voz es mía, es una herencia.
> Yo no soy yo. Fui aquél. He sido. Acaso
> hay un oculto río y una escondida espina
> que eternamente van atravesándonos.

La esencia del ser es una suma de pasados; es un nuevo yo que se ha formado con la materia que existió en otro momento. Por tanto, la poesía de Leopoldo de Luis niega la individualidad del hombre. Podría decirse, a partir del existencialismo sartreano, que un hombre es libre y existe en cuanto que su vivir se lleva a cabo teniendo en cuenta a los demás, a sus otros yoes y, por medio de la función moral de la poesía, a los otros que no soy yo. La ontología propuesta en estos versos evoca de alguna manera las palabras de Virgilio al encontrarse con Dante en el *Infierno* (I, 67): “Hombre no soy, mas hombre fui”, o aquel “soy un fue, y un será, y es cansado” de Quevedo para representar “la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”. A la muerte de Sophie, Novalis se ve arrastrado por la soledad y la agonía hasta exceder los límites del espacio y del tiempo; y grita: “con ella murió para mí el mundo entero. Ya no soy de aquí”. Por su parte, Rubén Darío empezó uno de sus poemas más conocidos resquebrajando las estructuras referenciales lógicas con su “Yo soy aquel”,

[85] En estos versos, como en otros a lo largo del libro, De Luis desmiente el retorno de las aves que predicaba Guillén. Volverán, pero ya serán otras.

mientras que Juan Ramón Jiménez ya había dejado escrito su distanciamiento consigo mismo en un poema de *Eternidades* que incluyó en la *Segunda Antolojía Poética*, con lo que ello implica, es decir, que fue una de las lecturas seguras del joven sin juventud en la guerra:

> Yo no soy yo.
> Soy este
> que va a mi lado sin yo verlo;
> que, a veces, voy a ver,
> y que, a veces, olvido.
> El que calla, sereno, cuando hablo,
> el que perdona, dulce, cuando odio,
> el que pasea por donde no estoy,
> el que quedará en pie cuando yo muera.

Este último verso nos lleva directamente a una de las angustias más relevantes de los escritores de todos los tiempos: el ansia de permanencia, no ya de su persona, aunque sí de su obra, e incluso, la pervivencia de su voz en la palabra poética, "porque, aunque el texto escrito fuese, de hecho, tan materialmente presente como ese interlocutor vivo que nos habla, su presencia era solo la presencia de una ausencia, el reflejo de una realidad, el eco de una voz perdida que, a través de la letra, conservaba una parte de su sentido y su aliento" (Lledó, 1991: 63), ya que el acto de la lectura se produce entre la escritura y un receptor que ha entradocomo lector en el mundo de la imaginación de un autor ausente, y es aquel quien hace que el texto cobre sentido. Este sentido será particular y válido exclusivamente para el agente que ha actuado como receptor de la obra y, además, variará según el contexto en que se produzca, dependiendo de la cultura, la historia y la situación, externa e interna, en que se encuentre en el momento de la lectura.

Nótese que tanto en De Luis como en Jiménez se lee "yo no soy yo". Y la idea de que el otro yo será "el que quedará en pie cuando yo muera" nos remite al verso deluisiano "Ni aun esta voz es mía, es una herencia" porque en ambos está presente la misma concepción poética —y vital— que sobre la eternidad tuvieron Miguel Hernández ("Moriré como el pájaro, cantando", de "Pasionaria") y Vicente Aleixandre ("Yo no muero, yo canto", de "Tormento del amor"). Paradójicamente, no se puede afirmar que Leopoldo de Luis copiara de los poetas antes citadosesta idea. La tomó de todos y de ninguno, de él mismo y de sus vivencias, y, entre éstas, de sus lecturas, porque, como él afirma, su voz ha absorbido las voces del pasado para crear un nuevo texto y aportar su eco a la Literatura. Acaso ésta no sea más que un vasto libro que

vamos escribiendo todos, como pensaba Borges, una reescritura en la que la palabra clave sería intertextualidad: una "herencia".

4.3.4. Amor y poesía en la tercera parte de *Los imposibles pájaros*.

En la edición de su *Obra poética (1946-2003)* se vuelve a prescindir en la tercera parte de los versos que la abren, ahora de Manuel Altolaguirre ("No hay corriente de gozo que no venga / de una lejana fuente de amargura"), y que resultan clarividentes, ya que suponen una introducción a la poética deluisiana. El amor que denuncian los diez poemas que la componen están ligados a la concepción aleixandrina de *La destrucción o el amor* (1935) sobre la que el crítico De Luis escribió que"recuerda la continua pugna amor-odio moviendo el mundo en la teoría de Empédocles y los mecanicistas" (1986: 97). Así, exclama el poeta que "cuánto dolor en el amor hay siempre", corroborando las palabras del chileno Roque Esteban Scarpa, que encabezan el primer poema: "Con el amor hay que morir a solas". Y esta bárbara soledad proclamada por el existencialismo para el hombre se convertirá en barrotes que le impidan acceder a la plenitud del amor. Otro Leriano es nuestro poeta, cuando siente, también de forma alegórica, que sus deseos irrealizables, "los imposibles pájaros", están privados de libertad por la *Cárcel de amor*: "Cada hombre clama solo su amargura, / las interiores cárceles de su alma" (1)[86], insistiendo así en cuál va a ser el tema de su poesía. También Machado cantó sus *Soledades* y sus *Galerías* del alma, por las que deambulaba, valiéndose de un imaginario similar al de Santa Teresa y a sus *Moradas* del castillo interior. No es casual, por tanto, que el mundo interior de Leopoldo de Luis se describa como una "galería sin fondo" (10).

En este canto al amor se produce el encuentro, o el desencuentro, de un *yo* y un *tú* ("Porque llegas a mí tan diferente… / por invisibles sendas tan distintas…", en 1); como en la *Divina Comedia*, es necesario emprender el camino, aunque se tengan que cruzar los inhóspitos rincones "de una selva" (1), o "por este yermo triste en el que muero y canto" (5), para llegar al desértico corazón del yo. El tema del viaje, de la espera, de la pasión y del encuentro conlleva una aureola mística que sitúa al lector cerca del *mysterium tremens et fascinans* con el que se calificaba el hallazgo divino:

[86] Entre paréntesis se indica el número del poema de esta tercera parte de *Los imposibles pájaros* al que pertenece la cita.

“Tu voz como indeleble relámpago se aclara / en mí. Me abrasa. Ahonda. Como una dulce herida”). Tampoco la huella del carmelita San Juan se borra de estos poemas.

Pero cuando se habla de amor dijimos que puede que se esté hablando de poesía. Leopoldo de Luis había dicho que “la poesía es un acto de amor” (1985: 15), situando su concepción poética muy cerca de la “pasión de mi vida” de Juan Ramón Jiménez o de “la espina de una pasión” de Antonio Machado. Y tras estos, Bécquer y su angustia por la inefabilidad. “Óyeme esta pasión en carne viva” (5), le pide a la amada.

Desde el primer poema de la tercera parte el sujeto poético se dirige a un *tú* advirtiéndole de la tragedia de su mundo interior, como si justificara el pesimismo de su poesía y su actitud ante lo vivido, incluido el amor. Pero a partir del poema sexto la metapoesía ocupa un lugar privilegiado. Parece que De Luis está describiendo su personal “encuentro después del hallazgo”, fórmula juanramoniana para definir la poesía. A lo largo de este trabajo se ha visto que el río y el agua, la flor y la rosa, la llama y la tarde, el viento y su sonido… son símbolos para expresar qué es la poesía, y cada uno de ellos está presente en este poema. Todos comparten la condición de temporalidad. La buena poesía ha de estar sujeta al tiempo y debe materializarlo en el poema:

> Mira el agua. Contémplate. En el hondo
> caz de mi alma, amor, lo mismo fluyes.
> Miro el agua. Te miro. Y en el fondo
> del tiempo, acaso, como el agua huyes.

“Esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea” (1985: 10); al mirarse en el agua-poema, el lector debe ver al ser temporal que es el hombre y que el autor ha proyectado de sí con su escritura. Con el poema vemos reflejado al poeta, nunca al autor. Y en el poema número nueve recupera la imagen floral de la poesía por medio del uso aleixandrino de la conjunción: “palabra o flor”.

En el poema séptimo vuelve a repetirse la imagen de la tarde como símbolo de la escritura (“Tanto fuego solar hay en los besos / y en las palabras tanta luz de ocaso…”), que ya comentamos en el último apartado. El poeta deja pasar la radiante luz de la mañana, la luz de los sentimientos exacerbados, y con la puesta de sol se encuentra con la poesía: “Hacia el otoño voy, hacia la tarde / desde la azul mañana. / En tus ojos la luz de un abril arde, / la hermosa luz lejana”. De Luis se adhiere a la poética becqueriana del “cuando siento no escribo”. Entonces es el recuerdo de lo que se vivió lo que pasa al poema y en él adquiere su identidad. La poesía aparece como una

búsqueda del poeta para encontrarse con su verdadero *alter ego*, y el poema es la verdad platónica que late en las sombras. Entre lo captado por los sentidos de la Realidad y la ficción de la Poesía, el poeta se decanta por lo Real de la Poesía, que a su vez es ficción. La poesía crea un mundo posible tan válido, o más, que la propia realidad. El décimo poema es una descripción minuciosa de la creación poética y de sus condicionantes; se trata de una apología de la memoria y de la introspección, del simbolismo, de la condición, en definitiva, del ser del poeta:

> Cuando cierro los ojos vuelvo a verte
> por la dorada sombra. No te pierdo.
> Vas por las galerías donde vierte
> su triste poso el agua del recuerdo.
> […]
> Te recupero aquí. Si el tiempo suena
> aquí deja el sonar, hecho latido.
> […]
> Galería sin fondo, sima oscura
> aquí, tras de los ojos, si los cierro,
> todo un acervo mundo se apresura.
> La memoria me acosa un triste perro.
> […]
> Solo aquí existes. Falso sol tus ojos.
> Falsa playa tu cuerpo, falsa ola
> la del mar de tu voz. Solo en los rojos
> ocultos campos míos vives sola.
> Sombra y luz. Barro y nube. Vida y muerte.
> Mundo y mundo, mis párpados afrontan.
> Se hunden tus alas cuando quiero verte.
> Cuando cierro los ojos, se remontan.

La poesía es entendida por Leopoldo de Luis a la manera de Bécquer[87], pues se llega a ella desde la memoria. La rima XIV trata de expresar la vida que encierra la mente del poeta, la fantasía que se convertirá en poema: "Adondequiera que la vista fijo / torno a ver sus pupilas llamear; / mas no te encuentro a ti, que es tu mirada: / unos ojos, los tuyos, nada más". Esta idea fue expresada por Goethe en *Werther*: "Aquí, *cuando cierro los ojos*, aquí en mi frente, donde se reconcentra la visión íntima, están sus ojos negros. ¡Aquí! No puedo expresártelo. Entorno los ojos y ahí están; como un mar, como un abismo reposan ante mí y llena los sentidos de mi frente" (el subrayado es mío). Por otro lado, cuando la memoria trae al presente del poema la vida del poeta, ésta es vista como "un triste perro", volcando sobre esta imagen —recurrente en su obra— su propia angustia. El perro anuncia a la memoria la llegada de la materia poética, lo

[87] La poesía como "emoción recordada en tranquilidad", en palabras de Wordsworth, se convertirá en una máxima que llegará hasta la poesía neorromántica de los años 40.

recordado en sí, como los perros anunciaron la llegada de Ulises a Ítaca. En varias ocasiones Juan Ramón Jiménez puso en sus poemas perros melancólicos: "Llora un perro / ante una puerta cerrada" (*Pastorales*), "ladra un perro alejándose, y todo lo que existe / se hunde en el abismo sin nombre de la nada" (*La soledad sonora*[88]) y, en *Melancolía*, "ladran los perros…". Como en Leopoldo de Luis, cuando los perros juanramonianos se van, desaparece la capacidad de nombrar, esto es, de escribir un poema. Son los perros de la memoria.

4.3.5. Respirar por la herida

La definición de Leopoldo de Luis que más fortuna ha tenido para explicar qué es la poesía, y posiblemente la más repetida, ha sido "respirar por la herida". Esta fórmula aparece por primera vez, como verso, en el octavo poema de la tercera parte de *Los imposibles pájaros*:

> Respiro por la herida.
> Por esta viva herida de mi muerte,
> por esta mortal llaga de mi vida
> que años y sueños y fracasos vierte.
>
> Respiro por la herida este aire triste
> empapado de humana pesadumbre.
> Y un claro viento insiste
> contra muros de tedio y de costumbre.

Respirar por la herida es escribir desde "esta viva herida de mi muerte" y "esta mortal llaga de mi vida", es la vida y la muerte, aunque el sujeto lírico se sienta "empapado de humana pesadumbre". *Respirar por la herida* es vivir con todo, con la alegría y con la tristeza que soportamos en la vida. La poesía respira por la herida porque el poeta cantará su dolor "aunque duela el silencio". La poesía es "esta verdad desesperada, / mordida tierra entre mi dentadura"[89], es aquello que lo une a su condición mortal de ser hombre y lo empuja cada vez más a la tierra y a la realidad. Parafraseando a De Luis, la poesía es la exteriorización de una realidad asumida sin tapujos, de una verdad masticada y digerida que se materializa por medio de la palabra. La poesía, pues,

[88] Leopoldo de Luis realizó la introducción de una edición de *La soledad sonora*. Madrid: Taurus, 1981.
[89] Esta imagen de la realidad masticada nos recuerda a unos versos de la "Elegía a Ramón Sijé", de Miguel Hernández: "Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes".

será el acto de espiración tras haber inspirado “este aire triste”, una acción necesaria para la vida del hombre-poeta.

En una entrevista publicada en el periódico *Diagonal* (nº 20), el 4 de enero de 2006, encontramos recuperadas unas palabras de Leopoldo de Luis que pueden aclarar lo que nosotros hemos definido como *vivir con todo*: “No tenemos másremedio que aceptar la vidatal como es: simplemente, unesfuerzo por ir atemperandola pena”. El hombre que es poeta escribe sobre lo que siente, aunque sus sensaciones estén plagadas de tristeza; lógicamente, si no quiere engañarse con sus versos, su escritura tendrá que ser amarga y tendrá que reconocer que “ronco diré que hay en mi pecho, hincado, / un árbol que florece rosas ensangrentadas”. A pesar de las circunstancias, el poeta elevará su voz. El axioma *respirar por la herida* lleva implícita una defensa de la poesía, próxima al siempre “habrá poesía” “mientras haya esperanzas y recuerdos” de la rima IV de Bécquer.

Veamos, a continuación, qué es para De Luis “respirar por la herida”. Comencemos con *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 9 y s.):

> […]la poesía lírica es *respirar por la herida*. Creo que en esa definición va implícito un entendimiento de la poesía como algo más que la mera experiencia verbal. No es la poesía solamente *una forma de expresión*, sino *la forma de expresar una entrañable realidad humana*.
>
> Hubo una época en la cual el poeta sustentaba su obra con sus ideas. Con el impresionismo, los poetas quisieron que, ante todo, la materia de la poesía fueran las sensaciones. Los movimientos vanguardistas prefirieron recalcar que la poesía se hace con palabras. El surrealismo, reivindica los estados del sueño o, más exactamente, del subconsciente onírico. Cuando yo digo que la poesía es respirar por la herida quiero aludir a todo eso. Porque son sensaciones, pero sin despreciar las ideas, y es asimismo la sorpresa subconsciente, los elementos que yo quisiera ver aflorar en el poema, como los sargazos emergen a la superficie del agua, y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea. El conjunto que se obtiene necesita un elemento más: la emoción. Y el poema estará hecho.
>
> La emoción la pone la herida. Por eso es respira por la herida la poesía. Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta.

Que la poesía sea “la forma de expresar una entrañable realidad humana” encierra la idea de que la poesía es la expresión del mundo interior del poeta, que fue apuntada en el poema octavo, cuyo último verso reza “Yo solo sé que busco mi verdad día a día”. La poesía, pues, como búsqueda[90], pero también como respuesta. La poesía

[90] Como ha notado Andrew P. Debicki, sobre la poesía de Antonio Machado, en palabras que se pueden aplicar a la poética de Leopoldo de Luis, “tanto su visión de la poesía como «palabra esencial en el tiempo», frecuentemente citado, […] y su definición de la búsqueda poética moderna como indagación de valores a la vez individuales y eternos, sitúan su poética dentro de la trayectoria simbolista” (1997: 23).

sirve para descubrirse el hombre y desentrañar los entresijos del alma[91], en una acepción que se aproxima a los planteamientos del naturismo (Urrutia, 2004: 162). Para ello tendrá que tejer y destejer su conciencia, y una vez que su diálogo interior esté hilvanado, se presentará el poema. Siempre se ha hecho referencia a los poetas de los años 40 como aquellos que entendían la literatura como comunicación y a la generación inmediatamente posterior, los "niños de la guerra", los que aceptaban la literatura como conocimiento. Ahora bien, en 1949 sale a la luz *Los imposibles pájaros* con un verso que esboza la poética del conocimiento, pues el hecho de aceptar la poesía como comunicación implica conocerse previamente a sí mismo: "busco mi verdad día a día". "La poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente", explica Carlos Bousoño (1962: 19). El ser poético indaga en la compleja realidad y busca soluciones a través de la escritura[92], porque —según De Luis— la poesía "también es una respuesta. De fuera —mundo y contingencia— y dentro —trasmundo y esencialidad— le llegan al poeta las suscitaciones, las exigencias, y el poeta —cada poeta— intenta contestar a su modo" (Fortuño Llorens, 1992: 7). La interpretación que creemos más acertada de este verso volvemos a encontrarla en la reseña de Leopoldo de Luis a *Redoble de conciencia*, de Otero: "permanente diálogo consigo mismo, continuo inquirir, asiduo desvelo. Eso es la poesía cuando se entiende seriamente, cuando acucia con un auténtico impulso vocacional. Escucharse las voces más recónditas, para sentir también los secretos y silenciosos gritos de los demás hombres". Pero hay que tener en cuenta que la poesía era ya un modo de "expresar y esclarecer la vida" (Ciplijauskaité, 1966: 150) desde la estética modernista, pues ya en Machado se revela el tema del doble como el diálogo íntimo con el hombre que quisiera ser y que, entre todos sus yoes, se busca a sí mismo y a su verdad. La poesía, pues, es entendida por nuestro poeta como el medio apropiado para encontrar la solución al misterio de la vida[93], en la que está inmerso, y como respuesta a las inquietudes e incertidumbres que le desamparan y que se materializa con el poema[94]. Y para dar respuestas a su mundo interior ha de

[91] "La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera", dice Novalis.

[92] Javier Blasco en "La enunciación lírica en Unamuno" (en Cabo Aseguinolaza, *Teoría del poema: la enunciación lírica*) subraya tal concepción poética en Miguel de Unamuno y en Juan Ramón Jiménez, para los que "el poema, antes que lenguaje, es un fenómeno de la experiencia" (1998: 242); añadamos que para el otro maestro del 98, Antonio Machado, la poesía también era un ejercicio de introspección.

[93] Ya citamos en nuestro estudio sobre *Huésped de un tiempo sombrío* que la poesía era para León Felipe "una tea encendida", la luz que permite alumbrar el camino.

[94] En este sentido, resultan reveladoras las afirmaciones de Martínez Bonati en torno a la idiosincrasia de la poesía: "Solo si deseo expresión de mí mismo, me hablo. El decir en soledad tiene sentido como efusión del desahogo, como solución de tensiones internas, como acto de templarse a un tono dado, y de objetivarse un estado inquietante o incomprensible" (1983: 179).

emprender un descenso a los infiernos, como Dante, un viaje del que saldrá victorioso si ha encontrado la luz de la comprensión. El mismo significado del término "búsqueda" supone la aceptación de algo no concluido, de algo que está por hacer; cuando lo buscado se encuentre, surgirá el conocimiento y, con él, la poesía, de la que el poema —insistamos— es su revelación.

Los planteamientos teóricos de la poesía como conocimiento fueron expuestos, entre otros, por Enrique Badosa en su ensayo "Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)", en *Papeles de Son Armadans*, donde partía de la crítica a la teoría defendida por Bousoño (1966) del acto lírico como comunicación. En su trabajo, aquél respalda su punto de vista con la opinión de Carlos Barral ("La poesía no es comunicación") y con el prólogo de Gil de Biedma a su traducción de los *Ensayos* de T. S. Eliot, en el que este explica que "la comunicación es un elemento de la poesía, pero no define a la poesía" y que "el fallo de toda doctrina de la poesía como trasmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas propias solo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado), como emociones contempladas, no como emociones sentidas". La propuesta de Enrique Badosa se basa en la defensa de la poesía como un conocimiento que se revela en el poema una vez corporeizado y que llega al lector, pero no como el conocimiento previo que el poeta ha vislumbrado y posteriormente convierte en escritura artística; es, pues, "un fin a que llegar", y añade que "en cualquier caso no sería el poeta quien comunicara, sino el poema. Pero entre el poema y el lector no hay espacio, ni tiempo, sino fusión". Al renegar de la figura del poeta y de la comunicación hace suyas las poéticas de la lectura de los años 70 que partían de la fenomenología de Husserl y que teorizaron Ingarden, Iser, Jauss o Eco. Así las cosas, cabe hacerse la pregunta, si bien de Perogrullo, que quién es el que escribe el poema y quién es el que bajo la máscara de la voz lírica crea un sujeto de ficción que danza al compás del ritmo poemático entre los versos. Como la pregunta es retórica, dejemos que sea el propio ensayista el que se contraargumente: "Conviene entronizar, eso sí, la actitud consciente del poeta en la función creadora". Dice lo mismo que Lázaro Carreter cuando afirma que " el autor es la persona que escribe; y el poeta o el lírico funciona, en cambio, como su "alter ego", ese otro yo a quien el autor confía la misión de escribir" (1990: 36), o de decir. Pensamos que desterrar la figura humana y real del proceso creativo es un acierto por parte del estructuralismo checo, pero no es

oportuno que nos olvidemos del necesario "proceso de despersonalización" sobre el que escribía Jaime Gil de Biedma en las palabras citadas más arriba.

Desde la poesía como conocimiento[95] se entiende que las palabras son signos que remiten a conceptos o ideas sobre la realidad y que éstos se explicitan solo a través del poema. Y es esta la poética que subraya Leopoldo de Luis acerca de su poesía, como veremos a continuación. Pero antes hemos de volver al sentido que atribuye Enrique Badosa a la emoción poética, para el que "no es en sí más que un medio […] que conduce al conocimiento poético", así como a su acertada conclusión de que "el poema es capaz —en su punto de máximas consecuencias— de acercarnos a zonas de la experiencia espiritual humana difícilmente holladas, a no ser por vía lírica". Pues bien, si recuperamos la explicación transcrita más arriba sobre qué es poesía para De Luis comprobaremos que la poesía es la suma de sensaciones, ideas, sorpresa revelada por medio de las palabras del poema y, además, emoción. "Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta" (1985: 9), es decir, que el poema ha de emocionar —o "gustar", como propone Van Dijk— al lector por medio de la forma verbal. Y por si cupiera algún tipo de duda sobre la posibilidad de incluir a Leopoldo de Luis entre aquellos teóricos y poetas que entendían la poesía como el medio de alcanzar la comprensión de una realidad trascendente, especifica: "Creo que puede ayudar al hombre a comprender mejor el mundo" (1985: 15).

En el nº 58 de la *Revista de la Universidad Carlos III* se publicó un "Homenaje a Leopoldo de Luis, poeta imprescindible", en diciembre de 2005, donde se recoge la lectura que hizo De Luis para el Día de la Universidad de 2004. En ese discurso vuelve a comentar su concepto de poesía: "He pretendido poner la poesía junto a lavida. No sé si es propiamente vida, pero sé quees su compañera. Me resisto a que sea bella pero inútil. Entre la «fermosa cobertura»del Marqués de Santillana, y el «cambiar el nombre cotidiano de las cosas»de D.José Ortega,yo mehe permitido definirla como respirar por la herida." No debe entenderse que De Luis defina su poesía como una postura intermedia entre Íñigo López de Mendoza y Ortega y Gasset. La definición que propone el poeta cordobés es una tercera posibilidad, pues entre la postura formalista del Marqués y la continua tendencia a la novedad de Ortega[96], su poesía es la escritura de una experiencia angustiada, más acorde a la filosofía existencialista, que Sartre

[95] Rafael Núñez Ramos estudia la poesía como una forma de juego, para subrayar su carácter ficticio; pero además recupera el punto de vista de la poesía como conocimiento y el poema como el modo de recuperar "todo lo que somos en potencia, pero no hemos llegado a desarrollar" (1992: 43).
[96] Ya en el formalismo ruso Sklousky lo nombraba como *extrañamiento* y *desautomatización*.

nombraría como la "necesidad de estar en el mundo" (2006: 66); también Vicente Aleixandre, al comprender el contraste de luces y sombras que le acechan, pudo afirmar "sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino" ("El poeta"). La *Antología de poesía religiosa*, a cargo de Leopoldo de Luis, recoge unas palabras de Concha Zardoya en las que resuena la poética aleixandrina y la filosofía heideggeriana, pues para la autora de *El corazón y la sombra* (1977) "el poeta es el hombre que más sufre porque es el que más ama" (1969: 119).

También De Luis explicitó su poética en el prólogo al estudio de las *Primeras Generaciones de Posguerra* de Santiago Fortuño Llorens, donde señalaba que "la poesía es, en último término, respirar por la herida, sea ésta oscura y real o luminosa y mística" (1992: 7). Ciplijauskaité ya señaló que en la poesía de posguerra se percibía "la noción de poesía igual a vida: un quehacer que abarca globalmente la totalidad del hombre" (1966: 475) y que "el proceso creador se presenta no solo como un «trabajo gustoso» sino a la vez como el desprendimiento de algo propio" (*Ibid*.: 479).

Sería abrumador referirse a cada uno de los casos que pudieran apuntar en la tradición como intertexto del apotegma deluisiano. A lo largo de la historia de la literatura, *respirar* ha sido un término utilizado para referirse a la necesidad de la escritura y *herida* para simbolizar el dolor o el éxtasis. Hugo Friedrich indica que es frecuente en los escritores de la modernidad hacer uso de "expresiones agresivas y negativas" (1974: 263) para referirse a su propio arte y, a modo de ejemplo, utiliza la palabra "herida" en un poema de Lorca. Pero no es tan habitual encontrarse con los dos términos a la vez y en clave metapoética. Es posible establecer una red de lecturas que terminarán desembocando en el *respirar por la herida*, no como relación de causalidad sino como eco literario, esto es, como el rumor que queda zumbando por la conciencia creadora y sale a la luz como un hallazgo feliz; además, estas huellas pueden acotarse a los escritores que De Luis rastreó.

De entre sus poetas caros, San Juan de la Cruz tiene un lugar especial. Junto a los ya citados versos "¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres!", se pueden rastrear otros en los que el concepto de herida se aproxima a la idea del encuentro místico y su consecuente inefabilidad. Si pensamos en una lectura metapoética de Juan de Yepes, los lazos intertextuales se hacen más evidentes, más aún si se tiene en cuenta el acercamiento místico a la creación que se desprende de poetas como Juan Ramón Jiménez, Aleixandre o Valente. El místico carmelita sufre en su búsqueda, "y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que queda balbuciendo", y el

desencuentro con el Creador lo conduce a la soledad que, por otra parte, es condición del ser: "también en soledad de amor herido". La vida duele, pero hay que vivirla, respirarla por la herida que dista desde la realidad hasta los deseos; entre el mundo de la ensoñación y el mundo de la materialidad corre el mar del tiempo, en el que el poeta solo podrá asirse, como consuelo, al acto creador que es la memoria. Quien haya entendido los siguientes versos de San Juan("Super flumina Babilonis", Salmo CXXXVI) y después se haya acercado a la obra deluisiana, habrá comprendido el pesimismo que subyace en la expresión *respirar por la herida*:

> Allí me *hirió* el amor,
> y el corazón me sacaba.
> Díjele que me matase,
> pues de tal suerte llagaba;
> yo me metía en su fuego,
> sabiendo que me abrasaba,
> disculpando al avecica
> que en el fuego se acababa.
> Estábame en mí muriendo,
> y en ti solo*respiraba*,
> en mí por ti me moría,
> y por ti resucitaba,
> que la memoria de ti
> daba vida y la quitaba.

La identificación entre amor y poesía —estudiada en el último apartado— que se observa en poetas como Unamuno o Juan Ramón Jiménez nos aproxima a la vinculación entre amor y encuentro, místico o no, que se desprende de la poesía de San Juan de la Cruz, o viceversa, pues, para el de Moguer, Bécquer suponía el eslabón que unía su poesía con la del santo. Desde San Agustín, el hombre debe ir a buscar la palabra originaria —lo que los trovadores del siglo XII llaman "amors"— con el fin de alcanzar el conocimiento, al mismo tiempo que no acepta dicha palabra como algo predeterminado, sino que es un advenimiento. Por tanto, una lectura metapoética de esos versos relaciona la poesía con el amor, del mismo modo que para De Luis "la poesía es un acto de amor" (1985: 15). Del conocimiento, de la imaginación y de la memoria surge la poesía[97], pero también del amor. La vida, para nuestro autor, es una herida recubierta de la pátina del amor y de la poesía, es una pregunta que exige su respuesta; "la poesía es eso: / gesto, mirada, abrazo / de amor a la verdad profunda"

[97] Decía Leopoldo de Luis en su edición de *Vicente Aleixandre para niños* que "las fuentes que suministran el caudal de la poesía son, fundamentalmente, la memoria y la imaginación" (1988: 14).

("Poesía contemporánea") para Eugenio de Nora en *Contemplación del tiempo* (1947). En 1964 unos versos del poeta José Hierro recogían sintéticamente la significación metapoética y existencial en torno al amor y a la poesía de San Juan de la Cruz en su *Libro de las alucinaciones*: "Amor, llama, palabras: poesía, / tiempo abolido… Di si merecía / la pena para esto…)" ("Yepes cocktail").

José Antonio de Cáceres Peña creía ver "lo que pudo ser un antecedente de la frase favorita de Leopoldo de Luis" (1970: 60) en "este cadáver que habla / por la boca de una herida" de *La vida es sueño*. Esta "nota curiosa", como dice el crítico, está bien asentada al insertarla en su estudio sobre *Teatro real* (1957), pero pensamos que no es necesario sacar oro de una gruta vacía. No se trata de desmentir tal observación, sino que con las lecturas de los poetas que más han influido en De Luis se garantiza la objetividad en nuestra labor. Por ejemplo, sabiendo del neorromanticismo deluisiano, podría afirmarse que está más cerca de la poética romántica que de la estética o de la metafísica barroca, si tenemos en cuenta que, según Troxler, "desde cualquier ángulo que se le examine, el hombre presenta en sí mismo una herida que desgarra todo lo que en él vive, y que tal vez le causó la propia vida" (*apud* Béguin, 1954: 124). Desde este punto de vista, no sería lícito afirmar que Lorca es un "antecedente" de Leopoldo de Luis por el simple hecho de que podemos recuperar unos versos metapoéticos de su poema "Juan Ramón Jiménez" ("En el blanco infinito, /¡qué pura y larga herida / dejó su fantasía!"), incluso aunque la intertextualidad esté más justificada. "La verdad es que la poesía romántica ahonda como ninguna en el dolor y en la tristeza. Es una poesía que respira por la herida" (De Luis, 2000: 192).

La expresión *respirar por la herida* puede ser entendida como una actitud pesimista ante la vida, pues se entiende que la única forma de vivir es soportando el sufrimiento que crea esa herida sin solución. En este sentido, algunas rimas de Bécquer corroborarían esta hipótesis, como los versos "Amargo es el dolor, pero siquiera / ¡padecer es vivir!" de la rima LVI o el desasosiego ante la mortalidad, de la rima LXIV, donde le recuerda al hombre "¡Ah barro miserable, eternamente / no podrás ni aun sufrir!" No obstante, puede leerse entre líneas una filosofía más esperanzadora si partimos de la idea de que *respirar por la herida* implica las ganas de vivir, de "respirar", cantar y contar, a pesar de todo; el Existencialismo de Sartre defiende en todo momento que es una filosofía optimista, pues la acción del hombre, que es libre, supone la posibilidad de elegir su destino. Así, al desplazar nuestro punto de mira desde la herida al hecho de respirar nos toparemos con la moral de coraje existencialista y

unamuniana. Pero la poesía para Leopoldo de Luis no es ni una cosa ni otra, sino las dos al mismo tiempo e indivisibles: la defensa idealista de la vida —"Digo vivir" podría haber dicho, como Blas de Otero— y la aceptación del materialismo panteísta, unidas por el nexo común del pesimismo más próximo a Camus que a Sartre. "La poesía es «respirar por la herida» y el hecho de respirar por la herida durante las noches y los días es el éxito del poeta", dijo De Luis en una entrevista publicada en *El Mundo* el 12 de diciembre de 2003.

Unamuno pensaba que cuando los aún "no nacidos" leyeran sus versos dirían que son "cantos a pecho herido" ("Cuando yo sea viejo") y Juan Ramón Jiménez, otro poeta al que le dolía el mundo, escribía que "por la herida que abril ha dejado en mi pecho, / ruedan mis dulces rosas sangrientas, una a una;" (*Elejías*) del mismo modo que Leopoldo de Luis cantaría su mundo interior a pesar de todo: "ronco diré que hay en mi pecho, hincado, / un árbol que florece rosas ensangrentadas". Son palabras como rosas manchadas por la sangre que produce la herida del habernos nacido[98].

Junto a San Juan de la Cruz, Miguel Hernández es el poeta que más y mejor respira por la herida; conoce cuáles son: "Con tres heridas yo: / la de la vida, / la de la muerte, / la del amor." ("Llegó con tres heridas") y las acepta como parte del Ser: "Mi vida es una herida de juventud dichosa. / ¡Ay de quien no esté herido, de quien jamás se siente / herido por la vida, ni en la vida reposa / herido alegremente!" ("El herido"). En este poema las sensaciones, el mundo, se meten por la herida abierta del soldado comprometido. Si bien en otros poemas recoge su condición de hombre herido en cuerpo y alma por la tragedia de la guerra, como en "Recoged mi voz" ("Abierto estoy, mirad, como una herida. […] Herido voy, herido y malherido"), es el verso "cuando respiras me hieres", para referirse al amor, el que más nos acerca al concepto poético de Leopoldo de Luis que, recordemos, aceptaba también el sufrimiento existencial del amor —propugnado por Aleixandre— que reside en la ineludible soledad. Desde *El rayo que no cesa*, Miguel Hernández sabe que el toro, animal condenado al sufrimiento como el hombre, "respira corazones por la herida". Sartre entendió que para el hombre "solo cuenta la realidad" (2006: 58) y con Ortega aprendimos que el hombre es la acción que lleva a cabo —un proyecto, decía Sartre— con las cosas de su entorno.

[98] En el poema que citamos a continuación de Miguel Hernández, "El herido", vuelve a aparecer la imagen de la flor ensangrentada: "Si hasta a los hospitales se va con alegría, / se convierten en huertos de heridas entreabiertas, / de adelfos florecidos ante la cirugía, / de ensangrentadas puertas".

En la metapoesía del aforismo deluisiano, la filosofía de Heidegger, y la de otros existencialistas, cobra especial relevancia. Se trata de vivir, vivir aunque duela, aunque el sufrimiento sea innato, pero vivir por encima de todo. Cuando el poeta asume este dolor sin solución, por no ser cambiable, se agarra a la vida como un náufrago a su balsa, y asume su condición de ser y estar en el mundo temporalmente; mientras tanto, mientras la guadaña no le saje la voz para siempre, el poeta respirará por la herida producida por el hecho de ser consciente de la muerte y buscará la verdad. Puede que se la ofrezca el poema.

De entre los poetas coetáneos cabe destacar la poética de Gabriel Celaya que precedía a sus poemas en la *Antología consultada* de Francisco Ribes. Se trata de unas palabras que pueden aplicarse perfectamente a la explicación de qué significa *respirar por la herida*:

> Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien pasa para la posteridad. La poesía no es —no puede ser intemporal—, o, como suele decirse un poco alegremente, eterna." (1952:43)

Con otras palabras y de otro poeta deluisiano —permítaseme la expresión a pesar del anacronismo—, la poesía es "palabra esencial en el tiempo", debe reflejar el presente y el devenir al que está sujeto, ha de ser el eco del mundo que ha absorbido y del que debe dar cuentas el poema. El mismo Celaya llevó a la práctica su poética y leemos poemas que expresan el deseo de "no sangrar por la herida" ("De Norte a Sur"). Pero la realidad era muy otra. También se observa el eco de San Juan de la Cruz en poetas como Vicente Gaos, cuyo sujeto de la enunciación pide a Dios que le dé "la muerte y cura así esta herida / de mi vida mortal. Haz, Dios, de suerte" ("La nada")[99], o en el dolor existencial de José Luis Hidalgo, para quien "vivir es una herida por donde Dios se escapa" ("Vivir doloroso"), y de Carlos Sahagún, que en "Profecías del agua", tras describir el paraíso terrenal antes de la caída, cierra su poema con la alusión al lobo de Hobbes y al *homo hominis lupus*:

> Aquello era la vida,
> era la vida y empujaba,
> pero,
> cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando,

[99] Schubert plantea que "la muerte del cuerpo se desea a veces con todo ardor como el placer sensual, y éste no es sino la imagen, la imperfecta imagen de la aspiración hacia el Ser Supremo. Gracias al constante deseo de esta unión terrestre, se mantiene siempre despierto un anhelo más profundo, el del retorno a la unidad divina. Pero no hay verdadera satisfacción de él sino en la muerte" (*apud* Béguin, 1954: 157), exactamente igual que en los místicos.

el agua se hizo amiga de la sangre,
y en cascadas de sangre cayó, como una herida,
cayó sobre los hombres
desde el pecho de Dios, azul, eterno.

Dos décadas más tarde aproximadamente, el maestro de los poetas de posguerra, Vicente Aleixandre, haría suya en *Diálogos del conocimiento* la fórmula que uno de sus jóvenes amigos le tuvo que comentar algún día en Velintonia 3: "Solo el aire del pecho suena. El estertor / dentro de mí respira por la herida, / como por una boca. Boca inútil" ("Sonido de la guerra").

Entre las pocas interpretaciones del *respirar por la herida* que ha hecho la crítica se puede rastrear la visión existencial que le otorga Lechner, quien parte para su exégesis de la problemática de la censura de posguerra: "En su libro *Los imposibles pájaros,* de 1949, Leopoldo de Luis ve materializado en un bosque la situación de la sociedad en que vive —«Bosque en ocaso» se llama el poema— y habla de los «furiosos vientos de odio y amargura» que lo azotan. Más adelante cuenta como él mismo respira por la herida de su muerte — muerte en vida por no poder decir lo que quiere— y que lo que respira es «este aire triste de humana pesadumbre»" (2004: 596). Parece una lectura sesgada en la que no se ha tenido en cuenta todo el alcance existencial, metaliterario y trascendental que encierra una expresión que parte, además, de la particular asimilación de la realidad del momento, bien por tratarse de una visión general del panorama poético de posguerra (y entonces no se puede detener en cada una de las manifestaciones propuestas), o bien por el enfoque del que parte su estudio, que es el del compromiso. En este último caso hubiese sido necesario profundizar un poco más, pues el hecho de *respirar por la herida* implica compromiso y aceptación de los problemas individuales del ser que vive en sociedad y que comparte un mismo destino trágico.

La ecuación metapoética de Leopoldo de Luis la encontramos, en otros autores y en su propia obra poética y ensayística, como *cita* y como *eco*, pues en el primer caso, según Graciela Reyes, se trata de "una representación lingüística de un objeto también lingüístico", y, en el segundo, como repetición "del contenido de un enunciado previo" (1994: 9 y 50, respectivamente). Por su parte, Claudio Guillén recurre al concepto de literatura que venimos defendiendo, como una gran intertextualidad entre las obras del pasado y del presente, y rechaza la terminología obsoleta de las "influencias" con la que se aísla la obra del todo en que se integra; para hablar de los elementos que comparten

los escritores coetáneos utiliza el término *convenciones* y para la relación de un escritor con sus predecesores, *tradiciones* (1989: 95-118). Por tanto, para el *respirar por la herida* puede hablarse de cita y de eco, y de convención y tradición, ya que representa una imagen que se remonta a la tradición literaria y vuelve a aparecer en los contemporáneos, tanto para repetir su significante y para parafrasearlo, así como para darle un nuevo significado, desde la mística renacentista hasta la poesía de senectud de Aleixandre.

Como conclusión, dejemos aquí constancia del último serventesio del libro que, a su vez, es la explicación de su poética, en cuatro versos que podrían figurar como una paráfrasis de *respirar por la herida*:

> Sombra y luz. Barro y nube. Vida y muerte.
> Mundo y mundo, mis párpados afrontan.
> Se hunden tus alas cuando quiero verte.
> Cuando cierro los ojos, se remontan.

4.4. *Los horizontes* (1951)

4.4.1. Más acá de *Los horizontes*

En 1951 se da a la imprenta *Los horizontes* de Leopoldo de Luis, en la editorial de Gran Canaria "Planas de poesía" de los poetas Agustín[100] y José María Millares Sall, el pintor Manuel Millares y Rafael Roca, junto a ilustraciones de Alberto J. Manrique. La cuidada edición es elogiada, entre otros, por Raimundo de los Reyes, Melchor Fernández Almagro y Julio Trenas.

Leopoldo de Luis se definió en múltiples ocasiones como un poeta fiel a su tiempo y, añadamos, a su obra. Sus libros están hilados entre sí por la mano zurcidora del que se echó a la aventura de vivir. Tiene mucho de Penélope y bastante de Odiseo. Su cuarto libro sigue sustentado por las mismas líneas maestras que sus anteriores títulos. Sigue apareciendo el niño asomado al alba, pero ahora con la sonrisa rota, "porque la infancia es una huella larga, que nos sigue y protege y condiciona" (De Luis, 1982: 17); la esperanza fluye en su interior, aunque no hay siquiera lágrimas que la rieguen; el hombre, errante, continúa siendo el ser temporal que atraviesa las sombras;

[100] Agustín Millares Sall escribe un poema titulado "Horizonte", incluido en la *Antología* de la poesía social (2000: 303), cuyos versos ("Existe un horizonte que cambia nuestra suerte / un espacio infinito que nos abre sus puertas / y un eterno futuro de esperanzas abiertas") tienen un sentido muy próximo al que le dará De Luis en su libro.

mientras que los sueños andan cabizbajos, bajo tierra diríase, sin cielos que surcar[101]. La diferencia radica en que ahora la voz se ha hecho más personal, más suya, con menos de mito o motivo y con mucho de sangre viva. Su canto adquiere la condición, tímidamente esbozada, del Nosotros. El poeta es un hombre como todos los hombres, un ser universal, aunque como el agua del río, único e irrepetible. Y todo dicho de la manera más sencilla, sin grandes alardes cortesanos y con la claridad del que sabe que se está haciendo, con su escritura y a su escritura, palabra eterna ante el paso del tiempo. Un poema nos permitirá cogerle el pulso al poeta, ya que —en palabras de De Luis, en el *I Congreso Internacional Miguel Hernández*, "Miguel Hernández, o el mito verdadero" — "el poeta es el hombre y es el latido humano lo que, en último término, golpea en las paredes verbales del recinto sonoro del poema. El poema es un conflicto y el conflicto es una aflicción" (1993: 343).

Quizá el dardo más certero de la crítica del momento, cuando se publica la obra, fue el de Ramón de Garciasol, quien afirma en la revista madrileña *Ínsula* (15 de junio de 1951) que "su profundidad está en su verdad más natural: en el verso con los acentos bien puestos, la rima cantarina y sin violencias, y un patetismo auténtico, de haber mirado seriamente a las cosas con temor de amor", dando en el centro de la diana al elogiar una forma natural y trabajada en un rosario de poemas que han recogido una realidad que le ha entrado a nuestro poeta por los ojos y le ha herido; y a continuación resume perfectamente el mundo poético de cada una de las partes en que se divide el libro: "*Vida arriba*, trabajo, temor, fatiga, con desazón por alcanzar la verdad en las cumbres, y *Elegías*, un poco vuelta y llanto sobre el pasado, miedo de que las semillas de luz no den espigas, trituradas en polvo y olvido por una circunstancia atroz". Pero la exégesis más fiable es la del propio poeta, recogida en el número 27 de la revista *Marruecos* (junio de 1951) por Jacinto López Gorgé, donde se lee: "Armados de horizontes y muerte están los caminos. Y entre nuestra verticalidad humana y esos horizontes, cuánto rencor, cuánta sordidez enarenando los ojos".

[101] La visión del mundo sigue siendo neorromántica: angustia y esperanza en continua lucha. Béguin explica en términos parecidos el pensamiento de Hölderlin: "despreciado entre los hombres, perseguido por la obsesión de la huida inasible de las cosas y herido sin cesar por todos los contactos humanos, Hölderlin se refugia con el pensamiento en la felicidad de sus primeros años, cuando aún se sentía protegido" (1954: 205). Por otro lado, Abrams ofrece unas esclarecedoras palabras al respecto: "en la visión romántica el desaliento alimenta la esterilidad, y persistir en un estado de angustia y de desesperanza es vivir lo que Coleridge llamaba una «muerte-en-vida»; mientras que entregarse a la esperanza («la vitalidad y cohesión de nuestro ser», como la definió Coleridge) es una obligación esencial —una obligación moral, sin la cual estamos ciertamente condenados—" (1992: 455).

De *Los horizontes* dijo Leopoldo de Luis que era la primera vez que la poesía social hacía acto de presencia, como temática testimonial o de protesta, en su poesía (1985: 26). Se ha producido una nueva focalización y los problemas del ser individual en el mundo —del yo poético— se desplazan al ser colectivo, al Hombre. Sobre esta cuestión se entabló una disputa entre Miguel Fernández, que en el número 1 de la corta vida de la revista *Alcándara* de Melilla —solo se publica un segundo número en 1952— defiende que se trata de "una poesía de pasquín, para cantarla en la calle", y Manuel Álvarez Ortega, quien le contesta a aquel que "es un libro minoritario, de soledad, no de calle ni de plaza", en el primer número de *Aglae* de Córdoba. Es esta última la opinión de Gutiérrez Albelo, para quien "no, no está inserta esta poética en «eso» que se ha dado en llamar poesía social", según corrobora en un tardío artículo de 1955 de la revista *Gánigo*[102]. El cambio del punto de mira en la poesía deluisiana da la razón a aquél, si bien hay que tener en cuenta que la obra de nuestro poeta tiene poco de hoja volandera. Es difícil pensar que cualquier poema de *Los horizontes* pudiera correr por el pueblo como, por ejemplo, se leían los "burros explosivos" de Rafael Alberti.

Algunos de los artículos escritos entre 1951 y 1952 sugieren cuáles son las influencias que se vislumbran en *Los horizontes*. Se nota la voz poética de Machado, dirán unos, la de Aleixandre otros, y de forma consensuada se tilda, por unos y otros, de hernandiana, quizá por esa "Elegía tercera" que cierra el libro dedicada al poeta y al amigo de Orihuela. En *La poesía de Leopoldo de Luis*, Cáceres Peña subraya que De Luis supera a los poetas de su generación, e incluso a la del 27, a la hora de tratar el tema de la condición humana "en la línea de los poetas filósofos, tales como Jorge Manrique, Quevedo, Calderón de la Barca, Unamuno, Antonio Machado y, en cierto modo, Dámaso Alonso, Blas de Otero, Ramón de Garciasol" (1970: 39). Del mismo modo, Ricardo Senabre subraya la huella de Miguel Hernández (2003: 14) para el libro que tratamos. Efectivamente, es así. El tono y el tema permiten otear *Los horizontes*intertextuales de Leopoldo de Luis y pueden verse las lecturas deluisianas de Miguel Hernández, de Machado, de Aleixandre[103] y cierto atisbo de algún otro gran

[102] En este artículo Emeterio Gutiérrez Albelo le adjudica a este libro de Leopoldo de Luis una "irreversible filiación cristiana" que nosotros presentimos, cuanto menos, sospechosa y a la que trataremos de ofrecerle nuevas luces.

[103] Como Vicente Aleixandre, que canta la plenitud que aún queda en este mundo cual *Sombra del paraíso*, De Luis, más escéptico, intuye la contingencia de unos horizontes y recuerda los paraísos perdidos de la infancia; es el "Mar del paraíso" malagueño en Aleixandre. El contraste entre la horizontalidad de la tierra y la espiritualidad ascendente del cielo, de la luz y del aire por donde vuelan los pájaros —así en *Vida arriba*— es también el mundo poetizado de Aleixandre en "No basta": "Todavía quisiera, madre, / con mi cabeza apoyada en tu regazo, / volver mi frente hacia el cielo / y mirar hacia

poeta como Neruda[104]. Pero parece que nadie ha observado que en este libro la poesía de su admirado León Felipe se cuela entre los versos[105], se derrama por toda su poética y se organiza en torno a los mismos temas que obsesionaron al autor de *Ganarás la luz*. A continuación iremos argumentando nuestra tesis para demostrar tal influencia, así como la similitud entre un universo poético y otro. Ello nos permitirá extraer la poética deluisiana y, consecuentemente, la metapoesía que rezuma, motivada por haberse situado bajo el prisma implacable del escepticismo y de la duda. Partiremos de la base de que son dos poetas en los que la realidad ha hecho mella. La han interiorizado y la han proyectado en forma de poesía, pero con una poesía que trata de ser el reflejo del doloroso mundo percibido y, por tanto, angustiado, como angustiados son sus versos. La tristeza y el dolor, desde la poesía romántica, son el motivo del canto. La esperanza, como veremos, tendrá las alas cortas. Unas notas de M.H.Abrams, en *El romanticismo: tradición y revolución*, podrían sustentar el neorromanticismo deluisiano: "el autor descubre también que todas las penas y sufrimientos de la vida, para el artista que ha alcanzado finalmente su propia vocación, son en última instancia para el mayor beneficio artístico y termina en goce estético […] El coste inevitable de la creación es el sufrimiento" (1992: 77).

4.4.2. La poética de León Felipe en la metapoesía deluisiana de *Los horizontes*: el barro, el llanto y la luz

Felipe Camino Galicia de la Rosa y Leopoldo Urrutia de Luis comparten el uso de pseudónimos. Con *Versos y oraciones de caminante* se consolida como León Felipe y con dos poemas para la cordobesa revista *Chabola* nace en 1941 Leopoldo de Luis, por temor a seguir dejando las huellas con las que firmó sus romances de la guerra.

---

arriba, hacia la luz", simbolizando la esperanza y el amor. La muerte, a la manera de las *Coplas* manriqueñas, sepulta al hombre con un beso. Para nuestro poeta es el beso —imagen fundamental en *Los horizontes*— de la vida y de la muerte, confundiéndose ambas; para Aleixandre, el amor y la muerte se desdibujan en "una muerte besada" ("Arcángeles de las tinieblas"): "duele el amor" escuchamos decir a Leopoldo de Luis, recuperando la idea que engarza los libros de *La destrucción o el amor* y *Espadas como labios* y que en *Sombra del paraíso* retoma en clave metapoética ("Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino", en "El poeta"), metáfora que no casualmente trasluce las circunstancias en la que ve envuelto al hombre de su tiempo el yo poético de *Los horizontes*. La presencia del mar, de la playa y la arena, de los bosques, de las águilas libertadoras, de la madre tierra, del destino…, entre otros símbolos presentes en el libro aleixandrino de 1944, nos hace no dudar de la intertextualidad con el libro que ahora nos ocupa.

[104] En "Walking around", de *Residencia en la tierra II*, leemos los mismos "muertos ateridos" que "los dientes ateridos de los muertos" de "Elegía contra la pared".

[105] El último libro publicado por León Felipe hasta 1951, fecha de *Los horizontes*, es *Llamadme publicano* (1950).

Ambos tienen una infancia itinerante por motivos familiares, los dos sufrieron la cárcel —si bien por motivos distintos: por desfalco aquél y éste como prisionero de guerra en un campo de concentración de Ciudad Real— y ambos reclamarán la necesidad del compromiso como poetas. Asimismo, ambos entienden la poesía como compañera de la vida. En sus libros hay mucho de sus personas y de autobiografías; en el caso de León Felipe así lo indica José Paulino en su introducción a las *Poesías completas* (2004: 13) y el mismo poeta, quien anota que ha querido "escribir una autobiografía poemática, una antología biográfica. La vida poética del hombre. No es mi vida, pero sí se apoya en mi experiencia" (2004: 563); De Luis explica en *Correo para la muerte* que "la poesía no tiene por qué ser trasunto biográfico, aunque nace del alma estremecida". Sin embargo, la vida ordenada de Leopoldo de Luis —si es que la vida puede tener orden tras una guerra civil—, con su mujer e hijo, con un trabajo estable en una empresa de seguros y con una confirmada vocación poética, junto a una labor crítica impecable, dista mucho de la vida bohemia de León Felipe, con varios escarceos amorosos, sin que falte en uno de ellos la fuga a Barcelona, sus continuos viajes, prostitutas, actitud rebelde y caprichosa, y con una pose que se nos antoja próxima a la de un Valle-Inclán: boina negra, gruesas gafas de carey, barbas de chivo y un largo abrigo. Su incursión en el teatro, cerrando la farmacia de Santander y desatendiendo sus obligaciones, sería un buen ejemplo del carácter alegre de su juventud.

Leopoldo de Luis tenía su propia visión de la obra de León Felipe. Resulta fundamental al respecto tener en cuenta sus *Aproximaciones a la vida y obra de León Felipe*[106]. Junto a ello, una lectura atenta de los libros de León Felipe, hasta *Llamadme publicano*, y de la poesía deluisiana de *Los horizontes* nos irá dando las claves intertextuales que intentamos evidenciar. Intentaremos, pues, ir resumiendo la poética de León Felipe a partir de la lectura paralela de *Los horizontes*.

Por medio de este título comenzamos a encontrar ciertos vínculos de unión entre ellos. Pero, ¿qué simbolizan en Leopoldo de Luis los horizontes? El último poemadel libronos lo revela de forma explícita. En él dialoga nuestro poeta con Miguel Hernández gracias a una elegía("Elegía tercera") en la que recupera el valor humano y lírico del poeta-pastor, elogiándolo, en una comunicación imposible —entre vivos y muertos— que se convierte en materia del canto por medio de la contingencia de la memoria y el poder de creación de la poesía:

[106] Además de estas "Cuatro conferencias", véase "Quid y quicio de la poesía de León Felipe", en *La poesía aprendida* (1975: 42-48).

Fecúndase de ti, que fuiste un día
queriendo levantar hombres y montes,
queriendo dar a luz la poesía,
la fe, los horizontes.

Estos son los horizontes: la fe y la poesía, traspasados por los rayos de la luz, del canto vivificador y puro del hombre, una vez que se hayan desprendido de las úlceras del odio, del rencor y de la envidia cainita. Entonces, la justicia reinará. Horizonte significa el lugar lejano hasta donde alcanza nuestra vista, "donde parecen juntarse el cielo y la tierra", según el DRAE; y ese es el deseo imperioso que late en cada poema, que la tierra sea cada vez más cielo, que se confunda con él, como símbolo de la esperanza y de un mundo bien hecho. En los horizontes tienen su lugar la luz, la esperanza y un futuro mejor. Por eso De Luis anima al hombre: "vamos a la luz" ("Oscuros hombres"), "vamos hacia el mañana. Alcemos las pupilas" ("Y seguir") y "vamos hacia la vida" ("El corazón"), puesto que sigue vivo. Pero la realidad es muy otra. Mientras el hombre yerra por la tierra, el aquí y ahora están cargados de sombras ("sobre este vientre oscuro nos odiamos", de "Elegía en la tierra") y la luz redentora solo nos roza, como la luz de la tarde "apenas besa / de tibieza y de amor los altos olmos". La identificación entre el hombre y el árbol vuelve a darse, pues "apenas somos / en el atardecer, sobre la tierra, / como los altos y sombríos olmos" ("Luz en los olmos"), como vimos en sus anteriores libros. Si la luz traspasase a unos y otros, el milagro de una nueva vida se habría producido. Pero "no sabíamos / que el mundo está mal hecho" ("Salida del colegio"), contradiciendo así las palabras del *Génesis*, las de Guillén[107] en "Beato sillón" y las de cuanto poeta, orador o filósofo las adopte.

Hay que diferenciar en *Los horizontes* dos tiempos, *leitmotiv* de todo el libro. Por un lado el tiempo histórico, el del hombre que vive en un presente agónico aunque con atisbos de horizontes mejores en el futuro o que se refugia en el pasado ("Alguien cruza en la sombra hacia el pasado", de "Elegía"); en esos límites temporales es donde el poeta desempeña un papel esencial, con una palabra que alumbre al hombre y le haga ver que es posible el regreso de cada uno de sus particulares destierros interiores:

No es estéril cielo la elegía;
sí la patria mejor de la memoria.

[107] Díez de Revenga explica que considerar a Jorge Guillén como un poeta esperanzador sin más a partir de estas palabras es irrisorio. Señala que, según la lectura de Carlos Bousoño, el mundo, el de fuera, es interiorizado por el poeta y dentro de él es donde está bien hecho, porque le ha arrojado nueva luz, lo ha moldeado según sus ilusiones y, posteriormente, lo devuelve pletórico en su canto (1993: 26-27). "El mundo del hombre está mal hecho", puntualizará en el mismo *Cántico*.

El otro tiempo es irreversible y brutal, es el tiempo existencial en el que el hombre se sumerge río abajo hasta el mar[108]: "El mar sin nombre de la muerte espera" sentencia en "El corazón". Creemos no errar si adjudicamos a los títulos de cada una de las partes del libro uno de estos sentidos[109]. *Vida arriba* apunta hacia el cielo, a las alas de la libertad ("Busca el barro alas y cielo / los ojos", un cielo por el que "un águila resplandece", de "Lo diferente")o hacia los sueños en este mundo ("Lejos del amor, el hombre / busca un sueño en que perderse", de "Lo diferente"); *Elegías* es la forma, preestablecida como género en la tradición, de la memoria, de la poesía en el tiempo, como el único recurso válido para detenerlo débilmente ("Solo en el campo brota la encendida / perpetuidad de la memoria humana", de "La palabra"; "siempre la memoria / en cielos de elegía junto al agua", de "Elegía de la última tarde")[110]. Se trata del mismo valor que le otorga José Hierro al recuerdo en "Con las piedras, con el viento": "Mi reino vivirá mientras / estén verdes mis recuerdos".

La vista es el sentido esencial para otear los horizontes[111]. Tenemos que pensar en el poeta situado en un punto determinado de su mundo, con la vista perdida, solo y, al mismo tiempo, atento, aprehendiendo cuanto le llega del exterior. Es el lugar que ocupan en el mundo los poetas románticos. Por medio de su mirada es capaz de captar el juego de luces distantes y de sombras cercanas que le circundan. Pero el hombre, como el lobo de Hobbes, al que "el sueño le alumbra oscuros / lobos de odio" ("Lo diferente"), está ciego y es incapaz de reconocerse, pues prefiere falsear su propia condición de ser humano ("Tenían los ojos de piedra", de "Los despojados") y de su vivir temporal ("Todo es tiempo: tus ojos, tu mirada", de "Elegía al tiempo"). Se acomoda en su condición de oscuro miserable. "Estáis ciego" se titula el segundo poema:

> No queréis ver. Se ciega cuando duele
> la luz, pero la luz es ascua viva.
> Apartáis la verdad porque es de lumbre
> y el alma nos lacera y las pupilas.

---

[108] En otros poemas vuelve a leerse este sentido filosófico del ser-en-el-mundo: "el hombre camina solo, / con su vida hacia la muerte" ("Lo diferente"), "hacia la muerte en donde todo se hunde" ("Elegía al tiempo").

[109] Esta correlación serviría como estructuración de las dos partes del libro, pero los conceptos aquí diferenciados no son estancos, ya que en ambos la perspectiva materialista e idealista se confunden, se enmarañan casi en cada poema. La distinción, insistamos, solo es válida para los paratextos. Además, esta división formal se interrelaciona con la explicación poética del primer subtítulo en "Elegía de la última tarde" de la segunda parte: "Sentimos remontarnos paso a paso / vida arriba hacia el alba, hacia la fuente".

[110] Jean Lechner (2004: 661) incluye a Leopoldo de Luis entre los poetas "elegíacos" de la posguerra, junto a otros poetas como Hierro y Garciasol.

[111] Una exégesis más exhaustiva de la mirada será desarrollada en nuestro trabajo sobre *Elegía en Otoño*.

A veces creéis ver sombras lejanas,
tristes fantasmas que os atemorizan,
y no queréis saber que son reflejo
de vuestra propia imagen fugitiva.

Algunos de los conceptos que hasta ahora hemos comentado en *Los horizontes* funcionan en la obra de León Felipe como motivos recurrentes. Adviértase que no se trata de una influencia o fuente, en el sentido que le atribuían las viejas escuelas antes de la aparición de los trabajos de M. Bajtin o Julia Kristeva, sino de una relación mutua en la que la poesía deluisiana se ve condicionada por la de aquél, y viceversa, la de León Felipe adquiere nuevas interpretaciones bajo la lectura de los versos de De Luis. Si partimos del título se observará que los horizontes para León Felipe son aquello que también se quiere alcanzar y el lugar del canto, donde habita la luz y la esperanza: "Un día ya no habrá estrellas lejanas / ni perdidos horizontes" (2004: 164)[112]; y como en la poética leopoldiana, el poeta se encuentra sumido en un presente oscuro ("Aún no hay más que barro y sombra. Confusión. Y odio por encima de todo", 2004: 226). En esa realidad ensombrecida, el poeta, como deber inexcusable, alza la voz con el fin de alcanzar esos horizontes (2004: 179)("Un perro negro duerme sobre la luz"):

Esta voz ronca que golpea vencida
en el vientre negro del mundo,
en el cóncavo barro de este cántaro oscuro,
en la curva cenicienta de todos los horizontes apagados…

El hombre odia "sobre este vientre oscuro" ("Elegía en la tierra") en la poesía de Leopoldo de Luis y, por otro lado, el yo poético siente el tiempo que "suena en mi soledad oscuramente / como en un hueco sombrío" ("Elegía al tiempo"). Del mismo modo siente León Felipe vivir desterrado de un paraíso perdido cuya recuperación exige lucha ("El mundo era sencillo y trasparente; ahora no es más que sombras", 2004: 244). Además, para el de Tábara, la revolución, necesaria, la hacen los poetas, "y toda revolución, por pequeña que sea, ha de mirar hacia arriba" (2004: 216), hacia el cielo y hacia la luz. Pero sucede que "los viejos pecados del hombre, los viejos complejos del hombre, han levantado en los horizontes una muralla de sombra y de silencio que solo puede derribar la catapulta de nuestra sangre y la tragedia de nuestra carne crucificada" (2004: 226) o, lo que es lo mismo, el poeta tiene que verter su sangre y su vida de poeta para cantar a la esperanza ("Ahora soy yo quien tiene que descubrir salidas y

[112] Cito por la edición de *Poesías completas* (introducción de José Paulino). Madrid: Visor, 2004.

horizontes"), frente a la condición del ser humano. Pero el tema del llanto y del dolor para redimir a la humanidad es otro asunto que trataremos más adelante.

El más significativo de los símbolos[113], junto al del barro y el llanto, es la luz, que lo es de la verdad y la justicia, conceptos fundamentales en la obra y en la persona de León Felipe, que los escribe con mayúsculas: "Tú eres la Poesía… la Verdad y la Luz" (2004: 584). A través de ella captamos el mundo. Al conceder a la luz valor metapoético, alude a la función moral de la poesía y al poeta como "el Gran Responsable" que canta la antítesis entre la verdad vivida, con los "horizontes apagados" ("Polvo es el aire, polvo / de carbón apagado", 2004: 176, *passim*), y la realidad soñada, donde la fraternidad y el amor han de iluminar al hombre. Entre ambos mundos, entre la realidad y el deseo, la poesía, que al ser creada por el hombre está cubierta de sombras, señala el camino hacia la luz, aunque para llegar a ella sea necesario atravesar el infierno ("Y desde el infierno, desde este infierno, ganaremos la luz", 2004: 537). Decía León Felipe que "el poema es un grito en la sombra como el salmo, / hoy no es más que un salmo en la sombra, y también una tea encendida" (2004: 428). Por tanto, a la luz se llega por las sombras de esta vida y cuando el encuentro se produzca "la función de mis ojos ya no será llorar / sino ver" (2004: 446), como si descubriera un nuevo mundo, el de los ideales platónicos ("Platón es el responsable", 2004: 224) o el del prometidoparaíso bíblico tras la muerte ("pero tu reino no será de este mundo", 2004: 503). La idea de responsabilidad le acerca al concepto existencialista de Sartre y al humanismo machadiano. El verdadero poeta tiene que ser actual, comprometido con su tiempo, pues es el modo de llegar a la universalidad. En el prólogo a *El Payaso de las Bofetadas y El Pescador de Caña* escribe que "nadie puede decir: «el poeta vive fuera de la realidad» […] El poeta habla desde el nivel exacto del hombre" (2004: 215), "y el nivel exacto del hombre es la sombra" (2004: 373). Su poética invita a la acción, por medio de la palabra, a emprender la búsqueda de la luz. Se trata de una poesía mística —la *Biblia* está presente a lo largo de toda su obra— en la

[113] Carlos Bousoño nombra estas imágenes o símbolos con el término "visión", que es instaurado en la poesía española por Bécquer y consistiría en la "atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto" (1962: 117). Como ejemplos cita dos visiones —piénsese en el sentido dado a la verticalidad de *Vida arriba* o en el valor regenerador de la luz— presentes en el libro *Los horizontes*: "la altitud física ocupa el lugar de la altitud espiritual, y la luz, el lugar de la belleza juvenil, de la inocencia, de la felicidad de unos seres" (1962: 120).

que la palabra se hace parábola[114], salmo, versículo, canto…("Que la Justicia existe", 2004: 239)

> ¿Queréis que hable más claro y más alto? Pero una parábola no es un teorema. Y la fe no es ceguera, sino luz, luz que da la exégesis nueva y necesaria; gracia que abre la parábola como una granada y enciende la esperanza de los hombres.

El humanismo ideal de León Felipe desemboca en cauces materialistas, pues el encuentro con la luz de la fraternidad, una vez que se hayan desgarrado todos los rencores del hombre, gravita bajo el peso de la cadena alimenticia, en la que los mayores se comen a los más pequeños; al final de esa cadena, el hombre será engullido por Dios, cuando la muerte cumpla su función.

Como ya apuntamos, la luz de *Los horizontes* es apenas un atisbo desde las sombras; mientras tanto, para Leopoldo de Luis, la poesía también será la "tea encendida" de la esperanza ("Y con él [con el canto] proseguimos caminando en la sombra", "Y seguir"). El yo poético insiste en su condición de huésped sin posada fija sobre la tierra que, como *homo viator*, camina, yerra, pero sin hogar al que acercarse para recibir su calor. El amor también ha volado, como volaban los sueños de *Los imposibles pájaros*: "ya no sé qué terribles maldiciones / pesan sobre la humana sombra errante: / «Al prójimo odiarás como a ti mismo.» / Y el amor huye, herida y triste ave" ("El odio"). El mandamiento bíblico se ha transfigurado para evidenciar las circunstancias adversas. La poesía más intimista del exiliado es la de *Versos y Oraciones de Caminante*, donde llega a rechazar al amor, pues sabe que el destino volverá a arrebatárselo. Después, una palabra resume toda su producción: Justicia ("La justicia es amor", 2004: 233), y como observando su entorno ve que no hay tal justicia, el poeta se convierte en la voz que recuerda que el amor existe, en el predicador del amor ("Quisiera ser un profesor / de / amor", 2004: 342). Y la causa de que el amor haya desaparecido del hombre es el odio, como si hubiese ocupado su lugar desde que Marcos (12, 31) divulgase las palabras del segundo mandamiento de Cristo. Leopoldo de Luis, además del poema "El odio"[115], deja constancia en múltiples ocasiones de que es éste el sentimiento que alberga el ser humano en sus entrañas[116].

---

[114] Comenta De Luis que "la poesía de León Felipe no es poesía de la *palabra*, sino de la *parábola*. Con apoyo bíblico, claro como la luz, se desarrolla el poema en León Felipe" (1975: 48).

[115] Sobre este poema dijo Lechner que era "donde más sombrío relieve tiene la pintura del ambiente" (2004: 550) de toda la poesía comprometida.

[116] Nótese que De Luis recurre tanto a la expresión de la constatación directa del odio o de sentimientos afines (rencor, miseria) como en "Estáis ciegos" ("un odio que ensombrece las mejillas"), o bien indirectamente, observando que el amor apenas sobrevive, como en "Oscuros hombres" ("Tal vez amor"),

En este mundo de claroscuros, la palabra poética y la palabra de la comunicación, esto es, del entendimiento, representan la claridad. "Cuando el sentido gramatical de la palabra se detiene ante el misterio, la música de ella lo alumbra con extraña luz" (García de la Concha, 1992: 657), en palabras de José Hierro.Es el poeta el encargado de ofrecer algo de luz al sentido metafísico de la muerte, el que evita con su verbo —"mi canto sobrevíveme" en palabras de Unamuno— diluirse en la nada. La palabra pasa a ser el centro de atención de la poesía, se carga de significación y valores, y es entendida, desde las directrices semiológicas de Mukařouský, como signo[117]. Blas de Otero, uno de los más grandes artífices del verbo, lo corrobora en su poema "Cartilla (Poética)": "La poesía crea las palabras. / Lo sé. / Esto es verdad y sigue siéndolo / diciéndolo al revés". Veamos el poema "La palabra", el más metapoético de todo el libro:

La luz llega más lejos, aún más lejos.
Desconocidos mundos ilumina.
Opaca sombra, el barro vive oscuro.
Su luz, su fuego, es la palabra viva.

Todo es anochecer entre mis huesos,
entre mis manos que levantan días
de soledad y de cansancio, todo
es vuelo triste hacia la tarde herida.

El alba pura solo en la voz surge.
Solo en el canto brota la encendida
perpetuidad de la memoria humana
sobre la tierra desolada y fría.

Por esa luz de música y de llanto
el hombre se libera de su asfixia.
Por esta voz que brota de la sangre
la libertad humana se ilumina.

El poema se organiza en torno a la lucha de fuerzas contrarias. Si por un lado operan la luz, el fuego, el llanto, la memoria y la libertad como símbolos de la voz poética, por otro, el barro, la soledad y el cansancio vital, con mayor peso, contrarrestan la balanza. Estamos ante una paráfrasis del lema "respirar por la herida". El poeta canta la herida de su tiempo y "por esta luz de música y de llanto" surge la esperanza, cada vez más arraigada en su poesía —tan hernandiana— hasta que desemboque en el canto

en "Y seguir" ("El amor es recuerdo") o en los sintéticos versos de "Elegía" ("Duele el amor, duele la certidumbre de saberse de amor y odio poblados").

[117] La obra de arte, para Mukařouský, tiene la función de signo comunicativo, "como «palabra» que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento, etc." (1977: 37).

de protesta y denuncia de la poesía social que alberga *Teatro real*. La barrera del tiempo, vuelve a recordárnoslo, es vencida por la memoria, toda ella poesía. Biruté Ciplijauskaité, en su estudio sobre las direcciones de la poesía de posguerra, argumenta que "el disminuido interés por la imagen y la ornamentación traslada el centro de gravitación al componente que más corresponde a la poesía esencial: la palabra" (1966: 442). La palabra, que "desconocidos mundos ilumina"[118], es —en palabras de Carlos Sahagún— "esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas", como explica en la antología *Poesía última* de Francisco Ribes, presentando así la poesía como conocimiento. Para Ramón de Garciasol también las palabras "alumbrarán secretos" (de "Perdón por el verso", *Poemas testamentarios*, 1973).

Junto a la fórmula de la luz, el fuego es utilizado en "La palabra" para definir a la poesía. En la "Fórmula de Prometeo" León Felipe considera que "la Poesía no es más que un sistema luminoso de señales. Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea […] Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata." (2004: 478). Poeta de barro, pero también poeta del fuego, donde se da cabida a cualquier material, sea lírico (como la misma llama y el verso —"Amor, llama, palabras: poesía" para José Hierro en "Yepes cocktail"—) o no (como la acción de escupir y la prosa). El fuego también cobra valor existencial y metapoético en la poesía de Ángel González, según explica Enrique Baena, identificando la palabra genial del poeta con la cualidad atemporal y salvadora que se le otorga. Su interpretación resuena como paráfrasis de la simbología que da pie a un libro como *Los horizontes*:

> En el envés de la ironía se encuentra también la imagen que rememora el tiempo ido, lo que ocurre en una contrapartida que es eternidad figurada de un instante de sublimidad en el presente, un triunfo igualmente de la permanencia de la imaginación creadora, al modo de la génesis del mito poético contemporáneo, de Goethe, Keats, Novalis, Baudelaire o Poe, es decir, mediante la nostalgia de la imagen prototípica, circundada de amor y erotismo. Su visión en el pasado, que es ya pérdida y renuncia, conforma un verdadero compromiso de adhesión a la poesía, al estado que desvela el ocultamiento del mundo, al dolor poético y catártico donde se entrega la liberación. Y esta adviene en forma de purificación, en el símbolo del ardimiento y el fuego, de cuya intensidad se decanta el tono melancólico, aquel que Baudelaire celebraba en Poe como el más poético de todos: "¡Qué fragor el del sol contra los árboles! / Se agita todo el monte en verde espuma. / El aire es una llama transparente / que enciende y no consume / lo que sus lenguas lúcidas abrazan". Los ecos bíblicos de la literatura espiritual, de San Juan de la Cruz, se mezclan con el recuerdo de Platón en versos que Antonio Machado

[118] Para Martínez Bonati, que parte de la metodología de Husserl, la poesía es "un modo de comunicar algo indecible" (1983: 176).

> atribuyó a Abel Martín ("Si un grano del pensar arder pudiera, no en el amante, en el amor, sería la más grande verdad lo que se viera"), para elevarse más allá de lo amoroso a una especie de ley de la vida del poeta, sometida a la encrucijada existencial y al desafío creativo. (2007:465-466)

Pero junto a esta poética ígnea, ¿por qué poeta de barro? Leopoldo de Luis recoge la siguiente anécdota, narrada por el mismo León Felipe, sobre las palabras que éste dijo al escultor Victorio Macho cuando le propuso hacerle un busto: "que se vea bien el barro con que vas a trabajar. El pobre barro de mi carne […] ¡Un poeta hecho del mismo barro sucio, sufrido y humilde que han pisado en la vida sus pies!" (1984: 9). El hombre y el poeta son de barro, de condición humilde, alejado de la torre de marfil, del elitismo eclesiástico y de la burguesía ociosa. Es, a su vez, una respuesta al angustiado y repetido "¿quién soy yo?": "La voz de los profetas —recordadla— / es la que tiene más sabor de barro. […] del barro que ha formado / nuestro cuerpo también" (2004: 194), en una clara alusión al vate romántico. Y una vez que en los orígenes del mundo se crea al hombre del barro, se le insufla de llanto, dando así una nueva versión del *Génesis*: "El Verbo vino y dijo: aquí está el barro; / que el barro se haga llanto / (no que se haga la luz)" (2004: 324). El llanto aparece en todos los libros leonfelipescos como la materialización del dolor y del mal congénito, como materia hecha canto, al mismo tiempo que simboliza la unidad universal, el idioma que todo humano entiende. El profeta exige, alienta y subraya la esencialidad del llanto ("¡Que corra el llanto, / la sangre / y el fuego… / como el agua!", 2004: 167), que el hombre lacrimoso mire siempre hacia la luz ("No lloremos hacia abajo", 2004: 185), ya que "toda revolución, por pequeña que sea, ha de mirar hacia arriba" (2004: 216) —recordemos el título deluisiano *Vida arriba*—; el llanto "hará que un día los hombres se entiendan mejor […] lloramos todos igual […] Las lágrimas son internacionales, y para ganar la igualdad de los hombres pueden más que los conceptos marxistas", como dice en el significativo título de "Nos salvaremos por el llanto" (2004: 271). Al barro se le concedió el poder del llanto para redimirse, para alcanzar un mundo luminoso, sin sombras que lo acechen. Entonces los hombres, como los del poema "Estáis ciegos", dejarán de llorar y comenzarán a ver (2004: 446):

> Luz…
> cuando mis lágrimas te alcancen,
> la función de mis ojos ya no será llorar
> sino ver.

Como en la poética de León Felipe, en "La palabra" de Leopoldo de Luis el barro humano, que "vive oscuro", se ilumina con la poesía, con lo que él llama "esta luz de música y de llanto". Es uno de los caminos posibles de la libertad ("la libertad nace por el llanto", de "Elegía") y del amor ("Pero ríos que bajan llorando sin fronteras / […] / pero ríos que sangran hacia el mar lentamente / desde lejos un hondo cauce de amor invocan", de "Y seguir")[119]. El llanto debe ser repartido entre todos para que riegue la seca sustancia humana("Oscuros hombres"):

> Tal vez el corazón solo es de tierra
> y falta el llanto para darle riego.
> Tal vez si nos herimos las pupilas
> liberadora lágrima alumbremos.

Por el camino del llanto se llega al humanismo, al concepto machadiano de que no hay valor más alto que el del ser hombre, y que León Felipe[120] —que admiraba a Machado— parafraseó diciendo que "el poeta habla desde el nivel exacto del hombre" (2004: 215). Así expresa De Luis la idea romántica de Wordsworth en *El preludio*, o de Coleridge, de que launidad reside en la multiplicidad, de que "todo-es-uno" en comunión con la naturaleza y de que los hombres comparten una naturaleza común, siendo el poeta "un hombre que habla a los hombres" (Abrams, 1992: 441). En "Estáis ciegos" escribe:

> Porque no queréis ver que el hombre puede
> ser un fragmento de gigante víscera,
> trozo de un corazón único y múltiple
> latiendo sobre el llanto, hacia la vida.

Las ilusiones leopoldianas vuelven a toparse una y otra vez con el muro de la realidad y sus circunstancias ("No se recuerda ya ni el perfume del llanto", de "Elegía contra la pared") puesto que "donde nació esta voz, donde este llanto / creció sauce de humana pesadumbre". Las lágrimas del sujeto poemático han regado la tierra, pero en vez de árboles de luz ha crecido un sauce llorón que, con el roce del viento, desprende de sus ramas la música del dolor[121]. En esta situación el "purificador llanto" ("Elegía contra la pared") ha de cumplir su función redentora, pues tanto Leopoldo de Luis como

[119] También para León Felipe "la luz se cotiza con sangre" (2004: 245) y "hay una flor en el mundo que solo puede crecer si se la riega con sangre" (2004: 204), así como para Leopoldo de Luis la voz "brota de la sangre" ("La palabra").

[120] Apología del canto universal encontramos en el llamamiento que hace León Felipe a los poetas: "Poetas, / nunca cantemos / la vida / de un mismo pueblo, / ni la flor / de un solo huerto…" (2004: 86).

[121] Durante el Romanticismo, los poetas trasladan el tópico de Simónides y Plutarco, y convertido en ley por Horacio, *ut pictura poesis*, hacia la música, entendida como música interior en armonía con el universo. Posteriormente, los simbolistas franceses harán suya la musicalidad del orbe.

León Felipe tienen fe en que “nos salvaremos por el llanto”: por el llanto se busca la perfección espiritual propia de la vía ascética, como posicionamiento necesario para alcanzar la luz mística. La última alusión al llanto, en el poema que cierra *Loshorizontes* —”Elegía tercera”—, se convierte en una declaración metapoética en la que, escéptico, pone de manifiesto la inutilidad del llanto, limitando así el campo de acción del poeta, no como profeta que señala el camino hacia la luz, sino como cantor del trágico destino humano:

> Quiero aprender lecciones de la fuente;
> la pena de vivir tornar en canto,
> en manar suficiente.
> Fecundo ser sobre el inútil llanto.

4.4.3. Leopoldo de Luis bajo la luz de León Felipe: intertextualidad

La poesía de León Felipe está organizada en torno a los símbolos que hemos estudiado en el apartado anterior. Sin embargo, estos símbolos son utilizados por la mayoría de los poetas del bando de los vencidos para connotar el desánimo. La vinculación entre León Felipe y Leopoldo de Luis se corrobora además a partir de otra serie de motivos que encontramos desde *Versos y Oraciones de Caminante* hasta *Llamadme publicano*, pasando por *Los horizontes*.

Por los poemas de *Los horizontes* pasean toda clase de bestias, animales salvajes que reflejan la idiosincrasia de los hombres: “un tigre encadenado en vuestro pecho” (“Oscuros hombres”); “se movían como se mueven / las tristes bestias silenciosas” (“Los despojados”); al odio lo nombra como “esa bestia ciega y triste” (“El odio”) y como “un tigre en nuestra sangre” o “sombrías hienas” (“El corazón”); y augura para el ser la fiereza de la pantera (“Elegía contra la pared”). También encontramos “que el rencor alimenta ocultos perros” y “caballos de fuerza” en “Estáis ciegos”, o “que este caballo, que este negro / mar de fuera no moja” (“Elegía de la otra playa”) como metáfora de la muerte. Son los mismos animales que en *Drop a star* simbolizan la condena humana a vivir temporalmente y sin libertad: el “caballo ciego […] / Caballo de eje y yugo” (2004: 174) y “el perro negro de la injusticia humana” (2004: 175), por lo que “se alteran la bestia y el hombre” (2004: 371). También notó De Luis la presencia de estas bestias en la poesía del exiliado:

> El instinto sexual “agazapado como un tigre”. También es ese instinto una “lúbrica pantera” en el soneto —precioso soneto, por cierto— “La rosa de fuego”, de

> don Antonio Machado. Y también en el *Apocalipsis* de San Juan, entre las bestias con que simboliza la fornicación aparece una pantera. (1984:64)

El tiempo, otro tipo de fiera, es otra de las claves poéticas deluisianas y lo encontramos bajo la fisionomía del viento o engalanado como destino[122]: "Sino humano / es el tiempo abrasando los diarios desiertos", por los que el hombre va solitario "hacia la muerte en donde todo se hunde" ("Elegía al tiempo"). En muchos casos este fluir del tiempo se representa mediante las heraclitianas aguas del río que mueren en el mar, contra el que solo el recuerdo puede poner paliativos ("El tiempo que no vuelve nos abre el materno regazo", de "Y seguir"). La imagen de la noria, en "Elegía de la última tarde", sirve para mostrar lo repetitivo que es el destino, la circularidad sin fin de la vida, en la que el hombre está condenado a la muerte o a la nada:

> Destino humano: siempre la memoria
> en cielos de elegía junto al agua
> fugitiva y sombría, triste noria
> que en yermo oscuro de dolor desagua.
> […]
> Otro año ¿no es nuevo desconsuelo?
> ¿no es como sobre el mar la nueva ola
> o como el tiempo que en el alma es el hielo.

No es desconsuelo sino cansancio lo que dice sentir León Felipe cuando se echa a andar el camino de la vida, como romero, "año tras año una vida dando vueltas a la noria". Vuelve a ser la vida una y otra vez la misma, aparentemente distinta (pero solo aparentemente) con los mismos problemas y sin las mismas respuestas. Al cambiar las circunstancias, el poeta habrá de entonar un nuevo canto. Se pregunta también el de Tábara —la pregunta es retórica— que "¿quién lee diez siglos en la Historia / y no la cierra / al ver las mismas cosas siempre / con distintas fechas?..." (2004: 118). El viento cobra el valor de Destino, es el que zarandea al hombre, al poeta y a su obra, quien decide e impone sus leyes: "ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio" (2004: 112), "el Viento que se lleva a la aventura el discurso y la canción…" (2004: 400) "y ésta es la canción del Destino" (2004: 405) que, como ya señalamos, "es el eterno nacimiento" (2004: 507). En su ensayo sobre León Felipe expone De Luis el sentido del viento: "con él se incorpora toda la fuerza del destino, de la fatalidad arrebatada, todo el misterioso impulso creador que promueve la palabra poética" (1984: 81).

[122] "León Felipe cree firmemente en el destino: el Viento que empuja al hombre prometeico, al hombre que continuamente juega con el fuego y sigue creando. […] Tiene fe en el genio poético que logra resucitar al hombre caído" (Ciplijauskaité, 1966: 266).

Volvemos, pues, al punto de partida de esta problemática teoría de la existencia, como se vuelve tras la muerte a nacer, al vientre materno. Quizá el lugar donde de forma más poética y clara exponga su visión panteísta de la existencia —Dios es silencio y oscuridad, un callejón sin salida— sea en el poema "Mi regreso" (2004: 607) de *Llamadme publicano*:

> Cuando el hombre muere,
> al cerrar ya su ciclo,
> (uno de tantos anillos)…
> vuelve siempre a la misma cámara oscura de donde salió,
> al mismo agujero de la tierra,
> al mismo alvéolo de la carne que le dio a la luz.

Aunque Leopoldo de Luis haya estudiado el concepto de la Madre Tierra en la poesía de Vicente Aleixandre y en otra parte de este trabajo hayamos defendido la intertextualidad entre el premio Nobel y nuestro poeta, es necesario subrayar la similitud entre los dos poetas que venimos ahora comentando. Así, en "El odio" se pregunta si para el hombre, con su innato odio, no hay "¿un retorno a la sombra del seno de una madre?" El hombre, despojo de sombras, nace y muere en el dolor, del mismo modo que para Bécquer "padecer es vivir" y para el Rubén Darío de "Lo fatal" "no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo"; y entre esos dos límites temporales marcados por el nacimiento y la muerte, su existencia transcurre "sobre este vientre oscuro" ("Elegía en la tierra"). Debido a la naturaleza cainita del ser humano ("esta quijada aún manchada en sangre", "El odio") —León Felipe hablaba de "la España maldita de Caín" (2004: 196)—, el vivir humano se ensombrece y hace de la vida un camino hacia la muerte. Esto es vivir, en quevedescas palabras de Leopoldo de Luis, "seguir muriendo" ("Salida del colegio") o "sepultada vida" ("Elegía en la tierra"), o como dice en "Elegía contra la pared":

> Pensad en ese beso, que será el de la muerte.
> La vida es una herida que día a día sangra.
> Pensad en ese beso que será el de la vida.
> La muerte día a día duele como una llaga.

La vida y la muerte se confunden desde el romanticismo alemán[123]; resulta difícil discernir sus fronteras puesto que los horizontes, en los que cielo y tierra no se distinguen, se suponen inalcanzables a la vista, de ahí la ceguera como caracterizadora

[123] Lichtenberg concibe la vida como un estado ontológico comprendido entre dos muertes: "No puedo desechar la idea de que antes de nacer estaba muerto y de que por la muerte volveré a aquel estado" (*apud* Béguin, 1954: 35).

del hombre. León Felipe colocará en el encabezamiento del poema "¡Eh! ¡Alto! ¿Quién vive?" una cita de Eurípides ("¿Y si los muertos fuesen los vivos, y los vivos los muertos?") que le permite contestar a tal pregunta reafirmando su muerte en vida: "Yo, el muerto" (2004: 590). En la "Introducción" de Fanny Rubio y Jorge Urrutia se apunta cuáles han de ser los temas de la poesía de aquellos que conciben la existencia desde la óptica existencialista de Camus o de Unamuno, impregnada de retazos estoicos. Es decir, nos dan las coordenadas adecuadas para adentrarnos en la temática que vertebra esta poesía, y que se sintetiza en existencialismo y metapoesía:

> Desde el momento que nacimiento y muerte son límites de la vida, podemos decir que solo hay dos grandes temas que contienen y resumen en poesía a todos los demás: la existencia del hombre y la propia creación poética (2000:11).

"La mecánica dramática de la muerte / funciona sin descanso / para crear el espíritu" (2004: 329). Pero no sabemos aún cuál es la relación entre ese espíritu y la divinidad ni qué papel representa Dios en la escena del mundo. León Felipe se presenta en *Versos y Oraciones de Caminante* con una duda existencial ("Sin una luz en el cielo / y roto mi corazón… / ¡cómo saber si es el tuyo / este camino, Señor!", 2004: 107). Mientras que en *El Payaso de las Bofetadas y El Pescador de Caña*, ante la inquietante pregunta de ¿por qué?, "nadie le responde" (2004: 221), aunque ahora la divinidad ha sido desplazada hacia el lado del poeta, otro creador de mundo: "Los dioses son el genio creador montado sobra la conciencia humana" (2004: 222). La visión religiosa deja de ser determinista y subordinada a un ser supremo, como se corrobora en *Ganarás la luz*, ya que Dios es dejado a un lado y su lugar lo ha ocupado la voluntad humana. Dios no deja de existir, pero sí de decidir: "Ahora soy yo quien tiene que descubrir salidas y horizontes, / y Dios no puede hacer más que esperar… ¡que esperarme!" (2004: 448), exclama victorioso.

Con *Los horizontes* asistimos al libro más religioso de Leopoldo de Luis de entre los publicados hasta 1951. Pero el peso de Dios se debe al número de veces que lo nombra —seis veces en cinco poemas—, no a la importancia que se le otorga. La actitud del protagonista —que es el poeta preocupado por la existencia del hombre, por el Nosotros— está más próxima a la duda unamuniana, tiene la voluntad de creer ("Dios en sueños / aún alienta en el alma su amor manso", de "Elegía"), pero mazazos

cotidianos[124] (¡Nos agarra con tanta fuerza esta / raíz de lo diario!", de "Luz en los olmos") lo conducen al agnosticismo ("Es Dios acaso / lo que en el alma duele inútilmente", de "Elegía en la última tarde") o, más bien, a plantearse que los hombres son "sueños de Dios errados", del mismo poema. La identificación del amor con la poesía y con la religión por parte de Unamuno implica una ecuación en la que poesía y religión se equiparan. No se puede decir que la poesía de este libro se ha escrito desde la preocupación religiosa, no es "religión hecha poesía" —como definía De Luis la obra de Miguel de Unamuno—; más bien se trata del estar "siempre buscando a Dios entre la niebla" de Machado. El crítico Leopoldo de Luis etiquetó este posicionamiento como "el Dios que se sueña" (1969: 16).

El monótono día a día y la repetición insaciable del tiempo suponen una rémora para la libertad ansiada. El poeta naufraga "en la tiniebla de los sordos mares / diarios sumergidos"("Elegía en la última tarde") y yerra por "diarios desiertos" ("Elegía al tiempo"). La poesía es una vía de escape, según Novalis, contra la vida cotidiana (Friedrich, 1974: 38). Contra la cotidianeidad existencial, la tendencia hacia "lo diferente", hacia los polos contrarios: el día / la noche, vida / muerte, macho / hembra, barro / alas, cielos / ojos… También León Felipe aconsejaba lo novedoso, "que no hagan callo las cosas / ni en el alma ni en el cuerpo… / pasar por todo una vez, / una vez solo y ligero, ligero, siempre ligero." (2004: 85). De nuevo resulta imprescindible la interpretación de Leopoldo de Luis, pues al comentar la poética de su amigo está implícitamente dándonos las claves de su propia poética:

> […] contra la costumbre convencional, contra la rutina que se ha convertido en ley, en norma viciosa —de carácter civil o religioso— en obligación consuetudinaria, contra el monótono peso del vivir opaco, hay que buscar lo nuevo, lo excepcional, lo puro, lo liberador, lo prodigioso, esto es: el milagro. (1984:57)

Es una interpretación en la que vuelven a estar presentes las teorías románticas de desacostumbrarnos a lo acostumbrado, de mirar lo siempre dado desde una nueva perspectiva, como si lo viéramos por primera vez con el fin de descubrir lo que tiene el mundo de maravilloso. Así lo encontramos en Wordsworth ("la costumbre") o en Coleridge ("letargo de la costumbre"). Una vez que el poeta supera la barrera de lo comúnmente aceptado se produce —usando la expresión wordsworthiana— la revelación del "milagro en la pura existencia de un objeto" (Abrams, 1992: 386 y s.).

[124] Vicente Aleixandre, en "No basta", pone su fe en la tierra que le acogerá para su nacimiento último, el retorno a la Madre Tierra y se aleja del Dios religioso: "Un vacío de Dios sentí sobre mi carne" (2005: 578), para sumergirse en el panteísmo.

Desde este punto de vista, la poesía romántica y, en gran medida, gran parte de la poesía moderna, puede entenderse como una peregrinación, o búsqueda, desde una situación presente que se quiere superar, bien poniendo las miras en lo perdido, en cuanto deseado, bien como futuro redentor que recupere la unidad y el equilibrio de las fuerzas contrarias, pero sin que se dé la supremacía del olvido, la caída o la desesperanza. Podríamos decir que la búsqueda del sujeto poético de *Los horizontes* es el camino que recorre desde un presente ensombrecido hacia el lugar idílico de la salvación, cuya imagen son las cumbres. Para alcanzarlo se servirá del báculo que le presta la luz poética.

Por otro lado, es frecuente encontrar en nuestro poeta referencias a las alas y a los pájaros simbolizando la libertad, la luz, los sueños, los deseos…, la poesía que canta el mañana, un futuro en el que la luz traspase a ese ave imperfecta que es el hombre. Esta oposición no deviene en contradicción en las distintas referencias que encontramos de la imagen de las alas en *Los horizontes*, sino que funcionan como el espejo que refleja el estado de ánimo del yo poético, el cual lucha entre el escepticismo y la fe. La unidad del ser humano ―como ya lo planteaba el Romanticismo― se consigue mediante la suma de polos opuestos, pues la síntesis se compone de elementos antitéticos, de luces y sombras, de dolor y de amor. Si cree en la transformación del ser humano, vaticinará el renacer de "un fénix / para surgir del lodo y la ceniza" ("Estáis ciegos") y a su cuerpo irán las aves a posarse ("El corazón / de pájaros se alegra […] Hay ruiseñores / cantando en nuestras venas", de "El corazón"). El águila, símbolo de la esperanza en Wordsworth y F. Schiller y de la pasión no contenida en la estética surrealista, es ahora metáfora de los futuros días dichosos del hombre sobre la tierra así como de la libertad. El águila circunda el mundo posible creado en "Lo diferente" y "Elegía contra la pared". En cambio, cuando contempla la maldad humana son los oscuros cuervos los que pueblan el cielo ("El corazón"); entonces recuerda que en el pasado "un pájaro de sueños / anidó en estas ramas solas", pero ese pájaro ―que es el mismo que poblara el cielo de *Los imposibles pájaros*―, la alondra de los poemas "Los despojados" y "Elegía contra la pared", nunca volverá. Con el mismo sentido, como símbolo de la libertad y la verdad, encontramos aleteando a múltiples pájaros por los aireados poemas de León Felipe. Baste, a modo de ejemplo, el siguiente versículo de "El viento y yo": "Y por los huesos petrificados donde ayer se incrustaron las plumas de las alas, tal vez se hable un día del vuelo de las águilas" (2004:401).

Otros motivos anudan entre sí la poesía de León Felipe con la de Leopoldo de Luis, pero al carecer de cierto carácter metapoético se escapan del objeto de estudio de nuestro trabajo. Pueden observarse lazos intertextuales como el concepto unamuniano de intrahistoria: León Felipe y De Luis coinciden en afirmar que la historia se hace con y en cada hombre, con todos los hombres en su solitaria vida diaria. La vida está marcada por el dolor y las estrellas iluminan nuestro valle de lágrimas. Se observa, además, que estas circunstancias son inherentes al ser y que pesan tanto por ser una condena al trabajo y al sufrimiento tras la expulsión del paraíso; las lágrimas tendrán que regar el mundano desierto. Una nueva versión de este transitar funesto por el "urbano solar" es la visión del destierro, existencial e histórico —las huellas de la guerra no se han borrado de la playa—, así como la del naufragio en un mar social sin valores. Las ventanas a las que se asoma el hombre para que entre nueva luz le ofrecen vistas dramáticas con sombríos campos de muerte. Ante este panorama, la rebeldía, "estéril" en De Luis, es necesaria, si bien la voz del compromiso suena ronca y seca. Los sentimientos del poeta se embriagan de la atmósfera percibida y, por tanto, es el sujeto creador quien tiene que hacer lírica la realidad.

Pero es la intención de esgrimir una poesía inteligible, sencilla y clara, con una marcada intención moralizante lo que, ética y estéticamente, más les une como seguidores de una misma corriente alejada del arte por el arte[125]. Sin embargo, la forma cuidada y el uso del metro clásico propio de Leopoldo de Luis dista mucho del uso de León Felipe de las largas sucesiones de versos cortos que parecen precipitarse vertiginosamente hacia la parte inferior de la página o de la utilización del versículo. Ahora bien, una decidida apología del ritmo[126] como constitutivo e imprescindible para la poesía fue subrayada por De Luis, que sabía que "sin ritmo, no hay poesía" (1985:29); León Felipe parece rechazar el ritmo de la poesía, pero motivado posiblemente por las circunstancias que exigían más el grito del poeta que su

[125] Los repetidos versos de León Felipe de *Versos y Oraciones de Caminante* demuestran el rechazo de cualquier esteticismo sujeto a meros fines decorativos: "Deshaced ese verso. / Quitadle los caireles de la rima, / el metro, la cadencia / y hasta la idea misma… / Aventad las palabras… / y si después queda algo todavía, / eso / será la poesía" (2004: 72).

[126] También para Lázaro Carreter "hay un elemento fundamental que gobierna la creatividad del poeta, y que, en último término, decide. Es el ritmo" (1990: 65). Del mismo modo, Núñez Ramos entiende que es el ritmo el eje vertebrador de todo poema: "cuando el movimiento interior suscitado por la trama fónica en nosotros rige la percepción del conjunto, llegamos a la experiencia estética del poema: pues por el ritmo introducimos en nosotros, en nuestra carne y en nuestra sangre, pero también en nuestro espíritu, el poema entero" (1992: 191). Téngase en cuenta que Aristóteles en su *Política* hacía coincidir el ritmo con las distintas emociones. Herder dirá que "la poesía es la música del alma".

musicalidad ("el verso es más grito que ritmo" (2004:541). De esta guisa define la poesía (2004:62):

> Poesía…
> tristeza honda y ambición del alma…
> ¡ cuándo te darás a todos… a todos,
> al príncipe y al paria,
> a todos…
> sin ritmo y sin palabras!

En definitiva, se trata de una poesía del alma, subjetiva y sin grandes florilegios retóricos, con la que el lector, cuando cierre el libro, ha de salir más humano, traspasado por la luz que pueda proyectar la palabra poética.

4.4.4. "Elegía tercera": un acercamiento metapoético a Miguel Hernández

Un breve ensayo de Leopoldo de Luis sobre los comienzos de su amistad con Miguel Hernández, "Cómo conocí a Miguel Hernández (Notas para el recuerdo)", nos aclara que tuvo lugar en "una tarde del mes de mayo de 1936, empapada de lluvia" y que más tarde en el homenaje que se le organiza en el Ateneo de Alicante el 21 de agosto de 1937 "tenía el casi infantil orgullo de pensar que de los jóvenes oyentes, quizá fuera el único que trataba personalmente al poeta". Eran los años en que nuestro poeta republicano tuvo que retirarse a la retaguardia, en Alicante, para curarse de unas heridas de guerra en el frente de Madrid. Un año más tarde vendría la publicación conjunta de Leopoldo de Luis, Gabriel Baldrich y Miguel Hernández de *Versos en la guerra*.

Más tarde, el crítico De Luis habría de sacar a la luz la poesía de Miguel Hernández, multiplicando sus ediciones y estudios, elogiando al hombre y al poeta.

Miguel Hernández escribió una "Elegía primera a Federico García Lorca" y otra "Elegía segunda a Pablo de la Torriente, comisario político". La humedad de las cárceles, el hambre, la tuberculosis y sus tres ausencias (el hijo, el amor y la libertad) le impidieron escribir una posible elegía tercera. Sí lo hizo De Luis por él y dedicada a él: "Elegía tercera a Miguel Hernández".

En una carta de Miguel Hernández a Vicente Aleixandre —recogida por De Luis en *Vicente Aleixandre* (1982: 30)—, el de Orihuela concedía al poeta la función de guía del pueblo hacia la esperanza, "hacia las cumbres" dice exactamente, así como Leopoldo de Luis apunta con su poesía hacia "los horizontes" y subtitula la primera parte del libro con el sintagma *Vida arriba*, es decir, con las connotaciones místicas

propias de quien tiene fe en vislumbrar los deseos aún no cumplidos. Parafraseando a Juan Ramón Jiménez podríamos decir "la verticalidad, Dios, la verticalidad" como síntesis de la moral deluisiana.

No obstante, una relectura de dos poemas del poeta-pastor nos permite establecer ciertas analogías con la "Elegía tercera". El primero es "Sentado sobre los muertos" en el que se leen los siguientes versos:

> Si yo salí de la tierra,
> si yo he nacido de un vientre
> desdichado y con pobreza,
> no fue sino para hacerme
> ruiseñor de las desdichas,
> eco de la mala suerte,
> y cantar y repetir
> a quien escucharme debe
> cuanto a penas, cuanto a pobres,
> cuanto a tierra se refiere.

En el poema de Leopoldo de Luis, el poeta le recuerda al destinatario, Miguel, palabras ya dichas en sus versos de la guerra. Así, como en los versos citados de "Sentado sobre los muertos", le asevera que "naciste de la tierra y la cantabas" y ve la España en la que le ha tocado vivir "como un vientre parido de tristeza" —Miguel Hernández escribe que "he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza"—; a la poesía de Hernández, que sentía su voz como la del "ruiseñor de las desdichas, / eco de la mala suerte", por su sinceridad y patetismo biográfico, "le responde la vida como un eco" y que él quiere, como aquel, "la pena de vivir tornar en canto". Por otro lado, "Recoged esta voz" es el otro poema en el que la intertextualidad parece obvia. Podríamos afirmar que a él se debe el título del libro de De Luis que ahora comentamos. Allí escribe el poeta comprometido que lucha con su palabra contra "los bárbaros del crimen" que "son ante su cólera funesta / armas *los horizontes* y muerte los caminos" (la cursiva es mía), es decir, que los horizontes, la fe y la esperanza, derribarán los muros que han levantado esos días aciagos. Otros versos de "Recoged esta voz" corroboran la vinculación deluisiana con ese poema. La poesía como un rumor o simbolizada con el viento o con la luz, el hombre-poeta herido que pierde su sangre y vierte su llanto de forma redentora, la comunión del poeta con la naturaleza y su verso telúrico que sugiere "juventudes que brotan de la encina", son algunos de los conceptos que encontramos no solo en la "Elegía tercera" sino en los otros poemas de *Los horizontes*.

Se abre "Elegía tercera" con el deseo de escribir desde la experiencia y el sentimiento, desde el dolor por las circunstancias y por la misma constitución humana,

además de por saberse una gota de agua en el río del tiempo. La acción, la acción que realiza el poeta con su poesía, se opone a la actitud pasiva del que llora: el hombre, ser de lágrimas por su propia naturaleza en León Felipe —como en Kierkegaard—, ha de dar un paso más: cantar lo que le rodea. El posicionamiento de Leopoldo de Luis sigue —y lo seguirá siendo en toda su obra— la línea humanística marcada por Ortega y Gasset. El existencialismo deluisiano adquiere con *Los horizontes* tintes colectivos:

> Quiero aprender lecciones de la fuente;
> la pena de vivir tornar en canto,
> en manar suficiente.
> Fecundo ser sobre el inútil llanto.

Ese primer verso puede leerse también en clave metapoética, por la que la fuente sería la fuente de inspiración o de aprendizaje que todo poeta que empieza a escribir ha de tener, si bien en 1951 ya no podemos hablar de un autor novel. El poeta, antes que emisor de un mensaje literario, tiene que ser lector y futuro sustento de la intertextualidad. La amistad personal desde los años de la guerra con el poeta de Orihuela, sus incesantes declaraciones de admiración —de la que este poema da prueba— y el entregarse constantemente como crítico al estudio de su obra son hechos que hacen de Leopoldo de Luis un soporte firme de la tradición hernandiana. En el prólogo al estudio de la primera generación poética de posguerra de Fortuño Llorens, De Luis expresa que "las consecuencias punitivas que siguen a la contienda civil no se han paliado, por lo que, como reacción, tampoco se abandonan por parte de los poetas las huellas de aquellos maestros comprometidos con los derrotados, sobre todos, don Antonio Machado y el joven Miguel Hernández." (1992: 9). No resulta extraño que el "manar suficiente" connote la poesía. Uno de los elementos con que relacionó su concepto del poema fue precisamente el agua: "y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea" (1985: 10) y en "Elegía tercera" nos ofrece la misma imagen, diciéndole al amigo muerto que "sobre la patria que pisaste llueve / tu voz como agua en hontanares presos". El *alter ego* del autor saca fuera lo que lleva dentro haciendo uso de la metáfora del agua poética. La poesía riega, por tanto, las tierras secas de amor, como lo hacía el llanto en León Felipe: lluvia de amor. Ya Wordsworth —que en *El preludio* sintió su percepción de los Alpes como "un arroyo / que fluía dentro de un arroyo parecido, un vendaval / asociado con la corriente del alma" (Abrams, 1975: 122)— concebía la poesía como "el espontáneo desborde de sentimientos intensos" que, según Abrams en su estudio *El espejo y la lámpara* sobre el Romanticismo, llegó a ser

un tópico para explicar el concepto de la poesía: "Repetidamente los predicados románticos acerca de la poesía o sobre el arte en general giran sobre una metáfora que, como el «desborde», significa lo interno que se hace externo. El más frecuente de estos términos fue «expresión» empleado en contextos que indicaban un revivir del significado de la raíz *expressus*, de *ex-premere*, «apretar hacia fuera»" (1975: 88).

Define la elegía como un procedimiento útil para extender la esperanza, como el cubo del recuerdo que saca agua del pozo del olvido. A través de la elegía el poeta recupera su paraíso perdido: "La verdad es recuerdo. / El amor es recuerdo. Lo perdido es aroma" ("Y seguir"). No considera vano escribir su lamento por la muerte de su amigo. Escribirá elegías en la segunda parte de *Los horizontes* y a lo largo de toda su vida. Se trata de una teoría propugnada también, entre otros, por Heidegger, quien vincula la lírica con el pasado y el recuerdo, como expresión de los sentimientos. El sujeto poético crea su propio mundo —así en el Romanticismo— que, al nombrarlo, le da una nueva vida con su palabra y con su memoria, eternizándolo. Si lleváramos al límite esta teoría poética estaríamos hablando del *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez; crea previamente su mundo imaginario para erguirse el poeta como el dios de su propia creación artística. La relación entre Dios y el poeta tiene su origen en la *Epístola a los Romanos* de San Pablo (I, 20)[127]. Para el poeta de "Elegía tercera":

> No es un estéril cielo la elegía;
> sí la patria mejor de la memoria.

Como vimos en los anteriores libros de Leopoldo de Luis, la memoria—en la línea marcada por Bécquer o Wordsworth— nutre su poesía. Como señala Jesús Camarero, "ya en el mito platónico de «Theut y Thamus» que aparece al final del diálogo *Fedro* se expone la idea de que la escritura está vinculada a la memoria del hombre" (2008: 26). Un existencialista como nuestro poeta se encuentra cómodo escribiendo desde la memoria. Por ejemplo, para Kierkegaard (1977: 38), "vivir en el recuerdo es la vida más completa que podemos imaginar. El recuerdo alimenta más ricamente que la realidad y tiene una tranquilidad que ninguna realidad posee. Una circunstancia recordada, ya ha entrado en la eternidad y no tiene interés temporal ninguno". La memoria deluisiana está directamente relacionada con la llamada por Mercedes Comellas "memoria asociativa", mediante la cual "la literatura viene a ser encarnación de las ausencias" (2002: 45). El alma del amigo muerto resucita con la

[127] El texto bíblico es el siguiente: "Porque lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras".

elegía. Como Odiseo vuelve a Ítaca, el poeta vuelve mediante la memoria a su patria, al paraíso perdido que constituye la poesía. Se podría hablar de una poética romántica de la introspección para la visión, subjetiva, que tiene De Luis sobre la obra hernandiana, del mismo modo que podríamos citar a los dos poetas como epígonos neorrománticos. Patria y conciencia fueron identificadas por Novalis como el verdadero mundo de la creación poética: "En cierto sentido, el mundo interior me pertenece más que el mundo exterior. Es tan cálido, tan familiar, tan íntimo… —quisiera uno vivir íntegramente en él—, es una verdadera patria" (*apud* Béguin, 1954: 255).

Para Leopoldo de Luis la poesía de Miguel Hernández aparece dispersa por los paisajes que cantó, a saber, por las tierras de España trabajadas con las manos del campesino y del obrero; es una poesía que refleja al pueblo y este era el motor que movía el corazón del poeta. Se produce una identificación entre la naturaleza y los sentimientos, a la manera romántica[128], con la que se pone de manifiesto la exteriorización del mundo interno del que sufre. La realidad es interiorizada y, posteriormente, volcada en la materia poemática como reflejo indirecto de lo antes aprehendido[129]. Es la manera de entender la poesía defendida por Lázaro Carreter: "Con sus versos, el lírico penetra en un recinto imaginario; de ahí la necesidad de las imágenes, esto es, del reflejo de las cosas en otras cosas, que las devuelve transformadas" (1990: 68).

La poesía de Miguel Hernández —también la del poeta que ahora lo recuerda— no es la palabra-espejo, sin más, que imita la realidad, sino que ésta es recreada en la mente según una decidida voluntad de reordenación, como un medio de verse reflejado en las palabras que nacieron de su conciencia[130]. El poema, decía Jean- Paul Sartre,

---

[128] En la conferencia de 1818 "Sobre Poesía o Arte" Coleridge señala que la pasión del poeta emprende una acción modificante, "la de animar lo inanimado —la transferencia de la vida del observador a las cosas que observa— fue la preocupación primordial de los poetas y teóricos románticos" (Abrams, 1975: 102). Como ejemplo obsérvese cómo el yo poético, acercándose al idealismo revitalizador del Romanticismo, de la "Elegía tercera" le dice al lector implícito del poema que los campos de España "los llevaban tus ojos reflejados / en su cielo absoluto".

[129] Se trata de la *humilitas autorial* así como de su versión del hombre cósmico. El nacimiento del hecho poético, en cuanto camino de asimilación y trasmutación de lo percibido para posteriormente dar lugar a una nueva realidad —pero ahora poética—, tiene su origen en una selección del tema. Según Leopoldo de Luis, "el poeta se aproxima al tema, que él considera en gran medida como realidad exterior (y anterior), lo selecciona, lo interioriza, lo recorta según su propia experiencia personal y lo reordena dándole forma poemática" (2000: 13).

[130] Resultan relevantes las siguientes palabras de Jesús Camarero sobre la ficción y la exteriorización del mundo interior: "la literatura es un mundo autónomo que construye mundos, no se trata de referir el mundo desde la obra como si de un espejo se tratara, sino de referir lo referido por medio de operaciones que construyen por sí solas mundos suficientes. Por otra parte, al fenómeno de la intertextualidad cabría adjuntarle el fenómeno de la autobiografía, en tanto que maniobra del sujeto productor de la obra que utiliza el texto mismo para representar su existencia, auto-crearse, re-construirse" (2008: 58).

“devuelve al poeta, como un espejo, su propia imagen” (2003: 61). Entre todas las posibilidades combinatorias de recrear el mundo, el poeta recrea una, la suya:

> Tu elegía, Miguel, son los sembrados,
> el agrio yermo, el olivar hirsuto.
> los llevaban tus ojos reflejados
> en su cielo absoluto.
> […]
> Tu verso está en la encina y en el agua,
> en el crujir del pegujal reseco.
> Arde en la sangre como oculta fragua.
> Le responde la vida como un eco.

Ve en la poesía de Hernández una poesía de la sangre. Como Novalis y Bécquer[131], ha realizado un descenso a su interior y ha recorrido el camino que conduce a la eternidad, suspendiendo el pasado y el futuro en su verso; el poeta, asimilando la esencia del mundo, se convierte en un microcosmos. Y esta interiorización del mundo natural entronca con la interiorización de la verdad y con su expresión poética como eco de la vida, de la autenticidad revelada en el poema[132]. Para De Luis, la poesía del autor de *Cancionero y romancero de ausencias* ha conseguido la inmortalidad por medio de la palabra y le ordena al hombre que “aquel que de tu gloria fue testigo / multiplique su fe cada mañana”. Del mismo modo que en la parábola leonfelipesca, podemos hablar de una nueva poética de la llama, donde la poesía da acceso a la que podríamos llamar la mística humana de Miguel Hernández. El lector se quema y se consume con su poesía vivencial, y en ella se encuentra con la luz, con el lado más humano del hombre. Pero también encuentra allí la emoción y el misterio —la *intuición* según Bergson— de “la palabra que salva”, la redención. Sirviéndonos de la metapoesía deluisiana, el de Orihuela también “respira por la herida”:

> Tu voz de par en par, igual que el alba
> inaugurando soles y verdades;
> encendido el temblor, la palabra que salva;
> levantando ciudades.
> […]
> Tu corazón al verso le ponía
> una sangre tan clara y luminosa
> que quema en ascua y sol tu poesía
> y alumbra generosa.

[131] Para Udo Rukser, Bécquer supo de los lieder de Heine y Goethe a través de Eugenio Florentino Sanz y Augusto Ferrán (Urrutia, 1999: XX).
[132] La respuesta de la vida como eco nos lleva a la valoración del eco como lo auténtico, como ya comentamos a partir de la teoría de Jorge Urrutia, desde Bécquer y Machado.

Más tarde, cuando sale a la luz el trabajo *La poesía aprendida*, Leopoldo de Luis insistía en esta poética de la sangre, autobiográfica y deudora de la verdad, en un comentario que parece parafrasear los versos arriba citados: “me parece que lo tremendo es cómo circula por las venas de sus palabras la sangre misma, la vida misma de Miguel Hernández, cómo sacude el esqueleto de sus versos el aire encendido y trágico que arrebató al poeta” (1975: 165).

La voz del poeta, del buen poeta Hernández, inaugura el recinto sagradodonde se produce el misterioso encuentro poético. Es el sonido tenue que produce la poesía intimista, la del rumor de la sangre. De ahí que la palabra vibre como un temblor. De ahí que la palabra ilumine. Es la palabra apenas pronunciada en el arrobo místico y próxima al silencioso hallazgo teresiano. Metapoéticamente escribía Gabriel Celaya estos versos: “Da miedo ser poeta: da miedo ser un hombre / consciente del lamento que exhala cuando existe. / […] y en mí se hace palabra, / gemido articulado, temblor que se pronuncia” (“Pasa y sigue”).

Como los pensadores alemanes e ingleses románticos, ve la naturaleza como un poema, como la palabra creadora del mundo. Y es así en la medida en que el poema crea su propio mundo, no como copia, sino como reflejo del mundo particular e irrepetible que cada hombre lleva dentro. Por eso presiente De Luis la poesía de Miguel Hernándezen las ramas, en el río y en el fuego. Más tarde, en su *Libro de las alucinaciones* (1964), José Hierro escribirá que “la poesía es como el viento / o como el fuego, o como el mar”. Vale decir, en este sentido, que el poeta deja para la posteridad su universo poético, materializado en su palabra y en los sentimientos que convoca. La fe en su palabra y la trascendencia de sus sentimientos lo acercan a la poética becqueriana, al verso del corazón, a la emoción que posteriormente sería ensalzada por los simbolistas a la manera de Valéry. A la que hemos llamado como poesía de la sangre o del corazón y a la función del poeta de iluminar los pasadizos ocultos del alma se refería Eugenio de Nora en uno de sus poemas de *Cantos al destino*(1945):

> ¡Oh, poeta, esclarece el Destino!
> Húndete, arraiga hondo,
> con los ojos abiertos, con el alma fundida
> en la sangre, el anhelo y la voz de los hombres.

A pesar de que sea una elegía a Miguel Hernández, un canto a la ausencia, el poema está gobernado por un hálito de optimismo. Los versos aireados por la tierra y el viento, posados en los árboles y fluyendo por el agua, esparcen su simiente y riegan los

campos, engendrando nueva vida y asaetando la esperanza. Como en Miguel Hernández—también en Vicente Aleixandre—, que continúa la línea marcada por Bécquer y Juan Ramón Jiménez, la poesía de Leopoldo de Luis está plagada de elementos de la naturaleza y todos ellos confluyen de forma armónica en la sangre del "poeta verdadero". Para Leopoldo de Luis, "la exaltación de la naturaleza frente a una sociedad de corrupciones y falseamientos, no es sino una actitud de disconformidad y rebeldía, en defensa de la plena libertad del hombre" (1980: 23), pues el hombre —así en Sartre— está condenado a la libertad. El mismo Sartre señalaba que para el poeta las palabras "son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles" (2003: 58). Un nuevo romanticismo del mundo interior, afín a la ética de Novalis, recorre la poesía simbolista[133]. Neorromanticismo y Existencialismo, he aquí las dos corrientes estéticas e ideológicas de la poesía de Leopoldo de Luis. La elegía es una composición sobre la finitud de la vida, pero tal acabamiento supone una regeneración por gracia y obra de la palabra poética, como si se tratase de una nueva semilla[134], renacida con otra forma. "Madurando fecúndase de muerto" reza uno de sus versos. Para De Luis "de toda gran obra poética podemos salir mejores y más libres" (1985: 17). El poema se cierra con el motivo de la muerte fecundante, que podemos asociar por analogía a la catarsis aristotélica:

> Vamos a ser, Miguel, igual que el trigo
> que el llanto y el sudor sazona y grana,
> y aquel que de tu gloria fue testigo
> multiplique su fe cada mañana.

Si el llanto era condición inmanente al ser-en-el-mundo, como requisito necesario para renacer a una nueva y mejor vida, el dolor también es *conditio sine qua non*inseparable del ser humano en Leopoldo de Luis. Una vez más la corriente

[133] Desde este punto de vista podríamos afirmar que la poética propuesta por De Luis para Miguel Hernández en "Elegía tercera" y, por ende para la suya propia, se ajusta a los patrones señalados por Jorge Urrutia para el naturismo: "el naturismo ofrece tres ideas esenciales a los nuevos poetas: la unidad profunda y mística de todas las cosas que son, la fuerza de la vida y la necesaria búsqueda de la verdad en uno mismo" (2004: 162). Panteísmo, vitalismo y verdad son algunas de las claves poéticas que sustentan toda la poesía moderna.

[134] "Este fue el arquetipo (potencialmente presente en las «semillas de la mente» de los platonistas) que representa la mente no como un objeto o artefacto físico, sino como una planta viviente, que va creciendo dentro de su percepción" (1975: 128), según Abrams apunta como postulado de la filosofía de Coleridge: la revitalización del concepto platónico, en el *Timeo*, del *anima mundi*. La similitud de esta teoría con la neorromántica poética deluisiana se hace explícita en sus *Reflexiones sobre mi poesía*; para él, la poesía "son sensaciones, pero sin despreciar las ideas, y es asimismo la sorpresa subconsciente, los elementos que yo quisiera ver aflorar en el poema, como los sargazos emergen a la superficie del agua, y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea. El conjunto que se obtiene necesita un elemento más: la emoción" (1985: 9-10), es decir, el sentimiento y la pasión laureados por los románticos.

existencialista comulga con las bases teóricas del romanticismo. Poetas como Wordsworth o Milton justifican el sufrimiento para restaurar el paraíso perdido; pero también "puede alcanzarse simplemente por una unión del espíritu del hombre con la naturaleza, y es así un paraíso presente en este mundo" (Abrams, 1992:89). De ahí, la insistencia deluisiana en el llanto y la correspondencia entre el mundo natural y la poesía de Miguel Hernández. El poeta interpreta el *liber naturae* y mantiene un diálogo con la naturaleza, tanto exterior (los ríos, el sol, los horizontes…) como con su mundo interior, reflejo del otro mundo. El resultado será la expresión.

El llanto, la luz y la sombra, la naturaleza, el barro, los horizontes, el espejo,… son los símbolos que nuestro poeta ha hecho suyos para expresar su particular visión del mundo. Unos motivos están cargados del peso de la tradición y los ha heredado de sus lecturas. Los ha leído aquí y allí, oyendo el sonido de las balas o el llanto del hijo recién nacido, en una habitación sin ventanas o al sol de una mañana a la que se había adelantado. Cada vez que se ha dicho a sí mismo, levantando la cabeza del libro, "así es", consciente o inconscientemente, está asimilando el legado cultural de la poesía. Otros motivos, en cambio, son símbolos originales, pero que como los otros le sirven para manifestarse, deletrearse, a través del mundo de ficción, independientedel referencial y tan válido como él, que supone cada poema, a salvo de cualquier juicio de valor. La verosimilitud reina el universo de lo creado artísticamente, pues, quién no ha sentido ensombrecérsele el corazón como a Leopoldo de Luis. A él siempre le llamaron la atención los versos definitivos de "Eterna sombra", cuyas variantes verifican la decidida fe del oriolano, al mismo tiempo que describen la moral rebelde del que nunca dejó de otear "los horizontes" de la esperanza:

> Pero hay un rayo de sol en la lucha
> que siempre deja la sombra vencida.

4.5. *Elegía en Otoño* (1952)

4.5.1. Elegía en Otoño: un canto íntimo

Leopoldo de Luis publica en 1952, en la colección Neblí de Rafael Millán, *Elegía en Otoño*. En él volvemos a encontrar las ya tradicionales imágenes de sus libros anteriores: el otoño, el río, el mar, las alas, el atardecer, el árbol... Pero ahora con un fin muy delimitado: la expresión de la angustia provocada por el paso del tiempo, con un

tono muy personal y en la línea de Heráclito, Manrique, Lope, Góngora y Machado. Los trece poemas que componen este opúsculo suponen un intento, logrado, de asir la temporalidad del género humano —y por tanto la suya propia— a través de las imágenes. La pintura de lo inefable se vislumbra con los sugerentes trazos impresionistas que se marcan con cada uno de sus versos. En la paleta cromática del poeta predominarán, como veremos, los colores cobrizos y oscuros; el azul del cielo, el amarillo solar y el verde primavera serán los tonos de la evocación.

Puede decirse que cualquier comentario que se haga sobre el libro está ya recogido en el mundo ficcional que encierra el título. Esas dos isotopías, elegía y otoño, son un hallazgo poético, que no por consabidas desmerecen. Ya en él leemos una actitud vital, que se ajusta metapoéticamente a la mejor tradición ("elegía"), y una imagen con valor simbólico ("otoño") [135]. El otoño, paisaje exterior, se compenetra con las emociones del poeta, paisaje interior. Ha visto caer las hojas de los árboles muy cerca de él y ha comprendido que es el tiempo ineludible rozándole, hasta gastarle su vida, su existencia y su fe. Entonces comprende, como otros ya se resignaron antes que él, que esas amarillentas y encendidas hojas del otoño han terminado posándose en su alma, cubriéndole el corazón del color cárdeno que va arrastrándolo hacia el ocaso de la inexistencia. Una vez que el tiempo ha hecho su efecto —el desasosiego, diría Pessoa— el lector asiste a una *deluisización* de la vida y no a una *otoñización* del poeta[136]. La melancolía deluisiana se extiende indistintamente por los meses del calendario y cualquier estación del año se hace otoño y se proyecta más allá del presente. Parece quedar un rescoldo de esperanza, como siempre, en el recuerdo del paraíso perdido de la infancia. Por tanto, el mundo referencial es el que se ve influido por la mirada otoñal del sujeto lírico, y no al revés; un otoño a caballo entre literario y realmente vivido cala en la sensibilidad e imaginación del poeta, que, tras sus cuatro libros anteriores —sin tener en cuenta lo publicado durante la contienda civil—, podemos corroborar como la base que sustenta la idiosincrasia deluisiana.

---

[135] Béguin subrayaba la importancia del otoño en la obra de Brentano por ser "el espectáculo de una naturaleza moribunda y de líneas envueltas por la bruma" (1954: 346).

[136] Un análisis similar, pero aplicado al panteísmo de las *Rimas*, nos lo ofrece Gabriel Celaya en "La metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer": "Solo en la raíz de la existencia encontramos esa comunión en la que desaparecerá la diferencia entre sujeto y objeto, y entre tú y yo. Por eso Bécquer siente lo exterior como propio y lo propio, como exterior: el paisaje como estado del alma, pero también el alma en estado de paisaje, lo que no es igual" (1971: 119). Sin embargo, Celaya utiliza el término "Metapoesía" para referirse a aquellas experiencias que unen al hombre y lo hacen homogéneo; literalmente, lo que está más allá de la poesía, pero que sigue siendo poesía; por tanto, la intención de Celaya es la de desromantizar el concepto de demonio o genio poético.

Sucede que *Elegía en Otoño* se nos presenta casi como una explosión catártica, como la expresión de un profundo desarraigo existencial que previamente, en sus otros libros, tan solo había conseguido sugerir, pero que ahora consigue arrostrar gracias al poder sugeridor de la palabra acotada por los límites del tema. Un único tema en torno al cual danzan trece poemas. El resultado será la apaciguada embriaguez que va envolviendo al lector mientras va dejándose llevar por esa otra labor creativa que es la de darle sentido a una obra determinada. La lectura de este libro implica aceptar una medicina dulce, pues, una vez saboreado, el paciente lector podrá cerrar la herida abierta por el dolor eterno de saberse tiempo. Pasamos por el tiempo, que nunca pasa. Esta es la lección magistral que rezuma este planto deluisiano. Mas no dejaría de ser una recreación literaria de un estado emocional si no fuera porque detrás del poeta está el hombre que soporta realmente la angustia que el otro (el ser-poeta) lleva a la forma del poema. Como decía Jean-Paul Sartre, "para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior (2003: 59).

Entre los artículos publicados en 1953 sobre el nuevo libro de Leopoldo de Luis merecen especial mención los escritos por Ramón de Garciasol y Miguel González García. Este último señala algo más que la mera temática de los poemas, obvia por otra parte, pues analiza la interiorización del otoño por parte del poeta, la depuración formal y estilística, el concepto de la alteridad, así como los distintos campos semánticos y las huellas que le ha dejado la tradición:

> Leopoldo de Luis, que ha rozado el surrealismo en su primera época, es romántico de sentimiento, modernista en sensibilidad, clasicista de forma. En cambio su posición humana es claramente existencial.

Ramón de Garciasol, que relaciona *Elegía en Otoño* con la mejor poesía española sobre la fugacidad de la vida, dice que este poemario "tiene mucho de rezo, de confesión entrañada, de pasmo ante la maravilla del mundo, y de melancolía —el dolor resignado— por no ser eterno, por estar pasando sin parada posible cuando todo empieza a ser definitivamente hermoso", y añade que lo más significativo "es la humanización del tiempo, la conciencia temporal, que nos va revelando a condición de gastarnos".

Efectivamente, el libro deluisiano de 1952 es una confesión, una autobiografía poética —para De Luis toda poesía nace del alma del poeta[137]— escrita desde la

[137] La relación entre ficción y verdad es resuelta por Pozuelo Yvancos en estos términos: "En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que

madurez y aceptación de la realidad que encierra el tópico *tempus fugit*. Por eso, como Lázaro de Tormes, se remonta, desde la edad adulta, hasta su infancia ("toda la tierra tiene una triste hermosura / como una dulce evocación de infancia", en "Tiempo de otoño"), la unidad perdida, y más allá, hasta el segundo paraíso del que el hombre fue desterrado, el Edén ("En el principio fue, / acaso, una mirada", en "La mirada"), correlato del amor. La misma visión platónica, propia de la actitud romántica adoptada, late en la alusión a "los viejos sueños olvidados" ("Otoño. Vida"), ya que desde el Romanticismo el sueño es una de las posibles vías de acceso a lo Absoluto. Tras la guerra civil, una nueva condena se ceba con los españoles. Como Caín (*Génesis* 4, 12), condenado a errar por la tierra, el hombre de posguerra sufre la tristeza, la nostalgia y la angustia de su temporalidad. El ser humano, en estas circunstancias, se ve privado de la libertad y de la esperanza, sin posibilidad de vuelo; la tierra es su hogar ("No podemos volar porque en la tierra / algo nos ata como al tronco viejo.", en "La esperanza") y el dolor su condición. Como en los orígenes de la creación, seguimos utilizando "el antiguo / metal" asesino ("La esperanza").

Junto al castigo divino, la alegoría del acabamiento se completa con la metafísica del "nacimiento último", por el que volvemos al vientre de la Madre Naturaleza, a la tierra. Cainismo y mortalidad, cíclicamente repetidos por cuanto el hombre tiene de lobuno y de materia, subyacen en el pensamiento de nuestro poeta y le cristaliza la visión con los colores de la estación que más nos evoca lo irreparable de nuestro destino: el otoño ("Somos de Otoño", en "Otoño. Vida"). La "humanización del tiempo", de la que hablaba Garciasol, se debe a la personificación del otoño en el primer poema del libro, del mismo modo que Antonio Machado dotara a la primavera de cualidades humanas ("Primavera tarda", en "A José María Palacio"). En ambos casos, la supresión del artículo y el uso de la mayúscula permiten tal efecto: la estación otoñal deja de ser un concepto (otoño=temporalidad), se desprende de su limitado significado y se humaniza, haciéndonosla sentir cercana, como una compañera que nos acaricia y de la que, con resignación, vamos aceptando su desgaste, siguiendo así la estela de la dulce muerte manriqueña("Tiempo de otoño"):

«inventa» y «construye» una identidad, un «yo». Por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del «yo» frente a los otros (los lectores, el público)" (1993: 211). Por otro lado, Dominique Combe matiza la caracterización de sujeto lírico, definiéndolo como "sujeto autobiográfico ficcionalizado" (Cabo Aseguinolaza, 1999: 145).

También Otoño el corazón nos dora
y sus hondos presagios nos enciende en el alma
y nos sentimos tiempo transitando, fundida
nuestra amarilla cera en las hermosas brasas.

Elegía en Otoño es un libro existencialista en el que sesgadamente cabe la reflexión metapoética. El poeta describe al hombre como "tiempo transitando", como una acción aún no acabada, mediante el significado de transitar y el gerundio. Pero además, como creador, y mientras dura su existencia, su labor de abeja es producir la cera con la que se alimentarán otros: sus poemas degustados por sus lectores. Para Juan Ramón Jiménez la memoria será una "ciega abeja de amargura" (1995:268), recuperando así la simbología de la "colmena" en *Camino de perfección* de Santa Teresa ("En comenzando a rezar, que se vienen las abejas a la colmena y se entran en ella para labrar miel"). Y es en el rescoldo rojizo que regala el otoño o en el atardecer, a la caída del sol, el momento propicio para su labor[138], según el sentido simbolista que ya señalamos para la tarde.

Una vez más el tono predominante es el escepticismo. La esperanza, en pugna con él, sufre sus abatimientos y sale vencida. El universo latente en la voz poética presenta su lado más caduco, la amarillez innata del paso del tiempo. La primavera —la misma "Primavera" evocada por Machado— ha huido progresivamente en los meses de otoño, como si con ella se hubiese marchado también los años remotos de su infancia. Como De Luis es un poeta orteguiano, cuyo canto va al unísono de su tiempo y de sus circunstancias, sus versos se sitúan "en otoño"[139], trasunto del momento histórico y biográfico, aquel en el que la memoria no ha arrinconado al olvido lo vivido durante la guerra y sus consecuencias. El tiempo cumple su papel de espectador inmortal que ve pasar generación tras generación. Nuestro protagonista poético ha sentido el golpe frío de saberse otro distinto al de los días idos, dando lugar a la aparición del dolor y la

[138] Ha de señalarse, además, el origen romántico del atardecer como momento de plenitud: "A la hora del ocaso, el alma se dilata en el infinito", propone Brentano (Béguin, 1954: 347).

[139] Hacia 1982 y desde una poética existencial, de senectud, José Luis Hidalgo revitaliza los motivos que ya habían sido claves en *Elegía en Otoño*; en su libro *Prado de serpientes* se lee: "Ahora que el otoño me unce a su tristeza / ahora que imperturbable me arrastra a su carriles / y empuja como un río de implacables espadas; / ahora que me sumerge en la capa de la niebla / y va borrando terco los nombres y las cosas / en las que yo cantaba, / por las que yo esperaba, por las que yo vivía / ahora que en mi cuerpo golpean los adioses / como pájaros muertos caídos desde el aire, / como largos pañuelos de oscuros emigrantes; / ahora entro y me busco en el recuerdo, / mientras llueve en el parque / y no me encuentro, perdido en la memoria, niño solo / buscando una esperanza". El poema, que ya habíamos puesto en relación con *Huésped de un tiempo sombrío*, recupera la imagen del otoño y de la esperanza, de la infancia perdida, de la soledad, la metáfora del tren y del río, los símbolos de la lluvia y de la sombra, así como el sentido óntico de la memoria.

tristeza. Algunas veces llegará a la desesperación ("Queremos escapar, pero en el pecho / llevamos siempre tierra de nostalgia", de "En el aire").

El continuo cambio al que está sometido el hombre hace que nunca vuelva a repetirse, que sea esencialmente un *alter ego* en el que se esconde el que una vez fue feliz y no sintió la angustia, el niño que no sentía "el tiempo en nuestras lágrimas" ("Tiempo de otoño"). Así nos acercamos a otro de los motivos recurrentes en la poesía deluisiana, al aforismo de herencia simbolista "Je est un autre", de Rimbaud. La alteridad surge precisamente desde el instante en que toma conciencia de su materialidad: dualidad y preterición producen el efecto de extrañamiento ("Mientras, arrebatado por un soplo de olvido / un nosotros que apenas si nos reconocemos", de "Tren de otoño"); entonces se van instalando los otros, toman asiento en el pensamiento y en la memoria del poeta y comienza la comunicación ininterrumpida consigo mismo ("nos brota de la sangre / el deseo como un diálogo", de "Encuentro"). La poesía, para De Luis, es —como para Bécquer y Machado— conversación con aquel otro que nos habla desde el recuerdo[140], desde la reflexión o desde el estado de duermevela. A propósito de *Signos del ser*, de Emilio Prados, De Luis escribía:

> Los distintos *yos*: el que fue y el que es, el que recuerda y el recordado, completan el ser. Todo persigue su unidad: el árbol y la lluvia en un solo cuerpo; la sombra se pega al cuerpo del día; el hombre está sobre sí, debajo de sí, como viviente inseparable del lugar no buscado en que vive. […] Doble signo del ser: el que fue y el que es, dos seres en lucha que, aunque pugnan, se complementan. (1986:151)

El final de este proceso es el nacimiento de la palabra poética, la cual se caracteriza por ser dolorosa, melancólica en el mejor de los casos, como consecuencia de ser y estar en su tiempo("Tiempo de otoño")[141]:

> Un dolor de ser otros parece que nos pesa
> como unas rotas alas.
> (Acaso nunca el hombre es el mismo.) Escuchamos
> la voz honda del tiempo, la palabra
> del tiempo que en los labios cobrizos del Otoño
> pone su dejo antiguo, su amarillez, y pasa.

---

[140] Se ajusta a nuestra definición de memoria la ofrecida por Gabriel Celaya: "la emoción poéticamente recordada, más que un recuerdo propiamente dicho, es una trasposición a otro plano de lo directamente experimentado. «Memoria viva» quiere decir conciencia plenamente despierta, y «el hombre enteramente consciente se llame el vidente», según frase de Novalis. (1971: 89).

[141] Vázquez Medel observa, en su libro *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, que "el núcleo mismo de la escritura de Juan Ramón radica en la captación simbólica de la realidad y su posterior encarnación en la palabra. En ello es heredero avanzado del romanticismo y del posromanticismo (¡siempre Bécquer!)" (2005: 165). En este mismo libro dedica un capítulo, "Compromiso y estética: Juan Ramón Jiménez y José Hierro", al concepto de compromiso ético y estético de los poetas citados en el título; además, narra la anécdota deluisiana sobre la inclusión de la *Segunda Antolojía Poética* por parte de Leopoldo de Luis en su petate durante el período que estuvo en los campos de trabajos forzados (2005: 338-339).

Nótese que los pájaros ("el frío pájaro del tiempo", de "La esperanza") vuelven a adquirir el valor de imposibilidad, de sueños irrealizables, de ciervo herido por no alcanzar la unidad. Como ser fragmentado, místicamente ansía la plenitud. En "La esperanza", el yo poético transita por las moradas que ya cruzara Santa Teresa —por su alma, espíritu o conciencia— y su otredad le borra los límites entre ficción y realidad. La vida se identifica con el sueño[142]:

> Nos sentimos vivir como si fuéramos
> distintos de nosotros. Nos miramos
> vivir en pálidos espejos,
> y es como contemplar la lenta lluvia
> desde la habitación honda del sueño:
> líquidas sombras de nosotros pasan
> y en el cristal golpea un triste dedo.

Son unos versos cargados de significación. Decía Leopoldo de Luis que "sueño-espejo-poema son, en el fondo, una misma cosa" (1985: 11). La monótona lluvia repiqueteando en los cristales crea el ambiente propicio para la ensoñación y para la poesía, unida siempre a la dualidad. De nuevo Machado al fondo, con su "Recuerdo infantil".

La memoria es otro *leitmotiv* deluisiano y en *Elegía en otoño* funciona como un ejercicio nemotécnico para reflexionar sobre su estado presente. La elegía es utilizada para el lamento del aciago contexto que lo envuelve, mientras que la esperanza, que yace moribunda en su conciencia, es el motivo del canto; de ahí que el recuerdo suponga un refugio; de ahí que tal evasión solo sea posible al mundo bien hecho de la infancia[143]; de ahí el extrañamiento que produce el encuentro con el niño que una vez fue el poeta. En la écfrasis del poema "El balcón. Manet", el yo lírico se siente como el protagonista de *El extranjero* de Albert Camus, una marioneta que deambula por los arrabales del absurdo existencial que ha dejado la posguerra, un habitante temporal de este mundo. La analogía establecida entre esta novela existencialista y De Luis no es gratuita, como tampoco lo es el hecho de que nos hayamos referido a la sensación de *extrañamiento* de nuestro poeta. Este mantuvo siempre que la traducción del título

[142] El libro más calderoniano de Leopoldo de Luis, *Teatro real* (1957), tiene en estos versos de "La esperanza" un antecedente claro. Asimismo, el último verso transcrito sugiere el título de una de las antologías de su obra: *Otra vez con el ala en los cristales* (1986).

[143] Véase el poema "El niño y el hombre" de *Historia del corazón* (1954), de Vicente Aleixandre, donde la dualidad existencial entre hombre y niño es presentida desde la niñez. Ahora es el niño el que lleva en su interior la mirada del hombre que va a ser. Al mirar el niño con sus ojos felices al sujeto poético, este irrumpe escépticamente con un "oh ignorantes, oh ligeros, la ilusión de vivir y la confiada llamada a los corazones".

francés de la novela de Camus, *L»Étranger*, era errónea y que la correcta era "el extraño". No en vano Leopoldo de Luis había de titular uno de sus libros más existencialistas como *El extraño* (1955); en "El balcón. Manet":

> El hondo tiempo transcurrido
> nos regresa, nos hace extraños.

Antes de entrar Juan Ramón Jiménez en su Obra Total, la conocida como etapa verdadera —durante su viaje de ida a Nueva York—, el recuerdo le trae a su lado a un niño que huye, *alter ego* del de Moguer en *Diario de un poeta reciencasado*, síntesis de todo lo pasado e inicio de una nueva etapa, mística, en su creación y para toda la literatura española. Casi cincuenta años más tarde, Leopoldo de Luis se replantea igualmente la posibilidad de beber nuevos vientos y absorber lo vivido, digerirlo y devolverlo hecho esperanza. Para ello es necesario tomarse todo el tiempo que sea necesario, secar las lágrimas que pregonaban un mundo mejor—ya solo sensible en la memoria—, y olvidar los restos de todo aquello que huela a muerte y destrucción("La esperanza"):

> Y hay que pararse y recoger el llanto.
> Y hay que olvidar, y comenzar de nuevo.
> Y pararse y mirar y ver de dónde
> nos sopla de la vida el viento.

Desde la poesía romántica, la idea del fin del mundo está asociada a la regeneración. Un mundo nuevo vendrá tras el apocalipsis, como las noches suceden a los días y permiten que la luz entre en el corazón del poeta. Para dar ese paso es necesario que el hombre olvide el caos en que se encuentra y empiece a andar por las sendas de un camino como si nunca hubiera sido transitado, hay que "comenzar de nuevo"[144].

Pero la tarea es ardua. Porque el hombre está formado de una sustancia temporal que marca la distancia entre el presente y el pasado, y que sirve de báculo para que éste llegue a aquél: "Somos recuerdo" ("Atardecer"). José Ángel Valente lo llamó "material memoria", pues es ésta la que nos arrastra hasta el aquí y el ahora, por el río del tiempo que fluye, lo que se quedó grabado en las pupilas y, a veces sin proponérnoslo, pasó largos períodos en el pensamiento, como un sueño o una idea ("¿Qué recuerdos / suben

[144] Véase *El romanticismo: tradición y revolución*, donde Abrams señala que "en su forma tardía y desarrollada, un apocalipsis (griego *apokalypsis*, «revelación») es una visión profética, expresada en símbolos arcanos y elaborados, de los inminentes acontecimientos que acarrearán un fin abrupto del orden del mundo presente y la sustitución por una condición nueva y perfeccionada del hombre y de su medio" (1992: 29).

del pozo de los años […]?", de "El balcón. Manet"). La memoria nos dice qué fuimos y explica qué somos, con todas sus consecuencias. Puede que lo recordado sea dichoso y el poeta vuelva a vivir la alegría de otros tiempos; también puede que la memoria le brinde los dones del dolor y su presente se haga triste, pues lo recordado era un tiempo histórico manchado de sangre humana. Los dos posicionamientos están presentes en este libro, aunque se imponga sobremanera el revivir la angustia y la consecuente falta de libertad, ya que "queremos escapar, pero en el pecho / llevamos siempre tierra de nostalgia" ("En el aire"); y como antídoto a este mal, "hay que olvidar", bálsamo ya propuesto por Juan Ramón Jiménez en *Melancolía* ("¡Hay que olvidarlo todo!", 1995: 187). Pero sea lo que fuere, la memoria, en el caso del poeta, toma forma de palabra; el deseo se viste de verso y ofrece la cara más íntima de un ser que lucha entre el olvido y la memoria. La poesía es el producto de materializar los recuerdos[145]; por eso Antonio Machado podrá decir "Y hoy miro a las galerías / del recuerdo, para hacer / aleluyas de elegías / desconsoladas de ayer" (2000: 148). El sujeto histórico, Leopoldo Urrutia de Luis, es metamorfoseado en sujeto poético, dentro de un proceso que lo conduce desde el pasado primaveral hasta la "otoñización" del presente. Los meses de felicidad de abril y mayo, así como la pasión de los estivales, van siendo sustituidos por los fríos octubres del otoño, pues según "Otoño. Vida":

> Viene el otoño. Tristes árboles
> en tus ojos. Heridos pájaros
> por un octubre de memorias
> de tibia sangre dejan rastro.

El mar es una imagen recurrente de *Elegía en otoño* por dos motivos. Por un lado, porque el tópico manriqueño de la vida como río que desemboca en el mar de la muerte está presente; y, en segundo lugar, porque poema a poema va levantando una alegoría marítima que lo va inundando todo. Así, el poema central, el número seis, lleva como título "Naufragio", situación en la que se encuentra el hombre-náufrago, perdido en la inmensidad de la nada sin una esperanza a la que asirse. También el agua irá penetrando por los rincones de la memoria y, entonces, el mundo externo e interno serán

[145] Unamunianamente, Concha Zardoya, hacia 1955, había escrito, en *El desterrado ensueño*, el poema "Como una gran ciudad, España mía", cuyos últimos versos —que incluimos a continuación— nos permiten establecer un lazo de unión con la poética deluisiana: "¿Más cenizas que luz, en mi memoria? / ¿Más tristeza que amor, en este pecho? / Solo sé que el recuerdo es esperanza / que sobrevive en mí para salvarme". Frente a la apología del olvido, del olvido de los cruentos años de la guerra, Carlos Sahagún pregonará la memoria histórica en "Cosas inolvidables" ("nunca olvides, te pido que no olvides. / Los dos nacimos con la guerra", de *Como si hubiera muerto un niño*, 1951).

mares de desasosiego. Todo es mar, todo es “una memoria / de vidas por un mar ya sin orilla / hacia un día que ya no tiene aurora”.

Asociado también a la memoria, el tren, símbolo de la temporalidad, como aquello que pasa en una única dirección, como el tiempo, irrecuperable. Los trenes del recuerdo se detendrán cierto día en la estación del olvido, de la que ya no es posible volver, puesto que el pasado es recuperado mediante el poder creador de la memoria, que nos actualiza y nos hace presente:

> Como trenes lejanos nos cruzan los recuerdos,
> en la noche, a través de los campos del alma.
> […]
> Sordos, en que profundas vías muertas del olvido
> los vagones del sueño se topan y se encallan
> […]
> Oh tristes vías muertas
> donde va la alegría condenada,
> en las que descarrila definitivamente
> aquel tren de juguete de la infancia.

Los versos seleccionados(“Vía muerta”)permiten discernir cómo subyace, latente, la poética del silencio, en sentido ontológico, es decir, la mudez inherente al olvido. Fijémonos, por otro lado, en el último verso, que encierra en sí una doble interpretación, pues, a través de la dilogía, puede aludir ya al objeto con el que juegan los niños ya a la misma infancia como un tren de juguete, como la etapa vital de la felicidad en la que habita la inocencia, pero que nunca más regresará, como el tren. El niño va dejando a un lado el juego y paulatinamente va aprehendiendo el saberse hombre expulsado al mundo sin su consentimiento, en contacto y en lucha con sus semejantes.

Ya sabemos que el Romanticismo se caracteriza por el vínculo que se establece entre los sentimientos del poeta y la naturaleza, en consonancia con los mismos. La noche y su oscuridad, la soledad y el silencio se corresponden con las sensaciones vividas. Ningún otoño es más trágico que otro si no es sentido así por una sensibilidad (“Viene el otoño. Tristes árboles / en tus ojos.”, de “Otoño. Vida”, donde el encabalgamiento destaca la individualidad de la percepción). No obstantes, es necesario hacer mención de cierto hálito barroco afín a la poética del acabamiento presente en *Elegía*. Nuestros más memorables clásicos se preocuparon de darnos su perspectiva nihilista de la vida, como en la gradación del archisabido verso final del soneto de otro cordobés: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, de Góngora; o la reducción del amor herido —por la temporalidad— de Lope de Vega, que cuando se

alcanza, lo que el hombre tiene es "polvo, humo, nada, viento y sombra". También Quevedo reduce la materia, tras la muerte, al polvo, pero en él será "polvo enamorado", encontrando consuelo en el amor. De Luis, por su parte, describe la vida y la muerte como una gradación que conduce a la nada, haciendo explícita la aniquilación postrera con un sintético "ya no estamos", abrumador tremendismo —si es que se puede hablar de tremendismo para la poesía española de posguerra— similar al mortífero "plim" de *Tres sombreros de copa*. Dice en "Otoño. Vida":

> Y vivir se nos hace esto:
> Otoño al fin, sobre los párpados.
> Nos ha cubierto lentamente
> un como tenue polvo claro,
> una ceniza de septiembre.
> Y el fuego lejos.
> Ya no estamos.

A su vez, en "Tránsito", corrobora que "somos de tiempo. Soledad y tiempo / nos vuelven sombra y nada". Desde esta postura vital, la esperanza se reduce a fugaces destellos entre la imperecedera sombra o a palabras que se las lleva el viento: "Y decimos: ―Mañana" ("Tiempo de otoño"). Sin embargo, nuestro poeta, como Lope de Vega, también "cánsase el poeta de la dilación de su esperanza", poema de ese monstruo de la naturaleza que escribió "Tanto mañana, y nunca ser mañana! […] Siempre mañana, y nunca mañanamos".

Tal escepticismo individual se proyecta sobre los otros, sus coetáneos, y sobre un nosotros entre los que se incluyen sus otros yoes, incluso el de la infancia; su falta de esperanza se extiende como sentimiento universal que abarca a toda la humanidad por haber nacido o, como gusta decir a los existencialistas, por habernos nacido. Teniendo en cuenta esta visión trágica del ser, el nihilismo se ofrece como vía plausible para comprender la existencia del ser material, sin fines ideales y anclados a lo existente en el tiempo, adoptando así una postura similar a la nada pregonada por Rimbaud. La memoria, como materia, pasa a ser el único baluarte contra el tiempo, y la palabra su mejor arma. Poemas como "Tránsito", "Atardecer" ("no hay camino esperando enfrente"), "En el aire" ("Detrás no queda nada"), "El balcón. Manet" ("¿Seguiremos? ¿Hay otro tiempo / hacia la vida aun esperándonos?) y "Elegía" ("calles hacia la angustia de la nada") ponen de manifiesto que tras el aparente maquillaje superficial, romántico, que transmite el ambiente otoñal del librito, se respira una actitud filosófica

desgarradora, verdadera y alejada del tópico literario[146]. "Un hombre —apunta Sartre— se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada" (2006: 58).

4.5.2. El concepto de la mirada

Poco a poco, según avanzamos en la obra poética de Leopoldo de Luis, la poesía del alma se va convirtiendo en una poesía del cerebro. En aquellos momentos en los que el poeta logra vencer su escepticismo, la esperanza se alía con posturas idealistas[147] y el yo va dando sentido a su entorno; en cambio, el materialismo se le impone sobremanera, puesto que la realidad le anega la fe en la luz. La despersonalización, los avances científicos, el panteísmo, el nihilismo y el eterno retorno, así como cierto agnosticismo cada vez más exacerbado, irán cosificando los ideales deluisianos. Pero en este ir y venir del sujeto a la materia, y a la inversa, nuestro poeta siempre encuentra en sí un resquicio para el amor, revelador de la vida. Y a estos instantes de optimismo atenuado responde el poema "La mirada". Referencias bíblicas, neoplatonismo romántico y existencialismo —en cuanto actitud que define la vida como un quehacer libre en la existencia, no en la esencia del ser— se aúnan en él:

Me subió de repente,
súbita tu mirada
como una ola de sombra
extrañamente clara.
(Venían por el mar
de la tarde las algas
del silencio vistiendo
las islas solitarias.)
Del fondo de unos ojos,
de una pupila extraña,
le sube al hombre a veces
la vida revelada.
Desde qué abismos llega

[146] Deben rechazarse ciertas críticas negativas sobre *Elegía en Otoño*, como la de J. M. Aguirre, que lo definía como "poesía poéticamente hecha". El recuerdo de los años de la guerra, una juventud truncada, la falta de libertad y la angustia individual tienen poco de libresco.

[147] Las siguientes palabras de Abrams pueden ser aplicadas perfectamente a la poética de Leopoldo de Luis: "En cuanto a la esperanza es verdad que este término, constantemente recurrente en Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Shelley, va ligado a menudo en sus poesía con su contrario, «desaliento», «abatimiento», o lo que Wordsworth, al hablar del cielo de la esperanza y la desilusión, llamó «la pérdida extrema de la esperanza misma / y de cosas que esperar« (*El Preludio*, XI, 6-7). Estos poetas no escribieron sobre el desaliento porque consideraban que la *Angst* era el estado nativo e inalienable del hombre y la condición necesaria de la creatividad artística, sino precisamente por la razón opuesta; porque sentían intensamente la fuerza de la tentación de la desesperanza y la apatía que es lo principal (según la frase de Wordsworth en la *Oda de las premoniciones*) entre «todo lo que está en enemistad con la alegría», y por ende con la vida y la creatividad" (1992: 451).

como una flor de agua.
Mirar así es dejarse
la vida toda anclada
en los ojos, acaso
mirar desde la infancia
remota. Muere el tiempo
en la pupila intacta,
y cual de sol herida
sobre la luz dorada
una ceniza flota
de tristeza y nostalgia.
No hay camino que lleve
a la verdad humana
mejor. Como en el día
primero se desgajan
las luces y las sombras
y el barro cobra alas.
No hay camino que lleve
mejor a la esperanza.
Aquí el hombre apacienta
su soledad y aguarda
que el milagro deshoje
sus espumas; presagia
que a las manos del mundo
puede volver la Gracia.

En el principio fue,
acaso, una mirada.

Las referencias bíblicas del poema nos llevan al *Génesis* y al evangelio de San Juan (1, 1), donde se explica el origen del universo a partir del Verbo. Pero también señala éste que "la gracia y la verdad nos han llegado por Jesucristo" (*Juan.* 1, 17). Del mismo modo, Leopoldo de Luis recrea los orígenes de la vida, sentidos únicamente en los momentos de exaltación, momentos en los que el hombre puede disfrutar de la luz de la verdad, cuando, alejado de las sombras del pecado original, la belleza —"la Gracia"— le acerca al mundo soñado del paraíso perdido, es decir, a la infancia y a la poesía, recreadas en la memoria. Pero ahora el mundo no surge de la palabra, sino de la acción implícita en la mirada —"Por una mirada, un mundo" escribe Bécquer en la rima XXIII—. El retorno de la Gracia, que ahora solo es un rastro con forma de espuma, implica la exaltación de cuanta perfección se halla en la naturaleza. Ahora bien, metapoéticamente, desde la generación del 27, algunos poetas como Emilio Prados o Pedro Salinas utilizarán el término "gracia" para referirse a la visitación de las musas, a la inspiración o la intuición bergsoniana —que siempre va de la mano del trabajo y del

esfuerzo—, indispensables para desentrañar los misterios de la poesía[148]. Esta "gracia" poética tiene su paralelo mitológico en las Cárites griegas, como veremos más adelante.

La "mirada" es, a su vez, uno de los conceptos esenciales para comprender qué es lo que hay de neoplatonismo —o, para ser más exactos, de neoplatonismo en su neorromanticismo— en la poética deluisiana. Hay que tener en cuenta que parte del pensamiento filosófico de Platón fue cristianizado, entre otros, por San Agustín, como sucede con la apología de la inmortalidad del alma, su tripartición y las cuatro virtudes que se le otorgan (templanza, fortaleza, prudencia y justicia). La mirada aparece asociada al amor desde el platonismo. Para Platón, en el *Banquete*, el amor consiste en la búsqueda de algo que falta; por tanto, es una ausencia. A través de la contemplación de lo bello, el hombre, en el mundo sensible, puede recordar lo bello propiamente dicho, la belleza del mundo de las ideas, la belleza en cuanto tal, en definitiva, la verdad.

Pero la belleza descubierta por el sujeto poético no es la de los sentidos, percibida *per oculos*, sino aquella que es vista con los ojos del alma. El mito del carro alado del *Fedro* nos permitirá explicar, con Platón, la teoría que sustenta "La mirada". El auriga que guía a los dos caballos alados por el mundo de las ideas pierde el control y cae a la tierra; con ello, los caballos pierden las alas y el alma del guía se encierra en un cuerpo, naciendo así el hombre. Este, que en otros tiempos disfrutó de la contemplación de las ideas, solo puede ya recordar lo que una vez vio. Por tanto, el hombre accede al conocimiento de las cosas mediante la memoria; y tal conocimiento no será de la apariencia de las cosas, sino de lo que está dentro de ellas: las ideas, la verdad.

Por otro lado, en el libro VII de la *República*, Platón expone también su teoría de la estructura de la realidad, mediante el mito de la caverna: unos hombres están condenados a vivir en una caverna en la que solo pueden mirar hacia delante. Detrás, una abertura permite la entrada de la luz. Entre esos hombres y la salida, un fuego; y entre los hombres y el fuego, un camino por el que desfilan otros hombres, portadores de toda clase de objetos. Lo que el hombre de la caverna ve es la sombra proyectada de tales objetos, por lo que nunca podrán ver las cosas en sí, pero las aceptan como verdaderas (realidad aparente). Uno de los condenados, libre de cadenas, consigue ver, con dolor y esfuerzo, la luz del exterior (realidad verdadera) o el mundo de las ideas.

[148] Ya lo había señalado B. Ciplijauskaité para la generación del 27: "el misterioso impulso poético, aparece con frecuencia bajo el nombre de «gracia» […] Se podrían dividir las nociones sobre la gracia en dos grupos. En el primero se acerca un tanto a la Gracia divina que visita a los místicos y les posibilita la unión con Dios. En poesía, se trata de la visita de la voz poética" (1966: 286).

Si, al volver a la caverna, les contara qué es lo que ha visto, sabe que puede ser incomprendido o asesinado.

También Wordsworth sintió las cadenas del mundo de las sombras. Según Abrams, "una preocupación central y persistente de *El Preludio* de Wordsworth es investigar lo que el autor llama «la libertad genuina», que él opone al estadio de dominio, tiranía, esclavitud y servidumbre —un dominio ejercido por el ojo físico sobre sus objetos materiales, que mantiene en servidumbre al espíritu que percibe" (1992: 358). También Coleridge aboga por una participación activa en la observación del mundo, con el que contribuye, organizándolo, precisamente a partir de la mirada. Ya en Protágoras, el hombre se convierte en la medida de todas las cosas[149].

En las *Rimas* de Bécquer, la mirada vuelve a remontarse a los orígenes de la vida, pues el poeta sevillano da "por una mirada, un mundo" (rima XXIII). Nos ofrece su visión neorromántica de la poesía, con la marca característica de la mirada auténtica del neoplatonismo. Para que la poesía se materialice en poema, el poeta debe llevar a cabo un ejercicio de reflexión; entonces, el pensamiento dirige su mirada hacia dentro y el yo poético, tras ardua tarea, supera la búsqueda ascética por la que se caracteriza todo acto creador: "yo, que incansable corro y demente / tras una sombra, tras la hija ardiente / de una visión" (rima XV). Como el hombre que llegó a ver la luz del sol y fue traspasado por la luminosidad del mundo de las ideas, Gustavo Adolfo Bécquer, casi místicamente, alcanza a través de la mirada la unidad con su dios poético en la rima XVII[150]:

> Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
> hoy llega al fondo de mi alma el sol,
> hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
> ¡Hoy creo en Dios!

Por la mirada alcanzará también Juan Ramón Jiménez la esencialidad de las cosas. Es el poeta —como señala Leopoldo de Luis en sus *Reflexiones*— quien concede el don de la existencia al mundo. Escribe Juan Ramón: "Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento ni mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están"[151] (1999: 108). Según expresa

[149] Nos lo recuerda De Luis en *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 19).
[150] Recuérdese que la poesía becqueriana es, en gran medida, metapoética. El concepto de mujer y de belleza es la imagen que predomina en las *Rimas* para hablar de su concepción poética.
[151] Esta necesidad juanramoniana para la poesía, la de ser un observador atento, ha de tenerse en cuenta para el libro que Leopoldo de Luis publica en 1970: *Con los cinco sentidos*.

en “Cielo”, de *Diario de un poeta reciencasado*, la contemplación de la realidad es el camino seguro para llegar a su poesía mística, es decir, a la verdad de las cosas:

> Te tenía olvidado,
> cielo, y no eras
> más que un vago existir de luz,
> visto – sin nombre –
> por mis cansados ojos indolentes.
> (…)
> Hoy te he mirado lentamente,
> y te has ido elevando hasta tu nombre.

En cuanto al existencialismo, es Sartre quien se refiere, en *El ser y la nada*, a “la mirada” del otro para tomar conciencia de nuestra propia existencia. Este tomar conciencia implica nuestra cosificación. Machado lo expresaría del siguiente modo en uno de sus aforismos de “Proverbios y Cantares” (2000: 289):

> El ojo que ves no es
> ojo porque tú lo veas;
> es ojo porque te ve.

Una vez que hemos explicitado, brevemente, aquellos aspectos que más nos interesan de las fuentes para el análisis del poema “La mirada”, pasamos a la exégesis del mismo. El poema comienza con la percepción repentina de una mirada, que es comparada con “una ola de sombra / extrañamente clara”. He aquí el mismo juego de luces y sombras que apuntábamos antes para el símil platónico de la caverna. La necesaria adaptación al mundo de la luz por parte del hombre encadenado en el mundo de las sombras (“[la pupila] cual de sol herida”) hace que la libertad resulte extraña, por poco usual. El ser humano ha caído para siempre en la tierra y solo el recuerdo de las ideas contempladas otrora —“mirar desde la infancia / remota”, en De Luis— da acceso a la verdad (“No hay camino que lleve / a la verdad humana / mejor.”), revelada a partir de la mirada. Decíamos antes que la mirada verdadera se hace con los ojos del alma. Hemos de mirar desde nuestro interior para captar la esencia de la vida, pues “del fondo de unos ojos, / de una pupila extraña, / le sube al hombre a veces / la vida revelada”, a saber, “la esperanza”. La mirada del otro yo que acompaña al poeta, en armonioso maridaje, delata su propia existencia, como si al mirarnos a nosotros mismos, como si al tomarnos un tiempo para buscarnos la esperanza en nuestra propia alteridad, cayéramos en la cuenta de que somos nosotros los que tenemos la potestad y el deber de decidir nuestro destino, voluntad de decisión que acerca esta poética al idealismo romántico. Nuestra subjetividad, explicaba Sartre, es producto de una percepción ajena.

“Reflexionar es volver a mirarnos con otros ojos o desde ángulo distinto. O a otra luz” (1985: 11), nos decía Leopoldo de Luis.

El poema nos sitúa en la creación del mundo. Las distintas guerras de comienzos del siglo XX lo han destruido y lo que queda de él son restos de muerte y aniquilación, por lo que es el hombre quien tiene que reconstruirlo, desde la caída hasta los cielos de un mundo bien hecho. De Luis imagina un nuevo mundo, el mundo que recrea en su imaginación con la esperanza y que vagamente le recuerda al de su niñez. Mientras tanto, “aquí el hombre apacienta / su soledad y […] presagia / que a las manos del mundo / puede volver la Gracia”. Por eso, la mirada que conduce a la verdad y a la belleza platónica, al hombre que vio la luz del sol por primera vez o que volaba alado por los cielos de las ideas, se levanta desde la miseria cotidiana hasta el mundo inefable de los sueños: lo ansiado pero no conseguido. La gracia, en singular, alude en la *Biblia* al auxilio divino para tener fe en él (*Juan* 1, 12-18). Sin embargo, en la mitología latina, las Gracias —las Cárites griegas—, en plural, son tres divinidades que gobiernan todo lo que el hombre y la vida puedan tener de agradable; suelen aparecer asociadas a las bondades del espíritu, al trabajo intelectual y a la creación de las obras de arte. Leopoldo de Luis se vale de esa multifuncionalidad de las Gracias mitológicas para ofrecernos una imagen de lo deseado por él para los hombres: el bien y la belleza. Por tanto, junto a las fuentes bíblicas ha de leerse las mitológicas: aquellas por cuanto implican comunión con las cosas; estas por su sentido metapoético.

Sin embargo, una lectura existencial de “La mirada” no ha de estar reñida con una lectura metapoética. Poesía y vida van siempre de la mano en la poética deluisiana. Escribía en “Billetes de ferrocarril para Juan Ramón y Machado”[152] que “la biografía respalda siempre la labor poética y a la inversa” (1975: 35). Para el autor de *Elegía en Otoño*, “la poesía es un acto de amor” (1985: 15), es decir, de búsqueda de lo que no se tiene y de acercamiento entre sus iguales. La mirada del hombre es dadora de vida, “su manera de mirar, crea la belleza, puesto que la belleza es un valor espiritual que el hombre reconoce en determinados objetos. La naturaleza no es ni deja de ser poética. La poesía la pone el hombre” (1985: 19). Si la mirada del hombre se centra en la esperanza, si la ama o la busca, el hombre podrá crear la esperanza para levantar los cimientos de un mundo armónico donde reine la felicidad. Cuando el poeta se encuentra consigo mismo y se ve reflejado en los ojos de su otro yo, ese extrañamiento que es toda poesía

[152] Se trata de un estudio sobre la forma de entender la vida y la poesía a partir de la categoría de los trenes que utilizaban Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

se resuelve con la creación del poema. En el poema "La mirada", el yo siente la llegada del otro y provoca la comunicación poética, acto desarrollado en soledad y silencio, pero que con el surgimiento de las palabras ("Desde qué abismos llega / como una flor de agua"), al atardecer[153], se rompe para que suene la "soledad sonora" que es la poesía. Esta llega desde las galerías de la conciencia, allá donde está el conocimiento y la verdad, y sale a flote en forma de palabra, en forma de luz, desde las ideas, el sueño y la imaginación, que son —en palabras de nuestro autor— "los elementos que yo quisiera ver aflorar en el poema, como los sargazos emergen a la superficie del agua, y esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea" (1985: 10):

(Venían por el mar
de la tarde las algas
del silencio vistiendo
las islas solitarias.)

Las Gracias deluisianas cobran ahora un nuevo sentido. Parece que está recreando, metapoéticamente, el tópico de invocación de las musas, para que, a través de ellas, pueda cantar la dicha de ser hombre sobre la tierra.

En otros poemas del libro la mirada aparece también vinculada a la esperanza, como en "Tiempo de otoño" ("Y miramos al cielo. Y abatimos la frente. / Y decimos: —Mañana."), en "La esperanza" ("Y pararse y mirar y ver de dónde / nos sopla de la vida el viento."), en "Encuentro" ("Súbitamente percibimos / el resplandor de lo ignorado, solo intuimos que esperanza / es un mundo detrás del llanto", en consonancia con la poética del llanto leonfelipesca), o "En el aire" ("Azul. Vemos pasar", con ese azul idílico, mas transitorio, de los sueños)[154]. De entre todas estas referencias visuales, cabe destacar, por su simplicidad y contundencia al mismo tiempo, unos versos de "Tránsito": "Dulcemente / el mirar como un fruto se doraba / de presagios.". Al mismo tiempo, la vista sirve para reafirmarle lo evidente, la realidad cruda del tiempo presente —eterno pasado fluyente— e histórico en que vive, bajo el signo de la angustia o *Sorge* heideggeriana, la que le hace vivir plenamente la realidad del aquí y el ahora porque aún no ha muerto; Leopoldo de Luis pone nombre a este vivir con todo mediante la fórmula "respirar por la herida". La respuesta a esa mirada es el silencio implícito en la resignación; así en "Encuentro" ("Como había pasado el tiempo / penosamente nos

[153] Nótese que la tarde sigue manteniendo el valor dado por el Simbolismo: la tarde es el momento ideal para escribir el poema.
[154] El mismo contraste que establece aquí Leopoldo de Luis entre el azul y el color del otoño fue llevado por Blas de Otero a la "Canción veinte" de su libro *Que trata de España* (1964): "Última hoja del otoño, pensamiento de España. / ¿Tierra tan vieja que / no ha lugar a la esperanza? / Última hoja color / de cobre, oxidada. / Tierra de rabia, roja / semilla de la esperanza. / Mediodía del mundo. / Cielo azul de España".

miramos”), en “Naufragio” (“Y miramos el mar, cual si sintiéramos / que un oscuro naufragio nos convoca,”) y en “Atardecer” (“Nos miramos y nos callamos”), como en “El balcón. Manet”, donde se pregunta si existe la posibilidad de cambio y la respuesta deja sutilmente el camino cerrado a la esperanza: “Y nos miramos. Y volvemos / los ojos otra vez al cuadro”.

4.5.3. Algunos intertextos de *Elegía en Otoño*: Rainer María Rilke, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado

Ya hemos citado a algunos de los poetas con los que Leopoldo de Luis coincide. Unos son claras fuentes, otros son meras coincidencias textuales. Como se es lo que se lee, la memoria, consciente o inconscientemente, ha podido rescatar algunos versos, alguna imagen, cierta manera de decir…, pero nunca se tratará de una copia servil. La intertextualidad es la relación que se establece entre distintos autores, obras, poemas, o entre los versos de un mismo autor, pues desde la modernidad las obras son concebidas como sistemas y no como textos aislados. Puede que se trate de una influencia o de una fuente o puede que haya que pensar en unas palabras que el azar —o mejor dicho, el bagaje cultural del lector— haya querido interrelacionar, si bien los puntos de conexión que venimos estableciendo son reiteraciones, es decir, intertextos que evidencian el único texto común que es toda la literatura. Leopoldo de Luis lo sabía, y, en el prólogo a *Primera Generación Poética de Posguerra* de Fortuño Llorens, escribe: “Claro que los hechos culturales jamás parten de cero. La poesía española de posguerra ofrece un panorama nuevo, pero con materiales anteriores” (1992: 8).

Entre esas relaciones intertextuales no hemos nombrado aún a Rainer María Rilke, cuyo modernismo alcanza a la poética deluisiana.

Paulatinamente hemos ido describiendo el mundo poético de *Elegía en Otoño* como reflejo del sentir del poeta. Hay una palabra, reiterada hasta en siete ocasiones y casi siempre —excepto una vez— encabalgada, que puede servirnos de síntesis del talente vital y poético del libro. Se trata del término “acaso”[155], que significa “quizá, tal vez”, y es usado para indicar posibilidad o duda. Desde este punto de vista, la obra queda reducida a la incertidumbre de aquél que deambula por el trapecio de la vida y teme caerse del lado de la realidad o del lado de los deseos. Asimismo, la probabilidad

[155] Véase los poemas “Otoño. Vida”, “Encuentro”, “El balcón. Manet”, “Tren de otoño”, “La mirada” y “Elegía”.

de la llegada de otros tiempos o de que sus pasos transiten otros caminos, recogidos en ese mismo adverbio, connota la actitud de lucha que caracteriza a los existencialistas.

Ahora bien, ¿cuál es la raíz de ese sincretismo poético? En primer lugar, la duda planteada por el adverbio "acaso" sugiere la misma inseguridad transmitida por los románticos alemanes e ingleses, y posteriormente heredada por los modernistas, con su "no sé qué". Entre los poetas españoles, San Juan de la Cruz sentía "un no sé qué que quedan balbuciendo" y Juan Ramón Jiménez insiste, sobre todo en su primera etapa, en ese "no sé", distinguidor de la vaguedad simbolista e impresionista. Tengamos en cuenta que Juan Ramón Jiménez consideraba a Bécquer como un puente entre San Juan de la Cruz y él mismo. Por esos mismos años de principios del siglo XX, César Vallejo, heredero del romanticismo, sentía los brutales golpes de la vida en el poema "Los heraldos negros", y atónito exclamaba "Yo no sé!". Pero es Rilke, poeta reconocido por el propio De Luis como influencia en la entrevista que abre el estudio y antología de *Será sencillamente* (2003: 40), quien se vale del "acaso" en múltiples ocasiones, llegando a sustantivarlo en *El libro de las horas*("si el acaso y lo impreciso callase"[156]), como reflejo de la incertidumbre existencial que venimos comentado. No en vano cada uno de los recursos y temas analizados en la poesía de Leopoldo de Luis hasta el momento se da en Rilke. Además, ambos poetas fueron atravesados por el encanto de la ciudad de Ronda. El cosmopolitismo de Rilke lo trajo varias veces a España, mientras que Leopoldo de Luis gustaba de visitas temporales, casi siempre en verano, a la casa rondeña de su amigo el poeta Pedro Pérez Clotet[157].

Rainer María Rilke es el poeta de la intimidad ("tan solo interiormente se acrecientan los cielos", 2008: 203), del eco —diría Bécquer— y de la autenticidad. Como en nuestro poeta, el mundo es captado a través de la mirada, pero para que sea verdadero ha de pasar por los filtros del corazón y en él ha de dejar su poso. La situación del yo poético en "El balcón. Manet" —un hombre contemplando un cuadro— es similar a la rilkeana para definir su concepción poética: "Yo quiero describirme / cual cuadro contemplado / largo tiempo y de cerca / como una palabra que he comprendido," (2008: 80). El título del poema deluisiano evoca el cuadro que tenía colgado en la pared de su lugar de trabajo: la reproducción de "El balcón" de Manet. Leopoldo de Luis viajó

[156] Cito por la edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte: *Nueva antología poética*. Madrid: Austral, 2008, p. 78. Para el uso del adverbio "acaso", también encabalgado la mayoría de las veces, véase pp. 101, 174, 183, 214, 236 y 337.

[157] Un breve estudio de la obra de Pedro Pérez Clotet y Rafael Porlán se encuentra en *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX* (1986: 161-164).

varias veces a París, donde disfrutaba, en el Museo de Orsay, de la pintura impresionista. En algunas de estas visitas fue acompañado por Celaya, Ramón de Garciasol y Manrique de Lara. En los años cincuenta, y también en París, entró en contacto con el escultor Baltasar Lobo, con los hispanistas franceses y con los redactores de*Ruedo ibérico*.

El concepto neoplatónico del amor es recuperado por Rilke; la cosa ha de ser vista por los ojos interiores, aptos para aprehender lo inefable (2008: 327):

> Y el mundo más contemplado
> quiere crecer en el amor.
> La obra de los ojos está hecha,
> haz ahora la obra del corazón
> con las imágenes en ti, aquellas que has captado:
> pues tú las dominaste: pero ahora no las conoces.

El lector de Rilke aprende que "debes con dignidad soportar la vida" (2008: 61), afín al estoicismo existencialista siempre defendido por De Luis; como existencialista es a su vez el llamamiento a la acción, pues la vida es un quehacer diario y una decisión constante: "Quiero mi voluntad, y acompañarla / quiero por el camino de la acción". La alteridad ontológica también se asoma por sus versos ("junto al adversario / se hallaba mi yo divido en trozos […] Fui para mí un extraño, cual otro ser cualquiera", 2008: 92-93), junto al panteísmo, "pues somos tan solo corteza y hoja. / La gran muerte, que cada uno en sí lleva, / es fruto en torno a la que todo gira" (2008: 109), y junto a la filosofía de la Tierra Madre, en cuyo interior nos acoge ("la muerte misma / no fue sino un pretexto para ser: su último nacimiento. / Pero a las amantes la naturaleza las reintegra / a su seno, como si ya no tuviera la energía necesaria / para crearlas por segunda vez." (2008: 208). La vida, por tanto, es un ir hacia la muerte, cuya válvula de escape vuelve a simbolizarse con la recuperación de la infancia, cuando aún estaba todo por descubrir (2008: 111):

> Haz que sepa de nuevo de su infancia;
> de todo lo ignoto y maravilloso,
> de sus años tempranos, plenos de presentimientos,

La memoria, por su parte, le brinda la posibilidad de recuperar lo perdido, de hacerlo tangible ("Y al cantar, el ayer y lo olvidado / volvían otra vez a renacer", 2008: 115). La constancia de la temporalidad y de la soledad del ser agostará al poeta: "Oh soledad, oh pesadumbre de pasar el tiempo…" (2008: 122); la fe —como hiciera León Felipe y, más tarde, Leopoldo de Luis— abreva en las lágrimas, ya que "del llanto salió un mundo en el que / todo existió de nuevo" (2008: 145).

Rilke escribe varias elegías (*Réquiem por una amiga*, *Réquiem por Wolf* y *Elegías Duinesas*) y el otoño, en clave metapoética, se convierte en la imagen material del canto poético: "Tú heredas los otoños que con fastuosos trajes / guardan los poetas en el recuerdo"[158] (2008: 97). Ante este tiempo de ocaso, aconseja hacer un paréntesis, "y párate y contempla" (2008: 343), dice, resonando en esas palabras aquellos versos finales de "La esperanza": "Y pararse y mirar y ver de dónde / nos sopla de la vida el viento".

Pero es Juan Ramón Jiménez, a quien ya citamos al tratar el concepto platónico de la mirada, el poeta más otoñal de entre las fuentes deluisianas. La importante presencia de la naturaleza en la obra de Leopoldo de Luis puede tener su origen en la obra del moguereño, sin olvidar los elementos paisajísticos que podría haberle aportado la poesía de Antonio Machado[159]. Para señalar esos vínculos nos limitaremos a la *Segunda Antolojía Poética*, obra que prologó De Luis y que leyó intensamente entre el zumbido de balas fratricidas.

La caída de la tarde es el momento elegido por Juan Ramón para esparcir su melancolía, pues el atardecer es el instante propicio de la escritura; e incluso lo explicita en *Bonanza*: "¡Tarde de los domingos del invierno, […] Parece / la hora ideal un libro mío." (1995: 225)[160]. Y junto al ocaso, el otoño con sus hojas secas y encendidas, con su amarillez y desnudez, con su viento sugeridor, preludia el devenir de todo lo vivo así como la regeneración de todo lo muerto. Además, un marcado tono de melancólica tristeza elegíaca envuelve a la mayoría de sus libros. En definitiva, puede decirse que el libro de Leopoldo de Luis de 1952 ha recalado en la visión poética que Juan Ramón había dado de su mundo exterior para simbolizar su yo más íntimo: "Mira el cielo ceniciento, mira el campo / inundado de tristeza" (1995: 76) escribe en un poema cuyo título, "Paisaje del corazón", evidencia el halo romántico de sus primeras obras.

"Las hojas del Otoño flotan sobre tu brisa / y caen en el estanque solitario del alma". He aquí los dos primeros versos de *Elegía en Otoño*. Pues bien, el de Moguer ya había recurrido a esta imagen en la selección de poemas que llevó a cabo para la *Segunda Antolojía Poética*, donde predominan los metapoemas. En tres momentos

[158] Juan Ramón Jiménez describiría su etapa modernista como "una reina fastuosa de tesoros" y Antonio Machado localiza el origen de la poesía "en esas galerías, / sin fondo, del recuerdo, / donde las pobres gentes / colgaron cual trofeo / el traje de una fiesta / apolillado y viejo" (2000: 132).

[159] Jorge Urrutia propone, en su introducción a la edición de *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, que "del simbolismo naturista y del propio uso becqueriano, debe, por lo tanto, provenir la importancia de la naturaleza y de los términos correspondientes al mundo natural en la poesía simbolista española, como los poemas de Juan Ramón Jiménez o de Antonio Machado demuestran" (1999: 23).

[160] Cito por la edición de Jorge Urrutia de la *Segunda Antolojía Poética*.

distintos las hojas se desprenden del corazón o del alma del poeta,o caen en él. En *Arias tristes* siente su alma como "hermana del cielo / gris y de las hojas secas."; y a continuación expresa el siguiente deseo: "¡Sol interno del otoño, / pásame con tu tristeza!" (1995: 87). Más tarde, en *Elejías*, el corazón, centro donde se hospedan los sentimientos, aparece como imagen del árbol-poeta, mediante la sinécdoque: "Una a una, las hojas secas van cayendo / de mi corazón mustio, doliente y amarillo." (1995: 129). Y por último, manifiesta del siguiente modo su dolor contenido: "¡cómo tus rosas nuevas / se pudren ya en el fondo de mi alma!" (1995: 261), en *Monumento de amor*. La naturaleza ha pasado por el tamiz de la ficción poética y, por ende, no importa cuál sea la configuración de lo real sino la visión que de ella se tenga. La caída de las hojas de los árboles es utilizada por ambos poetas como símbolo de su estado anímico; sea la estación que sea, cuando la rosa o el árbol son interiorizados, la aflicción priva a la realidad de cualquier posible dicha. Mas "Otoño" es también el título de un poema del *Libro de las Imágenes*, en el que Rilke escribe que "las hojas caen, caen como de lejos […] en la soledad de todos los astros" (2008: 125). La intertextualidad entre Rilke, Juan Ramón y De Luis resulta cada vez más obvia.

De Luis, como hiciera Juan Ramón, caracteriza al otoño con el color rojizo, como si toda la naturaleza fuera un rescoldo que se apaga ("El Otoño que arde con su lumbre de gloria / presta a las cosas luz misteriosa y dorada"). En "Tiempo de otoño" se refiere a "los labios cobrizos del Otoño", a "las flautas rojas de las ramas" y a los "líquidos metales"; este colorido pasa al interior del poeta, por lo que, consecuentemente, "también Otoño el corazón nos dora" y hace que vayamos "pisando un corazón de hojas". De nuevo la *Segunda Antolojía* vuelve a ofrecernos retazos afines. Véase cómo, en *El silencio de oro*, tan solo tres versos resumen la situación descrita por Leopoldo de Luis en "Tiempo de otoño": "—Atravesando hojas, / el sol, ya cobre, viene / a herirme el corazón." (1995: 246). Por otro lado, al yo poético de Jiménez también le pisan el corazón: "me dolió el corazón que me pisaste" (1995: 310).

Señalemos una última relación entre ese poema deluisiano y Jiménez. Se trata de las palabras con que se cierra el poema "Desnudos", de *Arte menor*: "… Y tú me dirás, / huyendo: ¡Mañana!" (1995: 154). Ya señalamos la intertextualidad entre el final de "Tiempo de otoño" ("Y decimos: —Mañana") y Lope de Vega. Ahora es Juan Ramón Jiménez el que se vale de este final abierto como símbolo de la esperanza. La diferencia radica en el referente de "mañana" en uno u otro poema. La del onubense se ciñe a la llegada de la poesía desnuda, mientras que en De Luis adquiere matices existencialistas.

El tren es otro de los símbolos que hemos comentado, con un valor similar al del río heraclitiano. También podemos ver en Juan Ramón al viajero en "este tren lento, largo de cansancio y de sombra." (1995: 180), de *Melancolía*, así como en los últimos poemas de *Historias*. Con el paso del tiempo, el "nosotros" que constituye la identidad dual deluisiana "irremediablemente transita día a día / hacia el Otoño en largos trenes de sombra y viento" ("Tren de Otoño").

El tren pasa y va dejando en el olvido estaciones, pueblos y paisajes. El recuerdo, acto vivificador, permite recuperar las huellas dejadas en el camino. Vuelven una vez más a coincidir los dos andaluces. Si para De Luis la poesía bebe en las fuentes de la memoria y le permite recrear lo más auténtico de aquel otro yo que quedó en el pasado, para Juan Ramón Jiménez la memoria también adquiere este doble sentido metapoético y metafísico a un mismo tiempo. Este, a partir del lema goetheano "como el astro, sin precipitación y sin descanso", levanta su máxima de "obra en marcha", dedicándose en cuerpo y alma a crear su dios de la conciencia y de la belleza. Una vida dedicada a la poesía y por la poesía se sirve de la memoria en sus interminables revisiones, que las entendía como un revivir lo expresado con las palabras. Por tanto, es un ejercicio creador puro, similar —según la poética juanramoniana— a la labor de Dios. Es la idea expuesta en el poema "Otoño" (1995: 209) de *Libros de amor*:

> Aire agudo que llega al fondo de la vida,
> de donde se levanta, sin que lo sepa nadie,
> recuerdos melodiosos de historias de otro tiempo,
> que todavía huelen, dolientemente, a carne…

Pasado y futuro son las coordenadas temporales del poeta. En cuanto al pasado, es el origen del canto; el futuro surge como angustia por el deseo de pervivir más allá de su tiempo, mediante la palabra poética. De ahí que afirme taxativamente "Sí, la inactualidad. Vivir siempre una vida / de después o de nunca, agua de este desierto" (1995: 211)[161].

El cielo y la tierra reaparecen insistentemente en la imaginería deluisiana. Verticalidad, espiritualidad, libertad, plenitud, esperanza, alas y vuelo son algunos de los elementos que giran en torno al concepto de exaltación de la vida, frente a aquellos conceptos que connotan caída y tristeza como pueden ser horizontalidad, materialidad, ataduras, impureza, angustia, raíces… Cielo y tierra. Y en medio, la nada, el hombre

[161] Para otros momentos en los que Juan Ramón subraya el juego dialéctico entre el olvido y el recuerdo, véase pp. 187, 213 y 326-328. La pervivencia en la palabra es llamada por Juan Ramón "agua de este desierto". También De Luis recurre a la imagen del agua para referirse a la poesía, por un lado, y al desierto, por otro, para representar el tiempo y las circunstancias vitales que le rodean.

con la frente abatida, consciente de su fragilidad. El deseo y la realidad en continua pugna. Porque el ser-en-la-tierra, al menos el ser existencialista, permanece estoico ante las desgracias. Y ya hemos dado argumentos para sentenciar que Leopoldo de Luis era uno de esos luchadores incansables ante sus circunstancias. Solo una moral sólida como la suya permite ver cómo, en "La esperanza",

> Nos nace la esperanza como un ala,
> como el ala florida del almendro.
> No podemos volar porque en la tierra
> algo nos ata como al tronco viejo.

Al poeta, a pesar de sentirse un ser alado, como el vate encargado de sustentar la fe —pues ser poeta, como nos ha enseñado Bécquer o Juan Ramón, es una necesidad que nada tiene de lujosa[162]—, la tierra le atrae y le impide el vuelo. Se trata de un desplazamiento mitológico, pues, como Prometeo o Sísifo, el hombre sufre ahora la condena de haber nacido; todo el trabajo consistirá en remontarse, en infinita heredad, tras la caída. En la mitología clásica, en el *Génesis* y en el Romanticismo, el humano, mortal, ha perdido su conexión con la naturaleza y su unidad. Juan Ramón Jiménez, que creó su dios personal de la Belleza, alcanzó la contemplación, último estadio místico. Levantó su universo poético para erguirse como dios de la Poesía, como dios *deseado*, pasivo ante el alumbramiento, y *deseante*, como creador de su particular cosmos. En oposición a De Luis, aquel rebasa las fronteras físicas del aquí y del ahora, pues sabe que su vida no acabará con su muerte sino que irá más allá, por los caminos adonde su poesía vaya, lo que le permite, frente al "no sé" romántico que caracteriza a sus primeros libros, augurar que "Sé bien que soy tronco / del árbol de lo eterno." (1995: 317). Es la *hybris* en la poesía; la seguridad hiperbólica que conduce a la excitación, como en *Piedra y Cielo* (1995: 334):

> ¡Sí, cada vez más vivo
> —más profundo y más alto—,
> más enredadas las raíces
> y más sueltas las alas!
> ¡Libertad de lo bien arraigado!
> ¡Seguridad del infinito vuelo!

[162] Para Ángel Esteban, en su análisis de la creación poética de Bécquer y Martí, "el creador, al constituirse como centro del universo, sublima su creación [y, añadamos, vuelve sobre ella misma]; de ahí el empeño por renovar la forma poética […] de ahí la concepción de la poesía no solo como necesidad, sino también como deber, uniendo lo ético con lo estético, o lo estético con lo social" (1992: 98).

Pero no era tal la actitud de nuestro poeta. Alejado de la poesía pura, mas sin rechazar la palabra exacta; solitario y silencioso, aunque sin encerrarse en torre alguna y comprometido con su tiempo; e intimista, que no narcisista.

Como ya dijimos antes, *Elegía en Otoño* representa un paréntesis en la vida y en la obra de Leopoldo de Luis. Quizá sean los últimos versos de "La esperanza" los que mejor atestigüen tal intención. Supone la declaración de un ejercicio de reflexión, quemando en el fuego del otoño las heridas abiertas, para cicatrizarlas mediante la credulidad pregonada —si bien no llevada a la praxis poética — en la labor creadora. Pero tal declaración no llega al optimismo juanramoniano. Su poesía, pese a insistir en que es necesario recobrar la esperanza perdida, nunca será una poesía pletórica: un escepticismo resignado se lo impide. Junto a la necesidad de regeneración, como crecen las ramas en los árboles en primavera, tras un frío invierno, De Luis —según proponía León Felipe— ve en el llanto un antes y un después para el resurgimiento de una nueva vida, distinta y mejor a la que se queda atrás: "solo intuimos que esperanza / es un mundo detrás del llanto" ("Encuentro"). Los poemas de la *Segunda Antolojía Poética* que ahora queremos traer a colación tratan también de la necesidad de hacer un alto en el camino y mirar hacia delante, ya que será el futuro quien diga si la palabra escrita hoy es merecedora de ser calificada como Poesía; en *Eternidades* encontramos tal aforismo (1995: 308):

> Tira la piedra de hoy,
> olvida y duerme. Si es luz,
> mañana la encontrarás,
> ante la aurora, hecha sol.

Tal luz es el alumbramiento poético, al que se llega tras un constante ejercicio revisionista. Sin embargo, hemos de remontarnos a un poema de *Arias tristes* para presentar un intertexto cuya similitud no debemos pasar por alto, pues mediante él ofreceremos una interpretación metapoética del cierre anticlimático de *Elegía en Otoño*, que copiamos a continuación:

> (Una renunciación acaso sea
> más que segar la pretendida rosa
> brotar oscuros árboles de sueño.)

Para un cotejo más claro vamos a transcribir el poema de *Arias tristes* al que hacíamos mención (1995: 88):

> ¡La otra tarde, se ha llevado
> el viento más hojas secas!
> ¡Qué pena tendrán los árboles,

esta noche sin estrellas!
He entreabierto mi balcón:
—La luna camina muerta,
sin luz de besos ni lágrimas,
amarilla entre la niebla—.
Y he acariciado los árboles,
con miradas de terneza,
que les van abriendo hojitas
verdeluz de primavera.
¿Es que están soñando, así,
con sus pobres hojas secas?
Yo les digo: "No lloréis;
vendrán con las hojas nuevas."

Por un lado, los dos últimos versos evocan el renacer de la primavera tras el llanto; imagen, por tanto, afín a la utilizada por Leopoldo de Luis para referirse a la esperanza. No obstante, quedémonos con la imagen de los árboles juanramonianos, tristes y soñolientos en "esta noche sin estrellas". De nuevo es posible una lectura metapoética: es el poeta quien con su mirada hace florecer al árbol y convierte los sueños en realidad. Por eso les dice que no lloren, porque a través de la poesía recuperarán las hojas caídas. Del mismo modo que Leopoldo de Luis, para Juan Ramón es el poeta quien dota, con su mirada, de cualidades poéticas a la naturaleza. El sueño de los árboles es el de la eternidad que concede la gracia de la poesía, una naturaleza viva, cual primavera, en la conciencia.

Si volvemos a los versos finales de "Elegía", antes citados, podremos comprender mejor qué nos quiere decir esa sentencia. En primer lugar hay que tener en cuenta que "renunciación" significa, según la tercera acepción del DRAE, "privarse o prescindir de algo o de alguien". Ahora bien, ¿en qué consiste esta renunciación de la que habla el yo poético? Para responder a esta pregunta tenemos que volver al concepto de dios en Juan Ramón Jiménez. Si la idea bíblica de la renuncia implica vivir en la fe —lo que De Luis llama la "Gracia" (en "La mirada")—, implícitamente está actualizando la creencia en el reino prometido mediante la resurrección del alma; así puede leerse en la Segunda Epístola a los Corintios (5, 17): "Por tanto, el que está en Cristo, es una nueva creación; pasó lo viejo, todo es nuevo". Si hacemos ahora una nueva lectura, entre líneas, a partir de la idea de la conciencia divina de la Belleza en Juan Ramón Jiménez, sacaremos algo en claro. Renunciar, metapoéticamente, quiere decir prescindir de algo, que en Juan Ramón son los ropajes y vestiduras que engalanaban su primera poesía —piénsese en "Vino, primero, pura," de *Eternidades*—; era el paso previo para vislumbrar la poesía pura, que, como se lee en el versículo de

San Pablo, es lo nuevo, dejando atrás las antiguas formas superfluas. Así, la renunciación deluisiana cobra nuevo sentido. Escribe que "acaso sea / más que segar la pretendida rosa / brotar oscuros árboles de sueño". Además de la lectura que hicimos del uso del adverbio "acaso" como síntesis de la oposición entre la realidad y el deseo, debemos pensar que De Luis está haciendo una revisión de uno de los dísticos más relevantes de la poesía española ("¡No le toques ya más, / que así es la rosa!"[163]), y que, por tanto, ha de presentar la cautela, modestia o incertidumbre que le caracterizaba como persona y como poeta. De ahí que escriba "acaso", por deferencia a uno de los maestros de la poesía del siglo XX. La pureza o la renunciación en poesía —apunta nuestro poeta— no consiste en lo declarado por el andaluz universal en esos dos versos, a saber, una reelaboración en torno a la forma, sino que el poema (la rosa) debe orientarse más que a fines estéticos a una dicción comprometida, ética: "brotar oscuros árboles de sueño". No de otra forma entendió la poesía sino como un medio necesario y comprometido con su tiempo, concepción poética tal que determinó en Machado que cortara "las viejas rosas del huerto de Ronsard" (2000: 150). El poeta ha de crear un mundo imaginario donde sea posible que los árboles florezcan y den los frutos de lo anhelado: la esperanza. Parafraseando al autor de *Diario de un poeta reciencasado*, Leopoldo de Luis vive por y para la esperanza. La poesía se entiende como compañera de la vida y se le pide que sea la manifestación de los deseos o sentimientos humanos, y se rechaza la poesía ornamental que pudiera decorar los más bellos jardines, pues —en palabras de José Hierro— "es tiempo / de no plantar rosales" ("Poesía contemporánea"). La ética determina la estética del poema, que no al revés. La forma entonces se aplaza, aunque no se desdeña: "escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos" decía Gabriel Celaya hacia 1947 ("Aviso", en *Tranquilamente hablando*).

Sobre los versos de "Elegía" que venimos comentando ha de hacerse una observación más. No es gratuito que vayan entre paréntesis. Uno de los posibles usos del paréntesis es el de hacer una observación aclaratoria. Y lo que aclara De Luis es, una vez más, su poética, que camina por las sendas del compromiso, no solo en este último poema, sino en todo el libro, e incluso, en toda su obra. Por tanto, vida y literatura aparecen entrelazadas, pues con esta se nombra a aquella, y en el espejo del poema se reflejan las circunstancias de una vida marcada por el dolor: "Y nombrarte es dolor",

[163] Véase el estudio de Leopoldo de Luis "Un poema de Juan Ramón Jiménez" (1986: 55-75).

dice serenamente, convirtiendo así el canto lírico en una "Elegía", título del último poema de *Elegía en Otoño* y, al mismo tiempo, título —"Elejía"— del último poema del *Diario* juanramoniano.

Una nueva imagen de "Elegía", que ya había aparecido en "Atardecer" ("El río / apenas suena bajo el puente"), nos acerca al simbolismo del moguereño y al panteísmo aliexandrino ("Cuerpo o río que helado hacia la mar se escurre", 2005: 554):

> Veo a veces tu cuerpo como un río,
> como un río pasando mudamente
> el puente de mis años, por mi pecho.
> Y en un heroico cielo, siempre inmóvil,
> solo tu nombre, herido de memoria.

Veamos cómo Juan Ramón Jiménez va construyendo esta imagen, recurrente en la *Segunda Antolojía Poética*. El primer hito relevante al respecto nos lleva hasta las imágenes impresionistas de *Melancolía*: "Umbría, el agua corre cerca de nuestra alma." (1995: 185). Un segundo momento en su reelaboración aparece en *Eternidades*, donde "El dormir es como un puente / que va del hoy al mañana. / Por debajo, como un sueño, / pasa el agua." (1995: 309-310). Y, por último, en "El recuerdo", de *Piedra y Cielo*, "El río pasa por debajo / de mi alma, socavándome. […] Seré, hecho onda / del río del recuerdo…" (1995: 327-328). Asistimos a un progresivo acercamiento al agua hasta que se produce la total identificación con ella. Desde el punto de vista metafísico, el agua actualiza la imagen del paso del tiempo; metapoéticamente, el poeta supera lo tangible de la existencia y se eterniza en su poesía, simbolizada con el río en el que se metamorfosea[164]. Por eso en *Eternidades* (1995: 309) cantaba:

> — Mi novia sola es el agua
> que pasa siempre y no engaña,
> que pasa siempre y no cambia,
> que pasa siempre y no acaba.

También el sujeto poético de "Elegía" se desdobla para confundirse con las aguas del río heraclitiano y siente la dualidad requerida para la comunicación en que consiste la poesía. Se trata de una imagen —la de la poesía que pasa por el puente-poeta— que De Luis recupera como crítico literario, en su prólogo a la edición de la *Segunda Antolojía Poética*: "La poesía no es nunca un cristal inmóvil, sino un río cambiante para los ojos de distintas épocas […] Ha pasado mucho agua bajo sus

[164] Se trata del mismo valor que Eugenio de Nora concede a la imagen del río en *España, pasión de mi vida*: "Entonces las palabras han de ser como un río" (en "España").

puentes" (1983: 7)[165]. Sin embargo, el otro yo poético que habita en el poeta está, simplemente, "herido de memoria", frente a la soberbia con que asentía Juan Ramón Jiménez. La actividad reflexiva señala una única dirección, hacia el pasado doloroso que desmiente el tópico manriqueño de que "cualquier tiempo pasado / fue mejor". El futuro, pues, aparece incierto y los deseos se representan ahora mediante la imagen de la herida, siendo ésta un símbolo de todo lo que implica vivir en una coyuntura nefasta para que lo anhelado se materialice. La consecuencia será el nacimiento de la palabra creadora con valor de testimonio. En este sentido, la "Elegía" deluisiana se sitúa más cerca de la actitud poética de Rilke, en cuya "Tercera Elegía", de las *Elegías Duinesas*, especifica que "una cosa es cantar a la amada. Otra, ¡ay!, / a aquel dios-río de la sangre, oculto y culpable" (2008: 213).

Antonio Machado también llevará a sus versos de *Soledades, Galerías y Otros Poemas* la imagen del río, símbolo del alma, que pasa bajo el puente, un agua fluvial que le enseña la lección de la temporalidad (*vita flumen*): toda vida fluye hacia el mar y, en él, nos diluimos en la nada. O lo que es lo mismo, pero desde la mitología pagana: pronto Caronte remará para nosotros a través de la laguna Estigia y nos llevará desde la orilla de los vivos al reino de los muertos. Nos referimos a los siguientes versos del poema XIII de *Soledades*(2000: 97):

> Yo caminaba cansado,
> sintiendo la vieja angustia que hace el corazón pesado.
> El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
> bajo los arcos del puente,
> como si al pasar dijera:
> "Apenas desamarrada
> la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
> se canta: no somos nada.
> Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera."
> Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
> (Yo pensaba: ¡el alma mía!)
> Y me detuve un momento,
> en la tarde, a meditar…

El sujeto lírico de Machado, otro *homo viator* que emprende la búsqueda de la verdad, siente la angustia, puramente romántica —el Modernismo recrea en gran medida la poética del mejor Romanticismo—, que provoca el hecho de tomar conciencia de ser una gota perdida entre la inmensidad del mar. El pensamiento que

[165] Véase también "Victoriano Crémer y su tiempo de soledad": "el poeta no es sino un buen conductor de esa agua, de esa luz que es la poesía" (1975: 206); y en "Antonio Machado ante la crítica": "La poesía no es algo rígido, estático, predeterminado, doctrinal. Yo la veo como un río más que como un espejo" (1986: 23).

encierra parte de un verso aplastante y rotundo ("no somos nada") le hace reaccionar del mismo modo que lo hiciera Leopoldo de Luis ("Y hay que pararse"): "meditar"[166] al atardecer, en el momento propicio para que surja el canto. En "Atardecer" Leopoldo de Luis describe del mismo modo su entorno: "Rivera antigua. Pasas / como la tarde bajo el puente".

Insistamos en que la poesía era para De Luis un compendio de sueños, palabras y conversación íntima con uno mismo a la caída de la tarde, cuando los sentimientos ya habían reposado en el desván de la memoria y eran revividos posteriormente con la propia escritura del poema. Releamos, entonces, los siguientes versos de "Elegía" y descubriremos que al sesgo de estas palabras existe una poesía que habla de la misma poesía:

> Y nombrarte es dolor. Reconocerte
> después de cada tarde, como el sueño,
> es el dolor diario. Cruzo absorto
> calles hacia la angustia de la nada,
> entro en casas desnudas,
> hablo a seres extraños, torpemente.

Lo extraño es lo ajeno, lo alienado pues; el *alter ego* con el que conversa y que le revela lo más íntimo, llámese pensamiento, sentimiento, sueño o revelación. En definitiva, el eco. Por eso, cuando el poeta dice que "—«Somos recuerdo.» […] Alguien ha dicho lo que temen / tu corazón, mi corazón" ("Atardecer"), ese "alguien" no es otro más que la expresión de sus cavilaciones o el diálogo de la poesía; entonces, el referente de "tu corazón" vuelve a ser el poeta mismo, conclusión a la que llegamos apoyándonos en unos versos del *Libro de las Horas* de Rilke: "Ay, tú estás solo. Tú eres soledad, / tú, el corazón, rumbo a valles lejanos" (2008: 103) [167]. Puede que una de las manifestaciones más acertadas de la alteridad en la poesía española —sin olvidar a Machado— esté en el Juan Ramón Jiménez de *Eternidades*: "Yo no soy yo. / Soy este / que va a mi lado sin yo verlo; […] el que quedará en pie cuando yo muera", pues, como

[166] Como venimos argumentando, *Elegía en Otoño* es un acto de reflexión, un paréntesis intimista que muestra el lado más amargo del poeta, y en donde apenas hay brotes de esperanza. Antes que él, Machado ya había adoptado esa actitud meditativa y, como De Luis, siente no haber gozado su juventud: "Hoy, en mitad de la vida, / me he parado a meditar… / ¡Juventud nunca vivida, / quién te volviera a soñar!"

[167] Coincide plenamente Leopoldo de Luis con la afirmación de Rilke en estos versos. En "Función moral de la poesía", un trabajo sobre la concepción poética de Aleixandre, corrobora que "se canta desde un corazón solitario (y recordemos que don Antonio Machado había escrito que *un corazón solitario / no es un corazón*), y ese corazón está aludido mediante expresiones de una hermosa vehemencia que nos hace recordar la poesía de la *Destrucción o el amor*:
Masa frenética de dolor, salpicada
contra aquellas mudas paredes interiores de carne" (1986: 108).

escriben Bécquer en la rima XLVI, "¡[…] el muerto está en pie!", y Vicente Aleixandre en *Mundo a solas*, "un cadáver en pie un instante se mece" (2005: 427). Primero Bécquer y, tras él, Juan Ramón, hicieron constantemente uso de la dialogía para deshilvanar sus entrañas; también Rilke, que explica que "éstos son los deseos: quedos diálogos / de las horas cotidianas con la eternidad" (2008: 69), como, de forma similar, el De Luis más optimista suscribía "que nos brota de la sangre / el deseo como un diálogo" ("Encuentro"). Mediante la utilización de este recurso Leopoldo de Luis se inserta en los caudales de la mejor tradición poética.

Por otro lado, nos decía que "nombrarte es dolor"[168]. Como nombrar es crear —así también en Rilke y en Juan Ramón Jiménez—, el poeta se transfigura en una especie de semidiós de su propio universo poético[169]. El otro, el mundo real, se presenta inestable y sufrido, misterioso si se quiere. Y al ser la poesía su compañera de viaje en el periplo vital, esta denota las mismas características del mundo que simboliza, convirtiendo así el acto de escritura en una actividad sufrida. Pero la poesía de Leopoldo de Luis nuca será evasiva, cual prestidigitador que encanta con sus palabras al lector, sino bien anclada. Él soportará, poema a poema, las cadenas que lo atan a la escritura. Escribir es, pues, una necesidad ligada al sufrimiento de ser el reflejo de lo realmente vivido[170]. Lo que nombra es la realidad y el hecho de nombrarla hace que se establezca algún tipo de relación entre el nombre y la cosa designada[171]; desde este punto de vista se corrobora que la poesía deluisiana es poesía del momento, un canto de su íntima realidad presente[172]. El pesar que inunda al poeta lo lleva continuamente a volverse sobre su propio quehacer, para interrogarse y para interrogarlo en busca de una

---

[168] Para Arnim, "la fe del inventor en una cosa todavía no creada, pero él debe sacar a la luz y por la cual debe precipitarse a los abismos y abandonar su alma entere al caos, es algo eminentemente sagrado; por eso es tan vulnerable, y sus heridas tan sensibles, tan difíciles de curar" (Béguin, 1954: 317). Ya señalamos en otro punto del trabajo la idea deluisiana de que para llegar al conocimiento del mundo previamente el poeta ha de conocerse a sí mismo.

[169] Es la idea que transmite Jorge Guillén en los metapoéticos versos de "Despertar español", de *Aire nuestro* (1969): "Me despierto en mis palabras, / por entre las palabras que ahora digo, a gusto respirando / mientras con ellas soy, del todo soy / mi nombre […] si mi lengua le nombra, le somete".

[170] En *El espejo y la lámpara*, Abrams señala que "el paralelo entre creador y poeta sirve como modelo intelectual para concebir un poema como una proyección disfrazada de su autor" (1975: 422); el concepto de "lo inconsciente", junto a lo consciente, de Schelling triunfaría en el siglo XVIII para explicar la esencia de la poesía.

[171] Recuperando el concepto romántico de la unidad perdida, para Baudelaire "la palabra no es una creación casual del hombre, sino que responde a la unidad cósmica primigenia; el simple hecho de pronunciarla provoca un contacto mágico entre quien la pronuncia y aquel origen remoto" (Friedrich, 1974: 69).

[172] Este matiz será el que permita el cambio de la poesía intima de sus primeros libros a la poesía social de los años sesenta. Ya en 1954 aparecería "Fútbol modesto", poema con claras connotaciones sociales.

respuesta[173]. Según Ángel L. Prieto de Paula, "la tarea de las palabras, inhábiles para decir el mundo, es entonces la de testimoniar esa imposibilidad de cercar lo que denominamos inefable" (1996: 235).

Si para Rilke "lo más próximo es también lejano para el hombre", pues no somos capaces de reconocernos "en medio de ese destructor / no-saber-adónde" (2008: 228) que impone el destino, o si "las cosas más cercanas no se esforzaban por hacérseme comprensibles" (2008: 292), Juan Ramón Jiménez, en cambio, supera el obstáculo de tal misterio a través de la poesía y de la introspección: "¡Qué cerca ya del alma / lo que está tan inmensamente lejos / de las manos aún!" (1995: 287) y "[…] qué lejos, siempre, de ti mismo!" (1995: 289), le grita al mar por el que navega su alma. Lo que sucede es que éste ya otea la salvación del desierto mundano, en la mistificación de su poesía. Pero Leopoldo de Luis es el poeta que no pretendió la trascendencia y no llega a elucubrar la maraña ontológica que envuelve al ser humano("Encuentro"):

> Estamos cerca tantas veces
> y solo un día nos hallamos
> inesperadamente, como
> al regresar de un viaje largo.

Juan Ramón Jiménez lo habría expresado de otra forma: "el encuentro después del hallazgo" o "el nombre exacto de las cosas", que solo es posible tras la comunión con uno mismo. La multiplicidad se desvanece en la unidad y la angustia de la temporalidad se esfuma ante la seguridad de su destino. Pero como no todos los poetas logran la plenitud poética, el tiempo sigue martilleándoles la conciencia. Es el caso de los poetas que venimos interrelacionando. La respuesta a la pregunta de Leopoldo de Luis "¿Qué dejo triste en las pupilas / pone el sonido de los años?" ("Encuentro") se puede encontrar en el intimismo rilkeano: "El tiempo —escribe éste—, en cierto modo, es multiforme, / de cuando en cuando oímos sobre el tiempo, / y afirmamos lo eterno y la vejez" (2008: 86), es decir, la infinitud de la vida y la finitud del hombre en ella.

Y es Machado otro de los poetas que sienten la paradoja de no poder aprehender lo inmediato. Lo más suyo, su interior, se vuelve inaprensible, "siempre fugitiva y siempre / cerca de mí" (2000: 99). Y de nuevo en el metapoema "Introducción" (2000: 132 y s.), de *Galerías*, vuelve a sentir tal contradicción. Puede que Leopoldo de Luis

[173] Resulta interesante la lectura que hacen Fanny Rubio y José Luis Falcó sobre la poesía de posguerra: "Proclamada la autonomía de la obra de arte, perdida la fe en el valor activo de la palabra poética, la única realidad referencial posible del poema será la realidad dada en el propio lenguaje" (1981: 86). Véase también la interpretación que hace Prieto de Paula en *Musa del 68. Claves de una generación poética* (1996: 228 y ss.).

viera en ellos un reflejo de su propia poesía: sin llegar al narcisismo[174], desterrado por ambos poetas, la poesía debe reflejar al hombre y nace de los sueños y del recuerdo, como respuesta a los nudos que ahogan la voz. Además, sentirá también el zumbido de las abejas teresianas y, entonces, la cera poética adoptará la forma del bullir de la sangre[175] o la de la flor horaciana. Se ha producido el encuentro con la poesía:

> […]
> he visto en el profundo
> espejo de mis sueños
> que una verdad divina
> temblando está de miedo,
> y es una flor que quiere
> echar su aroma al viento.
> El alma del poeta
> se orienta hacia el misterio.
> Solo el poeta puede
> mirar lo que está lejos
> dentro del alma, […]
> allí el poeta sabe
> el laborar eterno
> mirar de las doradas
> abejas de los sueños
> […]
> Sentimos una ola
> de sangre, en nuestro pecho,
> que pasa… y sonreímos
> y a laborar volvemos.

Los cuatro versos que hemos entresacado del poema "Encuentro" revitalizan plenamente la filosofía romántica. Dos son los conceptos que sustentan tal neorromanticismo: la reconciliación de lo múltiple en la unidad y la peregrinación, necesaria para que se produzca el encuentro del yo poético consigo mismo (Abrams, 1992: 169-187). El ser se fragmenta porque toma conciencia de la oposición inmanente a su espíritu; entonces surge el conflicto entre el yo instintivo y el yo racional, entre la necesidad natural y la libertad de elección entre el bien y el mal. Como muchos románticos —y de forma destacada, Schiller—, Leopoldo de Luis no logrará la unidad ansiada y seguirá siendo un ser escindido, multiplicado en sus otros yoes, pues el paso del tiempo le deja el sabor amargo del fracaso entre los labios. Como Odiseo o como el Hijo Pródigo, el héroe romántico es, además de un *homo dúplex*, otro *homo viator* que

[174] Para Antonio Machado, en "Proverbios y Cantares", "todo narcisismo / es un vicio feo / y ya viejo vicio" (2000: 289), mientras que para De Luis "la poesía no debe ser narcisista" (1985: 10).
[175] Téngase en cuenta la lectura que hemos ofrecido de los versos deluisianos "fundida / nuestra amarilla cera en las hermosas brasas." ("Tiempo de otoño") y "mas de repente comprendemos / que el corazón aun está avido / y que nos brota de la sangre / el deseo como un diálogo" ("Encuentro"). Este "encuentro" ha de ser interpretado en clave metapoética.

emprende el camino de vuelta a casa, metáfora de la búsqueda de la unidad ansiada. En lugar de tal encuentro, nuestro poeta, como Schiller, se resigna a la búsqueda esperanzada en sí; a pesar de saber que tal hallazgo nunca se producirá, por la propia temporalidad de su existencia, se mantiene firme en su empeño gracias a la esperanza que alberga. Mas se queda solo en eso, en un intento infinito de comenzar de nuevo, cíclicamente, descubriendo, casi como una revelación, lo maravilloso en lo más cercano, "inesperadamente"[176]. Todo depende del grado de tiranía que ejerza la mirada sobre los objetos("Encuentro"):

> Cuando vamos a comenzar
> vemos, mirando hacia lo alto,
> la luna, el tiempo, lo imposible,
> cruzar de nuevo entre los álamos.

La luna se convierte en testigo del sufrimiento humano al desvanecerse sus ilusiones, pues —lo había escrito Aleixandre— "solo la luna sospecha la verdad. / Y es que el hombre no existe" (2005: 427); al menos no existe como ser total, sin tristeza. La lectura que hace De Luis sobre el poema "No existe el hombre", de Vicente Aleixandre, ofrece luz a nuestra exégesis de "Encuentro". En *Vicente Aleixandre. Antología poética* (1980: 21) leemos:

> *Mundo a solas* se abre con un poema en el que la luna —elemento cósmico— constata la inexistencia del hombre. Y es que el hombre, en un mundo de desamor, muere, se mineraliza, es "un cadáver en pie". La luna pasa inventando "sus metales furiosos". En cambio, el árbol se yergue como potente ser vivo.

La evidencia del paso del tiempo encuentra un enemigo en el poeta, quien, a pesar de su visión trágica de la existencia, permanece despierto para hacer "brotar oscuros árboles de sueño". La poesía de Leopoldo de Luis es la constatación de un sueño ininterrumpido y de un deseo inalcanzable. Frente a la *Elegía en Otoño*, su mirada más profunda debió pasearse por aceras nunca transitadas, aquellas veredas con árboles florecidos de esperanza.

---

[176] Resulta relevante al respecto el estudio sobre el simbolismo que lleva a cabo Jorge Urrutia en *Las luces del crepúsculo*, donde señala, a propósito del motivo de la *peregrinatio* , que Antonio Machado, al igual que Juan Ramón Jiménez, "utilizará el concepto (ya presente en la *Divina Comedia*) del poeta como viajero, como *Wanderer* que abandona los espacios familiares, su ser antiguo, para buscar la nueva vida que, paradójicamente, siempre había estado próximo aunque sin descubrir" (2004: 45). Por otro lado, Hugo Friedrich anota como síntoma de modernidad el hecho de que el artista "deliberadamente trueca lo familiar en extraño y lo próximo en remoto. […] En la lírica moderna aparece con frecuencia el tema de que la proximidad humana es en realidad una lejanía […] pero también la salvación por medio del lenguaje creador: la única salvación" (1974: 226 y s.). Detrás de esta teoría encontramos la poética ontológica de Mallarmé.

5. Hacia la maduración del humanismo existencialista

5.1. *El árbol y otros poemas* (1954)

Con *El árbol y otros poemas*, publicado en 1954 en la colección santanderina Trito hombre, Leopoldo de Luis escribe un libro en perfecto equilibrio estructural, temático, simbólico y biográfico. Lo universal y lo particular, lo sagrado y lo profano, el místico y el hombre, la desilusión y la esperanza, lo social y lo existencial se entrelazan para formar el maridaje de su realidad como ser humano que soporta el lastre de su pasado —no solo un tiempo lejano, también la vida inmediata— y como poeta que ha heredado la tradición. La estructuración bimembre se percibe ya en la doble dedicatoria del poemario ("A Luis Ponce de León" y "A la memoria de mi padre, estos poemas, los primeros míos que ya no verá impresos"). Poesía y realidad juntas.

Tres poemas giran en torno a los elementos de la naturaleza ("El árbol", "Oda al mar" y "Aunque es de noche") y otros tres descienden a lo prosaico de la cotidianeidad ("La caja de música", "Los caballitos" y "Fútbol modesto"). Lo alado y espiritual en consonancia con lo terrenal y material se combinan, si bien esto último trascenderá lo meramente anecdótico. Un total de seis composiciones distribuidas equitativamente y con una estructura circular, pues, como veremos, se abre con la presencia del personaje histórico Luis Ponce de León, fray Luis de León, y se cierra con la alusión a San Juan de la Cruz, para recorrer el camino que lleva desde el valor simbólico del árbol, en aquel, a la noche mística del alma del carmelita. Por tanto, adapta los viejos materiales de la mística española para inculcarles valores poéticos nuevos, los suyos. El simbolismo secuencia el mundo propuesto por Leopoldo de Luis en este libro.

Francisco Ruiz Soriano lo relaciona con la poesía de José Hierro, pues ambos comparten temas como "la adolescencia fracasada por la guerra, el recuerdo, la infancia, la soledad, un futuro sin perspectivas, etc., en una atmósfera melancólica de otoño o de paraíso idílico perdido" (1997: 22), e indica que la comparación del hombre con el árbol es un tópico muy repetido en la poesía de posguerra, citando, como ejemplo, el poema "Los hijos" que pertenece al libro *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo (1997: 131).

Sin llegar a caer en la caracterización maniquea de otros poetas, De Luis parte de las constantes existenciales para definir la vida humana. El hombre es la mezcolanza, por ambiguo y a veces esperpéntico, de ansia anímica y de realidad corporal, centauro de tristeza e ilusión. La alteridad del ser radica en estar constituido de luz y oscuridad interior a un mismo tiempo. Siguiendo con la línea marcada por el neorromanticismo de posguerra, el mundo es un reflejo de los sentimientos de la voz lírica y, por tanto, los colores predominantes son los apagados (amarillos y grises) junto a los que tenue y fugazmente connotan claridad. Es precisamente esta oscilación cromática la que supone la espina dorsal que engarza un poema con otro, dándole así la unidad necesaria para que tal colección poemática se constituya como libro y no como una simple suma de poemas colocados uno tras otro. En cada uno de ellos, ya el tiempo existencial, ya la situación histórica, ya el propio sujeto poemático, son caracterizados por su condición cenicienta; a su vez —y también en todos los poemas—, la esperanza contrarresta tal desolación. El escepticismo deluisiano siempre encuentra en estos años un rayo de luz ante tanta miseria, a diferencia de lo que clamarán algunos poetas de la promoción de los 50, como Francisco Brines en *Las brasas* (1960), al afirmar que "en el presente / no vive la esperanza". Es la evolución natural del hombre y del poeta; tras el fracaso de las utopías de la poesía social, la esperanza se deshace como jirón entre las nubes. La ética propuesta durante las dos primeras décadas de posguerra por la mayoría de poetas del bando de los que no se encuentran bien plantados en la tierra puede sintetizarse con unos versos de *A modo de esperanza* (1955), de José Ángel Valente("Serán ceniza…"):

> Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
> cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

Con *El árbol y otros poemas*, el lector accede a una obra que se sitúa en la encrucijada del itinerario poético deluisiano. Por un lado, y estableciendo así la unión con su producción anterior, recupera tres de sus motivos recurrentes, a saber, el árbol, el mar y la noche; por otro, la dedicatoria a su padre, *in memoriam*, fallecido el 23 de marzo de 1954, preludia su siguiente libro, *El padre*. Una vez más se puede realizar una

lectura bidireccional, como intertextualidad de su propia poética y como anticipo del ya próximo giro hacia la poesía social, o como pasado y futuro de la poesía de posguerra.

5.1.1.Los símbolos: la realidad de la poesía

Entre el cielo y la tierra se levanta el mundo simbólico de este libro. Entre el pasado idílico de la infancia y el futuro incierto, De Luis regresará al tiempo presente. Si la memoria le aleja de la realidad inmediata, la necesidad de un precario entorno vital le obliga a recuperar las coordenadas espacio-temporales y hace inverosímil cualquier posible vía escapatoria. Los primeros años de vida son reconstruidos a través de una serie de objetos familiares (la caja de música, un balón de fútbol o los caballitos del tiovivo) que, como veremos, adquieren valores metafísicos, mientras que la situación individual o social es representada por los símbolos del árbol, el mar y la noche.

5.1.1.1.El árbol

Narra María Zambrano una preciosa leyenda que no me resisto a recuperar, como introducción, para poner en claro qué simboliza el árbol en la poesía de Leopoldo de Luis, que, aunque no se ajuste exactamente a su poética, sí señala el camino que se ha de tomar. Escribe en *Pensamiento y poesía en la vida española*(1987: 51-52):

> Cuentan que los soldados de Alejandro el Grande al llegar a la India, encontraron en los bosques confundidos entre los árboles a los "yogas", hombres consumidos por la contemplación, sumidos en éxtasis a quienes la continuidad estática había convertido casi en un árbol más; sobre sus hombros habían anidado los pájaros. […]
>
> Debajo del cielo, confundido, inmerso en la naturaleza, el poeta puede estar simbolizado por ese hombre-árbol. Sobre los hombros del poeta anidan también los pájaros; con los brazos abiertos ante la creación el poeta se abre a todas lascosas, se ofrece íntegramente sin ofrecer resistencia a nada, quedándose vacío y quieto para que todas las criaturas aniden en él.

La imagen inaugural del libro de 1954 cumple el papel de carta de presentación del pensamiento del poeta sobre la existencia: "Acaso solo somos árboles que Dios sueña". El ser humano aparece impersonalizado y dominado por misteriosas fuerzas divinas. No más que un sueño de Dios[1], eso es el hombre, sin identidad, evanescente,

[1] Camilo José Cela, en uno de sus primeros tanteos poéticos, "Solo viven los sueños", imaginaba a los hombres como "sueños soñados". Leopoldo de Luis realizó un breve estudio sobre "La obra en verso de Camilo José Cela", publicado en *Revista Hispánica Moderna*, Año 28, nº 2/4, 1962, pp. 172-179, de la que ensalzaba su imaginación surrealista.

frente a la prepotencia creadora. Pero el adverbio “acaso”, que implica la duda, disipa cualquier posibilidad de que la teoría creacionista tenga cabida en el agnosticismo deluisiano. El mito sobre la creación del mundo, recurrente motivo poético —también en la poesía de Leopoldo de Luis—, se queda en simple mito, es decir, cifra de teorías románticas y simbolistas adaptadas a la desmitificación edénica. El subjetivismo defendido por los escritores existencialistas, la vuelta al hombre de carne y hueso, se impuso frente a la despersonalización hegeliana durante la crisis de las dos grandes guerras. De ahí que Unamuno, padre del existencialismo español, sea citado en múltiples ocasiones como precursor de temas relacionados con la ausencia o el silencio de Dios. Francisco J. Peñas Bermejo estudia cómo “los poetas se han preguntado si los hombres no son sino marionetas que Dios maneja a su antojo” (1993: 122-124). “El árbol” no es un poema que haga apología de la existencia de Dios ni presupone que el hombre tenga que ser considerado como una masa nebulosa de un soñoliento ser superior, sino la proclamación de la soledad del individuo que brama sobre la tierra “su sed de Dios”, la que “el agua del Amor solo sacia / mientras el tiempo o fuego su madera calcina”. He aquí la verdadera trascendencia humana: madera, materia, consumida en la llama del tiempo. Eros y Thánatos indivisiblemente unidos —como en la poesía de Machado y de Aleixandre—, ya que el amor es otro de los placeres sujeto a la fugacidad de la vida, un sentimiento del que Paul Éluard dirá que “el amor es el hombre inacabado” por tener la capacidad de restaurar la identidad perdida; también en la muerte son posibles la trascendencia y la unidad. El hombre, ser solitario en mitad de la nada, necesita intuir la presencia de Dios para dar sentido a lo incomprensible de su propia existencia. Mas si da el silencio por respuesta, a la voz poética no le queda otro camino que negarlo o aullar, como otro Tántalo, su sed y hambre divinas. Quizá sea Blas de Otero quien con más intensidad ha clamado contra Dios.

Los filósofos existencialistas cristianos —Kierkegaard, Marcel— superaron la soledad mediante la fe en la unión con Dios tras la muerte. Esta se le presentaba, en cambio, como un muro infranqueable a los existencialistas ateos, una nada o una muerte que llevamos siempre a cuestas —en Jean-Paul Sartre y Heidegger respectivamente—, mientras vivimos imperiosamente en soledad. Se deduce que la propuesta deluisiana está más cerca de los pensadores de la fe en la trascendencia. Por medio de un giro prestidigitador, lo que antes era esperanza en la unión con Dios, ahora, en esta poesía, es una espera del amor humano como modo de salvación: de la divinidad a la humanidad, pues, como afirma Vicent Descombes, “lo que define al humanismo es precisamente

esta sustitución según la cual siempre se escribe «hombre» allí donde estaba escrito «Dios»" (1998: 51). Si se perdiera la fe en el ser humano, este paso de más pondría al poeta en el borde del precipicio, frente al vacío. Pero eso solo ocurrirá cuando le ronde la muerte y sienta el aliento gélido de la nada ya en los últimos años de su vida.

Ahora bien, ¿es la fe la única vía de salvación? Obviamente, no. Dice aquí Leopoldo de Luis que "el hombre, árbol humano, solo gana la gracia / por el amor que pone en él huella divina". El amor es el hueco en el que refugiarse ante tanta sombra, posibilidad de trascendencia frente a lo inhóspito de la existencia. Amor a la amada, al hijo, al prójimo, a la vida. Asistimos a un desplazamiento vertical, de lo divino a lo humano, por el que la esperanza en el más allá de este mundo acorta sus plazos temporales para poner su punto de mira en el ser humano. Es el hombre, a través del amor, quien cumple el papel redentor otorgado por la religión a Cristo, así como la capacidad de crear nueva vida: el hijo y, desde la metaliteratura, la palabra. Si encuentra consuelo en la vida es en el otro, en los otros. Cada soledad va al encuentro del prójimo, en el amor, para trascenderse, una re-unión de contrarios para crear la unidad. He aquí, en la línea de la filosofía de Karl Jaspers, el humanismo deluisiano.

Junto con la noche, el árbol es una de las imágenes que Leopoldo de Luis utiliza reiteradamente. Así, ya aparecía en "Abril" (*Alba del hijo*), en "Doloroso mensaje" (*Huésped de un tiempo sombrío*), en "Naufragios" (*Los imposibles pájaros*), en "Luz en los olmos" (*Los horizontes*) y en "Otoño. Vida" y "Elegía" (*Elegía en Otoño*); en todos los casos el árbol era símbolo del hombre, cuyas ramas claman al cielo, pero sus raíces se clavan en la tierra. Si *Elegía en Otoño* se cerraba con el deseo expreso de "brotar oscuros árboles de sueño", en "El árbol" los hombres "seremos como oscuros árboles". Juan Eduardo Cirlot anota en la entrada "árbol" de su *Diccionario de símbolos* (2008: 89-92) lo siguiente:

> […] El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de «vida sin muerte» se traduce ontológicamente por «realidad absoluta», el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje. Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los «tres mundos» (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). El cristianismo y en particular el arte románico le reconocen esta significación esencial de eje entre los mundos, aunque según Rabano Mauro, en *Allegoriae in Sacram Scripturam*, también simboliza la naturaleza humana (lo que, de otra parte, es obvio por la ecuación: macrocosmo-microcosmo).

Tenemos resumidas aquí todas las claves necesarias para interpretar el valor simbólico de los árboles que han aparecido hasta el momento en que se escribe *El árbol y otros poemas*. Recoge el doble sentido aludido: el hombre-árbol y el árbol como imagen de la vida. Ambos se recuperan en un verso del poema que abre el libro y le da nombre: "Como un árbol el hombre. Como un árbol la vida". El hombre se sitúa en el centro del mundo, es el eje a partir del cual giran los otros y lo otro, el ser y la cosa, que son percibidos desde la visión de un yo individual. Además, por analogía, la división en tres partes (raíces, tronco, copa) se corresponde con la imagen que ofrece el poeta del ser humano. La realidad de las raíces bajo tierra que recuerdan nuestro origen y, al mismo tiempo, nuestro destino, dista de la celestial copa y, entre ambos, la materialidad del tronco o la vida expresada en su existir. El viento soplará hasta dejar desnudas sus ramas y sus hojas caerán como ilusiones arrastradas por el tiempo.

No obstante, la imagen del hombre-árbol se enriquece al relacionarse con él un nuevo elemento simbólico: el hacha.

> Acaso solo somos árboles que Dios sueña,
> bosque confuso y triste que un largo viento hiere
> y un hacha silenciosa va tornándonos leña
> mientras en nuestras ramas un fugaz verdor muere.

Como puede comprobarse, el hombre, con sus brotes verdes como esperanzas, es poco a poco leña que alimenta y se consume en el fuego de la vida, y es talado por un hacha. El sentido alegórico de estos versos ha de ser puesto en relación con el destinatario de la dedicatoria del libro. Al estar dedicado a Luis Ponce de León, en primer lugar, llama la atención la referencia al hombre de carne y hueso que vivió el siglo XVI, a la persona histórica, y no al religioso asceta. Piensa De Luis en el personaje que ansía la unión con Dios pero que nunca llegará a conocerla, en aquel en el que la moral supone un principio de vida. Supone, pues, un modelo para nuestro poeta, en cuanto personaje histórico que persigue un ideal inalcanzable. Sin embargo, De Luis se cuestiona el deseo místico del agustino e invierte los términos: somos sueño de Dios.

Como símbolo de su resistencia ante los distintos encarcelamientos, los reales y los existenciales del cuerpo y de la vida, fray Luis de León diseñó, él mismo, un emblema compuesto por un recio árbol podado del que brotan nuevas ramas y en cuyo tronco reposa un hacha. En torno al emblema, una inscripción: *ab ipso ferro*. Desde *De los nombres de Cristo* figurará en la portada de todos sus libros.

Leopoldo de Luis debió conocer el emblema, pues el serventesio transcrito más arriba y que abre el libro es una descripción detallada del símbolo del asceta, una *écfrasis*. Además, entre los libros de su biblioteca personal figura *De los nombres de Cristo* en una edición de 1924 de Calpe. El grabado, que ha sido estudiado pormenorizadamente por Juan López Gajate (1996),tiene su origen en los *Emblemata* de Alciato, para quien el roble o la encina funcionan como símbolo de los que resisten ante las adversidades, así como en Horacio, traducido por él en la *Exposición del libro de Job* y de quien toma la alusión al árbol reverdecido tras la poda, y, por último, en la *Biblia*, donde "la imagen del árbol que crece junto al río es la imagen del justo"; salvo el hacha junto al árbol, innovación de fray Luis, los demás elementos que componen el grabado son heredados de la tradición. La imagen del árbol podado es recurrente en sus escritos; por ejemplo, en la oda a Felipe Ruiz

> Bien como la ñudosa
> carrasca, en alto risco desmochada
> con hacha poderosa,
> el ser despedazada
> del hierro, torna rica y esforzada.

Dos son los pasajes capitales en el libro de *Job* para recrear la imagen del hombre-árbol en Leopoldo de Luis. Se trata de *Job* 14, 7-9: "Un árbol tiene esperanza: / aun talado, vuelve a retoñar, / sus renuevos brotan sin parar; / aunque viejas sus raíces enterradas, / con un tronco que agoniza en el polvo, / al contacto con el agua reverdece / y echa ramas como una planta joven", y del versículo de *Job* 19, 10: "ha arrancado cual árbol mi esperanza".

Leopoldo de Luis también sitúa al frente de su libro la imagen luisiana para connotar la resistencia ante las adversidades y la recuperación tras la poda vital y existencial. Es una declaración moral. Pero la regeneración de las ramas, a las que le salen nuevas hojas verdes en fray Luis, se transforma en el poema "El árbol" en un "fugaz verdor" que "muere" [2]. Es importante resaltar el matiz desesperanzador introducido por De Luis para hacer ver que todo lo que suponía un cuadro de optimismo es ahora un canto a los constantes avatares que convierten la nueva vida intuida en una realidad transitoria. Esta es la función que cumple la imagen del viento en "El árbol",

[2] Francisco Brines escribe en *Las brasas* (1959) unos versos que podrían haber sido firmados por Leopoldo de Luis como síntesis de *El árbol y otros poemas*, al presentar un certero resumen del sentimiento del poeta de posguerra: "Me miro en el espejo, y estoy fijo / como un árbol oscuro que han podado". La metáfora del espejo como expresión y memoria, la inmovilidad impuesta por el Régimen y la imagen del hombre-árbol podado sobre el que se cierne la oscuridad, son motivos recurrentes en las distintas promociones de posguerra.

similar a la mano ejecutora de Dios en los versos de la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León: "cortóme al derredor, y vine al suelo / cual árbol derrocado; mi esperanza / al viento la llevó con presto vuelo".

Pero si el árbol deluisiano establece una fuerte conexión intertextual con el de fray Luis, ha de hacerse notar que no es la única. El sentido de este árbol, al menos en el poema que nos ocupa, se relaciona con el valor metafórico que le otorgaron, entre otros, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y Rilke.

En el mundo imaginario del lector de las primeras estrofas de "El árbol", es posible que le evoque la rama del olmo machadiano al que le habían salido hojas nuevas, y al que le auspiciaba su consumación bajo los golpes del hacha del leñador, las laboriosas manos del carpintero, o bien, que fuera destrozado por el poder del viento, por la fuerza del agua o puede que sirviera de alimento para el hogar. Leopoldo de Luis está atravesando el mismo campo ficcional, pues junto a la ya aludida primera estrofa donde un hacha cumple su función ante la presencia de unas tímidas ramas que apenas se atreven a renacer y "un largo viento hiere" al bosque, que supone el conjunto de árboles que forma la humanidad, encontramos otros motivos del poema "A un olmo seco": los "altos olmos", con la tarde, representan una "dorada hoguera"[3]. El viento como símbolo de aniquilación se hace explícito en uno de los últimos versos del poema: "Se adivina la noche en el hacha del viento". Frente a la destrucción, la espera, y, con la espera, en el corazón, la esperanza; del mismo modo que el corazón de Antonio Machado "espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera", De Luis escribía ("El árbol") que

> La vida nos visita como una primavera
> y sentimos de golpe la gloria en nuestro pecho.
> Florece el corazón de la humana madera.

Los matices introducidos por De Luis en el símbolo del árbol hacen pensar también en el uso que hizo de él Juan Ramón Jiménez. Es con el de Moguer cuando la poesía española se convierte en la *hybris* griega. Y para expresar esa condición de ser superior a cuanto existe y —habría que añadir—a todo lo que no existe, capaz de vencer a dioses y a muertes, Juan Ramón, el panteísta, se sirve de la metáfora arbórea: "Sé bien

[3] Del poema CLXXV "Muerte de Abel Martín", donde Antonio Machado escribía "¡Oh alma plena y espíritu vacío / ante la turbia hoguera / con llama restallante de raíces / fogata de frontera / que ilumina las hondas cicatrices!", recupera Leopoldo de Luis la imagen de "las hondas cicatrices /del dolor y la muerte" ("El árbol").

que soy tronco / del árbol de lo eterno", como también sabíaque "cuando el hacha / de la muerte me tale, / se vendrá abajo el firmamento", en *Eternidades*. La identificación es obvia en el título "Árboles hombres" de *Romances de Coral Gables* ("Me detuve como un árbol / y oí hablar a los árboles"). Pero es con el "Fragmento primero" de *Espacio* con el que la imagen deluisiana presenta mayor similitud:

> No estaba seco *el árbol del invierno*, como se dice, y yo creí en mi juventud; *como yo* tiene *el verde*, el oro, el grana en la raíz y dentro, muy adentro, tanto, que llena de color doble infinito. *Tronco de invierno soy*, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven solo como es los deseados. Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias *cortadas con el hacha* echaban sangre todavía(la cursiva es mía).

Obsérvese, por otro lado, que este árbol cuyas ramas mueren adquiere el mismo valor de destrucción que le otorga Vicente Aleixandre en *Mundo a solas* (1950). La soledad y la falta de amor son los causantes de que no surjan nuevas primaveras para el hombre. Lo había explicado, mejor, Leopoldo de Luis en su introducción a *Vicente Aleixandre. Antología poética*: "Y es que el hombre, en un mundo de desamor, muere, se mineraliza, es «un cadáver en pie» […] En cambio, el árbol se yergue como potente ser vivo" (1980: 21). La deducción deluisiana es propia de un silogismo: el árbol es un ser vivo, el hombre sin amor es un ser vivo que muere, luego el árbol es el hombre que muere en soledad mientras vive. La salvación le llegará por el amor: "el hombre, árbol humano, solo gana la gracia / por el amor". Así encontramos a los hombres en "Bajo la tierra", como "árboles desnudos", en un poema en que el yo poético de Aleixandre afirma saber "que existe un cielo. / Acaso un Dios que sueña". Recuérdese el primer verso de "El árbol", donde también "acaso solo somos árboles que Dios sueña".

Por su parte, Miguel Hernández identificó el cuerpo del hombre con el tronco del árbol y se veía a sí mismo en medio de la tempestad de la guerra, cuando *El hombre acecha* (1939), "como el árbol talado, que retoño". Al renacer hernandiano se llega, como en otros poetas, por la vía directa del corazón, pues "solo quien ama vuela", y solo vuela quien es libre, y la libertad se hace presente —nos recuerda en *Cancionero y romancero de ausencias*— "solo por amor".

Como en Vicente Aleixandre, el árbol arraiga en los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke. No es gratuito que los primeros versos del libro exalten la pureza del árbol frente a un mundo cada vez más civilizado y materialista. La vuelta a la naturaleza se impone aquí como un deseo, no como una realidad. El hombre es metamorfoseado en

árbol y se opone al mundo que le rodea. Se trata de un panteísmo que está presente en la poesía de Leopoldo de Luis, como en la del autor de *En el otro costado*. De hecho, los árboles también entablan un diálogo con el sujeto poético de "Arboles hombres". Veamos cómo lo dice Rilke:

> Un árbol se alzó. ¡Oh pura ascensión!
> Canta Orfeo. ¡Alto árbol en el oído!

La otra imagen recuperada por De Luis del emblema y de los versos del fraile agustino es el hacha. Se separa ahora del sentimiento exaltado contra las injusticias con el que Miguel Hernández reivindica empuñar el hacha en "Alba de hachas". No es la de aquel el hacha capaz de restablecer el caos; es el caos mismo, "un hacha cruel" que va "talando árboles y hombres" ("Oda al mar"), en una acción ininterrumpida —como denota el gerundio "talando"— que viene desde lejos y se extiende hasta no se sabe cuándo. Por tanto, la presencia "silenciosa"del hacha, como la caracteriza en "El árbol", es símbolo afín al de fray Luis y al que le imprimiera León Felipe en el tremendo poema "El hacha: elegía española" (1939): "No hay más que un hacha amarilla / que ha afilado el rencor. / Un hacha que cae siempre, / siempre, / siempre, implacable y sin descanso"[4], enseñando sus fauces.

La tala humana debe ser considerada existencialmente. Aunque la circunstancia histórica lleve implícita la idea de destrucción vital, el hombre en sí, desde que nace, por el hecho de ser y existir, está sometido a la acción martilleante del filo del hacha. Dos ideas repetidas por los existencialistas, desde Kierkegaard a Heidegger, son la soledad y la angustia esenciales del ser humano; la identificación de la vida con un desierto, donde no es posible que resurja la naturaleza, no impide que el sujeto levante la voz antes de que llegue el último hachazo para entonar su existencia, si bien sufriente, pero suya. Se trata de una angustia inherente que, como tal, posibilita que algún día el poeta "proclamará que un hombre alzó en este baldío / su soledad de roble desnudo y su agonía". Una vez más la fortaleza del árbol del asceta fray Luis de León, el roble en este caso, sufre las acometidas de la existencia, y en la acción misma de resistirlas reside la "agonía", como lucha frente a la angustia que ahoga su vivir.

El hombre, según proclaman esos últimos versos citados, debe mantenerse firme ante las adversidades. No puede dejarse llevar por el desasosiego y la apatía. Si el absurdo en el que consiste la falta de sentido existencial opta por la opción fácil de las

[4] En "Oda al mar", el hacha también implica el rencor: "Todo lleva el estigma, el torpe hierro / del fuego del rencor".

falsas soluciones, como el conformismo o la religión, la vida se desgrana en menudas migajas de alienación. Pero si toma el absurdo como condición inherente y se enfrenta a las vicisitudes —actitud que define el pensamiento de Camus—, podrá mantenerse erguido sin sucumbir a la desesperación más absoluta, que es la postura deluisiana: la dignidad que ofrece Sísifo.

5.1.1.2.El mar

Metafóricamente se podría decir que los mares deluisianos han inundado las costas y se extienden tierra adentro. El mar como símbolo de la muerte conserva su valor, pero se hace presente no solo como meta, sino como transcurso de la vida misma. El río heraclitiano de la vida ya no solo desemboca en el mar manriqueño de la destrucción, que también, sino que el mismo río se desborda y se confunde con las fronteras del mar. Vive el hombre en medio del mar y, por tanto, si necesita encontrar un clavo al que agarrarse será en medio del naufragio vital, en mitad de esa masa amorfa que representa en la poética de Leopoldo de Luis el sentido de la vida. Un signo característico del mundo marítimo que ha levantado el poeta es la indeterminación ante su fisionomía, desdibujada esta. Cada una de los versos que se refieren al mar supone una pincelada para trazar un incierto panorama existencial, resultando un cuadro más propio del surrealismo. Es el motivo por el que el tiempo aparezca como un río "sin mar ni fuente" ("Año nuevo"), es decir, sin origen ni destino, o que este mar "invisible, insondable y sin olas" en el que vivimos sea oteado por *Los imposibles pájaros* de 1949, o bien, nuestra vida vaya "por un mar ya sin orilla" como nos advertía en el "Naufragio" de *Elegía en Otoño*. Es, en definitiva, "el mar sin nombre de la muerte"("El corazón"), de *Los horizontes*. Así, al menos, en los libros hasta aquí estudiados: un mar de olvido y soledad en consonancia con el mar de *El árbol y otros poemas*.

La poesía es un rumor que gravita en el centro de la conciencia, al que se escucha para crear las palabras. Unas veces, el poeta, que no el autor, piensa haber hecho diana. El verso es entonces un violento latido del corazón, único e irrepetible, pero dador de vida. Se ha escrito; se ha creado. Otras, las más de las veces, el yo poético anda por las sendas del inconformismo, pues la palabra adquiere una máscara que refleja acercamiento pero nunca identificación. Tiene más de voz que de eco. Y el poeta comienza el trabajo infinito del entrañamiento, la búsqueda de un hallazgo. Ensaya distintas formas, reescribe, y ninguna suele ser la que quiere transmitir.

(Venían por el mar
de la tarde las algas
del silencio vistiendo
las islas solitarias.)

Es el primer intento, llevado a cabo en "La mirada". Estamos en el 1952 de *Elegía en Otoño*. La imagen deambula por el pensamiento poético. Sucede la incertidumbre, el fracaso. No es exactamente la expresión anhelada. Vueltas y vueltas, pasa el tiempo y segundo intento, pero ya en 1954:

Como las negras algas que sepultas
va dentro floreciéndome la muerte.

La muerte anida en nosotros, no nos viene como un accidente externo al ser. Pero esto ya es tema de lo que se tratará más adelante. Volvamos a la "Oda al mar".

La oda es un canto de alabanza, normalmente elegíaco o bucólico, que nos remite nuevamente a fray Luis de León. Y no hace otra cosa Leopoldo de Luis que una alabanza de la muerte. En este poema el tono de lamento es sustituido por la apología del ser como finitud. La muerte representa la pureza porque es lo que nos constituye. De ahí la oda. El mar recupera el sentido limítrofe entre la vida y la muerte que le había dado en su producción anterior. En esa costumbre diaria de estar vivos, el mundo interior del poeta es representado por la tierra, desde la que se inicia el camino hacia el mar; este, con su fuerza, erosiona paulatinamente la existencia. El yo poético es el resultado de sumar dos soledades: la individual de cada hombre y la metafísica de la muerte. En los campos del alma deluisiana crece el dolor, se confunde con la tierra y, fundiéndose con el agua del mar —léase con la muerte que llevamos dentro—, se forma "el lodo / en este pozo triste que es el hombre". Mas la tragedia del fin de la vida alcanza cotas apocalípticas, en tanto que implica un renacer cargado de esperanza. Ya en "Desierto", poema de *Huésped de un tiempo sombrío* (1948), había escrito que "solo la lágrima es pura"; en 1954, "solo el llanto, como el mar, es puro", identificando así al mar con el poder redentor que había prescrito León Felipe para el llanto, cuando hacía del poeta un profeta que lloraba frente a la ruina de su pueblo[5].

En el prólogo de la edición deLeopoldo de Luis a la *Segunda Antolojía Poética(1898-1918)* hace una interpretación válida para ese último verso suyo de "Oda

[5] Luis Cernuda escribe sobre la caracterización del poeta como guía del destino de su pueblo que "según la tradición semítica, bíblica, el poeta es un poeta, y no un artista; un profeta, no tanto en el sentido de vidente, sino de dirigente, de elegido por Dios para conducir a su pueblo por el camino recto" (2006: 157).

al mar"; allí había escrito que "despojados de todo lo físico, como de un dolor que se diluye en llanto, los amantes pueden comunicar más puramente sus almas:

> Limpio iré a ti,
> como la piedra del arroyo,
> lavado en el torrente de mi llanto.
> Espérame tú, limpia,
> cual una estrella tras la lluvia
> —la lluvia de tus lágrimas—." (1983: 21)

Si se lee este poema desde la vocación deluisiana como lector, desde muy pronto, de Juan Ramón Jiménez, posiblemente las relaciones intertextuales nos lleven por los caminos de la metaliteratura. El poeta parte desde su interior, desde su sangre enardecida, cargado de vivencias, observaciones y emociones; inicia su aventura poética desde un punto de vista idealista, desde el yo como centro del mundo, y se sitúa frente al mar, frente a la vida, y entona su canto que tiene mucho del autor-poeta que lo escribió. Como lógica consecuencia del trágico panorama que le rodea, su poesía brotará flores marchitas y transitará lóbregos paisajes. La poesía ya merodea por la periferia de la denuncia ("un mundo injusto / que a la rosa y a la luz roba sus nombres") y protesta por el hecho de que "la dulce espiga / crece amarga en un campo de destierro. / La bella rosa es violenta ortiga". La identificación entre la poesía y la rosa es consabida en la poesía del autor de *Piedra y cielo*, mientras que la espiga, por fecunda, —lo anotaba De Luis en el prólogo antes citado (1983: 23)— es también sinónimo de la creación poética. El verso de los años cincuenta era, según Max Aub (1969: 213) cualquier cosa menos luz y aroma, refiriéndose al contraste entre la escritura de Juan Ramón Jiménez y León Felipe. Independientemente de que a las rosas de estos versos se les hayan caído los pétalos, parece innegable que la perfección atribuida al mar sí debe su plenitud al mar juanramoniano del *Diario*: "¡Qué plenitud de soledad, mar solo!".

Dijo Manuel Alvar, en su edición de las *Poesías completas* de Antonio Machado, que este era el poeta de la tarde, sintetizando con esta palabra la obra que se disponía a estudiar. Del mismo modo, se podría decir que Juan Ramón es el poeta de la mar, desde el *Diario de un poeta reciencasado*, posteriormente *Diario de poeta y mar*, hasta *Dios deseado y deseante*, dividido en "Mar arriba" y "Mar abajo" con sus respectivas "Ciudades" entre ambos mares. Aunque el filósofo de "Proverbios y cantares", además de concebir la vida como "caminos sobre la mar", divagaba también sobre qué queda entre el nacer y el morir en clave náutica: "saber, nada sabemos, / de arcano mar venimos, a ignota mar iremos… / Y entre los dos misterios está el enigma

grave". Para Machado, y parece ser el sentido que le da Leopoldo de Luis al mar, este es, en palabras de Laín Entralgo, "lo ilimitado tras el límite de la orilla, lo definitivo tras la fluente provisionalidad del río, lo inconcebible allende la fácil circunscripción de la piedra y el árbol" (1963: 431). La pureza que no conoce límites, lo auténtico para De Luis:

> Tú eres el hondo reino donde habitas
> el primigenio impulso, oh mar violento.
> En ti la libertad pura palpita
> con genesíaco acento.

La exaltación de la plenitud y pureza del mar, como símbolo de la condición esencial del ser humano, connota el deseo humano deidentificarse con la inmensidad de las fuerzas naturales. La oda al mar se corresponde con la visión deluisiana del mundo exterior, como imagen reflejada en el espejo íntimo de su conciencia. Gracias a la libertad el mundo regresaría al tiempo preadánico, cuando la presencia de los otros no implicaba la ruptura de la identidad personal de cada uno. Hay que situar, por tanto, esta defensa de la libertad como un valor más existencial que social —que, por otra parte, siempre propuso también De Luis como indispensable.

5.1.1.3. La noche

Leopoldo de Luis se sirve del estribillo de San Juan de la Cruz en el "Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe" para poner nombre a su poema. No será la única vez que lo haga; del mismo poema toma el título de su libro de 1992: *Aquí se está llamando*. La noche, como antes el árbol o el mar, es otro *leitmotiv* que expande su amplia gama cromática por toda su obra, incluso en *Alba del hijo*. Basta el título de *Huésped de un tiempo sombrío* para advertir que la oscuridad y lo sombrío son claves para comprender la poesía como confesión personal y reflejo de la realidad. Ya habíamos argumentado el sustratode inspiración y espiración que tiene la creación poética.

La oscura noche del alma sanjuanista[6], prisionera de la carne, conserva el mismo carácter alegórico en la composición de *El árbol y otros poemas*. En medio de la noche,

[6] En el mismo año de publicación de *El árbol y otros poemas*, Vicente Aleixandre da a conocer *Historia del corazón*. La intertextualidad con San Juan de la Cruz y, por tanto, con el libro de Leopoldo de Luis, hace pensar en un resurgir de las nuevas lecturas sanjuanistas, alejadas de la dogmática hermenéutica religiosa. En el último terceto de "Sombra final" leemos: "Oh noche oscura. Ya no espero nada. / La soledad no miente a mi sentido. / Reina la pura sombra sosegada" (2005:687).

la fe arroja luz y, por tanto, orienta hacia la unión con Dios[7]. Tras haber estudiado los seis primeros libros de Leopoldo de Luis, no se puede pensar en él como un poeta en clave mística, aunque sí recurre a la tradición para servirse de ella, metamorfoseando lo celestial en terrenal. Su poesía, como la de Unamuno, denota agnosticismo. La noche del alma es, en la poesía deluisiana, la noche mundana por la que atraviesa, errante, el hombre, la vida en sí; y la fe se desmitifica para transfigurarse en esperanza. Por medio de la simbología religiosa-existencial, con un marcado acento neorromántico, De Luis hace una radiografía de sí mismo y una fotografía del mundo exterior.

> Porque llevamos dentro, hiriéndonos, la lumbre,
> y aunque es de noche amamos nuestra vida.

Esta luz que hiere en lo más profundo del ser le pertenece. Como Cristo en la cruz, es atravesado por "tajos de vida" y así se entrega al prójimo. La herida es la luz que proyecta el fuego del amor, que ilumina el camino del ser destinado a peregrinar por el desierto. Asumir como propia la esperanza supone aceptar la incertidumbre del tiempo de la espera, de que se disuelva la oscuridad y la "lumbre" arroje calor humano. Por tanto, esta herida por la que se vacía su interior es la imagen del yo que dibuja en su conciencia la trascendencia amorosa.

"Aunque es de noche" es un poema que supone una síntesis del sentido del ser y del estar en el mundo. El lector recorre un viaje cósmico,itinerario dantesco de la mano del sujeto lírico, a través de la memoria, que, como en el poema de *Huésped de un tiempo sombrío* ("Honda memoria de las cosas / ¡qué oscuros pozos iluminas!"[8]), da luz a los "hijos de un tiempo extraño". El recuerdo recupera "los claros / días" y regresa al paraíso perdido de los orígenes. El consuelo gracias a la memoria había sido explicitado por De Luis con el acierto poético de la metáfora del tren en "Vía muerta" ("Como trenes lejanos nos cruzan los recuerdos, / en la noche, a través de los campos del alma"), de *Elegía en Otoño*. Una vez que es condenado a vagar por la tierra, la noche cubre como un inmenso manto cualquier tiempo, quedándonos sin posibilidad de evasión en el pasado ni en un momento presente visto "como un campo de guerra, / como sangre que sacia el ansia de un desierto, / como un rencor, como una deshabitada tierra". A pesar que "una nada" nombra en este poema al mundo exterior, la esperanza en un futuro

[7] La identificación de Dios como luz divina se corrobora con el pasaje del evangelio de *San Juan* 8, 12: "*Ego sum lumen mundi*".

[8] La admiración y entrega en inagotables horas de estudio a la obra y persona de Miguel Hernández por parte de Leopoldo de Luis es evidente. La identificación entre el hombre y el pozo de esos versos era utilizada por Miguel Hernández en "Eterna sombra" ("Cuerpos lo mismo que pozos cegados") y De Luis recurre a ella de nuevo en "Oda al mar" ("en este pozo triste que es el hombre").

mejor, en el que el mundo, por fin, esté bien hecho para los nuevos pobladores del mañana, no se pierde nunca. Es lo que le lleva a que en las últimas siete estrofas pueda objetar "pero seguimos siempre", y prevalezca en estos versos el cierre de "Eterna sombra" de Miguel Hernández, pues "siempre hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida". He aquí el cauce por el que transita la poesía en los años cincuenta. La rebeldía se hace ley, al mismo tiempo que el hombre asume su destino y lucha contra su angustia. Aceptando su existencia como un instante fugaz puede determinar lo que quiere ser:

> Desde la pena puede abrirse la esperanza
> como desde la noche nacer la aurora pura.
> El corazón del hombre a luz se abalanza
> de una gran hendidura.

Por el camino de la tristeza y del dolor también llegó José Hierro a la alegría. Pero esta aparente esperanza infinita que resuena hasta ahora en los versos de Leopoldo de Luis no es un caudal inagotable. Vendrán otras horas en que la desilusión haga mella en su corazón de poeta esperanzado, aunque ahora, en 1954, camine —como el místico de la Orden del Carmelo— "sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía".

El hombre creado a partir de un sueño de Dios, como aparentemente apuntaba el primer verso del libro, se desnuda ahora del aparato retórico que lo envuelve y toma conciencia de que "ya no éramos aquéllos que fuimos", lo que hace mucho tiempo era el ser esperanzado en que el reino anhelado fuese de este mundo y no tenga que esperar a fuerzas sobrenaturales que consuelan contra toda injusticia. Dios deja de ser el Dios con mayúscula de aquel primer verso, el que el poeta nombra para que al menos sea cierto como criatura nombrada por él, para ponerlo en tela de juicio. Si un ser celestial tuviera que explicar el porqué de tanta miseria humana, solo oiríamos su silencio, veríamos su inexistencia, y, por tanto, el paraíso terrenal de la infancia surgiría igual que "desenterrados dioses fungibles" por la memoria. Aquella luz que irradiaban los años infantiles ha sido gastada por el rodar de los años, por el abuso del hombre sobre el hombre, resistiendo frente a tanto dolor. La única huella divina que conservamos sobre la tierra es el amor; las otras son "como hojas secas"[9], que se las lleva el viento, que no vuelven y caen en el olvido.

[9] Raro es el poeta que no utiliza la imagen de las "hojas secas", hojas caídas en el otoño de la existencia. A propósito del uso de esta metáfora por parte de Vicente Aleixandre, Gabriele Morelli, en su edición de *Pasión de la Tierra* para Cátedra, puntualiza sobre el origen creacionista de la imagen y la vincula con la poesía de Vicente Huidobro.

Aurora de Albornoz, en *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (1968: 251), demuestra cómo "la idea obsesiva de don Miguel, que el hombre es sueño de Dios y qué pasaría si Dios dejara de soñarnos, se transforma en Machado:

> Anoche soñé que oía
> A Dios gritándome: ¡Alerta!
> Luego era Dios quien dormía,
> y yo gritaba: ¡Despierta!"

También De Luis, como Machado, atraviesa esa postura vacilante del hombre que duerme el sueño de Dios hasta que toma conciencia de su nihilidad por el hecho de ser soñado por una trascendencia desocupada de sus obligaciones con respecto a su creación. El caos al que se enfrenta el hombre solo es posible si el artífice de la obra sestea. La consecuencia inmediata que se observa en la postura moral de los poetas desarraigados de posguerra es el gesto desafiante de clamar contra tal somnolencia divina, el grito desaforado y agónico del que se siente abandonado y *yecto*, para utilizar la terminología de Heidegger.

A lo largo de *El árbol y otros poemas* asistimos a una gradación o proceso de degradación en torno al concepto existencial de la necesidad de Dios. Se pasa de un Ser dotado de la facultad de crear al hombre (Dios) a que este sea quien cree a aquel a partir de sus ansias de que exista (ídolo). Desengañado, la contingencia divina es sustituida por la imposibilidad. Dios es rebajado a la categoría de los objetos, de ahí que sufra también la erosión del tiempo. Pero si es el hombre quien otorga identidad a Dios, el poder creador se desplaza a la voluntad humana; por tanto, el hombre es Dios o, al menos, el poeta es Dios, creador de una cosmología a través de la palabra poética, la única palabra fundadora. Contra el daño que pueda crear cualquier ideología acerca del concepto de la existencia de Dios, Leopoldo de Luis avanza preguntándose a sí mismo qué es y qué no es Dios. La lucha entre voluntad y razón, como en su maestro Unamuno, aglutina sus alquimias sobre la misma idea de Dios, aunque, a diferencia de aquel, la figura de Cristo no le aportará consuelo. Mediante esta indagación en la oscuridad, se aproxima a actitudes que descartan la posibilidad de toda trascendencia divina. Y es ese cuestionamiento del que se hará eco su poesía, instaurando en el centro de su discurso la figura del hombre.

Cuando Dios deja de ser la brújula que señala el norte del ser humano, este ya no puede alzar sus ojos al cielo para pedirle explicaciones acerca del sentido de su existir, ni bramar contra él, pues sabe que está situado frente a una criatura que calla (la

presencia en la ausencia), o que no existe. En 1944 Dámaso Alonso, en el poema "Hombre", situaba a este frente a la mudez de Dios: "Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo". En cualquier caso, la mirada desciende y otea la horizontalidad sobre la que el hombre sustenta su radical soledad ("la soledad tenía nuestro propio tamaño) y lo describe como si de los primeros pobladores del mundo se tratase, tras la expulsión del paraíso:

> Desterrados de un alba que el corazón aún sueña,
> de un amor, de una aurora que el corazón querría.
> Poblando de humo triste, de soledad pequeña,
> una casa vacía.

"Estando ya mi casa sosegada" y en mitad de la noche, el alma del poeta San Juan de la Cruz sale al encuentro de su amante. La situación de la que parte el sujeto poético deluisiano es la misma: de noche y en el silencio de "una casa vacía", solitario. Pero el encuentro no se produce. De Luis, como asceta, se queda en mitad del camino, en mitad de la nada. Usurpa a su angustia algo de esperanza, pero la unión con este semi-dios terrenal no es posible, pues no llega a la luz, esto es, no se produce la realización de sus deseos.

Esa "casa vacía" es una poderosa imagen que ha venido repitiéndose en la tradición cultural de Occidente, desde los textos bíblicos, para ser recuperada por los poetas españoles de todos los tiempos. Se trata de una casa deshabitada que refleja el mismo vacío existencial del ser humano y la imperfección por no estar lleno, pleno, pletórico, ocupado. Al no producirse el encuentro con el otro —llámese Dios, la amada, la poesía o consigo mismo, con su alter ego—, la soledad lo invade todo. Es el mismo sentido que otorgaran Luis Rosales a la casa en el poema "Porque todo es igual y tú lo sabes", donde una monótona letanía repite la verdad descubierta: "y te has sentido solo, / humanamente solo, / definitivamente solo […]", Carlos Edmundo de Ory en "La casa muerta" ("Yo soy aquella la lejana casa") y José García Nieto ("Herida está tu casa y tan vacía / como mi corazón, también desecho")[10]. Parece que el amor es una tregua en medio de la batalla. Junto a Leopoldo de Luis, otros se han sentido solitarios en medio de muchos, pues en la poesía de posguerra es *conditio sine qua non* para que el ser

[10] De *La casa encendida*, 1949. La repetición con ligeras variantes de una idea o pensamiento es frecuente en este libro. Parece responder al deseo por parte del poeta de grabar en el lector estas pocas verdades, así como a la intención de connotar la monotonía inalterable del transcurso de la vida. El poema de Ory se incluye en *Poesía, 1945-1969*; el de José García Nieto, "En la ermita del Cristo de Gracia", pertenece a *Del campo y soledad*, 1946.

exista. Leopoldo Panero supo que "estamos solos para siempre"[11] y Blas de Otero corroboraba un año más tarde que "solo está el hombre", mientras que Celaya sufrió "qué duro es estar solo". De Luis habla de cierta "soledad pequeña", lo que obliga a plantearse si existe alternativamente una "soledad grande". Desde este punto de vista, la minúscula soledad a la que se refiere es la que llevamos dentro, inherente al ser mientras vive, en contraposición a esa gran soledad última de la muerte, a la que Vicente Gaos llamará "soledad de soledades". Uniendo ambas posibilidades, Félix Grande entabla un diálogo metafísico con la "pequeña soledad sin grandeza", a la que le declara "yo te quiero", porque, como Machado, es "casi una compañera" en el viaje de la vida; sin embargo, al final de esta —le increpa— "tú eres algo que un día se quedará conmigo / para siempre, y entonces no nos daremos cuenta" de que ya no es "un montoncito de escombros" lo que soportamos, sino la tierra que nos abraza eternamente.

Obsérvese, por último, que a través de la primera persona del plural penetramos en el mundo de la reflexión ("Nos sentimos") y de la percepción ("Nos vimos"). Los ojos del yo son los ojos del nosotros, identificándose, y la sombra no deja ver el sol ni a uno ni a otros. De nuevo, la poesía social se vislumbra en "Aunque es de noche".

5.1.2. Tres poemas de la cotidianidad

La contemplación de la realidad, directa o indirectamente a través del poder recreador de la memoria, produce un desplazamiento, en poesía, de lo contemplado objetivamente hacia el plano de lo sugerido por la imaginación. Por tanto, la frialdad del objeto-cosa recibe el aliento de la creación poética, estableciendo una relación que H. R. Jauss (1986: 385-386) caracteriza como de interdependencia:

> La lírica —como experiencia de lo que se presenta de manera diferente a la realidad cotidiana que nos ha sido impuesta— mantiene algo del horizonte del mundo real que ella supera. Y puede alcanzar ese *ser-diferente*, porque —con la ayuda sola y exclusiva de la fuerza transformadora del verso, y a partir de la lengua poética— es capaz de crear el mundo, tomando como motivo una situación cotidiana que le sirve de pretexto. Realidad y ficción, experiencia cotidiana y estética no se presentan —en la recepción de la lírica— como dos mundos absolutamente contrapuestos: la experiencia lírica pone en relación a la realidad cotidiana con el "otro mundo" de la poesía, de manera que el motivo ocasional —en virtud de las transformaciones de la forma lingüística— alcanza una nueva significación, y la situación líricamente aprehendida puede hacer surgir, en el horizonte de la ficción, la totalidad de una analogía universal.

[11] Indico el poema y el libro al que pertenece: "Sola tú", de *Versos al Guadarrama* (1949) de Leopoldo Panero; "Canto primero", de *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero; "Pasa y sigue", de *Paz y concierto* (1953) de Gabriel Celaya; "Pájaros", de *Convierto en mí y en vosotros* (1965) de Vicente Gaos; "Madrigal", de *Las piedras* (1964) de Félix Grande.

Como ya señalé más arriba, uno de esos tres poemas que explícitamente recuperan objetos cotidianos es el tan traído y llevado "Fútbol Modesto". Es la línea tangencial que linda con la poética existencial y neorromántica hasta aquí definida e inaugura un cambio en la focalización del poeta. Los grandes problemas eternos del hombre, las cuestiones ontológicas y la radical esencialidad del ser humano se actualizan, pasando del terreno de las ideas a lo percibido por los sentidos, a la cosa misma. El tiempo metafísico, aceptado ya como un deshacerse, irá cediendo paulatinamente su lugar a la preocupación por un tiempo histórico determinado. El yo poético se desvela en mitad de la noche que atraviesa la humanidad y despierta al particular horror de ver representada toda la angustia que se había atribuido por el mismo hecho de ser y estar vivo. Del mundo interior se revierte la mirada hacia la realidad que le rodea o, como Manuel Mantero rotulara su libro de 1971, *La poesía del "yo" al "nosotros"*. Ahora bien, ese perspectivismo es un viaje de ida y vuelta, pues es la percepción creadora del poeta quien matiza la gama cromática de la realidad, y es él quien armoniza o discrepa frente a esa realidad; a su vez, la realidad se cuela en la conciencia para pasar largos procesos de depuración artística. La teoría romántica de la naturaleza, por medio de la cual esta es un reflejo de los estados de ánimo, comienza a hacerse cívica en el sentido etimológico de la palabra, es decir, el paisaje natural se viste con los harapos de una ciudad con valor universal que Dámaso Alonso había descrito como "una ciudad de más de un millón de cadáveres" para el caso del Madrid de la posguerra española, pero que rebasa geografías y calendarios, como demostró la segunda gran guerra y hoy comprobamos en el despliegue de las tropas de las Naciones Unidas multiplicadas por los cuatro puntos cardinales.

No obstante, no es este "Fútbol modesto" ni el primero ni el único poema, hasta la fecha de 1954, en el que De Luis asume la voz de la colectividad para protestar por la injusticia. El mismo Leopoldo de Luis reconocía que "los primeros poemas que representan una temática de tipo social (o testimonial, o de protesta) en forma expresa, se recoge en *Los horizontes*, de 1951" (1985: 26) y, en la "Oda al mar", el carácter social de algunos versos es innegable:

> Hay aún juventud que entre fusiles
> ensarta sus floridas ilusiones
> sin saber en qué rutas hay abriles
> ni que luz manarán sus corazones.
> Hay pueblos miserables, carcomidos
> por las ratas del hambre y la injusticia

Tampoco se puede afirmar que lo cotidiano sea la primera vez que aparece. Tendríamos que remontarnos a "Salida del colegio", también de *Los horizontes*, en el que el recuerdo de la madre familiariza al lector con una experiencia vivida en la infancia. Al respecto, Félix Grande (1970: 47) otorga a Leopoldo Panero y Luis Rosales, con sus libros *Escrito a cada instante* y *La casa encendida* respectivamente, la recuperación de la cotidianidad, propia de la poesía de César Vallejo que, según él, había desaparecido de las primeras obras de los poetas del 27 y del panorama lírico de los primeros años de posguerra.

"La caja de música" es una metáfora del tiempo y de la memoria. Al destaparla suena la música de los sueños imposibles. La infancia tiene un sonido distinto al de la madurez. Eran aquellos los años de la existencia armónica por los que el hombre atraviesa el paraíso, que desearía perpetuar y que, al tratarse de una evocación, implica cierto rechazo de la situación presente. Aunque este cosmos se va retirando, las cuerdas de la caja de música se rompen y las dulces melodías de otros tiempos se convierten en estridentes piezas musicales. Mas es el hombre quien pulsa el mundo y es la vida la que se escucha entre las distintas estaciones dejándose llevar río abajo hacia el mar, así como hacia el otoño del alma ("Otoño pone cerco")[12]. Si el tiempo había sido identificado con el soplar del viento entre las ramas del árbol-hombre, ahora el sentido de la vida se relaciona con el escucharse uno mismo. A diferencia de Pitágoras, la *música celestial* de los planetas sí se oye, pues la vida nos es más que nuestra propia armonía o nuestro mismo desconcierto.

También el tiempo es el protagonista de "Los caballitos". El poeta se remonta, a través de la memoria, a sus años escolares y recuerda —aportando un dato biográfico— "el libro en que sus ojos araron con pereza". Un cuento de Baroja, "Elogio de los viejos caballos del tiovivo", es el motivo con el que compara la existencia humana. La vida, como los caballitos del tiovivo, consiste en el sinsentido de cruzar un camino circular ya hecho por otros, en una travesía en la que se está predestinado a sufrir los latigazos del tiempo, que se lleva los mejores años de la infancia y la esperanza del presente; el

[12] En el importantísimo libro de Francisco J. Peñas Bermejo, *Poesía existencial española del siglo XX*, interpreta el tema de la muerte relacionándolo "con las estaciones del año que hacen declinar la vitalidad de la naturaleza y del ser humano. Vicente Gaos identifica la muerte próxima con el otoño, lo mismo que otros poetas de la promoción de los 40 como Hidalgo, Otero, *Leopoldo de Luis*, Hierro, Bousoño, Cano Nieto, Figuera, Nora, Montesinos, Labordeta […]" (1993: 139) (la cursiva es mía).

tiempo por venir es el del desgaste físico y anímico hasta llegar a ser ceniza. Para De Luis,

> Vivir es este eterno juego triste
> de una dulce y tristísima madera
> sobre la que corremos viejos círculos
> de cansancio y de pena.

Cuando se entiende la vida como repetición, desde la óptica existencialista, se evoca la despersonalización o impersonalidad del existente. El filósofo o pensador existencialista toma como principio, paradójicamente, no tener principios, para que así, en contra de cualquier sistema, la monotonía no haga huella en él. La rutina le separa de asumir su interior y le enfrente sin solución al mundo exterior. Estancados en "la diaria costumbre de estar vivos" ("El árbol"), la realidad se hace asfixiante, como en un insomnio infinito que impide el sueño de otra vida mejor ("Apenas si podemos soñar que demos rosas / o ganar la nobleza grave de los olivos"). El concepto de repetición, de giro incesante, será clave a lo largo de toda la obra poética de Leopoldo de Luis, convirtiéndose en uno de los temas recurrentes de su producción. Hasta ahora parece estar más cerca del pensamientonietzscheano del eterno retorno, al concebir la existencia como un círculo infinito en el que el hombre gira sin saber por qué, condenado a volver al mismo punto; mas esta teoría irá enriqueciéndose con las propuestas de filósofos existencialistas y otras lecturas afines.

De este poema, "Los caballitos", cabe resaltar la metáfora que establece una relación entre el hombre y el caballo, pues será utilizada posteriormente por el poeta en múltiples ocasiones bajo la forma de centauro. La interpretación de estos caballitos de feria se corrobora con la intertextualidad del texto de Pío Baroja; en *Paradox, rey* escribe:

> Y, sin embargo, vuestro sino es cruel; cruel porque, lo mismo que los hombres, corréis, corréis desesperadamente y sin descanso, y lo mismo que los hombres corréis sin objeto y sin fin…

A pesar de que la cita del texto barojiano no deja lugar a la ambigüedad, el poema de *El árbol y otros poemas* se desarrolla en un ambiente próximo al descrito por Antonio Machado en "Recuerdo infantil" y en "Pegasos, lindos pegasos / caballitos de madera", pues en ambos poemas también se evoca la alegría de una infancia marchita por el paso del tiempo. Mónica Jato ha estudiado cómo la literatura del exilio, tanto exterior como interior, pudo abrirse un hueco entre las publicaciones de posguerra mediante la camaleónica apropiación del mundo lingüístico y conceptual de la poesía

religiosa; así, la poesía de los desarraigados recupera, por ejemplo, el mito del Edén perdido para "expresar su condena al dolor y a la injusticia que sobrevienen con la muerte de España en el conflicto civil" (2004: 12).

Esta evocación de los años de la infancia, puesta en pie a través de objetos recuperados de la memoria, está basada en un modo de reacción similar por parte del niño y del poeta-hombre; los dos asisten perplejos ante la realidad, aquel por inaugurar un mundo desconocido para la mirada descubridora y este por ser incapaz de reconocer aquel mundo de la inocencia en su presente. La ausencia del universo soñado es suplantada por un caótico presente en el que el asombro es el factor que anula la línea temporal. Es la labor llevada a cabo por el poeta moderno, según Hans Robert Jauss: "lo que el niño reconoce como nuevo, porque lo ve por primera vez, también lo reconoce el adulto, porque está en él como experiencia pasada y puede volverse a recordar: el poeta que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir mediante una actividad estética consciente, el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra conciencia una realidad olvidada o reprimida" (1986: 43).

Y son precisamente las circunstancias del momento las que transfieren la cualidad de paraíso al pasado. Como los niños del poema de Antonio Machado que llevaban "clara la pena", el niño deluisiano también aprendió la copla que destierra del poema cualquier elemento anecdótico y canta desde un corazón en sombras la reflexión de las emociones, que no los sentimientos. La sentimentalidad había sido ya desterrada de la poesía moderna.

El árbol talado, la oscuridad de la noche, la fuerza indomable del mar, la monotonía del tiovivo y la restallada desarmonía de la vieja caja de música crean un escenario dantesco aquí en la tierra, en la vida presente del poeta, a través de un universo simbólico que refleja el caos temporal de la existencia. A su vez, la división entre dos mundos, el mundo ideal y soñado de la infancia frente al mundo real, sigue manteniendo la poética deluisiana dentro de las coordenadas neorrománticas.

En dos de los poemas de este libro de 1954, "La caja de música" y "Los caballitos", el poeta otorga al significante "alma" un sentido que no se corresponde con su significado denotativo. El hecho de que aparezca en dos poemas que parten del motivo inicial del recuerdo de "cosas" es un indicio para pensar en la misma cosificación de aquella. El alma funciona como símbolo del tiempo, distanciándose así de interpretaciones religiosas por las que la inmortalidad sería atributo del ser humano. No es aquí el alma el don de la vida ultraterrena, sino lo inmaterial ineludible al que se

somete el ser. Todos los hombres, en la poesía de Leopoldo de Luis, tienen alma, siempre que esta sea entendida como la necesaria cualidad de lo viviente sometido a las leyes naturales del tiempo. De ahí que la caja de música sea “del alma” y “del tiempo”, porque nuestra voz se apaga y dejará de sonar un día, allí “donde se para poco a poco el alma”. Vivimos el tiempo, que pasa por nosotros indiferente, pero que en nosotros se instala desgastándonos. El agnosticismo se va esbozando progresivamente, pues en esta poesía los símbolos se enriquecen con cada libro, para que sea el lector quien arme una visión cada vez más completa del sujeto que se da en forma de versos. Los símbolos religiosos son sustituidos por los míticos y lo racional de la lógica interna del cristianismo por lo irracional poético.

5.1.3.Los paisajes de la memoria y del olvido

La memoria es la facultad universal de viajar en el tiempo hacia un destino incierto; y el hombre es memoria, pero también olvido. Funciona como una búsqueda de lo soñado y, en situaciones ideales, como un encuentro con la verdad. La palabra griega *aletheia* está formada por el prefijo *a-* (negación) y el lexema *-leth-*, que coincide con el nombre de *Lethe*, el infernal río del olvido en el que las almas que beben de sus aguas no recuerdan nada de su existencia anterior. Por tanto, *altheia*, verdad, puede entenderse como lo no-olvidado. Como señala Pierre Grimal, en *Diccionario de mitología* (1993: 315), la Fuente del Olvido debe su nombre a Lete, hija de Éride (la Discordia) y hermana de Mnemosine (la Memoria). Es interesante reparar en su ascendencia así como en su vinculación con el tártaro, pues en la poesía deluisiana el olvido suele contextualizarse en yermos inmisericordes a los que están sujetos los transeúntes que vagansin comprender el porqué de su mismo deambular.

Harald Weinrich ha estudiado, en *Leteo. Arte y crítica del olvido*, el uso del concepto “olvido” en ciertos momentos de la literatura, desde Grecia hasta Borges, y ha destacado que “las metáforas del olvido ocupan en este paisaje preferentemente los páramos, por ejemplo, los terrenos arenosos, en los que lo que hay que olvidar es barrido por el viento. Por eso, es casi lo mismo escribir en la arena o en el viento. Pero en este paisaje, surgido quizá de una tala, también se puede enterrar algo voluntariamente, de tal modo que la hierba crezca sobre ello. Entonces, queda «fuera del mundo»” (1999: 21). En el libro de Leopoldo de Luis, especialmente en “El árbol”, la memoria reverdece primaveralmente el mundo idílico de la infancia, recreada a través

del tópico *locus amoenus*. Son los meses de abril y mayo los que arrojan luz sobre el pensamiento cuando recuerda, mientras que el olvido está sujeto a la topografía de la destrucción y el acabamiento. El tronco arbóreo, en el que hace nido el amor, es herido por el viento, es decir, por la tala del tiempo, agente que hace desaparecer la Arcadia evocada y la esperanza. Entonces "solo suena el olvido por la madera hueca". Por medio del olvido el otoño atraviesa el interior del hombre y "amarillenta cae su hermosa fronda verde" ("El árbol"), o "se hunde en la fronda de jardines secos / con su leve chascar de lento olvido" ("La caja de música"); también el ser humano naufraga en "mares como olvidos" ("Aunque es de noche"). Si la memoria supone regresar, volver atrás, el canto poético aquí estudiado es órfico, pues la mirada de la conciencia hacía el pasado hace de este una Eurídice desaparecida.

La memoria y el olvido están estrechamente vinculados con las imágenes acuáticas. Partiendo de la correspondencia metafórica de la vida y la muerte, cabe suponer que el recuerdo es el río por el que fluyen las aguas de la vida, aguas que desembocan en el trajín del ir y venir de las olas del olvido. Pero el río del que bebe el poeta es el Leteo ("Aguas huyentes en las que bebemos", en "La caja de música"), el que le hace olvidar su vida anterior de la dicha y establecer sus coordenadas espacio-temporales en el aquí y ahora de la desmemoria y del fin del día, la noche, a cuyo árbol genealógico pertenece la diosa *Lethe*. A partir del agua y del mundo de la oscuridad, la imagen del pozo[13] funciona como retrato del ser instalado en el presente de la angustia, por cuanto tiene de temporalidad estancada. No otra cosa es un pozo que agua que no ve la luz, que no corre y que ahoga("Aunque es de noche"):

> Nos vimos sucesiva, mortalmente anegados
> de oleadas de tiempo, de lluvias tumultuosas.
> Desde los hondos pozos del recuerdo lanzados,
> desde sus ciegas fosas

Vivir es, por tanto, cruzar la oscura noche terrenal. La luz que lleva en su interior es la verdad, la esperanza, aunque oscurecida. El neoplatonismo se manifiesta en el contraste entre luces y sombras, un juego de luces que también es típicamente místico. Desde este planteamiento, "Aunque es de noche" es tanto una topografía como una cronografía sincrónicas y por la lógica interna del poema implica un léxico apropiado a tal representación. La descripción puede organizarse sobre el campo semántico del sufrimiento: odio, soledad, sangre, hambre, acecho, pena, rencor, cólera.

[13] Hegel definía la memoria como el "profundo pozo del yo".

La consecuencia de esta angustia es el resquebrajamiento de la identidad y la sensación de sinsentido ("Nos sentimos distintos. Hijos de un tiempo extraño"), que inexorablemente recuerda a su libro *Huésped de un tiempo sombrío*. Este extrañamiento frente al mundo por parte del poeta es consecuencia, no causa, de un mundo alienado del mismo modo. La amplia gama de colores oscuros alegorizan el mundo exterior y, correlativamente, el estado de ánimo, al que se accede por medio de la mirada en el espejo del poema. Pero, ya lo señalamos, en estos años, el escepticismo es rasgado por un rayo de esperanza en el mañana, por "tajos de luz", y, hernandianamente, "aunque es de noche vamos elaborando el día / de esos hombres futuros" y "amamos nuestra vida", a pesar de que no es la elegida pero sí la que le ha sido dada. Aceptarla como finita y extravío, elaborar los cimientos de un futuro para los otros, son necesidad y obligación del yo. De otra forma lo expresa De Luis con su definición poética y moral: "respirar por la herida".

Para algunos poetas la memoria está directamente relacionada con la reminiscencia platónica, en cuanto que supone una vuelta al pasado para descubrir su verdad en el presente. Así, Caballero Bonald —poeta que ha tratado prolífica y certeramente los temas del recuerdo y, de su cruz, el olvido—, al hablar de su poesía, escribe que "es mi memoria lo que os pongo / en las manos, cuanto conozco mío" ("Todo lo que he vivido"[14]). Ahora bien, en esa introspección el olvido jamás cesa definitivamente. Una imagen de "El árbol" ("En la memoria todo, árbol pródigo, suena / a fruto derramado, a hermosa flor perdida. / Solo existe la abeja que libó. En la colmena / del corazón recoge su clara miel vivida") se sustenta con los mismos elementos metafóricos que los utilizados por Antonio Machado en sus conocidos versos "En el corazón tenía / la espina de una pasión". Del mismo modo, el aguijón de los sentimientos resuena en los siguientes versos de "Empleo de la nostalgia"[15], de Ángel González:

> Todo eso será un día
> materia de recuerdo y de nostalgia.
> Volverá terca la memoria
> una vez y otra vez a estos parajes,
> lo mismo que una abeja
> da vueltas al perfume
> de una flor ya arrancada:
>
> inútilmente.

[14] De *Las adivinaciones*, 1952.
[15] De su libro *Procedimientos narrativos*, 1972.

En cualquier caso, la memoria es repetición de lo vivido, aunque lo pasado nunca vuelva a renacer tal cual. Es una vuelta a lo otro, a lo mismo-otro, como acto de búsqueda del yo auténtico. Cuando "levantamos la tapa de la caja / con la memoria de insumisos dedos" —apunta De Luis en "La caja de música"— vamos "remontando los años hacia dentro", es decir, vamos interiorizando y asumiendo lo que nos pertenece y nos hace únicos frente a la multitud indiferenciada. Somos lo que hemos sido, lo que hemos querido ser y hacer con y en nuestra vida. El catalán Carlos Barral también realizará este viaje interior, profundo, hacia su conciencia, pues sabe que el conocimiento de uno mismo está en la re-flexión: "Por eso / hundo la mano en la memoria, palpo / sus calientes rincones y sus pliegues / más húmedos, buscándome"[16].

Una de las imágenes más poéticas del libro puede ser la que utiliza en "Aunque es de noche" para describir el acto mismo de recordar:

> En sus ojos de sombra nos miramos. Espejos
> silenciosos de noche. Luna de soledades.
> Emergió nuestra imagen lentamente de lejos,
> de perdidas edades.

Son unos versos que introducen al lector en la atmósfera de ensoñación y misterio, al que implícitamente apunta también el símbolo de la noche, propia del itinerario íntimo que se presenta a lo largo del poema. En otro momento ya señalamos cómo los conceptos de memoria y reflexión están fuertemente imbricados en la obra deluisiana con la definición de poesía. Como ha hecho notar Jorge Urrutia a propósito del sentido metaliterario del título *Perito en lunas* —es decir, especialista en poemas— de Miguel Hernández, la voz poética ahora se asoma al reflejo de la mirada de su otro yo, al espejo, al espejo de luna o al cristal que le devuelve su imagen; el sujeto lírico ejerce una fuerza centrípeta, se mira en la memoria y la visión que de él contempla es el poema, que, para ser escrito, requiere del silencio y la soledad como marco ideal. Juan Ramón Jiménez lleva a uno de sus poemas de *Libros de amor* la metáfora por la que los ojos son espejos ("El ocaso incoloro —pequeñito y lejano— / se copiaba en tus ojos de agua […]"), y en el poema "Otoño" de dicha obra se lee unos versos que coinciden plenamente con el ambiente y el recurso propuesto por Leopoldo de Luis en "Aunque es de noche". Son los siguientes versos de "Memoria del corazón", una vez más de la *Segunda Antolojía Poética*:

[16]Del poema "Discurso", en *19 figuras de mi historia civil*, 1961.

Aire agudo que llega al fondo de la vida,
de donde se levantan, sin que lo sepa nadie,
recuerdos melodiosos de historias de otro tiempo
que todavía huelen, dolientemente, a carne…

Este "todavía" juanramoniano, de continuidad en el tiempo, se clavará con los años en lo más propio del poeta y creará una herida que no solo jamás cicatrizará sino que se hará más profunda y dolorosa en forma de desesperanza.

El tiempo es el protagonista de este libro. Desde San Agustín, de la memoria brota la esperanza (*ex memoria spes*). "La memoria y la esperanza, ésta fundada sobre aquella, se hallan esencialmente conexas entre sí: una y otra son, ante todo, modos de expresión de la esencial temporeidad de la existencia terrena del hombre", subraya Laín Entralgo en *La espera y la esperanza* (1962: 61). Por el tiempo, el viento sopla sobre la escuálida arquitectura del hombre y le recuerda la omnipotencia de los vaivenes de las olas del mar o el frío de la noche existencial. Desde el nefasto presente, mira hacia atrás y siente que lo que ya ha vivido es lo que le hace ser ahora una acumulación de pasados, o bien, levanta la cabeza intentando vislumbrar un futuro en el que la esperanza ya no sea necesaria porque no haya nada que esperar, porque los ideales del hoy se corporeicen en la realidad del mañana.

5.2. *El padre*(1954)

El 23 de marzo de 1954 muere Alejandro Urrutia Cabezón, padre de Leopoldo de Luis. Su hijo le escribe, con la rabia aún contenida y el llanto todavía humedeciendo los papeles sobre los que se inclina, una elegía, dividida en seis poemas.

Alejandro Urrutia nació en La Coruña, pero se traslada desde muy pronto por motivos laborales de su padre, el palentino Román Urrutia, a Córdoba. Fue un hombre vinculado a la cultura, abogado, que estudió en las Universidades de Murcia y de Madrid, doctorándose con el profesor krausista Adolfo Posada. En palabras de Jorge Urrutia, "un socialista utópico desprovisto de todo sentido práctico". En Córdoba paseó junto al pintor Julio Romero de Torres y al profesor de Metafísica de la Universidad de Sevilla Juan Díaz del Moral, muy vinculado este a la Institución Libre de Enseñanza. Los padres de Leopoldo de Luis, Alejandro y Vicenta de Luis Pérez, abandonan pronto Córdoba para ir a Valladolid, donde los padres de Vicenta —Leopoldo Luis Cea y María Pérez— tienen una farmacia y una laboratorio de apósitos premiados

internacionalmente. Publicó libros de prosa y de poesía, como *El cantar de los cantares* (Murcia, 1908), *Un libro* (Córdoba, 1919) y *Versos* (1915), desde la modestia y siendo consciente de su verdadero valor. A Leopoldo de Luis su padre le inculcó el gusto por la lectura —lo escucharía muchas veces leer en voz alta— y un profundo sentido ético de respeto al prójimo, de la bondad, de la sencillez y de la veracidad.

Leopoldo de Luis escribió los poemas de *El padre* sin dejar que pasase el tiempo y se sosegasen los sentimientos, como proponía Bécquer, ya que esta poesía no es de la memoria, sino del corazón, motivada por la urgencia incontrolable a que somete la muerte. Son seis poemas que surgen de la emoción y desde la tristeza, desde el dolor, pero que —proponía el propio poeta como lectura— "trasciende a una pena generalizada en la sensación de orfandad que siempre acompaña al hombre" (1985: 26). La muerte de un ser querido hace tambalear los cimientos sobre los que se va construyendo el día a día y produce un cataclismo en el interior del ser. Se hacen preguntas que no tienen respuestas —así en el epistolario *post mortem* de Gabriel Baldrich a Miguel Hernández, *Cartas sin respuesta posible*— o no son las deseadas. Junto a Leopoldo de Luis, la tradición se remonta a la elegía manriqueña y, ya en el siglo XX, a Juan Ramón Jiménez, quien permaneció depresivo largas temporadas en sanatorios franceses y españoles tras la muerte de su padre.

Desde el punto de vista biográfico, este acontecimiento supone un momento clave en la vida de Leopoldo de Luis. Al morir el padre, queda como el único hombre de la casa y asume la responsabilidad de la carga familiar. Pero también es el momento en que su poesía comienza a ser más protestataria que nunca. Lo curioso es es que es entonces cuando su esposa le pide que deje a un lado sus compromisos políticos para centrarse en la familia. Puede que el hecho de que José Luis Gallego, cuñado del poeta, fuese encarcelado por su participación activa en política tras la guerra influyese en la petición de su mujer, por temor a posibles represalias o a que las mujeres de la casa quedasen solas.

Como suele ocurrir en la poesía de Leopoldo de Luis, en este libro también se posiciona ante un hecho. En primer lugar, el poeta rechaza la realidad, se enfrenta en "La pelea"[17] a ella; se plantea a continuación si es posible un diálogo imposible cuando se acaba la existencia, y, en el tercer poema, constata la evidencia, despoetiza lo poético

[17] Para José Antonio de Cáceres Peña, este "es el poema más desgarrador que se ha escrito a la muerte de un padre; es, creo, el único poema en que Leopoldo de Luis alza la voz sin mesura, grita de una forma horrible, casi bíblica, como los profetas en el mayor momento de la mayor desolación" (1970: 22).

y corrobora “La imposible vuelta”, una vez que se han rebasado los límites de la vida. Un cuarto poema opone el dolor particular de su muerte familiar frente al dolor mundial que produce millones de muertos, tema ya tanteado en el poema anterior. “El río” supone la revisión de la vieja imagen heraclitiana y “Elegía” cierra el libro con la propuesta firme de vivir a través de los recuerdos. El poemario conduce al lector desde el problema inicial del silencio del padre hasta la solución final de la memoria. El camino se completa mediante una reflexión urgente sobre el tema de la muerte, como búsqueda de una respuesta. Según se va avanzando en la lectura de estos seis poemas, queda la impresión de que hay algo más que una fría relación entre padre e hijo. Este último posiblemente le deba su afición a la lectura, conversaciones en torno a la cultura, el espíritu inconformista, su honradez y sencillez para con los demás.

5.2.1. La muerte: un asunto personal

Decía Leopoldo de Luis en *Vicente Aleixandre. Antología poética*[18] que “no hay tema más humano, si bien se mira, que el de la muerte: primera proposición planteada al hombre por razón de vida. Enfrentado con su muerte, cada cual inicia su vida; tema, pues, cardinal de la filosofía y de la poesía” (1980: 19). Parafraseando las palabras del crítico de Vicente Aleixandre, entiendo que sin vida hay muerte, pero sin muerte no hay vida. La muerte permite que la vida de cada cual exista y que se conciba como inherente al ser. Desde este punto de vista, el concepto de muerte que esgrime el poeta está más cerca de la teoría de Heidegger, por asumirla como la posibilidad inmanente del ser, que de Sartre. Sin embargo, al entender este la muerte como una fractura que no completa al ser, sino que lo vacía de sentido y desarma su proyecto de vida, el pensamiento deluisiano, como se verá a continuación, se aproxima a las ideas del autor de *El ser y la nada*.

Nadie puede dudar de que *El padre* es un libro al que el tema de la muerte le confiere unidad. Pero junto a este tema, se cuestiona el de la vida, ambos indivisibles para un pensador existencialista; vida y muerte unidas por el vínculo del tiempo. Pero el planto conduce también al tema del amor. Sería difícil desvincular uno de otro, pues este tipo de elegía se escribe cuando el amante pierde definitivamente al destinatario de tales sentimientos. Leopoldo de Luis se enfrenta a una muerte concreta, familiar e íntima, y, por ello, especialmente dolorosa. Posiblemente no era la primera vez que se

[18] La primera edición es de 1977.

encontraba con la muerte cara a cara. En 1954, tenía treinta y siete años ("Treinta años de mi vida tengo aquí de mi parte"), lo que hace pensar que un hombre que ha vivido en primera persona la barbarie de una guerra civil ha tenido que ver más de una vez cerrarsepara siempre los ojos de algún miliciano. En cualquier caso, dos guerras mundiales y una entre hermanos justifican que cualquiera, hasta el menos sensible, se pregunte por la muerte. Quien haya leído uno de sus libros, o toda su obra, comprenderá que era un hombre de sensibilidad exquisita, apta para rumiar los temas que siempre han hecho llaga en el hombre.

En la introducción de la antología *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, distinguió dos tipos de poetas, según el concepto que tuvieran de la muerte: "los que consideran que vida y muerte son cosas distintas, herencia de Epicuro (la muerte no me afecta, porque mientras yo estoy ella no existe y cuando ella llega, yo ya no estoy), y aquellos que perciben la muerte ínsita en el propio vivir (el ser-para-la-muerte del existencialismo)" (1977: 8). Un ejemplo del primer tipo de poeta, continúa diciendo, es Jorge Guillén y del segundo Miguel Hernández. Él también pertenecía a este segundo tipo de hombres que entiende la muerte como integrada en la vida y no lindando con ella.

Aunque dijo en repetidas ocasiones que la poesía es una respuesta, hay que matizar tal afirmación. Es la respuesta personal, la solución provisional en un momento dado, y no sentencias rotundas y universales. Su poesía, por tanto, tiene más de tanteo que de contacto con la solución de los grandes interrogantes de la humanidad. De hecho, el no saber, el ignorar el porqué de esto o aquello, será recurrente en la poesía de Leopoldo de Luis. Sería, pues, acertado hablar de esta poesía como cuestionamiento e indagación, más que como meta.

El dios trazado en sus versos sigue siendo una divinidad, una trascendencia o ansia de perfección, privados de los sentidos, una existencia vaga que no se ocupa de sus asuntos. Ante la muerte íntima, será el poeta el que busque otros caminos para superar los muros del destino. Dios es silencio y, con la muerte, el hombre lo imita. Ni uno ni otro tienen, ni pueden, nada que decir. En *El padre*, Leopoldo de Luis vuelve a plantearse la contingencia humana. La duda persiste y sigue proponiéndole el debate sobre la existencia de Dios, ahora con especial repercusión, pues la solución que le dé al problema implica una postura ante la posibilidad de la existencia humana más allá de la muerte. ¿Es Dios, entonces, un monosílabo retórico que adorna el poema y le concede cierto tufillo metafísico, un hálito de gravedad a un pensamiento tras el que se esconde

la superficialidad del que crea versos basados en la floritura, como sucede con el uso que hacen muchos poetas de posguerra con la palabra "Cristo", en la que predomina las connotaciones del significante pero que no se corresponde con la meditación propia de un ser angustiado ante la trascendencia divina o la intrascendencia humana?

Tras el éxito de la antología de la *Poesía social española contemporánea*, prepara, también en Alfaguara, una *Antología de poesía religiosa*, cuyo prólogo es uno de los documentos más esclarecedores para comprender el sentido que Leopoldo de Luis da a la palabra *Dios*. Debe tenerse en cuenta que dicha antología se publicó por primera vez en 1969 y que, por tanto, las tesis ahí propuestas deben considerarse conclusiones de un largo proceso de reflexión que desde antes de 1954 estaba teniendo lugar. Si en los años setenta, o más tarde, vuelve a cambiar de opinión y su postura ya es otra, habría que interpretarlo como la adaptación natural del hombre y del poeta a su tiempo. Un pensamiento rígido e inamovible es indicio de estulticia y de poseer ideales preestablecidos y, para el poeta, también representa la cosificación que supone la religión frente al sentimiento religioso.

Por tanto, lo que encontramos en esta poesía es "sentimiento religioso", del que el antólogo De Luis dice que

> […] es una reacción ante la vida. Nace del asombro y del temor. La belleza y la perfección de la naturaleza y las fuerzas invisibles que la soliviantan, tanto como la conciencia de indefensión y de responsabilidad, hacen sentirse al hombre dependiente de un ser superior, de una totalidad cósmica, de unas normas morales. Para una mentalidad idealista, en la Divinidad reside la causa de esa dependencia y sus actos alcanzarán razón en lo metafísico. Para una mentalidad materialista, la ciencia y la propia acción humana poseen el secreto de una realidad tangible. Pero en el fondo del corazón humano late un ansia insaciable de comprender y de amar, porque el hombre no es nunca del todo libre: siente que se debe a alguien o algo, que su presencia en la tierra no es insolidaria, que no es —ni podría— un ser exento (1969: 7).

Al hablar de Dios y de poesía religiosa, el lector de Leopoldo de Luis tiene que bajar de los altares y dejar de repetir el rosario en voz baja, pues, para el poeta, Dios es una experiencia que mira hacia el interior y que se aleja de los oropeles de lo superfluo. La religión es, entonces, el encuentro dialéctico que se resuelve como síntesis en el mismo conflicto que se plantea, unamunianamente, entre lo racional y lo irracional. Las palabras de la antología religiosa antes citadas son sumamente significativas en cuanto que responden a la evolución personal que se rastrea en su propio pensamiento, el cual se declinará, tras tanteos como los que se observan en *El padre*, del lado de la acción emprendida por cada uno de los hombres como método de ser y estar en el mundo. Llama la atención la sentencia de que "el hombre no es nunca del todo libre", por

contradecir una de las ideas fundamentales del existencialismo sartreano, a saber, el principio humanista de que el ser humano está condenado a la libertad y de que en el mismo acto de decisión reside tal libertad. Más práctico que teórico, De Luis está más cerca del pensamiento de Camus, y de su concepto del absurdo como circunstancia ante la que se encuentra el ser, que de la filosofía de Sartre, y de su absurdo trascendental.

Desde la aparición de su primer libro, la mayoría de las alusiones a la divinidad estaba en relación con el concepto metaliterario del poeta como creador de un universo lírico a través de la única palabra que tiene el don de dar vida: la palabra poética. Con tal sentido aparecía en "Camino", de *Huésped de un tiempo sombrío*, y en *Los horizontes*, donde el hombre ya es caracterizado como un sueño de Dios, por un lado, mientras que, por otro, se despoja de toda trascendencia divina en pos de una inmanencia basada en el amor humano. Son las dos notas predominantes que habían aparecido también en *El árbol y otros poemas*. En *El padre*, De Luis sigue siendo plenamente unamuniano. Su pensamiento le lleva a la angustia del agnosticismo, que le cierra el camino al entendimiento y declara el deseo de trascendencia ("Dime que sí, que mi dolor se escucha", de "La pelea"), un diálogo que es posible para un español del segundo decenio de posguerra siempre que sea cristiano. La imagen de "Lo invisible" posibilita hablar de contingencia en algunos momentos, pues en él un "invisible pastor, Alguien" cita a los muertos para encontrase con la muerte. Como se ve, De Luis sigue con la distinción gráfica de mayúsculas y minúsculas cuando habla de Dios, como reflejo del tamaño que ocupa unas veces u otras en su conciencia: la voluntad minúscula de creer en mayúscula.

Los sentimientos ante la muerte del padre siguen brotando mientras escribe estos poemas; en "El río", nuevamente al hombre "Dios lo sueña"[19], pero ahora desde la ribera de la muerte y no desde el margen de la vida, desde el mar y no desde el río, un río, por lo demás, "irretornable". Si este hubiese sido el poema que cierra el libro, no hubiese sido posible pensar que la religión consuela al poeta, por la imposible vuelta atrás. Desde la defunción nada podrá ser lo mismo, aunque parezca que las aguas fluyen como siempre. Pero el libro se cierra con el lamento por la pérdida del padre, una "elegía" que propone una alternativa, por el camino del humanismo, a la teología. El

[19] Esta forma onírica de relacionarse con Dios debe su declamación al pensamiento y a la forma poética de Miguel de Unamuno. También la poesía de Rilke del *Libro de las horas* se caracteriza por esta actitud ansiosa de diálogo, en la que el poeta se conforma con ocupar discretamente el segundo plano de criatura hecha de sueños: "Si eres tú el soñador, soy yo tu sueño". La vena exhortativa ante el silencio de Dios tendrá en Blas de Otero una de sus figuras cumbres.

encuentro sí es posible, pero no mediante la captación por las vías de la sensibilidad, sino a través de un imposible mirar sin ojos, a saber, la mirada del corazón, la única, a través del recuerdo, que posibilita volver al pasado.

La muerte es el muro contra el que choca el entendimiento humano y bloquea la comprensión de su origen y de su destino. "Saber nada sabemos", sentenciaba Machado, mientras que, en la misma línea, Carlos Bousoño, ante la incomprensión simbolizada desde el mismo título del poemario *Noche del sentido* (1957), insistía: "No sé. No sé. Apenas lo comprendo", o como Victoriano Crémer ("Tan solo el hombre ignora por qué muere") quien presenta a un ser que "pregunta y no sabe" (en "Dios a la vista. Fe de vida"). El hombre no está capacitado para despejar la incógnita del sentido de la vida, pero siempre tiene afán de saber más y de buscar salidas posibles; el hombre, para el poeta de estos años, es el ser de la esperanza. Una de ellas es la postura del agnóstico: "No entendemos", "Nada, nada sabemos", escribe De Luis en "Elegía", un misterio irresoluble que provoca la cualidad inherente de extrañamiento y absurdo —"una absurda extrañeza", dice—. Posiblemente se trate de dos de las características más existencialistas, si es posible cuantificar el grado de la idiosincrasia existencialista, que definen la existencia. Es un tema que conduce a su libro *El extraño* (1955) y que Emmanuel Mounier ha nombrado como "la impotencia de la razón", heredera de los *Pensamientos* de Pascal, basada en lo incomprensible de la trascendencia y motor de "una filosofía dialéctica" (1967: 52-56), mezcla de conocimiento por la vía racional e ignorancia por el absurdo: "su incomprensible ausencia se asegura"[20], señala el poeta, afirmando cuánto hay de certeza y de irracionalidad en la inevitabilidad de la muerte. La dialéctica idealista de Hegel está presente en la filosofía existencialista de la "Elegía" deluisiana, manifestándose a través de la contradicción semántica y connotativa de su punto de vista ante la realidad, pues a De Luis todo le parece "extraño y fácil" a un mismo tiempo.

El padre se configura como la dramatización de un diálogo con el ser amado tras su muerte, en el que el huérfano funda un nuevo ser existencial, el llamado por De Luis "ser-sin-padre" (1982: 27). El reiterado uso de los vocativos para dirigirse al padre ("padre mío", "padre", "muerto mío") lo confirman. Sabe que se trata de una entelequia, mas una utopía con pretensiones de verosimilitud. A partir de la aparición de este

[20] No puedo dejar de citar a propósito de este motivo de Leopoldo de Luis, por compartir el modo de escritura, aquel verso de Gabriel Bocángel que insiste en la idea de que "lo que se ignora es solo lo seguro". Una vez más recuerdo que el concepto de intertextualidad aquí utilizado conserva el mismo significado que el que le otorga Roland Barthes a "escritura", como herencia cultural y no como fuente.

vocativo, se pueden establecer nexos de intertextualidad con los poetas más influyentes en Leopoldo de Luis. Hay que partir de la base de que se ha de recurrir a aquellas composiciones elegíacas que tratan el mismo tema de la muerte del padre o de un ser querido. El primero de estos poetas que quiero traer a colación es Rilke, señalado por casi la totalidad de la crítica que se ha ocupado de la poesía española de posguerra como precursor del "nuevo romanticismo" —además de Vallejo y Neruda—, etiqueta propuesta para definir la tendencia rehumanizadora. La "Cuarta elegía", de *Elegías de Duino*, representa el mismo discurso con el padre muerto: "tú, padre mío, desde que estás muerto, sientes / a menudo la angustia en la esperanza que llevo dentro de mí". Los conceptos son entretejidos para manifestar la misma sensación de angustia del ser-para-la-muerte de Heidegger, así como la idea de que el hijo es tumba del padre en un devenir intergeneracional, según los últimos versos de dicha elegía ("albergar la muerte, / toda la muerte, así, tan dulcemente, / todavía en el umbral de la vida, sin una queja, / eso es indescriptible")[21].

Y aunque Vicente Aleixandre escribiera el poema de *Sombra del Paraíso* titulado "Padre mío"[22], por el que el padre es el correlato panteísta del cosmos y en el que el hombre se describe como un ser solitario ante la ausencia de ese dios-mundo, es Miguel Hernández quien aporta una nueva intertextualidad relacionada con la muerte de su hijo en *Cancionero y romancero de ausencias*, al que llama en varias ocasiones "muerto mío"[23], que es el título, a su vez, de uno de los poemas de *El padre*. De entre las distintas evocaciones hernandianas del hijo transcribo a continuación aquella en que la muerte es vista como una sucesión generacional y un llamamiento a cumplir el compromiso último con la tierra, ideas que son constantes en el libro de Leopoldo de Luis. Escribe Miguel Hernández:

> La fuerza que me arrastra
> hacia el sur de la tierra
> es mi sangre primera.
> La fuerza que me arrastra
> hacia el fondo del sur,
> muerto mío, eres tú.

---

[21] Resulta interesante leer el rilkeano "Réquiem por Wolf, Conde de Kalckreuth", donde la muerte vuelve a aparecer como constitutiva de la vida y no lindando con ella ("aquella muerte propia / que tanto nos necesita, porque la vivimos, / y en la que en ningún sitio estaremos tan cerca como aquí").

[22] Con respecto a este poema, señalaba De Luis lo siguiente: "más que al padre, lo que canta es a la orfandad. No como algo exterior que se pierde, sino como algo interior que se rompe, dando paso a un estado nuevo: el *ser-sin-padre*" (1982: 27).

[23] Véase también, en la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia de *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, "Muerto mío, muerto mío" (1990: 193) y "Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío," (1990: 240).

Cuando se analice a continuación la metáfora por la que se identifica la vida con un río, se podrá comprobar qué imbricados están estos versos con los deluisianos de "El río", que también tiene que soportar el transvase de dolores y sufrimientos de ancestrales generaciones.

5.2.2.Las aguas del río

De sobra es conocida la alegoría que identifica la vida con el río y el mar con la muerte. Leopoldo de Luis la ha venido utilizando en varios poemas de sus libros anteriores. En *Los imposibles pájaros*, el poema del mismo título, "El río", ensalzaba la idílica geografía por la que transitaban los toros, pero condenados, a pesar de su fuerza y coraje, al destino final de la muerte en la plaza ("Van los toros / del río hacia los mares"). A veces, la vida no es un río sino un camino con idéntico punto de llegada. "Camino", de *Huésped de un tiempo sombrío*, termina con las pesimistas palabras del que sabe que "sobre la tierra no hay posada". Sin embargo, en *El padre*, la imagen del río ya no es un motivo más para expresar la intimidad del poeta; es el *leitmotiv* a partir del cual se construye el mundo imaginario que le sirve para expresarse y, en este caso, para responderse a las preguntas que le asaltan. Las metáforas fluviales le ayudaran en este proceso de indagación.

El tópico virgiliano *fugit irreparabile tempus* y el heraclitiano *vita flumen* se glosan a lo largo del libro, desarrollándose con múltiples matices. La tesis de Heráclito[24]*Panta rei*, todo fluye, es esencialmente la clave para acercarse a una lectura que no se salga de la lógica propuesta por el texto. En el pensamiento del filósofo griego, el aforismo "en el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos" supone una afirmación del devenir, del cambio, y de la contradicción; de ahí la máxima de que la guerra es el padre de todas las cosas. Es Platón quien, por otro lado, en el diálogo de *Cratilo* hereda a la tradición una de las sentencias más repetidas, erróneamente adjudicada a Heráclito, para explicar la teoría filosófica del cambio, pues en ese diálogo platónico Sócrates le responde a Hermógenes que "Heráclito dice que todo pasa; que nada permanece; y comparando las cosas con el curso de un río, dice que

[24] Para una exposición más detallada, véase Guillermo Fraile: *Historia de la Filosofía I, Grecia y Roma*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1976, pp. 169-177. Para una interpretación más sintética, la *Historia de la Filosofía* de Julián Marías, pp. 26-28 —que estaba en la biblioteca personal de Leopoldo de Luis—, ofrece las claves necesarias.

no puede entrarse dos veces en un mismo río". En definitiva, para comprender el sentido heraclitiano de la realidad que está latente en la poesía deluisiana hemos de tener en cuenta también que la sustancia que ordena el cosmos es el fuego y que para el de Efeso —por la unidad de los contrarios, Logos o Razón que ordena el mundo— el fuego, sustancia maleable que todo lo transforma, es inseparable del agua. No obstante, aunque todo cambia y se transmuta en continuo movimiento, es en este hacer y deshacer en lo que consiste la unidad del ser, inmutable por ser ley de las mismas mutaciones. Lo que permanece, pues, es el cambio.

"El río" es una glosa, un circunloquio si se prefiere, de la teoría de Heráclito. Sobra decir que el poeta, al escribir estos versos, también pensaba en la copla III de Jorge Manrique, en la que la imagen del río, como aparece en el *Eclesiastés*, es una variante del alma humana. Desde el primer verso, delimita, con el símil, el tema del poema: "Como un río esta estirpe del hombre". La humanidad queda así coartada por su cualidad de continua muerte y nacimiento por medio de las distintas generaciones. Ya en la primera estrofa el lector descubre que este río-hombre desemboca "a un mar de sombra", esto es, en la muerte, con el mismo valor simbólico que ha mantenido a lo largo de la tradición y que tiene una de sus cumbres poéticas en el verso machadiano "Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar". Pero la existencia individual no es prístina, sino que está compuesta de los elementos de los que proviene y, por tanto, soporta todo el peso del pasado ("Humano y ciego río, en el tiempo se siente / con sus antiguas voces de remotas edades"), como cada uno de los elementos heraclitianos surgía de la transformación de los demás. Como ser que nace al mundo, carga la oscuridad "por negros montes" y la sangre derramada "por campos rojos", "arrastra" el temor y la crueldad de sus antepasados; lo había expresado Carl Jung con su teoría del "inconsciente colectivo", según la cual el individuo no es un ser aislado sino que hereda sus rasgos de los antepasados. De esas penurias que hereda el hombre, cabe destacar las que son expresadas mediantes dos imágenes surrealistas de innegable tono aleixandrino y nerudiano: "algas como cabellos de sombríos ahogados, / corazones de musgo en vegetal racimo". Porque la humanidad no tiene dónde ser eterna, al no poder echar raíces por ser efímera su existencia, los hombres se suceden como "árboles desraizados"; la palabra puntual de Dámaso Alonso habló de una generación de escritores, los vencidos de la posguerra, etiquetándola con el calificativo "desarraigada".

La estirpe o tronco del que proviene el hombre es "más viejo que los robles", "menos que el mar" y "tanto como esta tierra". La humanidad se desliza infinita en el

tiempo mientras que los árboles (los robles, la encina, los olivos) son episódicos, en una genial metáfora desarrollada en *El árbol y otros poemas*, que identifica al hombre con el árbol, expuesto siempre a los caprichos del tiempo. El ser humano está vinculado a la tierra puesto que nace del barro, arrastra compuestos telúricos de otros tiempos[25] y culmina su existencia en el subsuelo dentro del vientre de la Madre Tierra, según la filosofía panteísta, cara a los estoicos y elucubrada por Vicente Aleixandre con su "nacimiento último". Solo una realidad supera la duración temporal de la progenie humana, y es la muerte o "el mar eterno en que termina", insistiendo así de nuevo en la cualidad mortal de todo lo vivo.

Como brevemente se expuso más arriba, la existencia está determinada por la dialéctica o lucha de contrarios, enfrentamiento del que se desprende la armonía o unidad cósmica. El poema deluisiano también refleja este enfrentamiento de la realidad. El transcurrir de las generaciones es un conglomerado unido por la masa del tiempo. El breve periodo comprendido entre el nacimiento y la muerte unifica la distancia entre uno y otro; hace posible que infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez sean lo mismo, que "alegres oleajes" aparezcan junto a "páramos oscurecidos, yertos", del mismo modo que "panoramas felices" se unan a sus opuestas "planicies de amargura / yermos por donde yerran lejanas ilusiones". La línea temporal avanza en cada instante, minúsculo presente hecho de pasado y de futuro, marcas cronológicas que se desdibujan en el tiempo infinito de la muerte, que no distingue la Historia de cada ser concreto y anclado en el espacio y en el tiempo de su propia y única existencia.

El ser-en-el-mundo de Heidegger es la auténtica posibilidad que defendieron los mejores exponentes del existencialismo. Antes de mi-tiempo, nada; después de él, nada. He aquí la subjetividad del ser comprendida entre dos nada, legado que en la poesía moderna tiene su punto de partida en Musset. Al hacerse cargo del pasado y de sus acciones del pasado, el poeta toma conciencia de esta herencia, lo que le permite llevar una vida, existencialmente, auténtica. Cada cual es una de las gotas de las aguas del río y "el agua siempre sigue", volviendo generacionalmente a surgir ("los siglos la renuevan de nada a nada huida"). Eliminada la posibilidad de trascendencia, cualquier idealismo suena a cantinela y queda la desesperanza en el poso del poeta. Se trata de una verdad que no consuela, pues por más que se quiera ver algo de luz en la teoría de

[25] El mismo tema aparece en "Para que yo me llame Ángel González", del libro *Áspero mundo* (1956), donde explicita que "yo no soy más que el resultado, el fruto"; así como en "El momento eterno" de José Hierro: "Sé que somos la suma / de instantes sucesivos / que el tiempo no destruye".

Heráclito —matizada por la filosofía de Heidegger—, “este río no es agua que nuestra sed mitigue”, sino que “es sed para saciar el agua de la vida”. Cada una de las vidas particulares es una gota de agua que se bebe el tiempo, ese sediento todo en el que queda integrado cada una de las partes. Lo constante es el tiempo, que en su acción es inmutable, como monótono ebrio que jamás se harta de los hombres, que pasan uno tras otro por él:

> Nos vamos sucediendo gota a gota,
> linfa para secarse muerte a muerte.

Para Heráclito el cauce del río es lo permanente, la unidad universal que ordena el cosmos; el agua del río, en cambio, es lo mutable, el elemento en continuo movimiento que, en su devenir, encuentra su esencia. Es el sentido del aforismo “en el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos” los mismos ―podría añadirse―, así como la interpretación platónica del *Cratilo*, con el fin de explicar la teoría del cambio: “no puede entrarse dos veces en un mismo río”. El cauce es quien rige el movimiento del agua; aquel, inmutable, y esta, inestable, siempre distintas aguas de un mismo río:

> A través de los tiempos, por los diarios cauces,
> sus renovadas aguas son siempre el mismo río:
> vertiendo siempre en las eternas fauces
> nunca saciadas de hondo mar sombrío.

Y ya en una de las últimas estrofas del poema, parafrasea las palabras de Sócrates: “Solo sabemos que es siempre la misma / el agua y sin embargo la que una vez nos moja / no vuelve a fluir más”. La repetición marca el destino de la humanidad; padres e hijos se topan con la vida para terminar dándose de bruces con la muerte. Con la interpretación que hace Otto F. Bollnow del concepto de *repetición*en Kierkegaard se aclara, a su vez, el sentido de “El río”: “En todas las decisiones humanas últimas —señala Bollnow—, en el comportamiento respecto a la muerte, en la fuerza de la resolutividad y en la incondicionalidad del comprometerse, sería una temeridad el pretender realizarlas más perfectamente o de otro modo que como ha sido posible en un tiempo históricamente anterior. En lo existencial no hay ningún progreso, sino que estas decisiones y tareas se presentan a cada generación en la misma inmediatez” (1954: 150).

Cada una de las generaciones pasa siendo una parte del arroyo de la vida; la acción de transformación perpetua le conduce a ser otra cosa distinta de lo que era en el

instante inmediatamente pasado. Impulsado por la degeneración, el hombre-río se va haciendo ciénaga. Padre, hijo y nieto se suceden "por el mismo lecho"[26]:

> Eras agua también de esta rivera,
> padre, como agua soy en tu corriente,
> como es agua este hijo que ahora espera
> su destino de joven afluente.

Para profundizar en la poética de Leopoldo de Luis a partir de la metafísica presocrática ha de tenerse en cuenta que Heráclito señalaba dos posibles vías para tales transformaciones: una vía hacia abajo (fuego, aire, agua, tierra) por condensación o contracción ("una mutilación nos disminuye", en "Elegía"), y una vía hacia arriba (tierra, agua, aire, fuego) por dilatación o rarefacción. Se trata de los cuatro elementos, en continua transformación, como precedente del eterno retorno de Nietzsche, entre los que el fuego es el principio activo, así como también está presente en la teoría inmanentista de Engels que entiende que el mundo se encuentra transformándose en un incesante movimiento. Tal aclaración no es baladí a la luz de los siguientes versos de "El río":

> Se desliza lo mismo que un hondo cielo de agua
> apresado en los brazos vetustos de la tierra,
> suena con viril canto de metal en la fragua,
> lo empuja un largo viento de inescalable sierra.

En cada verso aparece nombrado uno de los elementos (agua, tierra, fuego y aire) de que está formado todo y, al mismo tiempo, está sometido a la ley de la Razón. Todo lo cambia el movimiento perpetuo de creación y destrucción. Si para Heráclito las cosas son y no son a la vez, estas cuatro sustancias son lo mismo y lo otro. La identificación entre ellos ―pues todo es lo mismo: el río "se desliza *lo mismo* que un hondo cielo de agua" (el subrayado es mío)― justifica que aparezcan reunidos en el mismo serventesio. El hacerse y deshacerse de la realidad hace que el agua nazca de la tierra, que el rumor del río suene como el sonido del fuego, alimentado por el viento, en la fragua. A través de la intuición de la imagen del río, la vida transcurre vía arriba en busca de un renacer, desde la horizontalidad de las aguas hasta, ascendiendo, la verticalidad de las alturas. Como más adelante se verá, solo existe un habitáculo para

[26] La inmersión del hijo en la corriente del padre es un motivo tratado por muchos poetas de la primera promoción de posguerra para significar su desarraigo y la pérdida de identidad. Unos versos de Manuel Pinillos, a quien Leopoldo de Luis leyó siempre, del poema "La madre" lo atestiguan: "Somos nosotros todos, tus hijos, los que fluyen / por el ágil torrente del universo tuyo". El escepticismo será la nota dominante y el poeta no podrá sino ofrecer una "Lamentación", poema de Carlos Bousoño que confirma la inexorabilidad del tiempo: "Sí, todo, todo ha huido, todo desapareció fluyendo tenue".

romper la línea tangencial entre la vida y la muerte: la memoria, último peldaño que puede escalar el hombre. Pero esta solución es un aire de esperanza que se encuentra en los versos que cierran el opúsculo.

Leopoldo de Luis es consciente de que está haciendo una relectura de la filosofía heraclitiana, ya sea directamente o a través de la poesía de su maestro Antonio Machado. Buena prueba de ello es que en su estudio sobre el sevillano —si bien es de fecha tardía (1975)— analiza el motivo del fuego en los siguientes términos: "Machado, que emplea con frecuencia imágenes relacionadas con ese símil fluvial, recurre aquí a la más auténticamente comprensiva del pensamiento heraclitiano, que es el fuego. La vida universal se asemeja a un perenne fuego que se enciende y se extingue mesuradamente: en la medida de cada ser. «El ascua de la vida» […]" (1988: 165).

El tiempo, en definitiva, huye inevitablemente y la vida, como el río, nunca cesa de fluir:

> Pasa el río. Pasamos. Irremediable mana.
> El tiempo nos arrastra aguas abajo.

Parece que De Luis quiere crear el efecto de que el lector se sienta sumergido en el fluir del río. Repite varias veces la misma idea con distintas palabras. La riqueza poética del poema consiste en tener la sensación de que en el ininterrumpido transcurrir del tiempo vamos todos aguas abajo, como si nos dejásemos llevar por la repetición. El destino de cada uno es lo único que se puede afirmar sin vacilar. Las sensaciones son una falacia interpretativa del mundo que nos rodea. La ignorancia pertenece a este lado de la vida, y la certeza, a nuestro encuentro inevitable con el mar[27]. De entre la percepciones

> Solo sabemos que, agua viva, vamos
> fluyendo día a día en ancha vena,
> que espejo fugaz somos de algunos verdes ramos
> y que vamos al mar, como a la pena.

Por tanto, el conocimiento de la vida es el conocimiento de la muerte, de que morimos diariamente (*quotidie morimur*) y de que, según Heidegger, somos un ser-para-la-muerte. En aceptar esta realidad consiste la máxima posibilidad de realización del ser. Lo demás supone una entelequia que acaba chocándose contra el destino y eliminando toda esperanza en un intento de trascendencia idealista; la duda, sin

[27] El pensamiento desplegado en *El padre* sobre la muerte revela una estrecha relación de escritura con la poesía de Antonio Machado. Escribe en *Campos de Castilla* su definición de la muerte: "Morir… ¿caer como gota / de mar en el mar inmenso?" Que el hombre sea identificado con una gota de agua cuyo destino es el mar es una metáfora que está muy presente en el poemario deluisiano, como luego se verá.

embargo, es la que rompe los límites establecidos por la realidad, por lo que la poesía, en cuanto búsqueda de respuestas, es el camino más directo para cuestionar todo lo que ha sido universalmente consensuado. La vida sucede aquí y ahora, sabiendo que se debe a un allí y a un mañana. Por eso escribe Hierro "Dos fábulas para tiempos sombríos" —título de un poema de *Con las piedras, con el viento…* que resuena en el oído del lector de la poesía deluisiana—, que terminan con el poeta aferrándose a la condescendencia de la ignorancia: "Es mejor no pensar, seguir / a donde nos lleven las aguas".

En los otros poemas del libro, Leopoldo de Luis también recurre a la imagen heraclitiana de la vida como río. Así aparece en "La pelea" ("siento que huyes como un río"), mientras que los muertos de "Lo invisible" "penetrados por chorros de agua oscura / avanzarán eternos y desnudos". Incluso podría considerarse que "El río" es un poema que responde a una pregunta planteada previamente en "La imposible vuelta": "¿Será la muerte como un río?"; ahora se sabe que la respuesta es afirmativa, pues no solo el concepto propuesto por la metáfora manriqueña es aceptado por el poeta sino que, además, la muerte es otro cauce que se hidrata con la muerte. La "Elegía" final vuelve a insistir en que la realidad es como un río que no cesa nunca, "todo igual y espontáneo, como el curso de un río".

La alegoría fluvial de Leopoldo de Luis se enriquece a través de aportaciones de la teología cristina y la mitología pagana. Desde el punto de vista cristiano, en *Apocalipsis* (22, 1)[28], el agua de la vida brota desde Dios, del mismo modo "que de las altas cumbres del tiempo se despeña, / desde el lejano pecho azul del manantío / a un mar de sombra donde Dios lo sueña". Pero es en el *Eclesiastés* donde la poesía de *El padre* se convierte en eco del relato bíblico, pues, además de incluir el tópico "vanidad de vanidades" (1, 2), continúa con estas esclarecedoras palabras: "Una generación va, otra generación viene; pero la tierra permanece donde está. […] Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena; al lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir. Todas las cosas cansan. Nadie puede decir que no se cansa el ojo de ver ni el oído de oír. Lo que fue, eso será; lo que se hizo, eso se hará. Nada nuevo hay bajo el sol." (1, 4-9). Por otro lado, la vertiente mítica pagana se hace patente en "Lo invisible"; Hades, cuyo nombre significa "el Invisible" —según Pierre Grimal (1993: 221)—, era el dios de los muertos y reinaba en los Infiernos junto a Perséfone. Esta comió un grano de una granada, lo que

[28] El texto bíblico dice: "Luego me mostró el río de agua de vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del Cordero". Pero este dios, el del poema, está a caballo entre el mundo cristiano de un solo dios y el pagano de múltiples dioses.

le encadenaba para siempre al reino de Hades. Más tarde, Zeus, padre de Perséfone, pide al dios de los infiernos que le devuelva a su hija, pero ya no era posible por haber roto el ayuno. Finalmente, llegarían al acuerdo de que Perséfone pasaría una temporada en el mundo de los vivos, tiempo que se corresponde con la primavera, en la cual germinarían las semillas y la tierra daría sus frutos, para que unos meses después volviera junto a Hades. La paráfrasis del mito de Hades y Perséfone nos conduce a la siguiente estrofa de "Lo invisible":

> Ya atravesaste, padre, la ribera
> donde se transfiguran luz y verbo.
> Te cubrirá la oscura Primavera
> que nace de este trago hondo y acerbo.

El hecho de cruzar la orilla nos remite a la laguna Estigia, o Éstige, el último río de los Infiernos, frontera del mundo de los vivos. Se dice que sus aguas eran perniciosas para quien las bebía, actuando como veneno para hombres y ganado; también la leyenda le atribuye la propiedad de hacer perder la voz —el silencio es una de las notas predominantes de *El padre*— y la respiración a quien la bebiera. Una vez en el mundo de los muertos, la luz se convierte en sombra y la creación vuelve al verbo aún no pronunciado. Como se puede comprobar, una vez más, cristianismo y paganismo se mezclan. Además, la "Primavera" aparece en mayúscula, un nombre propio que se identifica con la esposa de Hades, de ahí su oscuridad, y el sabor amargo y profundo del agua del río Éstige.

"Lo invisible" es, pues, el mundo de los muertos, el lugar donde los sentidos son inservibles o inexistentes. Pero tal deducción conduce nuevamente a la epistemología de Heráclito y a su distinción entre dos formas de conocimiento: la sensitiva, fuente de opiniones y de la que hay que desconfiar, y la racional, la única que puede descubrir la verdad. En la muerte, las vías para hacerse con el mundo quedan obstruidas, lo que implica que la vida, continuo deshacerse, sea dotada a lo largo de todo el libro de cualidades como el silencio y el mutismo, la soledad, la ceguera y la sordera. Si se intenta un acercamiento a través del tacto, el padre se deshace como el agua del río de entre las manos del hijo, para comprobar finalmente, en "La pelea", que "ya no estás".

También el concepto del fuego, como principio de todas las cosas y motor de todas las transformaciones, aparece más allá del poema "El río". Que la vida se crea y se consume a partir del fuego se lee en unos versos de "Elegía", en los que tomar conciencia de que el ser humano es tiempo se expresa, en primer lugar, mediante una

comparación ("Es como si tocáramos la vida que se abrasa / en el llanto diario") y, conjuntamente, por medio de un enfrentamiento entre elementos contrarios:

> Qué extraño y fácil todo. Como la noche llega.
> No más ayer nacíamos de su diaria lumbre
> familiar, de una brasa que hoy la ceniza ciega
> helando el corazón y la costumbre.

El fuego es el origen y el fin a un mismo tiempo[29]. En sus llamas se consume la materia y deja frío el cuerpo al pararse el corazón. Lo que siente por el padre es amor, pasión que se apaga cuando el otro deja de existir. Para De Luis, la vida —como ya fue comentado— es amor y poesía; si uno falta, se rompe la armonía. El calor familiar del padre se ha apagado con su muerte, pues la vida, por su fragilidad, está unida a la existencia de los seres queridos por un débil hilo ("Hay algo que termina cuando se rompe el hilo / que nos ató a ese dulce paisaje de su pecho").

La intertextualidad de aquellos versos no pasa desapercibida para los lectores de la poesía española del Barroco. Para Quevedo la antítesis de elementos contrarios se resuelve en la síntesis del amor ("Es hielo abrasador, es fuego helado"), ánimo que puede vencer a la muerte y por el que las cenizas recuperan el sentido; otro soneto de Quevedo[30] ("Conoce las fuerzas del tiempo, y el ser ejecutivo cobrador de la muerte") marca la constancia del tiempo y la presencia absoluta de la muerte, cuyos versos "¡Que no puedo querer vivir mañana / sin la pensión de procurar mi muerte!" conducen al deluisiano "Yo en mi gota de agua me ahogo poco a poco"[31]. También en Lope de Vega el amor es la paradójica unión de lo "mortal, difunto, vivo", del mismo modo que el yo poético de Leopoldo de Luis puede unir vida y muerte en "La pelea":

---

[29] El hombre integrado en el fuego, hecho uno con él, está presente en "Los tibios" de José Hierro: "El hombre es llama, encendido / cántico, y el tiempo, leña / olorosa, pasto rico / para el fuego que alimenta / el pecho en su abismo". Nótese, por otro lado, el acento rubendariano del segundo verso ("No más ayer nacíamos").

[30] En su trabajo sobre "El tiempo en la poesía española" (en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mario Baquero Goyanes*), Benilde Guillén Villena estudia la importancia de Quevedo como referente para los poetas del siglo XX (1974: 163-164). Rescata el poema "Todo tras sí lo lleva el año breve…", donde reconstruye la metáfora manriqueña del río ("camino de la muerte, donde envío / mi vida oscura, pobre y turbio río, / que negro mar con altas ondas bebe"), así como el soneto "A Roma sepultada en sus ruinas" que se cierra con la imagen heraclitiana de que "solamente / lo fugitivo permanece y dura". Nuevamente recupero versos de la mejor tradición poética española como intertextos deluisianos.

[31] Como ha señalado José Echeverría a propósito de los versos "tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla", "no podemos ver esta caída porque estamos en la gota, porque para la simbología de Machado, somos la gota que cae" (1989: 312).

Como contra la vida golpeo contra el lecho
y te arranco estas ropas queriendo arrancar muerte,
queriendo arrancar vida contra el bosque del pecho.[32]

La poesía de *El padre* está estrechamente unida a la simbología de *Alba del hijo*. Si este supone un himno de bienvenida y exaltación de nueva vida, aquel es una elegía desgarrada o canto exaltado —así en "La pelea"— que lucha por encontrar una respuesta ante la muerte. Alba y ocaso del vivir humano que queda como "presentes sucesiones de difunto". Que la poesía de Leopoldo de Luis es coherente e íntimamente trabada, que no responde a destartalados impulsos somáticos, se sabe por la lógica interna que anuda su creación. Por entonces, en el libro de 1946, se planteaba cómo se puede comunicar con alguien que aún no está en el mundo, pensamiento que vuelve a plantearse ahora, pero por motivos obviamente distintos. En el poema "Alba del hijo", el cuerpo de la amada era ya fuente que nutría el barro primigenio del hijo ("porque sus ríos riegan dulces / de un nuevo cuerpo ya la arcilla")[33], y mientras que el poeta le decía al hijo que "la sangre me espeja ya en tu río" ("Segunda dedicatoria"), esa misma sangre será afluente para el destino del padre, pues "mi sangre lo lleva a un hondo río" ("Muerto mío"), apareciendo así la imagen del hijo como tumba del padre[34], imagen órfica de raigambre platónica y pitagórica. El cuerpo es tumba para el alma: sōma (cuerpo), sēma (tumba).

El idealismo hegeliano, mediante la dialéctica, planteaba una filosofía de la unidad. Las partes quedaban reintegradas en un todo que condujo a la aniquilación de la individualidad. Frente a los planteamientos de Hegel, la fenomenología de Husserl y el existencialismo reivindicaron la autonomía de la subjetividad; entonces, el ser era libre e independiente, haciéndose con el mundo por sus actos y decisiones. De algún modo, la afirmación deluisiana de su dolor íntimo frente al dolor universal incluye en sí la individualidad propuesta por los existencialismos: "Ya sé que a nadie importa / mi dolor

[32] La presencia de la poética y el pensamiento barroco es una de las constantes deluisianas, como inmediatamente se verá en el libro *Teatro real*. La palabra "lecho" tiene aquí el significado de cama, aunque en otros momentos de *El padre* actualiza el significado de cauce, de lugar por el que corren las aguas de un río, técnica esta, la de la dilogía, frecuente en Leopoldo de Luis. La alusión a la ropa, como prenda con que la vida nos viste para irnos despojando de ella con la muerte, será también uno de los motivos que, unido al tema de la muerte, se desarrollará en *Teatro real*.

[33] Del mismo modo, el poema sigue con unos versos que anticipan la metáfora de *El árbol y otros poemas*: "la enredadera que se abraza / al árbol joven de su vida"; el árbol también está sometido al paso del tiempo en *Alba del hijo*: "La flor es el ropaje / donde esconde, pequeña, / su sombra el árbol antes de ser leña" ("Abril").

[34] Tal interpretación se confirma con el valor que ofrece Cirlot del símbolo "tumba" como "cuerpo material, lugar de las transformaciones y símbolo del inconsciente" (2008: 455).

frente a un mundo que millones de muertos / devora cada día". Para el pensador posthegeliano, la muerte del otro, su asunto particular, se antepone frente a la muerte de los otros o la muerte en el mundo. Al no encontrar su lugar tras la ruptura que representa el fallecimiento del padre, resalta la indiferencia de los otros ante el sufrimiento propio, lo que le lleva a la enajenación. Pero, en esta poética del extrañamiento, la alteridad no conduce a la evasión, como si de una pataleta metafísica se tratase, sino que asume su realidad en unas coordenadas espaciales y temporales determinadas, pidiendo proclamar que su reino, es decir, su paraíso perdido, es en el que se sitúa ahora mismo. En este sentido, Leopoldo de Luis se mantiene fiel a la concepción poética de la poesía como palabra en el tiempo, pero un tiempo que es el suyo y que si cambia, tiene que cambiar con él. La palabra, constitutiva del hombre, es reflejo de las vivencias y está condicionada, más allá de los sentimientos personales, por la cultura, la política, la sociedad… Si el poeta vive la muerte del padre, los interrogantes que este sinsentido le plantea son contestados mediante el cauce literario. Pero si lo que le ocupa, si lo que le hace sentirse vivo, es el nacimiento del hijo, como ocurriera en su libro de 1946, su emoción se cubre de plenitud. En *Alba del hijo* pueden leerse unos versos que reconstruyen la actitud que está aquí siendo tratada; decía en "Gracias a esta ternura" unas palabras —de las que entresacamos los versos más significativos— que se reflejan en el cristal del poema de 1954: nacimiento o cara y muerte o cruz de una misma moneda que vale su peso en amor. Decía allí:

> Yo sé que a nadie importa lo que a mí me rodea;
> […]
> Qué importa mi futuro cuando la lucha humana
> rueda siglos y siglos por la faz de la tierra.
> […]
> Lo sé; mas, sin embargo, mi efímera palabra,
> esta voz pasajera, con fe de criatura,
> quiero dar en tributo a quien mi vida labra.

En el que es considerado su primer libro, De Luis ya se sabía un ser escindido en un mundo en el que el yoísmo imperaba. Es un poema, como "La imposible vuelta", que, en una lectura al sesgo —como aconsejaba Machado—, propone como tema para la poesía la vida de cada cual, con sus vicisitudes y giros inesperados, además de subrayar el carácter pasajero de su creación, efímero ser de un día. Propone, en resumen, la hondura reflexiva, la asunción de la vida en torno, la introspección previa a que la emoción se vuelva palabra escrita.

5.2.3. La soledad: la ausencia del otro

Cuando falta la presencia del ser amado, el tiempo adquiere pleno sentido. Se toma conciencia de que la muerte no es un concepto con el que jugar entre las manos. El dolor íntimo asume el sufrimiento universal, pero la vida sigue y se ensayan distintos caminos; unas veces la religión; otras, el llanto y la protesta; las menos, el suicidio; y, con la poesía, el consuelo de la memoria. La soledad puede ser vencida, tímida y platónicamente, con la medicina del recuerdo. Leopoldo de Luis probará esta vía.

5.2.3.1. Biografía y ficción poética

Para un agnóstico, la vida es un camino de ida que llega a su fin con la muerte, un viaje sin billete de vuelta, pues no hay regreso. Leopoldo de Luis expresa esta idea en "La imposible vuelta" y es corroborada con los otros poemas del libro.

Dicho poema comienza utilizando una oración condicional ("Si quisiera volver"), pero desde el título sabemos que no hay posibilidad de retorno. En cualquier caso, describe a continuación cómo era la vida cuando el padre aún vivía, recuperando y actualizando —"presentificando", si se me permite el neologismo—, a través de la memoria, el tiempo pasado. La memoria es la forma de romper los límites temporales, de rebasar las normas del juego y hacerse con el control del tiempo: es una forma de engañarle. Es, entonces, un poema biográfico que rescata la cotidianidad del vivir diario, y que aboga por el concepto unamuniano de intrahistoria. Para cada individuo, la Historia se escribe con su historia personal, que, por más insignificante que sea, es la que mueve su mundo. Junto a la historia oficial de las grandes batallas y alianzas, está la vida individual de cada uno.

> Los menudos asuntos cotidianos,
> celulillas del breve mundo nuestro,
> diario pan de amor y sacrificio,
> alimentando al fiel y dulce perro
> de la costumbre, que al llegar casa
> nos lamerá las manos.

Recrea a través de la palabra el tiempo en que Vicenta, la madre del poeta, cosía; la hermana, Teresa, le traía un esperado libro; el correo hacía llegar las cartas desde la cárcel de su cuñado Luis, el también poeta José Luis Gallego; la abuela, María Pérez, le preparaba un café; y el hijo llegaba del colegio cargado de deberes. Mientras él, quijotescamente y a través de la técnica cervantina de metaficción, leía en un rincón

oscuro de la casa como de costumbre —posiblemente libros de poesía, pues el poema hace referencia a que en esa esquina el poeta sueña, y lo que sueña es un mundo mejor— y, volviendo al presente, escribe los versos con los que intenta comunicarse con el padre, los que leerá el lector de *El padre*, estos mismos versos que ahora comento, pero que nunca pudo leer el padre. Con la escritura,

> voy hablándote, estoy
> escribiendo estos versos,
> estos prosaicos versos tan sencillos
> como si hubieses vuelto
> y estuviera contándote las cosas
> que en estos días han pasado…

Parece que Leopoldo de Luis defiende en estos versos el poder de la memoria para eliminar los límites del tiempo. La cuidada prosa de Emilio Lledó (1992: 49) lo explica así:

> […]tener conocimiento y tener memoria son, por supuesto, dos formas de superar el estrecho círculo de vida-muerte con el que el tiempo cerca la existencia. El conocimiento permite tener consciencia de nuestra experiencia y ampliarla, al ensanchar con la reflexión su escueto y clausurado dominio. La memoria permite recobrar, desde nuestra instantánea mismidad, los otros instantes que, perdidos para la inmediata experiencia de los sentidos, quedan, por obra, de esa misma experiencia corporal, en la "carne" de la memoria.

Pero el "como si" del poema ha de ponernos en aviso. Ese "como si" aglutina, junto al contexto que lo envuelve, una teoría literaria muy determinada. En una primera lectura de los versos aquí citados, parece que,mientras escribe, el poeta informa del mismo proceso de escritura. Se trata, y así es, de unos versos metapoéticos. Pero tras la sencillez del signo se esconde una rica concepción existencial, pues la propuesta última, su sentido, viene a ser una transgresión de las leyes de la razón; la ruptura de la lógica da acceso al diálogo entre el padre y el hijo, al menos, en el campo fructífero de la poesía. La metafísica encuentra un resquicio en la metaliteratura.

El poeta escribe "como si" hablara o escribiera a otro. Sea este "otro" un *alter ego* o un receptor externo que no se identifica nunca con el sujeto poético —del mismo modo que el autor no se corresponde con el poeta—, supone el rechazo de la poética clásica en torno a la teoría mimética del arte, en Platón y Aristóteles, que llegaría hasta el siglo XVIII y por la que la obra de arte "tiene que mantener una relación de semejanza y adecuación con una realidad natural ya existente" (Aguiar e Silva, 1996: 105). Al mostrar de forma explícita los mecanismos que se ponen en funcionamiento cuando se escribe el poema, la imitación peripatética entra en la espiral de la ironía. De

esta forma, a partir del romanticismo, el poema pasa a ser la expresión de los sentimientos y se convierte en el espejo del interior del poeta.

Al incluir la poética deluisiana en la ficcionalidad del arte, el sujeto lírico se debe caracterizar como hablante ficticio. Leopoldo de Luis hace que su yo poético enuncie lo dicho en *El padre*, aunque sea él quien haya vivido la experiencia real de la muerte[35]. La naturaleza del hablante es ficticia, entre otros motivos, porque propone un diálogo dramático con un destinatario ficticio en un diálogo imposible entre vivos y muertos. Si, como lector, considerara real la situación comunicativa propuesta en "La imposible vuelta" habría que considerar al hombre que escribe este poema como un enajenado que espera respuesta de los muertos o como un católico ortodoxo —que no es el caso— que anhela la unión mística con las almas que Dios cobija en su regazo. Es necesario, pues, preservar la teoría schlegeliana de la ironía romántica, por la que el autor se distancia de su obra. Dicho de otro modo, y siguiendo a Martínez Bonati (1983), la comunicación literaria nunca se produce en una situación comunicativa real en la que hablante y oyente experimentan una vivencia, asimismo, real. Por tanto, el diálogo poético es imaginario, hecho que, en el poema que ahora se comenta, es más fácil dilucidar —por tratarse de lo que he llamado una conversación imposible entre vivos y muertos— que en otros poemas líricos en los que el sujeto poético concuerda referencialmente con el escritor y el receptor con el destinatario. Es ficción, pues, porque los elementos que intervienen en la comunicación literaria son ficcionales. El poeta cede su voz a una creación de ficción que habla "como si" la comunicación estuviera dotada de verdad. Lo que ocurre, en definitiva, es que Leopoldo de Luis se ha desenmascarado en un metapoema pronunciado por su otro yo que es el poeta. Digamos que el poeta ha invadido la escena como poeta utilizando la primera persona, y no como autor.

Ahora bien, que la expresión lírica tenga su origen en unos sentimientos y vivencias reales, no hace que tales acontecimientos sean el poema. Estos dependen de su transformación en las palabras que se ponen en funcionamiento a partir del "como si". Al considerar la poesía como la expresión de los sentimientos, desde los románticos alemanes del *Sturm und Drang*, se acerca peligrosamente al terreno de lo confesional. Ha de considerarse que una obra es artística porque tiene intención creadora, además de ser producto de la imaginación. Obviamente, detrás del poema está el hombre que ha

[35] Lázaro Carreter confirma que "la personalidad del autor mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, pero no se identifican" (1990: 37).

vivido unas circunstancias específicas que condicionan la escritura, pero la poesía no es una comunicación real, sino que se da en una situación concreta y se contextualiza en el espacio de la imaginación, ingrediente fundamental para no hacer del arte de la escritura un diario personal.

La crítica ha tratado de descifrar las estructurales mentales que se ponen en funcionamiento cuando se escribe o se lee un poema. Martínez Bonati, en un estudio fenomenológico que parte de la experiencia del lector, considera que este recibe "signos lingüísticos imaginarios" y que, por tanto, no son frases del autor lo que se encuentra en un poema sino "pseudofrases", productos de la ficción (1983: 129-134, *passim*). Del mismo modo que puede decirse que De Luis precede, con el uso del "como si", a la teoría de Samuel R. Levin sobre la oración "Yo imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que…"[36], que quedaba en la estructura profunda pero que implícitamente estaba en la estructura superficial de todo poema y hacía posible el mundo propuesto, insertándolo en el territorio de la ficción; Leopoldo de Luis incluye en su discurso poético la fórmula que Levin había reservado en la estructura profunda del poema, o del poeta, explicitando "la oración dominante" que se omite generalmente, excepto en metapoesía. Lo dicho no exige que tenga un referente en la realidad, aunque la intencionalidad sí, pues está motivado por una circunstancia específica que afecta al autor y que hace que el poeta escriba; como ya se ha dicho, el diálogo con el padre no se corresponde con la realidad, no es verosímil siquiera, mas la intención última —que podría entenderse como una respuesta ante la orfandad del poeta— apunta al mundo extraliterario. Si se atiende a los elementos de la comunicación textual de "La imposible vuelta", se observa que, paradójicamente, el poeta habla con el padre, pues tiene necesidad de ello, y se desahoga escribiendo el poema, aunque tome conciencia de la inutilidad de tal acto al constatar el silencio de su anhelado receptor. La voz poética sabe que la comunicación literaria, siguiendo a Cesare Segre, se produce *in absentia* y que su mensaje nunca podrá ser *in praesentia*. "La imposible vuelta" deja al desnudo la teoría de Segre, insistiendo metaliterariamente en la ruptura entre el emisor y el receptor que tiene lugar en el mensaje. En el poema falla que la invitación a penetrar en el mundo de ficción propuesto no tiene un lector implícito; el otro, el lector real sí aceptará lo imaginario del poema e incluso lo hará suyo.

[36] Véase José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 59-82.

La concepción de la poesía como una forma de juego por parte de Rafael Núñez Ramos, comprendida, por tanto, como una forma de ficción con sus reglas específicas que no se ajustan a la realidad y en la que lo imposible se hace verosímil precisamente mediante las nuevas normas del juego, permite explicar poemarios como *El padre*. En ese juego que es la poesía, el poeta impone sus propias normas, a sí mismo y al lector, y da forma a un mundo gobernado por las directrices de su conciencia, pues "en el instante del juego ese microcosmos es el único mundo" (1992: 40), produciendo el distanciamiento necesario entre realidad e imaginación gracias a un pacto no explícito entre los componentes de la comunicación literaria. Dicho de otro modo, y quizá cayendo en la redundancia, el lírico puede dialogar con su difunto padre porque el juego de la ficción se lo permite.

Jorge Urrutia considera que "en el acto literario de escritura, el sujeto se manifiesta de modo similar a que si anunciara «Yo digo que…» y el receptor no está generalmente presente, sino que se manifiesta o puede manifestarse como ausencia" para matizar, a continuación, la tesis de Samuel R. Levin: "la literatura puede ser y es ficción como objeto, pero no como acto, por lo tanto, el autor no se imagina necesariamente en otro lugar sino que está en *su* lugar e *invita al lector a…*" (1997: 69). Desde este punto de vista, la afirmación de Leopoldo de Luis sobre que el hombre está siempre detrás del poeta encuentra un marco de coherencia teórica y vincula el planteamiento metapoético del "como si" a *El padre*. La ficción reside en la posibilidad del regreso del padre, como se anuncia en los versos citadas más arriba, mientras que el autor Leopoldo de Luis "invita al lector a" que aprehenda su discurso "como si" hablara con el padre. De que el lector haga suyo y reconozca la legitimidad de la oración innata a todo texto literario depende que se produzca con éxito la comunicación literaria. El autor enuncia su problema en un poema que ha explicitado las circunstancias de su escritura.

Pozuelo Yvancos había hecho también algunas observaciones a la teoría de Levin, pues no la considera universalmente válida. Puntualiza que no siempre el autor está en el discurso de ficción que es el texto literario "puesto que no tiene que formar parte de él necesariamente" (1993: 79-80). Una de las conclusiones a la que llega Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción* (1993: 202), y que permite borrar las aparentes contradicciones entre autor y sujeto poético, es la siguiente:

> Que el "yo" autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar

> como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída —y de hecho lo sea tantas veces así— como un discurso con atributos de verdad.

Desde la Antigüedad, memoria y olvido devienen dos conceptos antitéticos. Por la memoria, las experiencias pasadas volvían al presente, lo que suponía un renacer; el olvido, en cambio, se cargaba de negativas connotaciones de muerte y destrucción; lo olvidado era lo que una vez fue y ya no es. La voz poética de "La imposible vuelta" ha restituido el pasado con todas sus emociones y sentimientos, por más que estos salgan a flote en las pacíficas aguas de la monotonía. La palabra poética ha permitido el prodigio de resucitar lo que ya se había anclado al pasado; pero el tiempo de la escritura es un tiempo que desde el presente apunta hacia el futuro, pues lo que queda escrito espera el lector del mañana, el cual es el destinatario, explícito, en la poesía de *El padre*. Desde este punto de vista, Leopoldo de Luis está haciendo una reinterpretación del mito platónico de Theut y Thamus, narrado por Sócrates en el *Fedro*[37], en el que el dios Theut le expone al rey Thamus las virtudes de la escritura, como "fármaco de la memoria y de la sabiduría". El diálogo platónico continúa con la metáfora de la palabra como semilla cuyas simientes harán fructificar otras palabras, enriqueciéndose en la supuesta transmisión infinita de la tradición. La teoría de la recepción encontraría en el texto de Platón una de sus primeras manifestaciones. Según el pensamiento deluisiano propuesto en el poema, escribir sobre el padre supone aceptar la ausencia de este y resignarse a que dicha escritura es instalarse en el tiempo futuro, en el que el padre no está. Como ya no puede escuchar la voz paternal, el poeta escribe estos poemas como puente que se tiende entre él y la nada del padre, ya que, esperanzado en el poder regenerador de las palabras, espera que germinen en el padre y le confieran inmortalidad. De hecho, pocos recordarían hoy al Maestre don Rodrigo, a Ramón Sijé o a Sánchez Mejías, si la poesía de Jorge Manrique, Miguel Hernández y García Lorca no hubiese instalado en sus semillas-elegías el recuerdo de aquellos. Emilio Lledó refería en *El surco del tiempo* (1992: 183) que

> […] la transmisión de esas semillas, llenas de posibilidad, garantizan, en el inacabable ciclo de su entrega, la superación del escueto tiempo individual. Porque ese *lógos* vivo que se siembra "con fundamento en el alma" es, precisamente, semilla que no solo da frutos de conocimiento, sino que abona inmortalidad. Al desaparecer como semilla, como palabra que se incorpora en la mente de quien la recibe, es capaz de alumbrar formas de saber que, por sí mismas, son formas de vida. Y esta forja de contenidos que, en principio, fluye hacia el pasado, ofrece, sin embargo, la posibilidad

[37] Para la exposición de este punto sigo el estudio de Emilio Lledó *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*.

> de crear futuro, de predecir, en la sustancia del presente llano de esas palabras no estériles, una forma de continuidad distinta ya de la simple y neutra fluencia con la que se nos llega el tiempo.

La ficción de la poesía se rompe con la constatación de la realidad. Ha sido un hermoso intento, pero fallido. La muerte se impone y esta descorre la cortina de la memoria. La objetividad, el mundo referencial, lo sitúa temporalmente en el mundo ("Hoy es 8 de Abril") y le confirma aquellos versos que quedaron ya desmentidos en *Los imposibles pájaros*, en los que afirmaba que "lo que he perdido nunca / volverá con las aves". Tras la muerte de su padre insiste en el "no volverás…" del ser querido. El poeta dice hablar y escribir "como si" fuera posible la comunicación, pero lo que queda de todo el proceso no es más que el poema, un conjunto de versos silenciosos a los que, si se les pregunta, no responden. Tampoco el diálogo es posible porque la existencia del otro, del receptor, está condenada a no poder escuchar ni responder a tales palabras. No existe porque ni habla ni oye, siendo, por tanto, inexistente, salvo en la imagen que queda del padre grabada en las propias palabras que le dedica. Vive en la memoria del hijo, en el acto de reflexión de cualquier lector tras leer el libro, en el mundo interior de sus existencias, incluso en el silencio de la escritura cuando el libro ha sido destinado al olvido de una estantería, como posibilidad futura de ser, mas nunca es posible la respuesta del otro, pues —como ya se dijo— no hay vuelta atrás en el viaje de la muerte y la espera se convierte entonces en una utopía.

Precisamente por la desnudez expresiva a la que hace referencia, se trata del poema más sincero —teniendo en cuenta que la poesía nunca debe ser juzgada por la sinceridad— y, junto con "La pelea", emotivo del libro. Está escrito sin los ropajes de las palabras, sin las capas de la poesía que recubren los sentimientos; es emoción directa manifestada con el continuo uso de puntos suspensivos, frases que quedan entrecortadas por la congoja, por el tragar saliva y el ritmo interrumpido y asfixiante del llanto ("y estoy llorando, padre, mientras inútilmente / aguardo tu regreso"). Son estas las lágrimas amargas del inconformismo, las que nacen del dolor de aquel que —en una actitud y tono desconocidos hasta ahora— lucha contra la muerte del padre, al que sacude y golpea, le arranca vida "queriendo arrancar muerte", le aprisiona entre sus brazos y le muerde (así en "La pelea"). Sin embargo, el llanto vuelve a ser agua que se proyecta hacia el futuro, pues el dolor le hace madurar ("De repente esta tarde hemos crecido", en "Elegía") a través de tomar consciencia de lo que es la vida. En el último poema del libro, una vez más, el llanto se convierte en un rasgo inherente a la

existencia, necesario para que el presente se abra paso hacia el mañana. La teoría redentora de León Felipe visita ahora tímidamente la poesía de Leopoldo de Luis.

La misma gesticulación agresiva a la que asiste el lector de "La pelea" adoptó Rainer María Rilke en *Réquiem por una amiga*. El silencio de la muerte de Paula le exaspera y le pregunta, en un nuevo diálogo entre vivos y muertos, "¿es que no oyes mi queja? Quisiera echar mi voz / como un paño sobre los añicos de tu muerte / y vapulearlo hasta hacerlo harapos, / y todo lo que diga en esta voz / irá así de harapiento y de frío entumecido" (2008: 174). En "La pelea" tiene lugar la misma lucha entre el silencio del padre y la voz del poeta ("Mi voz también contra el silencio lucha") y, en un determinado momento, la acción se centra en las ropas del difunto ("y te arranco estas ropas queriendo arrancar muerte"), cuyo resultado, si se llevara a la práctica, no sería distinto al señalado por Rilke.

Pero el pacto entre los interlocutores no es la única teoría metaliteraria de "La imposible vuelta". A pesar del caos mundial, el sujeto poético le dice al padre que tiene que escribir sobre su muerte ("yo necesito / contarte todo esto"), por más que su tristeza particular no sea más que una mota de polvo en el sufrir humano. En él se incluye la defensa de la poesía como una parte de la vida, pero como una parte necesaria. La necesidad del escritor ha sido defendida como visado de autenticidad. Si puedes prescindir del arte de escribir —parece advertir De Luis—, mejor no escribir[38]. Decía María Zambrano que "pertenece la poesía al linaje de ocupaciones humanas que no se llevan a cabo más que por exigencia del destino, por forzosidad inevitable" (2001: 93).

5.2.3.2. Elegía

"Elegía" es el título del poema que cierra el libro; con él no hay lugar a la ambigüedad. De la poesía de Leopoldo de Luis se ha dicho acertadamente que es elegíaca (Lechner, 2004: 661), pero el canto melancólico que la vertebra se debe más a un mundo que se desmorona y se muere en sí y frente a sí que al lamento personal por la muerte de un ser querido. En última instancia, se podría decir que esta muerte es un reflejo de las otras, la irremplazable de cada uno, que es la vivida existencialmente, a

[38] En la conocida *Antología consultada* de Ribes, Eugenio de Nora rechaza la poesía preciosista y alambicada, entendida como florilegio decorativo: "Insisto: no veo la poesía como un lujo, sino como un trabajo, como una obra necesaria" (1952: 154), del mismo modo que Ángel González, pero ahora en la *Poesía última* de Francisco Ribes, corrobora que "inevitablemente, el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee" (1963: 59).

diferencia de la muerte colectiva, la histórica o social. Pero hasta ahora no se ha resaltado un matiz fundamental con respecto a su producción de los últimos años. Y es que la muerte está aquí planteada como la muerte del otro y que a pesar de ser asumida, no es su-muerte. Pero esa muerte ajena le lleva a meditar sobre sí mismo y su situación de ser solitario frente al mundo y al tiempo. Como don Félix de Montemar, el poeta no ve exactamente pasar su entierro, pero sí intuye su propia muerte y la fragilidad de su existencia ("Andamos en la cuerda floja del tiempo. Al filo / de la amargura estamos. Y la vida en acecho"). Cuando sienta que su tiempo se agota dejará de ser un tema para convertirse en una experiencia que, si bien arrastra cuantas muertes le haya hecho tragar la vida, volverá a ser tema de su poesía, pero entonces será una reflexión que ha crecido de la tierra ya ocupada por los otros. Sea la del padre, sea la suya propia, en todo momento el tema se plantea desde la entereza senequista que lo caracteriza como hombre y como poeta.

Siguiendo la lectura que hace Paul Ricoeur (2003: 463-474) del concepto heideggeriano del ser-para-la-muerte, la muerte del ser amado —de los allegados, diría Ricoeur, para diferenciarla de la muerte propia y la de los ajenos— sitúa al hombre ante el "difícil trabajo de apropiación del saber sobre la muerte". Lo que se aprende con la muerte del otro es la pérdida y el duelo, es decir, el conocimiento de que la muerte del otro supone la muerte de una parte de nosotros mismos y de que el duelo o reconciliación de la muerte del otro implica la aceptación del enfrentamiento a nuestra propia muerte futura. En *El padre*, el concepto de pérdida está representado por la incomunicación padre-hijo y por la reflexión de la existencia como un sucederse intergeneracional, mientras que el de duelo comprende la interiorización de la muerte del padre aceptada como un adelanto de la suya y el consuelo de la memoria, por la que la ausencia se hace presencia.

Entre *El árbol y otros poemas* y *El extraño*, *El padre* recupera imágenes de aquel y anticipa las de este. Se hace más evidente en "Elegía", un poema sobre la soledad que representa al hombre como un microcosmos, una ciudad en miniatura de la que se van marchando los seres que la ocupan, en un exilio que provoca la muerte; esta es el hacha que talaba los árboles, que ven cómo sus ramas pierden el verdor de sus hojas tras la poda:

> La vida nos despuebla como una poda humana.
> Aquí principia una ciudad desierta.
> Como árboles talados nos sentimos,
> una mutilación nos disminuye.

La muerte de un ser querido se lleva con ella algo de nosotros y nos acerca un poco más a nuestro fin, como propone Ángela Figuera en su poema "En la muerte de mi madre" ("Un poco muerta ya contigo, madre, / hay algo de mi vida que se pudre"), de *Víspera de la vida* (1953). El individuo queda desconcertado. Absurdo y extraño son los adjetivos que mejor caracterizan a los protagonistas de Sartre y Camus en las novelas *La náusea*, *El extranjero* y *La peste*. Así el hombre sobre la tierra:

> Ésta es la vida, ésta es la muerte. Empieza
> todo igual y espontáneo, como el curso de un río.
> Nos estremece el viento de una absurda extrañeza.
> nos miramos atónitos porque hay algo vacío.
> Atónitos miramos lo que pasa. Perplejos
> recorremos la dura corteza de las cosas
> con la mirada. Todo lo vemos ahora lejos,
> perdido en hondas, en oscuras fosas.

Desconcierto, alienación, alteridad, extrañamiento y absurdo son sustantivos que definen el modo de estar en el mundo. Cabe insistir en que se trata de cualidades inherentes al ser que nace para enfrentarse a la muerte, no añadidas. La condición natural del hombre es la angustia ante la muerte, lo que le lleva a plantearse temas como el sentido de la existencia, la improbable vida inmortal, la contingencia de Dios, la crisis individual y colectiva o la dualidad del alma y el cuerpo. La consecuencia es la ruptura entre el yo y el mundo, incapaz de "penetrar la dura corteza de las cosas / con la mirada". Nuevamente, la vida personal y la colectiva aparecen sesgadas por la incomprensión del dolor ajeno; pero ahora es la realidad tangible la que le ofrece su distanciamiento, como si los objetos cotidianos de otros tiempos, en los que se reconocía y le abrían mecanismos de integración, no fuesen suyos, inapropiados, no-propios, radicalmente otros, que se sitúan *contra* el yo y no *junto a*mí. La pérdida del ser amado, como se dijo, implica la pérdida de una parte de la identidad propia, pero también la identidad de los objetos y de las circunstancias. Jean-Paul Sartre concedía al arte la propiedad de reintegrar al hombre en el mundo y hacerlo partícipe de su funcionamiento (2003: 82). La poesía cumple esta función de dar respuesta a los problemas de la vida, aunque el absurdo existencial propuesto por De Luis está más cerca del sentido ético que le otorga Camus que del carácter ontológico de Sartre. La irracionalidad de la muerte coloca a un hombre enfrentado al mundo. En la poesía deluisisna no hay sistema del ser, sino experiencia, la suya, personal, en la que lo cotidiano se vuelve extraño.

5.2.4. La memoria, fármaco contra el olvido

La ignorancia ante la resolución de la vida, de la que solo se tiene la certeza de la "incomprensible ausencia" del otro tras su muerte, hace que se busque un camino alternativo a la destrucción que es el olvido absoluto. La memoria es la medicina que cura del mal del olvido. Los últimos versos del libro recogen esperanzadoramente, una vez más, un alegato contra la amnesia:

> Sus fugitivos rastros acechamos:
> la vida es ir buscando amadas huellas.
> Subimos los recuerdos como apretados tramos:
> aquella luz, aquella sombra, aquéllas…
> Aquellos perseguidos eslabones
> uniendo años y penas y queridos despojos;
> aquellas avenidas hacia hondas poblaciones
> que ahora podemos recorrer sin ojos.
> Solo a ciegas lo vemos, dentro de la tiniebla
> de nuestra propia noche: vive por nuestros huesos.
> La soledad de pasos familiares se puebla
> hacia la única luz de sus regresos.

Partir de la concepción de la memoria como búsqueda de "rastros", huellas", es decir, de recuerdos, es luchar contra el olvido o, según San Agustín, recuperar aquello que está depositado allí antes de que sea "sepultado por el olvido". La metáfora del libro X de las *Confesiones*, "los vastos palacios de la memoria" materializa el lugar en que se encuentran los recuerdos como espacio físico, por lo que lo interior se hace exterior o, con otras palabras, lo inmaterial se hace físico. Para De Luis, la memoria es hacer memoria, una búsqueda o un escabroso camino que hay que recorrer para llegar al encuentro con lo ausente, por consiguiente, una imagen en sintonía, además, con la alegoría del hombre como ciudad que se venía desplegando a lo largo de "Elegía". Por la luz que arroja los recuerdos, la mencionada despoblación que acarrea la muerte es sustituida por la repoblación de los muertos en ese habitáculo que es la memoria. La comunicación ahora sí es posible. Pero para ello ha tenido que vencer todos los trámites que le ha impuesto la muerte del otro, desde la incomprensión hasta un escepticismo marcado por la desesperación. El encuentro se produce en el interior del poeta y a través de la reflexión, espejo en el que vislumbra tenuemente la figura del padre; el valor disémico de la preposición "por" permite interpretar "vive por nuestros huesos" de dos formas distintas: o bien significa «en, a través de» o bien «gracias a, a causa de». Pienso que los dos sentidos se actualizan, teniendo en cuenta que la disemia es una figura que ya ha utilizado en varias ocasiones. La memoria,último reducto de la existencia, es el bálsamo contra la muerte y el olvido.

Como ha insistido Paul Ricoeur, el acto de memoria o "fenómeno mnemónico consiste en la presencia en la mente de una cosa ausente que, por añadidura, ya no es, pero fue" (2003: 250). Son dos de las coordenadas que permiten comprender cómo se recuerda:ausencia platónica y paseidad[39] aristotélica, pues, como decía Aristóteles, "la memoria es del pasado". Pero hay que volver a San Agustín para comprender la dimensión temporal de la memoria en Leopoldo de Luis. Para el santo de Hipona hay tres tiempos: el presente del pasado, que es la memoria; el presente del presente, que es la visión; y el presente del futuro, o la espera. Desde el presente, la mirada se vuelve al pasado y busca las *vestigias* —imágenes-huellas— en el alma o, en palabras deluisianas, "dentro de la tiniebla / de nuestra propia noche"; del mismo modo, el futuro es la anticipación desde el presente de lo que aún no está. La triple división del presente de este "cristianismo platonizante" (2003: 464) puede ser intuido en los últimos dos versos del libro:

> La soledad de pasos familiares se puebla
> hacia la única luz de sus regresos.

Es en el tiempo presente del presente, es decir, en lo percibido cognitivamente a través del ejercicio interior de la memoria y, con ella, de la poesía —puesto de manifiesto con el uso del presente de indicativo de "se puebla"—, donde el sujeto poético puede regresar al pasado en el que aún el padre vivía desde un futuro menos sombrío por el consuelo que arroja la luz del recuerdo, una luz en la que resuena la identificación platónica de esta con la belleza y con la verdad. Obsérvese, por un lado, cómo la preposición "hacia" lanza el presente al futuro, pues mediante tal preposición lo venidero queda inacabado y, por tanto, abierto a modificaciones, y, por otro, cómo el sustantivo "regresos" —no creo gratuito el hecho de que sea la última palabra del libro— denota la vuelta al pasado, al tiempo en que Leopoldo de Luis se sentaba en la mesa junto a su padre. Como se verá más detalladamente al estudiar "La pareja", poema de *El extraño*, el amor permite el encuentro con el otro, con el padre, intuido en los "pasos familiares". En estos dos versos el lector asiste a la respuesta de una de las preguntas que se ha planteado la filosofía de todos los tiempos, la que se cuestiona el funcionamiento de la memoria. La memoria parte del presente y aporta esperanza al futuro al traer de las inhóspitas tierras del pasado lo que pudo haberse quedado

[39] "Paseidad" es un concepto acuñado por Paul Ricoeur (2003: 464) para explicar la condición de anterioridad de la cosa recordada. Lo que se recuerda es una realidad anterior al presente desde el que se realiza el acto de la memoria.

enterrado en el olvido. Para este mundo en el que recupera lo ido, los sentidos ya no sirven, pues en él "solo a ciegas lo vemos". Al fin y al cabo, el encuentro con lo buscado es una forma más de lo que Paul Ricoeur llama memoria "feliz".

La memoria como salvación contra la ley inexorable del tiempo, tras la depuración llevada a cabo por el olvido, consigue eternizar los momentos pasados. Pues junto al poder constructor de la memoria existe el olvido, necesario para la creación poética y para el crecimiento existencial; sin este, los años idos seguirían pesando por no haber dejado a un lado —"donde habite el olvido" decía Cernuda, recogiendo un verso de Bécquer— las vivencias trágicas o fatídicas. La "Elegía" hace apología del recuerdo por iluminar los sombríos pasadizos del pasado, desérticos por inhabitables, ya que quien ejercita la memoria viaja al pasado para volver de él al presente, donde crece la luz. Y la luz la arroja el poema, por su condición de atemporalidad, de instante eterno suspendido en los sucesivos presentes recuperados por la memoria, por la poesía, donde se oyen los "pasos familiares" y se produce el encuentro metafísico entre la voz poética y lo que ya no está presente pero existe en el momento fugaz del verso. El poema es la exaltación de la ausencia, la presencia de la ausencia, punto de encuentro donde se reúne el sujeto lírico con lo que ahora no es pero una vez fue, pues "desde el momento que el hombre habla de lo no inmediato —indica Emilio Lledó— […] está cercando el tiempo. Las palabras nombran lo ausente, lo distante, lo que ha de venir" (1991: 22). Sobre esta idea vuelve Lledó en su libro *El surco del tiempo*: "Las letras obran el prodigio de rescatar el tiempo de su irrenunciable fluir, de su inmersión en el pasado y mantenerlo vivo, convertirlo incluso en futuro; porque bajo la forma de escritura todo tiempo es ya futuro, a la espera de un posible lector" (1992: 44).

La salvación por la memoria es un motivo recurrente en la poesía española de posguerra [40]. El mismo pensamiento dialéctico, cuya tesis y antítesis es, respectivamente, la vida y la muerte, resuelta en una síntesis final o memoria, es objeto de análisis de José Hierro. Para comprender la solución que asume De Luis en *El padre* voy a seguir la evolución del tema en Hierro, pues ambos recorren el mismo camino para llegar a la misma meta, al menos en sus libros de los años cuarenta y cincuenta. El poeta de *Alegría* parte de la duda metafísica al cuestionarse si "¿es que el hombre / no puede dejar viva / en otros su memoria?" ("Desaliento"); en este poemario el yo toma conciencia de su alteridad al situarse cara a cara contra el tiempo, toma conciencia de su

[40]Concha Zardoya recogía en *La casa deshabitada* el poema "Los muertos míos vuelven".

condición de ser desarraigado y, por el camino de la angustia, encuentra la redención en la memoria, ya que, "aunque el tiempo me borre de vosotros" —título de uno de los poemas—, "compartiremos nuestros mundos / en el fondo de vuestros pensamientos". Ahora sí sabe cómo salvar el escollo de la muerte, y lo confirma en *Quinta del 42* (1952), pues "ahora sabemos que el hombre / vive mientras esté vivo / su recuerdo, aunque él se muera" ("Los tibios").

Los trabajos de Emilio Lledó han servido aquí como hilo conductor para el estudio del concepto de memoria en la poesía de *El padre*, y son, precisamente, unas palabras esclarecedoras del crítico sevillano sobre el tema las que se proponen como síntesis del pensamiento último de Leopoldo de Luis. Dice Lledó que "las letras no «hablan», únicamente recogen un pensamiento lejano, que sirve de sustento para que la memoria no se pierda. Pero ellas mismas no son memoria. La memoria es vida interior, construcción que brota desde «dentro» y que solo en esta «intimidad» tiene sentido. […] La garantía de su sentido la otorga aquel para quien son recordatorio, y es, por consiguiente, en el lector donde recobran la sustancialidad que en sí mismas ni tienen"(1992: 94). *El padre*, pues, está cargado de sentido.

5.2.5. La poesía de Miguel Hernández y José Luis Hidalgo en "El padre"

Una vez más es posible relacionar la poesía de Leopoldo de Luis con la de Miguel Hernández. Ya se pudo comprobar cómo el título del poema "Muerto mío" remitía al uso de tal sintagma como vocativo en el *Cancionero y romancero de ausencias*, para dirigirse al hijo. Pero *El padre* es un campo demasiado fecundo de intertextualidades hernandianas como para limitarse a citar una sola relación formal. Es el momento de recordar aquí la amistad que le unía al de Orihuela, la publicación común de un librito de romances —con la colaboración también de Gabriel Baldrich— durante la guerra y la valiosa labor que llevó a cabo Leopoldo de Luis —más tarde junto a Jorge Urrutia— como editor, prologuista, antólogo y ensayista de la obra de Miguel Hernández. Todo ello conduce a una sincera admiración que se trasluce en el calor de las palabras de esos trabajos, fascinación que no solo es por el poeta sino también por el hombre.

En primer lugar, "La pelea" es un poema en la línea de la "Elegía a Ramón Sijé". Esta vuelve a ser un diálogo entre el yo poético y un destinatario ya muerto, además de un intento de reconciliación. La muerte del amigo es más dura si cabe para

quien no ha llegado a tiempo de reconocer la deuda por cuanto había hecho por él. Consecuentemente, y sumando al dolor propio del duelo el del remordimiento, la voz se transforma en grito irascible. La muerte es vista como "un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón brutal", una muerte a la que responde con un hambre voraz de vida: "Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes". También la boca es un motivo que estructura la coherencia interna del poema de Leopoldo de Luis, pues simboliza el deseo de aprehender lo que queda tras la muerte del otro. "Con toda el alma clavo en ti mi dentadura" y "contra tu muerte pongo mi ciega mordedura". A la luz de estos versos parece que el poeta va a salir vencedor en la lucha entre la vida y la muerte ("Te tengo aquí al alcance de mi boca"), pero en esta pelea siempre gana el mismo ("y ya no estás…"). Explicita, por otro lado, Miguel Hernández en esta elegía la intención de "regresarte", fin al que, como se vio, llega De Luis por la senda de la memoria.

Muy hernandiana, según el arranque de la elegía a Sijé, es también la mezcla de tierra y lágrimas ante la muerte del ser querido. En "El río", por su parte, hay un verso descriptivo que puede pasar desapercibido por su sencillez, pero cuya imagen soporta una fuerte carga de acidez que podría ser llamada tremendista, a pesar de las objeciones planteadas aquí mismo para calificar la poesía de Leopoldo de Luis como tal. El verso al que me refiero es el siguiente: "Entre lágrima y tierra te amortajo".

Parece que la manriqueña imagen de la vida como río sufre un cambio entre las clásicas correspondencias de sus elementos, haciendo que se plantee si el río es la muerte ("¿Será la muerte un río?", en "La imposible vuelta"). La respuesta a esta pregunta la pudo encontrar en el poema "El ahogado del Tajo" que Miguel Hernández le dedica a Bécquer y que Leopoldo de Luis incluyó en su antología hernandiana *Poemas sociales, de guerra y de muerte* (1979: 102-103), del que dijo, en la introducción, que en él "la muerte es como un agua —la del río Tajo— donde se espeja la eternidad de los poetas cantados". Y si la imagen del río era metáfora del tiempo, siempre este en movimiento, en el que se sumergen, para ser arrastrados hacia la muerte,unas tras otras las generaciones—así en el poema "El río"—, también en el impresionante poema de amor "Hijo de la luz y de la sombra" Hernández se sabe deudor de sus antepasados y que se proyecta hacia el futuro a través del hijo ("Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos, / seguiremos besándonos en el hijo profundo. / Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, se besan los primeros pobladores del mundo"), en una unión de amor y muerte que han ensalzado varios de los mejores poetas del siglo XX, entre los que hay

que destacar a Antonio Machado y Vicente Aleixandre. Al concebir la existencia como mero sucederse en el tiempo, un ser tras otro, De Luis ofrece una visión idealista del vivir humano, incluyendo las partes en un todo, esto es, las individualidades en un concepto aglutinador que se puede nombrar como Tiempo o Historia. El hombre concreto pierde su distinción, así, en la masa amorfa de la totalidad. La respuesta a la concepción hegeliana del ser vendrá de la mano de Kierkegaard y, en España, de Unamuno, que abogan por el hombre particular, independizado y libre, que se distingue de una trascendencia integradora.

En 1947 sale a la luz *Los muertos*, de José Luis Hidalgo, en la colección Adonais de José Luis Cano. Paradójicamente, Hidalgo moriría a la temprana edad de veintisiete años. Este libro es un nuevo *ars moriendi*, pues en él recoge un amplio repertorio de sensaciones y experiencias pasadas y conjeturas futuras en torno a la muerte, así como una profunda reflexión sobre la muerte propia y la de los otros. Ahora bien, no debe considerarse un tratado del bien morir, como los medievales cristianos, a pesar de que esté planteado como un diálogo —monólogo más bien— con Dios; cada poema desarrolla una "duda amarga" [41] (2000: 123) y, por tanto, está más cerca del agnosticismo unamuniano que de la fe en el paraíso ultraterreno propuesto como aval por parte del dogmatismo eclesiástico. Tanto por el ansia desesperanzada de trascendencia como por la identificación del hombre con el árbol, se puede hablar de una lectura interpretativa paralela entre *Los muertos* de José Luis Hidalgo y *El padre* de Leopoldo de Luis. Ahora bien, en ningún momento de la dilatada trayectoria poética de este, Dios será el eje en torno al cual gravite todo un libro, como pilar sustentador de la obra. Es la diferencia que los separa, pero son más los puntos afines que los unen.

La muerte del padre supuso una lección de madurez para De Luis ("De repente esta tarde hemos crecido", en "Elegía"). Pasó a ser cabeza de familia y sufrió el existencial vértigo ante la máxima posibilidad de realización, como dicen los filósofos de la existencia, que es la muerte ("Andamos en la cuerda floja del tiempo. Al filo / de la amargura estamos. Y la vida en acecho", en "Elegía"). Si el poeta se siente como si fuese "flores bajo los muertos", la vida es un lastre —dice José Luis Hidalgo— "porque crecer es duro, porque crecer es triste / cuando un cuerpo sin vida en las espaldas pesa" (2000: 101). Ya se intuye en estos versos otro de los motivos que permite relacionar la obra de ambos autores, aquella en la que el hijo es simbólicamente la tumba del padre.

[41] Cito por la edición de *Poesías completas*. Barcelona: DVD, 2000.

A la concepción deluisiana materializada en la imagen del río del tiempo, presentida como un suceder irrevocable entre generaciones, corresponde la visión del presente de la conciencia como deudora del pasado y precursora del futuro, pues Hidalgo siente que por él viven los que ya no están y los que habrán de venir. Poemas como "Rumor lejano", "Lo fatal", "Los hijos" lo corroboran; del primero de ellos tomo los siguientes versos:

> En la frente me suenan dulcemente
> los que aún no han nacido y los despojos
> de los muertos desnudos que algún día
> vivieron, sin saberlo, entre nosotros.

Tales pensamientos hacen que el autor de *Los muertos* se plantee la posibilidad de que el alma sea precisamente ese recuerdo que guarda el ser humano de sus seres queridos ("Hay almas, pero callan"). Por eso, —junto a la idea de que "la vida es ir buscando amadas huellas", en la "Elegía" de Leopoldo de Luis—, se puede hablar de la compañía que aporta la muerte (2000: 110):

> Pero ya no estoy solo, mi ser vivo
> lleva siempre los muertos en su entraña.
> Moriré como todos y mi vida
> será oscura memoria en otras almas.

Por el camino de la trascendencia, el hilo invisible de la duda va tejiendo unos temas con otros, en un paño que trata de representar la figura de Dios. Una veces Dios vuelve a ser esa divinidad somnolienta que sueña al hombre, como en "El sueño de Dios": "voy por el sueño / que el mismo Dios en esta noche duerme"(2000: 119), siguiendo la corriente de Unamuno en *Niebla*; otras, Dios es un ser sediento de muerte del que el poeta espera "que el mar de la muerte en cuyas aguas bebes, / seque, infinitamente, la sed de tu garganta" (2000: 121); y otras, es el punto de llegada tras la vida ("a Ti llegaré cuando mis aguas / den al mar de tus aguas verdaderas" (2000: 127), cuando arribe a las costas de la muerte. Sin embargo, es la actitud materialista, nihilista incluso[42], lo que acerca esta poesía a la de *El padre*. De este lado, en ciertas palabras de Hidalgo resuena el eco heideggeriano del ser-para-la-muerte, pues "la muerte / va creciendo en nosotros, sin remedio" (2000: 98), y, en el siguiente poema, "Crepúsculo helado", toma conciencia de que no hay nada bajo los cuerpos; por tanto, supone una

[42] Véase el poema "Los hijos" de José Luis Hidalgo: "Porque entones, Señor, mi tronco seco / sin la savia de Ti, se irá a la nada / […] jamás te encontraré, porque los muertos / están muertos y mueren y se acaban" (2000: 125).

apelación a la exclusiva corporeidad del ser humano ("porque soy tierra, soy materia") y, como le dice a "los amigos muertos" —título de uno de sus poemas— "ya nada sois: vaga amargura" (2000: 107).

Lo que le sucede a José Luis Hidalgo ante la posibilidad de la vida más allá de la muerte es, en último término, la duda de la existencia de Dios: "que no sé si existes o fuiste solo un sueño" (2000: 113), que le lleva a un estado de confusión similar al que vimos cuando De Luis tergiversaba las correspondencias de la vida como río y el mar como muerte. José Luis Hidalgo replantea la simbología tradicional que relaciona la luz con la vida y la oscuridad con la muerte: "¿los que han muerto / es la noche o el día lo que alcanzan?" (2000: 114).

Por último, la descomposición heraclitiana de la materia en el fuego, el silencio, la soledad y la muerte vista cual viaje sin regreso ("os habéis ido para siempre") que evoca "La imposible vuelta" deluisiana, junto a la fundamental identificación del hombre-árbol[43], son otros motivos que hacen de *Los muertos* un referente esencial para este libro de Leopoldo de Luis que recrea el sentimiento de duelo por la muerte del padre.

5.2.6. Breve conclusión

Algunas contradicciones rigen la poética de *El padre*. Y es que sucede que De Luis está creando una nueva literatura afín a sus necesidades. Se ofrece aquí una lectura que corre paralela al pensamiento de las filosofías idealistas, pero de la que el poeta, progresivamente, se va despojando. El escritor se hace con cada uno de sus libros, con cada poema, incluso verso a verso. Hoy no se es idealista y mañana un materialista convencido. Esa lección la enseña el devenir y nuestro poeta lo está sufriendo. El tiempo, con una escritura cada vez más firme, hará el resto.

[43] Por constituir un *leitmotiv* de *Los muertos* me limito a señalar los poemas en los que aparece tal imagen: "Rumor lejano", "Vivir doloroso", "Yo quiero ser el árbol", "Los hijos", "Déjame así", "Ahora que ya estoy solo", "Por qué voy a llorarme", "Hombre soy" y "Después del amor". También en "Espera siempre" es la muerte la que es comparada con el árbol. Más adelante, al estudiar la poesía de los años ochenta y noventa, se analizará más detenidamente.

5.3.*El extraño* (1955)

5.3.1. Agnosticismo

La poesía de *El extraño* se propone como una evolución y como la solución de un conflicto, partiendo desde el escepticismo de los primeros poemas hasta un optimismo basado tanto en el aliento de la esperanza como en la aceptación de la trágica realidad. El presente desde el que escribe es agónico y en su reconocimiento está su consuelo; el futuro es incierto y, por lo mismo, sujeto a cambios. Del pasado solo queda el estigma de Caín, que hay que olvidar. De Luis se posiciona viviendo un exilio interior y nombra las causas que han motivado su punto de vista.

"Una cierta inclinación hacia la filosofía de la existencia me dictó los poemas de *El extraño*, de 1955", dijo Leopoldo de Luis en *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 26)[44]. Buen conocedor de la lengua francesa, como demuestran varias ediciones en francés de poetas simbolistas y filósofos existencialistas en las estanterías de su biblioteca, refirió en varias ocasiones que *El extranjero* era una mala traducción al español de *L´Étranger*, título que debería haberse traducido como *El extraño*. Es la corrección, haciendo justicia literaria, que lleva a cabo con su libro de 1955. Ya Iris M. Zavala no tomaba partido directamente en la polémica que se generó en torno a la traducción, pero en *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura* se intuye que extranjero quería decir extraño[45]. También lo hizo notar Leo Pollmann, solo que unos años más tarde, pues la primera edición, en alemán, de su estudio *Sartre y Camus. Literatura de la existencia* es de 1967, y su versión española llega en 1973: "el extranjero no es ni una persona que se mantiene al margen de las cosas ni es indiferente, es un *extraño* frente a todo lo que ocurre a su alrededor, en cuanto que eso que ocurre es algo más que mero mundo". El traductor de dicho trabajo, Isidro Gómez Romero, indica que extraño "sería la traducción más adecuada de la palabra «étranger» por todo el contexto de la obra que lleva este título" (1973: 189).

---

[44] Al explicar el título, deben descartarse interpretaciones a partir de su biografía, como hizo Fernando González en "Leopoldo de Luis, desterrado del sueño" de *El Norte de Castilla*, de Valladolid, el 16 de febrero de 1956, que buscaba la causalidad del extrañamiento en el dato de haber nacido en Córdoba y, más tarde, haberse mudado a Valladolid y Madrid, junto al hecho de que tuviera que utilizar un pseudónimo; aunque unas líneas más abajo matiza tal afirmación: "Esta sensación de hombre sin raíces, Leopoldo de Luis la confiesa hasta cuando expresa sus emociones poéticas que nada tienen que ver con su biografía y su escenario". El concepto de "extraño" supera aquí las limitaciones individuales y trasciende como característica innata de todo ser humano.

[45] "*El extranjero* —indica Iris M. Zavala— no está lejos de Sartre: el hombre es extraño a sí mismo y nada tiene sentido en la vida" (1965: 21).

Desde una postura salomónica se pronuncia Rosa de Diego que se plantea si hablar en la obra de Camus de "¿extranjero o extraño? El término francés étranger puede tener dos acepciones, *extranjero* y *extraño* […] La palabra aparece con frecuencia en las páginas de sus *Carnets* en los años que coinciden con la génesis de la novela, entremezclándose siempre ambos sentidos, el físico y el metafísico […] un *extranjero* en su propio país y con sus propias costumbres, un antihéroe", o bien, "Meursault es un *extraño* frente a las normas sociales, a la justicia o a la moral" (2006: 63). Queda claro que De Luis se decanta por la interpretación metafísica del lexema.

Cuando se publicó *El extraño*, muy pocos críticos vieron la relación del libro con la filosofía existencialista. Pienso que muchos se dejaron llevar por la primera lectura, la que conduce al *Génesis*, a partir de las palabras que recoge De Luis en el encabezamiento del libro ("Laborarás la tierra y no te dará su fuerza: errante y extranjero serás. Y conoció Caín a su mujer, la cual concibió y parió a Henoch; y edificó una ciudad"), sin pensar que Camus publica su obra en 1942 y que es traducida por primera vez en 1949 por Bonifacio del Carril para la editorial argentina Emecé. A pesar de las barreras que impuso la censura a textos marxistas, ateos o simplemente reivindicadores de la libertad, siempre hubo maneras de hacer llegar esos libros "prohibidos". Leopoldo de Luis contaba con la traducción española. Entre todas las reseñas y artículos que aparecieron en torno a la publicación de *El extraño*, Julio García Morejón es uno de los pocos que se plantea en su artículo enmarcar la obra dentro del pensamiento existencialista, pero termina negándolo porque —piensa— "busca la senda inversa al resquebrajamiento agónico, existencial"[46]. En este caso, está justificada cierta miopía interpretativa, pues todavía no había aparecido *Teatro real* (1957), libro que demuestra que efectivamente, desde la poesía, De Luis sigue la misma trayectoria que la obra de Camus, aunque ya desde *Los horizontes* se entreveían visos sociales. Sintetizaba Rosa de Diego la producción de Camus como el paso del ciclo del absurdo —en el que incluía *El extranjero*—al ciclo de la rebeldía (2006: 100)[47]. Pues esta es la evolución deluisiana, desde la conciencia individual del sinsentido vital a la necesidad de una colectividad activa con la que hay que comprometerse: desde el absurdo a la rebeldía o,

[46] "Leopoldo de Luis: *El extraño*", en *Intus*, nº 15, 1955. García Morejón describe la poesía de Leopoldo de Luis como "de hondo lirismo, del mejor de nuestros poetas de hoy". Su hondura poética es la característica más resaltada por la crítica de estos años.

[47] En cambio, Leo Pollmann rechaza la tradicional división en fases de la obra de Camus, aunque propone hablar de etapas, utilizando un criterio temático (1973: 165), diferencia mínima que desde mi punto de vista se soluciona aunando la terminología, puesto que no da argumentos sólidos que justifiquen tal nomenclatura.

si se prefiere, del neorromanticismo a la poesía social. “Camus es un humanista moderno: no cree en Dios, pero tiene fe en el hombre”, añade la profesora De Diego. Si en lugar de “Camus” se escribiera “Leopoldo de Luis”, la cita seguiría siendo válida.

Resulta interesante, al mismo tiempo, no ya para *El extraño* sino para la poesía posterior a 1939, la observación que hace Luis Jiménez Martos en su reseña del libro:

> Estamos en plena etapa de preocupación por hacer una poesía del hombre y para el hombre. Poesía humana (dicho así, para entenderlo). La poesía española de hoy, concretamente la de los poetas llamados de postguerra, está hincada mayormente en el problema del ser y sus consecuencias. Pocas veces, es verdad, se habrá dado entre nosotros una conexión tan estrechísima entre el pensamiento y la lírica, que vienen a tener ritmos casi idénticos.

En cambio, loscatólicos árboles de Bartolomé Mostaza no le dejaron ver el bosque. Si a este crítico de *El extraño* no le parece bien el pesimismo del libro ni que se hable de Dios en los términos en que lo hace Leopoldo de Luis, no justifica que se pueda tachar esta poesía como “ecos de filosofismos desangelados” ni evaluarla como una suma de poemas “forzados, literarios”. Es una constante en la obra deluisiana la veracidad, lo realmente vivido y sentido visto al trasluz lírico de la palabra, mas nunca lo verosímil. La estética siempre irá cogida de la mano de la ética, pero será esta, la moral, quien se imponga a aquella y sea responsable de las dos. Criticaba Mostaza cierta angustia “enardecida de palabra”, un periodista y poeta que escribió el poema “¿Hasta cuándo, hasta dónde?”, donde se preguntaba por el sufrimiento de la vida y del “llorar por dentro”, y hablaba de un “afán inútil de imposibles”, de la ceguera humana, de la duda ante Dios, del corazón “agusanado”… Si el crítico exige al poeta ser veraz para escribir bien, hechos antitéticos como el aceite y el agua, el lector de su crítica podría pedirle que lea certeramente la obra de los otros, pues puede ser reflejada en la suya, pudiendo desencadenar una doble contradicción.

“Hoy, mamá ha muerto” es la sorprendente frase con que comienza el libro de Camus. No la madre sino el padre es quien muere ahora, un suceso trágico al que se tiene que enfrentar De Luis un año antes de que saliera publicado *El extraño*. Como en el libro de Camus, tras la muerte acaece la sensación de extrañamiento. Pero el poemario amplía sus posibilidades de interpretación al incluir las citas bíblicas del *Génesis* (4, 12 y 17). Ya Isabel Román hizo notar en *Será sencillamente* que “debe leerse como el peregrinaje de un extranjero en su propia patria, extraño y a la vez errante, imagen de honda raíz romántica y de resonancias existencialistas […] Pero la patria, además, está edificada sobre el pecado cainita, y por lo tanto la cita fija la

referencia, más allá de la condición humana, en la posguerra española" (2003: 85). Según el pasaje bíblico, el hombre vive con los demás en la ciudad a partir de la condena tras la caída de Adán y Eva y el posterior fratricidio. La ciudad es el lugar donde viven los que fueron expulsados del paraíso. Adán es, por tanto, el ciudadano del presente, que se angustia, sufre y muere. El hombre, descendiente de Henoch, construye la ciudad, es decir, lo artificial, la cultura del mecanicismo frente al poder de la naturaleza, para pasar generación tras generación alienados, sometidos a los dioses mundanos que va construyendo el hombre, por su odio y su envidia. Una larga tradición advierte sobre los peligros que acarrea la ambiciosa convivencia en comunidad; desde el renacentista *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara hasta el caos lorquiano de *Poeta en Nueva York*, todo un repertorio arremete contra la informe masa gris que se desplaza monótonamente por la urbe. Rainer María Rilke, en clave religiosa y en diálogo con Dios, pregunta si el verdadero castigo no fue la condena de vagar por la indiferencia en quela ciudad aliena al hombre: "¿O es esto la angustia en que estoy, / la angustia profunda de las ciudades enormes / en las que tú me has sumergido hasta la barbilla?", donde "viven hombres, mal y con penas" (2008: 106-107). La sensación que tendrá Rilke de la ciudad será siempre de extrañeza, como expresa en la décima elegía duinesa ("qué extrañas son, ay, las angostas calles de la Ciudad del dolor") o en la "Magna noche" (2008: 293) de *Poemas a la noche*, del que incluyo los primeros versos por recuperar un estado que no es ajeno a la sensibilidad de Leopoldo de Luis, tras la muerte del padre o ahora que se siente extraño entre iguales:

> A ratos inmóvil, junto a la ventana ayer iniciada, te admiré absorto,
> inmóvil, y te contemplé atónito. Aún me estaba la nueva
> ciudad como vedada, y el paisaje no persuadido se había
> oscurecido, como si yo no existiese. Las cosas más cercanas
> no se esforzaban por hacérseme comprensibles. Cerca de la farola
> se estrechaba la calleja, yo veía que me era extraña.

El extranjero bíblico se hace extraño en la ciudad existencialista, condenado a vagar por ella. El castigo divino del hombre del siglo XX evoca a los personajes bíblicos Abraham, Sara y sus descendientes, que salieron en busca de la ciudad prometida, como "peregrinos y forasteros sobre la tierra", y murieron sin encontrarla (en *Hebreos* 11, 8-16). Ya De Luis había intuido la existencia del hombre como "huésped de un tiempo sombrío", es decir, sin lugar de residencia fijo ni hogar en el que echar raíces: extranjero eterno. En aquel libro de 1948 se proyectaba la imagen del *homo*

viator, metafísica e históricamente, como caminante efímero entre dos puntos marcados por el sinsentido(“La sangre”):

> El rojo hierro fratricida lleva
> como la herida de un errante astro.

La ciudad cargada de connotaciones negativas fue presentada en *El padre*, pues en ese canto elegíaco la ciudad es también la consecuencia inmediata tras la muerte. Si se considera toda muerte como un asesinato, por cuanto tiene de ruptura brusca de la continuidad temporal y de la violencia que engendra, como denotaba “La pelea”, cabe localizar la incorporación del poeta al mundo decaído de la urbe tras la muerte del padre, como afirma este verso de “Elegía”: “Aquí principia una ciudad desierta”.

La dialéctica entre el bien y el mal, instalada en el seno mismo de la existencia, es la paradójica situación que pretende comprender, el conflicto que reclama su atención en este libro. La vida es dolor y amor, gozar y sufrir a un mismo tiempo sobre la tierra en que “crece la ortiga con la rosa” (“La sangre”). Es esta la imagen que mejor refleja la simbiosis vital del ser humano. A mitad de los años cincuenta, el existencialismo se propone como una filosofía que llama a la acción; la poesía social está a punto de aparecer en la trayectoria deluisiana y supone el posicionamiento lógico de tal filosofía. Hay que hacer algo, aunque sea gritar contra la injusticia, tras comprender y aceptar los problemas, que se han ido desgranando desde sus primeros poemas. Hay, pues, un paso previo a la poesía social y es el de anotar todo con lo que se encuentra el hombre cuando nace, incluido él mismo, visto también como misterio irresoluble.

Por tanto, la condición del hombre como heredero del asesinato cainita[48], que tiene su escenario en la guerra civil, es la causa de que el hombre sea vagabundo y errante, de que no encuentre posada, de que la tierra sea árida, de que hostil se le presente su semejante. Además del pasaje del *Génesis* en el que Dios pronuncia el castigo a Caín (4, 12), debe considerarse ese otro en el que Dios le indica a Caín que escuche cómo la sangre de Abel está gritando desde el suelo (4, 10), ya que a De Luis también le llegan las voces de los muertos por la guerra, a los que el poeta les presta su voz. En el poema pórtico, el hombre “empuña un hueso triste”, el mismo “solitario hueso” (“La tierra”) que abre las heridas por donde sangra el hombre, reguero que tiñe —así en “La luz”— todo cuanto existe. Que el hombre de hoy es la descendencia de

[48] Mónica Jato señala que “el gran legado de Unamuno en la poesía de posguerra, y en esto coincide con Antonio Machado, será la obsesión del tema cainita” (2004: 13).

Caín lo atestiguan "La condena" y "La salvación"[49], poema este último del que tomo los siguientes versos: "Sigues siendo aquel mismo hueso triste / en el hierro y la pólvora".

Una vez que se ha desterrado al hombre del edén comprende que ya no cuenta con el auxilio divino y, por tanto, la condición de extrañamiento y de extranjero que deambula con rumbo incierto a ninguna parte se justifica por tal orfandad divina. Dios, que se arrepintió de su creación y quiso aniquilarla con un diluvio, soltó de la mano al hombre y lo dejó guiarse, como animal, por sus instintos. La condena se consumó con la muerte entre hermanos y, desde entonces, la especie humana sufre la angustia del rencor y el odio ante un "Dios implacable" que "duramente, / desde su hielo lo contempla"[50]. Leopoldo de Luis demuestra con la anécdota de este verso que fue el poeta inflexible que no se dejó doblegar nunca, que llamó al hielo, hielo, y el cielo lo dejó para espíritus más etéreos que encorsetaban los cuerpos más libres con el consentimiento de una iglesia que bizqueaba por no mirar de frente las cárceles españolas, en las que se encontraba José Luis Gallego, por no asumir el silencio ramplón que no pudo imponer jamás. El dogma y la palabrería altisonante quedaron para otros que supieron aceptar gratificaciones pagadas a un alto precio. Su palabra fue libre, no entendió de leyes de mercado ni de premios, de ahí el numeroso catálogo de libros que publicó en vida en ediciones no venales. La libertad y su defensa son un hilo conductor que hilvana toda su obra, libertad social frente a la censura y a los códigos de la dictadura, y libertad filosófica —idealista— como principio motor que mueve al hombre en sus decisiones. Mientras pudo hablar, lo hizo del hombre y del que escribía con fuerte trazo para que no se lo llevara el viento. En 2005, el silencio creció inmenso en él y solo la muerte pudo callarlo.

Pero la actitud de Leopoldo de Luis no es una isla en medio de la poesía de posguerra. Reconoce, en las "Notas" para la *Antología de poesía religiosa*, que "las frecuentes invocaciones a Dios de los poemas de entonces, podían suponer una forma perifrástica alusiva a realidades imposibles de expresar directamente. La poesía religiosa adquirió un tono protestatario, reflejo de actitudes disconformes con la realidad inmediata." (1969: 49). Ya en 1969 se pueden mostrar todas las cartas boca arriba,

[49] De este poema dijo Max Aub que "titular "La salvación" —con el respeto católico necesario para que pueda tragarlo íntegro la censura— un poema contra la guerra" no era "decir por decir" (1969: 215), refiriéndose así a la difícil e incómoda situación que suponía ser poeta en la posguerra.

[50] No se puede dejar de citar este verso sin aludir a la anécdota que acarrea, contada por el mismo Leopoldo de Luis: "Ese verso a quien no le cayó simpático fue al censor oficial de aquellos años, que me insistía en que lo cambiara por «desde su cielo…», o no autorizaba el libro. Lo autorizó, al fin, cuando pude convencerle de que hielo no debe entenderse como indiferencia cruel, sino también como pureza y estatismo"; y añadía que "el poema está tocado de cierto agnosticismo".

gracias a la Ley de Prensa —presentada por Fraga Iribarne a las Cortes en 1966—, y exponer abiertamente el poder connotativo y sugeridor de la palabra poética, presupuesto por todos los poetas pero no por todos los censores.

Antes del pecado, "Dios era un amigo sencillo con nosotros" ("El rebaño"); en este último poema la especie humana aparece ocupando el lugar de Cristo como *Agnus Dei*, Cordero de Dios, para especificar su condición de víctima que se sacrifica para redimir los pecados del hombre. Los "corderos" —que fueron guiados por un "invisible pastor" en *El padre*— son los hombres condenados a la vida y al tiempo. La mansedumbre y dulzura que invadían la idílica Arcadia descrita en el poema se rompe en los últimos versos, en los que Dios hace acto de presencia, en comunión feliz con su criatura, pero la voz poética intuye que "una ubre con leche de discordia / estaba amamantando los cachorros del hombre", los que luego se convertirían en los lobos de 1936. La consecuencia del tal transformación, poéticamente, fue "El llanto", el de todo español que intuye que vive sobre "reflejos de un lejano paraíso" —en una sombra del paraíso, hubiese dicho Vicente Aleixandre—, el de la patria sin consuelo que forma ríos de lágrimas, en cuyos "cauces / tristes rebaños sin pastor abrevan". La ausencia de Dios es el contrapunto del *locus amoenus* del principio de la vida y la llave que abre las puertas del exilio, interior o exterior.

Dos son las características de uno de los dioses de *El extraño*: crueldad y pasividad. El otro dios, el buen dios del Edén, es una divinidad justa que deja vivir a su criatura en paz. El hecho de que se pueda hablar de más de un Dios en la poesía de Leopoldo de Luis está justificado por su agnosticismo. Si hubiese sido ateo, o Dios no habría sido nombrado o habría sido vilipendiado. Pensar en la posibilidad de la existencia de Dios, incluso negándolo, implica paradójicamente darle entidad suficiente para que exista. Quien duda, duda de algo, y al pensar en ello, le otorga realidad óntica en su pensamiento, pues lo que pienso existe, aunque no se pueda comprobar en la realidad. En mí, Dios existe, si pienso en su contingencia. La única diferencia que hay entre la actitud de Unamuno y la de Leopoldo de Luis es que aquel transmite en su poesía el mismo proceso de cuestionamiento, como si fuese un pensar en voz alta, mientras que la poesía deluisiana no deja rastro de ese preguntarse por los misterios deíficos y, en su lugar, se dan las conclusiones, momentáneas por lo general. Solo cuando la soledad sea la única compañera, durante los últimos años y libros de su vida, De Luis asfixiará su agnosticismo con la soga de la incredulidad.

El poeta, inmerso en el tiempo, está determinado por ideas que le afectan, aunque no las comparta. Desde su infancia en la castiza Valladolid y, más tarde, en el Madrid donde cursaría el bachillerato, el ambiente social seguía siendo el de una religiosidad tradicional, aun en los años de la República. Ante tal evidencia, se pregunta por la condición de un posible Dios entre los hombres. Para Leopoldo de Luis, Dios fue el bondadoso ser divino que se da al hombre que vive arraigado al presente y en armonía con él, como aparece en "La señal" y "El sueño"; pero si no se produce el encuentro, si se emprende la búsqueda de Dios como un alimento necesario que calme el hambre, la sed y el llanto en la tierra (así en "El hambre"), Dios es el ser vengativo, implacable, "duro" que "acecha / desde la altura inmóvil de su roca" (en "La Tierra"), que contempla con sus ojos "impasibles al hombre" ("El mar"). Ante todo ello, Dios, que hizo el hombre a su imagen y semejanza, se carga de tales atributos y se muestra como su creador("Los dormidos"):

> Seres que abaten su cansancio
> y su diario irse muriendo,
> su resentida indiferencia,
> su no esperar, Dios, en tu reino.

Un perdido dios deseado de otros tiempos y un dios existencial hecho carne en el aquí y el ahora, pero indiferente, se alternan en los vaivenes de la conciencia deluisiana, morada en la que reside este dios inmanente. La duda es la actitud que plantea hasta finales de los años cincuenta, pues ya en *Teatro real* (1957), cuando se pregunte por quién es el director de la obra, de la vida, será una interrogación retórica, la que no espera respuesta por consabida. La voluntad unamuniana sigue siendo la nota que define el debate agnóstico de Leopoldo de Luis en *El extraño*. En el poema "La tierra", tras hacer del "Señor" el destinatario explícito del diálogo entre el sujeto poético y el vocativo más repetido en la poesía de posguerra, se expresa el ansia de encontrar materializados sus deseos en una más que improbable trascendencia divina. Si en dicho poema, "la tierra duele" por ser el territorio donde crece la ira, el odio y el rencor, la salvación es el consuelo del cielo y lo que él simboliza: "Que la pupila desde el suelo vuele / para encontrar en ti la mano amada".

5.3.2. La condena de vivir

El extraño comienza con la descripción, en el poema pórtico, del principio del día, un amanecer edénico, adánico, pero también cainita, pues la luz descubre a un hombre que es "barro y dolor", "donde el rencor su brillo encuentra". Localiza el espacio y el tiempo en los orígenes de la creación, en "El rebaño", cuyo idealismo solo es roto por un dios vengativo que inculca la ira en el hombre desde que nace. En cambio, "La tierra" es un poema que cita abiertamente la condena genesíaca de arar la tierra sin que le brinde los frutos; para ello, el sudor y el llanto son el precio que ha de pagar.

Bajo la tierra, "La mina", el subsuelo del que se nace y al que se regresa. Tras la caída, el hombre está condenado a comer "el pan con el sudor de tu rostro, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás" (*Génesis* 3, 19). Del polvo y del barro nace el hombre a la vida, a la tierra a la que vuelve una vez muerto. Kierkegaard había citado hasta la saciedad aquellas palabras de Job que decían "desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré a ella". Los textos bíblicos están próximos al mito de la madre-tierra, que aparece versificado ("La tierra es madre única, amante única, solo / vientre feraz pariéndonos la vida") y transmitificado más adelante ("madrastra, infiel amante") como reflejo del castigo divino. A lo largo del poema "La mina", el poeta se va identificando cada vez más con la tierra, de modo que el subsuelo, mediante una enumeración de componentes telúricos (el "mineral", la "creta", "las entrañas silúricas", "los materiales leñosos", el "cobre", "la turba", el "lignito", "la hulla" y "el plomo"), va penetrando en la esencia del ser, teniendo lugar una simbólica relación sexual hasta formar una unidad indivisible con él, y recuperando así de nuevo el concepto aleixandrino de "nacimiento último" por el que vuelven a unirse los temas del amor y de la muerte. Dice de la tierra el poeta:

> El hombre la besó con labio ansioso
> la morenez rugosa de su carne.
> Hasta la viva entraña clavó el hombre sus dientes.
> Hasta la geogénica honda matriz oscura,
> se hundió el viril impulso, de espaldas a los cielos,
> rabiosamente amando o buscando vida.

Declara su deseo de regresar al vientre materno de la tierra, paridora de vida, al mismo tiempo que es sembradora de muerte, "amante infiel" que le roba el corazón

como quien le roba la vida. Miguel Hernández, también como herencia de Aleixandre, se alimenta de la tierra en "Madre España", de *El hombre acecha*:

> Tierra: tierra en la boca, y en el alma, y en todo.
> Tierra que voy comiendo, que al fin ha de tragarme.
> Con más fuerza que antes, volverás a parirme,
> madre.

La lucidez crítica de Leopoldo de Luis explica estos versos de Miguel Hernández en su edición, junto a Jorge Urrutia, de *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias*: "Cuando siente la tierra *en la boca, en el alma y en todo*, percibimos una mezcla de materialismo y de idealismo que hace a lo telúrico absorber el alma misma y, en una suerte de teofagia, la tierra, divinizada en su poder genesíaco, es comida por el hombre aunque, finalmente, éste sea tragado por la tierra" (1990: 57)[51].

Dios, por otro lado, abandona al hombre, que queda errante, anclado a la tierra como destino ("Y el hombre sigue ciego, viva roca de pena, / hundiendo su alegría solar de espalda al cielo", en "La mina"). Y como la tierra, "El mar", espacio de angustia donde "en su oscura entraña sacude una cadena / de muerte y de dolor bajo las olas". Aunque ante la ausencia divina ha de tenerse en cuenta un matiz importante; una vez que se ha convenido la condición humana de derelicción[52], el mundo es un caos no ya por la inexistencia de Dios, sino por la injusticia social. La poesía de Leopoldo de Luis hasta la fecha de *El extraño* certifica su agnosticismo, mostrando las bajezas del hombre que, por añadidura, duda de una más que improbable trascendencia divina. Con otras palabras, el problema no es Dios, sino el hombre mismo.

La verdadera condena es la vida, vivir atado al tiempo y a la muerte, es decir, el pasar efímero sin poder controlar su existencia. El ser humano sufre como *homo viator*, pues deja atrás la machadiana "senda / que nunca se ha de volver a pisar". Si en el poema "El hambre" aparece un nuevo rey Midas que todo lo que toca lo convierte en "soledad y pena", en "La sombra", proyección del ser humano, se ve como "una madeja oscura de silencio y pena". Soledad, silencio, dolor y tristeza son condición innata a la vida. A partir de "La sombra", en el que se encuentra la idiosincrasia sufriente del hombre, se puede acceder a la lectura de otros poemas que amplían su caracterización como ser errante. En este, como el "ángel con grandes alas de cadenas" de Blas de Otero, el hombre es representado como un ángel desterrado del paraíso ("¿Huella triste

[51] Cito por la cuarta edición, en Cátedra.
[52] Heiddeger utiliza el término "derelicción" para indicar la condición del hombre como un ser solitario y abandonado en el mundo.

del ala / del ángel libre que éramos? […] cadena de ancestrales / maldiciones atándonos al suelo") y marcado por el destino hacia la muerte ("el estigma sombrío de la muerte"). El tiempo se viste con las metáforas del río y del camino, que hace del ser un "desterrado del sueño":

> Este errante pasar que nos lacera
> la planta, el alma. Este caminar sin sosiego
> bajo la luz inhóspita, acosados
> por un perro sombrío.

El lugar por el que pasa este condenado "en el eterno transitar del mundo" (en "La sangre") es "El camino" y "El agua", dos clásicas metáforas que no por repetidas pierden su carga afectiva. Un vez más el hombre se ve envuelto en "esta huida sin descanso", de la que el poeta se pregunta "desde cuándo" y "desde qué misteriosa y fría nada", es decir, quiere saber qué ocurrió para recibir en el infinito sucederse generacional el destierro del paraíso, cuál fue su desobediencia para sentir la ablegación desde el principio de sus días y por qué este vagar sin límites. La ausencia de una fuerza trascendente, la miseria humana y la oscuridad del ser y del estar sobre el mundo marcan el poema más escéptico, nihilista acaso, del libro, pues en él se expresa la emoción de la radical provisionalidad de la vida:

> Noche y camino y nada.
> Y pasamos. La vida es un camino.
> Y no hallamos posada.

Dicen lo mismo los versos de "El agua": "El hombre pasa y mira en el reflejo, / se descubre en el líquido sudario". Sin embargo, el poema se cierra con la interesante imagen de la otredad del ser: "Aprende a ver, al fondo del espejo, / el otro yo con quien luchar a diario", afín a la poética de Machado ("Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran / los ojos con los que veo")[53], y al peritaje de espejos-poemas que llevó a cabo Miguel Hernández en su libro de 1933. El poeta mira y escucha su voz interior, como en Unamuno[54], descubre el que es y el que quisiera ser, intuye que esa capa que

[53] La ruptura de la identidad en Machado, como búsqueda y conflicto, es uno de los antecedentes deluisianos. En "Proverbios y cantares" aparece el concepto del doble, del otro que no es sino uno mismo: "Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo" (IV), "Ese tu narciso/ ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo" (IV), o esta otra sentencia: "Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario" (XV). Son conceptos que Aurora de Albornoz ha señalado "como punto de partida para la creación de esos personajes [apócrifos] que *soy y no soy yo*", debido a "la necesidad de explorarse del todo, de buscarse" (1968: 278-279). Asimismo, es el sentido, en parte, que se le ha dado en este trabajo al concepto de alteridad en la poesía de Leopoldo de Luis.

[54] El símbolo del espejo, según Iris M. Zavala a propósito de la obra de Unamuno, "es tal vez el más importante en la obra unamuniana; es un conocerse fuera de sí, como espectador, como *otro*"; y añade

se refleja en torno suyo es la muerte que le cubre, que le conforma y no un destino que solo llegue al final de la vida; se sabe gota en el caudal del tiempo, lo que refleja —ya he hablado de la teoría especular en la poética de de Leopoldo de Luis, que concibe la poesía como reflexión— la duplicidad del ser. Desde el romanticismo alemán[55], Bécquer y su poesía "que brota del alma como una chispa eléctrica"[56], pasando por los tres grandes poetas modernistas, estela seguida entre otros por Guillén, Aleixandre, Dámaso Alonso y Cernuda, la poesía, cristal o espejo en el que encontrarse consigo mismo —encuentro que se produce, según San Agustín, en la memoria— y con el otro, ha sido entendida como reflejo de los sentimientos y de los pensamientos; como comunicación, según propone Carlos Bousoño. También De Luis concibe la poesía como introspección[57], previa al encuentro del yo con su otro yo y con los otros. Para Fortuño Llorens, "el poeta de la primera promoción poética de postguerra introduce su yo en el poema, rehumanizándolo. No importa tanto la descripción de la realidad externa, ni la abstracción de la impresión cuanto la revelación del sentimiento del yo poemático frente a su concreta vivencia personal y contemporánea" (1992: 62).

Cuando el hombre adquiere conciencia de sí mismo, nace en él la duplicidad; se separa del mundo y se sabe otro, distante de aquel. "La palabra —decía Octavio Paz— es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone" (1998: 51). Pero el encuentro solo tiene lugar tras el enfrentamiento con "el otro yo con quien luchar a diario"; la vida es lucha, dialéctica, que hay que aceptar para poder superar la angustia innata a la existencia, pues el hombre se reconoce en la imagen del agua, fluyente, evasivo, lábil en el tiempo. Para vencer a la angustia —con Kierkegaard— previamente ha de ser reconocida. La vida entendida como conflicto, como lucha para alcanzar lo que no se es, el mismo proceso en que consiste el enfrentamiento es la esencia de la

---

que "el hombre de carne y hueso que se mira ve su imagen multiplicada (el espejo es un multiplicador de imágenes, como la conciencia es proyector del pensamiento). También el espejo es metaforizador del exterior […] El mundo exterior multiplica nuestras imágenes, nuestros yos, en él somos meramente posibilidad. En el mundo interno, por el contrario, somos" (1965: 167 y 126).

[55] "La insistencia en ubicar —anota Abrams— en el intelecto las ideas artísticas acostumbró a los críticos al concepto de la obra de arte como un espejo que se hace girar en torno para reflejar aspectos de la mente del artista" (1975: 85).

[56] Así en el prólogo a *La soledad* de Augusto Ferrán.

[57] Fernando Gómez Redondo ha llamado a este proceso "dinamismo exterior", "cuando el poeta va de dentro a fuera, es decir, cuando es previo el sentimiento, la noción poética y el poema subraya, con sus moldes y elementos formales, las ideas que van a ser expuestas" (1994: 61-62).

vida, el punto de encuentro entre los otros que nos conforman. Aceptar el sinsentido, que es lo que hace De Luis en estos versos, es el camino más directo para superarlo. Se trata, pues, de la "sociedad de únicos" del autor de *El concepto de la angustia* o la "comunicación de soledades" de Jaspers, también el unamuniano sentimiento trágico de la vida. Dejó escrito nuestro poeta en el prólogo de *Las revistas poéticas españolas* que la poesía "lucha contra el tiempo y contra la muerte" (2004: 16).

Aunque la condena sea la propia vida, la condena se acaba con la misma muerte. Dicho de otra forma, esta también es una condena. Recuérdese la vuelta al polvo a la que se refería el pasaje bíblico citado más arriba o la acción violenta que era el asesinato de Abel. En "La señal", la muerte —"la roja azucena de la muerte", dice— "a un tiempo lo condena y purifica". Esta purificación se debe a que con la muerte el hombre se redime del pecado original. En el poema inaugural de *Hijos de la ira*, "Insomnio", estado que atribuye De Luis a la estirpe humana, el poeta piensa que Dios necesita de la muerte del hombre para abonar "las tristes azucenas letales de tus noches". El tema central de *El padre* vuelve a aparecer como tema recurrente en el libro de 1955. La significación de la existencia como un *quotidie morimur* o, en clave existencial, ser-para-la-muerte, es de nuevo motivo de "Los dormidos" ("su diario irse muriendo"), poema que subraya la identificación entre dormir y morir. Por tanto, los dormidos son los que, en vida, vuelven al vientre materno de la tierra, es decir, los muertos:

> Sobre el cansancio y la amargura,
> sobre el sudor, el odio, el miedo,
> cae el silencio de la noche
> como un vientre preñado y negro.
> Hombres que aquí regresan niños
> estremecidos duermen dentro.
> El hondo surco de la tumba
> se van labrando con el sueño.

Desde el punto de vista de la filosofía de la existencia, la vida es una condena puesto que nadie le pregunta al hombre si quiere vivir y es puesto-ahí como una bestia salvaje que devora y acecha al prójimo. Es inevitable recordar el libro *El hombre acecha*, pues el bestiario de Leopoldo de Luis tiene más del poder destructor de las fieras de Miguel Hernández que de identificación aleixandrina con el mundo. "La condena" es el título de uno de los poemas de *El extraño* en donde el sujeto poemático se incluye en un *nosotros* universal para tratar de describir la naturaleza humana.

> Nos encontramos persiguiéndonos
> sin saberlo. La vida pasa.
> Nos trae, nos lleva sordamente.

Tristemente. Nos abalanza.
No lo sabemos. Y el amor
no encuentra patria.

En ese *encontrase* "sin saberlo" se aglutina todo el absurdo de la existencia. El hombre se encuentra en y contra el mundo —de "facticidad" habla el existencialismo ateo—, sorprendido y desconcertado por no hallar una explicación de causalidad que la justifique. Heidegger lo expresa como estado de "derelicción", desamparo al que está sometido el ser a cada instante, arrojado a un mundo extraño, como ocurre con los personajes de *El extranjero* de Camus.

Pero la condición de mortal no se debe tanto a la pirueta, al salto existencial del que hablaba Kierkegaard, como a la voracidad humana. Si el hombre, como aparece en "El hambre", busca alimentos como "pan, libertad, amor, dios, paz, olvido", su condición de "animal hambriento" hace que encuentre "amargo el pan, la libertad negada, / amor que es odio, paz que es turbia guerra, seco rencor que nunca olvida nada". El ser humano queda reducido a bestia salvaje ("como las fieras acosadas", en "La condena") por tener como cualidades el odio y la ira, por ser heredero de la sangre de Caín, "el postrer Caín, / el hombre" según el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*. Por llevar "uno contra otro la mirada" ("La condena") y porque, según la sentencia de Plauto, "el hombre acecha al hombre" o, como quería Hobbes, el hombre es un lobo para el hombre, la vida se convierte en lucha y en enfrentamiento entre iguales, mientras crece el desamor por todos los rincones. En los versos citados más arriba de "La condena", el amor ha sido desterrado, "no encuentra patria" y sufre la pena de ser caminante y extranjero. Desde el primer poema, "Nace la luz, el día nace", se intuye el instinto devorador del hombre a través de la descripción de ese paisaje inaugural a medio camino entre el paraíso y el infierno ("los dientes animales", el "ojo frío de la fiera / y la espina letal y ardiente / del áspid húmedo a la lengua", "la dentadura que vulnera / y en la garra nace el clavel / de la roja obsesión sangrienta"). Desde los orígenes de la creación, Dios aparece instigando a "los cachorros del hombre" ("El rebaño"), es decir, del lobo-hombre "en feroz acecho" ("Canción para los ojos doloridos"), los que luego aparecen "rugiendo" enardecidos por el amor ("La pareja"). Luchando para no ser un animal irracional, una bestia del odio y del rencor, Miguel Hernández persevera —en el poema "El hambre"— como "animal humano" o "animal familiar" y ruega: "no me dejéis ser fiera", aspiración que está implícita en el poemario de Leopoldo de Luis.

Otra clase de animal es considerado el hombre en el poema "El deseo", un animal insatisfecho, una "caja oscura" en la que se encuentra "un pájaro sin alas"—en una imagen afín a la poética tradicional, en la que el alma es prisionera del cuerpo, metaforizado con la cárcel[58]—, donde se vierten deseos fracasados y nunca realizados. Que los deseos sean vistos como pájaros desmembrados o "pájaros imposibles y sueños sepultados" (en "El llanto") revitaliza la poética desarrollada en *Los imposibles pájaros* que, en su momento, se relacionó con la poesía de Aleixandre. Si se cambia la forma de mirar "El deseo", se puede hacer una lectura alejada del escepticismo que parece propugnar; se trata de concebir tal insatisfacción como la otra cara de la esperanza. Sin esta, no vendría el fracaso posterior. Para sentirse decepcionado, previamente debe haber habido esperanza de algo. Además, los deseos son el motor que impulsa al hombre a seguir hacia delante y a buscar nuevos horizontes sobre los que detener su mirada. Si no se propone nuevas metas, no hay camino que recorrer. La acción humana nace en el interior del hombre, desde sus sentimientos, y sale a luz a darse de bruces contra la realidad. El deseo aparece, pues, como una fuerza incontrolable, que subyuga al hombre a un destino que ha de seguir irremediablemente ("nos manda. / Nos trae, nos lleva, dice / lo que quisiera ser luz de esperanza […] Nos gobierna su fuerza fracasada"). En cierta medida, este poema es un adelanto de la metáfora principal de *Teatro real*, pues en este libro —el siguiente, tras *El extraño*, que publicara Leopoldo de Luis— el ser humano aparece en la vida representando una y otra vez el mismo papel, impuesto y consabido de antemano.

Escribía Octavio Paz que "la poesía es deseo […] El deseo aspira a suprimir las distancias, según se ven en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad" (1998: 87). Pero lo que debe hacerse notar ahora es cómo la desilusión ahoga toda esperanza, ya que en "El deseo" no sucede como en otros poemas deluisianos que terminan decantándose por abrir un tajo de luz entre las sombras del fracaso, del tiempo y de la muerte. "El deseo" es un poema que abre una zanja de angustia y confirma que las generaciones se suceden sin

[58] Una nueva relación intertextual se observa con respecto a *Quinta del 42*, donde Hierro recupera la alegoría de Diego de San Pedro y de *Las Moradas* teresianas, metamorfoseando el castillo interior en un "Hotel" —título del poema— por el que el alma mora: "Este pasillo tiene / puertas que dan acceso / a celdas, donde el alma / deja cautiva el cuerpo".

paliativo, que aún el hombre es un desterrado[59] sin patria y que tras la vida se abre una inmensa nada de destrucción y de muerte:

> Y es siempre no, y es siempre
> huida y sangre y nada.
> Vivir es ir dejando cada día
> un deseo perdido en la distancia.

Por tanto, las connotaciones negativas del poema corroboran la visión del hombre como expatriado de sí mismo, extranjero de su propia conciencia, quien emprende un camino simbólico de búsqueda de su mismidad, es decir, un ejercicio de reflexión o de indagación en sus entrañas:

> Desde esta población que atravesamos siempre
> perdidos y buscándonos a solas con el alma.

Desde el punto de vista del pensamiento romántico, el hombre es el microcosmos o resumen del macrocosmos, una "población" en miniatura del mundo exterior. Por las calles de ese mundo interior transitan el tiempo, el pasado con sus huellas de fracaso y las pistas del futuro, y es dentro de sí donde es posible el reencuentro consigo mismo. La búsqueda se inicia solo si, previamente, no se ha producido el hallazgo; por tanto, la ruptura en la identidad, el desconocimiento, produce frustración, angustia ante el desdoblamiento del ser[60]. A esta idea de búsqueda interior atribuye Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (2008: 38), uno de los principales rasgos de la modernidad:

> Nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos en ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros

[59] El poeta desarraigado de posguerra utilizó reiteradamente la metáfora del hombre expulsado del paraíso. En este sentido, existe una fuerte intertextualidad con *Tierra sin nosotros* (1947) de José Hierro, lo que ayudaría al lector del momento a la comprensión del sentido existencial de *El extraño*. El hombre —en el libro de Hierro— transita por "este llano de muerte", por "este páramo triste" o "este desierto mudo", un lugar inhóspito por la ausencia de su creador ("¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!"), según expone en el poema "Llanura", que incluye también la condición de "desterrados" de los hombres y que se amplía en otros poemas como "Destino alegre" ("vagabundos eternos"), "Pregunta" ("¿También ellos son hombres como todos, / que nacen y caminan y se apagan?") y "falsos semidioses" ("desterrados de nuestro reino…"). En "El rezagado" (del libro *Alegría*) es Dios el extraño, pues fue él quien abandonó al hombre para marcharse al reino ultraterrenal

[60] Resultan reveladoras para la exégesis propuesta las palabras de Carlos Peinado Elliot, a propósito de la poética de José Ángel Valente: "Pero el hombre, en cuanto es sí mismo, en cuanto no es parte de un todo del que recibe su ser, su función y su sentido, en la medida que es la ruptura de esta participación en la totalidad, es el desarraigo mismo. Por ello ser sí mismo, estar separado de todo, es ser un exiliado. La casa, por tanto, no es estar enraizado en un terreno del que se obtiene el ser, sino que es fruto del desapego, de un ser errante que, no encontrándose a salvo en cuanto lo rodea, necesita refugiarse en su interioridad" (2002: 219).

mismos, a la zaga de nuestra sombra. Continuo ir hacia allá, siempre allá —no sabemos dónde. Y llamamos a esto progreso.

Pero en el receptáculo humano, junto a los deseos frustrados y que frustran, está la libertad como algo perteneciente al ser y no como lo que se debe o puede conseguir, según exclamaba Miguel Hernández en "El herido" ("Para la libertad sangro, lucho, pervivo"). El hombre es libre por naturaleza, está —decía Sartre— condenado a la libertad. La libertad, en sentido orteguiano, es la de cada cual, la que permite comprender al ser como indeterminado, sujeto a los cambios y a la historia; por ser historia, el surgimiento de un nuevo día deja el campo abierto a la posibilidad de construir otra realidad. De algún modo es la idea que recogen los versos de "La libertad"[61],

En la armoniosa cárcel de su cuerpo
la libertad el hombre estrena y sabe.

Si el cuerpo es una cárcel, es una prisión "armoniosa" de la que no puede salir la libertad, condenada a permanecer en el interior del hombre. Pero no se trata de una cárcel lúgubre como en la que se pudrían los vencidos durante la posguerra, sino aquella que recoge la posibilidad individual de realización y plenitud, y que, metafóricamente, representa la mecha que enciende la ilusión:

llora su triste libertad el hombre.
Y sin embargo solo por ser libre
brilla en su pecho el corazón del día.

Leopoldo de Luis, no obstante, rechaza cualquier idealismo superfluo que considere la libertad como un campo infinito de posibles realizaciones, como si todas se pudiesen llevar a cabo en la conciencia. Al tener en cuenta la realidad corporal, anímica e histórica del hombre, sabe que siempre elegirá ser libre —primer indicio de una vida auténtica—, pero que, atado a las circunstancias y a su finitud, el dolor, el fratricidio, el tiempo y, al cabo de este, la muerte condicionan la utópica voluntad humana. Se es libre "para llorar", "para morir", "para caminar", "o dejarse caer", "libre para dejar una semilla / como estirpe abocada a igual destino". Con Heidegger, el hombre está situado

[61] Como hiciera Paul Éluard en su poema "Libertad" de *Poesía y verdad* (1942), compuesto por una larga enumeración de lugares simbólicos sobre los que escribir dicha palabra y que concluye diciendo que "por el poder de una palabra / reinicio mi vida", "La libertad" de Leopoldo de Luis también incluye una enumeración caótica de motivos para los que se puede ser libre y se cierra con una apología de la libertad. Nótese además el uso de la preposición "sobre" en los versos finales ("Sobre la hermosa tierra"), similar a la anáfora que vertebra la enumeración de Éluard.

en el mundo y, desde su insustituible e irremplazable lugar, irrumpe en él tomando las riendas de su vida.

Una última condena pesa sobre la existencia y es que "el alma tiene / siempre esta vaga sensación de vuelta" (en "La vuelta"). Memoria y sueño adquieren el mismo valor metafísico, para nombrar el terreno de la imaginación. El concepto de memoria, que Aristóteles vinculaba definitivamente al pasado, se enriquece con este poema de *El extraño*, pues no se trata de recordar lo que se vivió y por dónde se transitó en otros tiempos, sino que es un pasado incierto por cuanto tiene de presente y de futuro por territorios nuncaantes explorados. Me refiero a lo que se conoce con el término francés *déjà vu*, lo "ya visto", que se caracteriza por la mezcla de tener la sensación de familiaridad y de extrañeza a la vez, y que, según el filósofo Émile Boirac, tiene su origen en el sueño. El presente, vivido como futuro, evoca el pasado, como si ya se hubiese estado allí. Y es que, para Leopoldo de Luis, la vida —metaforizada en el heraclitiano río del tiempo— es un suceder generacional, un revivir una y otra vez lo mismo, aunque por distintos protagonistas. Si se quiere, "La vuelta" es una recreación del eterno retorno nitzscheano. Así, puede considerarse también este poema como una recreación del concepto propuesto por el psíquico francés. El origen de tal fenómeno, decía, es el sueño; y De Luis abre su poema del siguiente modo:

> Soñar. Acaso fue soñado,
> acaso en sueños descubrí esta tierra.

A continuación, la experiencia se vinculaba con la memoria, como si hubiese ocurrido en el pasado. Sigue el poema, por su parte, recreando esta idea:

> Sí, lo recuerdo, encuentro
> todo lo mismo, como cuando era;
> todo me habla al corazón; ya he visto
> antes esas remotas y hoscas peñas.

Y acaba resumiendo la teoría propuesta, donde futuro y pasado se aúnan en "esta vaga sensación de vuelta". La vida es vista como un eterno volver a hacer, siempre lo mismo y siempre distinto:

> Nuevos caminos, campos descubiertos
> por los que nuestros años van avanzando. Pesan
> dentro del corazón, como remotos
> panoramas a los que se regresa.

Para San Agustín, la vida es la vivida por un solo hombre que avanza hacia la perfección espiritual. Pero a diferencia del santo, Leopoldo de Luis no concibe tal

progresión en la historia. El tiempo permanece y es el hombre el que viene y va de la vida a la muerte, siempre con la mancha de sangre de Caín entre las manos; es Caín-Lázaro, vuelto a la vida para subyugar a su hermano. La unión entre San Agustín y el poeta habrá que buscarla en la esperanza, a la que se aferran ambos como consuelo.

5.3.3. La salvación

Frente a la brutalidad humana y a la arbitrariedad de la razón, el amor, el sueño y la esperanza se proponen como tabla de salvación. Cuando se aprende a vivir entre polos opuestos y se acepta que la vida es hiel y miel, el hombre empieza a encontrar su sitio en este mundo. Ni la evasión romántica ni la idealización de un futuro más que improbable, sino aceptar vivir las circunstancias, aprender a vivir con todo; esta es la verdadera lección con que termina De Luis *El extraño*.

El poeta es un ser sufriente, pues su mirada recoge exclusivamente dolor desde el principio de los tiempos ("Acaso en el principio fue una pupila enorme / abierta contra un aire rojo de arena y fiebre", en "Canción para los ojos doloridos"). El yo poemático se posiciona enfrentado al mundo; por un lado, mi identidad y, por otro, las cosas. Condenado a ver cuanto le rodea, por estar instalado en el tiempo y en el espacio, la redención le llega por la vía —tan romántica— del sueño, parcela personal que, según Heráclito, no se comparte con el resto del universo. El hecho de que no se produzca la integración necesaria para constituir un todo en armonía con cada una de sus partes implica la aparición de la alteridad, de "el otro yo con quien luchar a diario" ("El agua"), así como la búsqueda de un mínimo de consuelo por parte de quien sabe que "en el fondo del alma el hombre un bálsamo / de olvido y de ternura infantil tiene" ("Canción para los ojos doloridos") o, lo que es lo mismo, olvido del presente inmediato de la guerra y de sus consecuencias y regreso a la inocencia de la infancia, pues —como señala José Hierro en "Creador", de *Alegría*— "olvidándolo todo, con manos de brasa / glorifiqué la mañana encendiendo sus cimas". La propuesta de la infancia como paraíso perdido es una muestra más del exilio interior que vive el poeta, quien busca en sí mismo su distanciamiento frente al caos de la realidad.

Más arriba se citaron unos versos que exponían la necesidad y el deseo de olvido[62] ("El hambre"), que contextualizaba junto a otros bienes que dejaban claro que

[62] A propósito de este concepto de deseo de olvido escribía el alter ego machadiano, Juan de Mairena, lo siguiente: "Merced al olvido puede el poeta arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo

el olvido era una forma de plenitud como el pan, la libertad, el amor, dios y la paz. Leopoldo de Luis, al que no le resultaba ajena la poesía de San Juan de la Cruz, hace suya en estos versos la acepción mística del olvido sanjuanista de la "Noche oscura del alma", donde dejaba el cuidado de la amada, en el encuentro amoroso con Dios, "entre las azucenas olvidado". En clave mística, la unión con Dios será absoluta si previamente se ha vaciado completamente la memoria; es necesario dejar un hueco —el centro místico— para que el lugar lo ocupe "el otro". No recordar parece una condición indispensable para que se elimine la ruptura entre el sujeto poético y el mundo, así como el encuentro con el prójimo. Pero, también como José Hierro en *Con las piedras, con el viento…* (1950), la salvación por medio del amor solo sucede en instantes esporádicos cargados de incertidumbre[63], lo que De Luis constata al proclamar su "inútil protección" ("La pareja"). Mas la desmemoria no implica alcanzar la plenitud del ser. El poeta sabe que su vida no es recuerdo, pero tampoco olvido, sino la alquimia entre ambos. Vivir consiste en soportar el peso del pasado, tanto el paradisiaco edén de otros momentos —que se lucha por recuperar en un futuro indeterminado— como los zarpazos trágicos con que azotó el destino —que se anhela relegar al olvido—; se vive con la carga del pasado y se afronta el presente con la mirada puesta en un mañana incierto. Se vive simplemente, con la intención de vivir más intensamente, desde la conciencia lúcida de que la vida duele y de que por la herida entra la vida a raudales. Vivir es vivir con todo, *respirar por la herida*. En unas palabras de *Pensamiento y poesía en la vida española* resuena, a través de María Zambrano, la voz serena de Leopoldo de Luis: "la poesía no quiso curarse, no aceptó remedio, ni consuelo para la melancolía irremediable del tiempo, ante la tragedia del amor inalcanzado, ante la muerte. Más leal tal vez en esto que la filosofía, no quiso aceptar consuelo alguno y escarbó, escarbó en el misterio. Su única cura estaba en la contemplación de la propia herida y, tal vez, en herirse más y más" (1987: 19).

El poeta sufre de este insomnio de crudeza y de realidad y el sosiego que puedan proporcionarle los sueños —dice en esa "Canción", una nana para el hombre adulto— "no consuelan", ya que para soñar hay que cerrar los ojos y delante de estos queda todo igual; más allá de los párpados la luz solar continúa quemando, mientras que en el

---

anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual ya no es evocador, sino —en apariencias al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque solo la creación apasionada triunfa del olvido".

[63] Véase la segunda parte del libro de Hierro, titulada "Vehemencia": "De qué / servirán tus palabras / si dentro de unos instantes / volveremos a besarnos / y quizá florezca todo / o se nos derrumbe todo?"

interior, el frescor de la oscuridad se ofrece como ambiente idóneo para el descanso. “Se sueña con los ojos abiertos y perennes”, añade De Luis, en unos versos que apuntan a la poesía de su maestro Machado (“Y podrás conocerte recordando / del pasado soñar los turbios lienzos, / en este día triste en que caminas / con los ojos abiertos”). Por tanto, el “bálsamo” de los sueños consiste en la posibilidad de la imaginación, ya que a través de esta es posible crear otra realidad, “un Génesis pequeño”, dice en el poema “El sueño”. Ahí, en la salvación del mundo interior, lo imposible se transforma en el terreno de lo verosímil, donde puede crecer el amor, la esperanza y los deseos, pues, como escribe Vicente Gaos en “Sobre la tierra”, “no es triste el mundo, si se ama”. ¿No está pensando Leopoldo de Luis en la poesía? La intención que tuviera nunca se sabrá, mas es probable que “El sueño” esté estrechamente relacionado con su producción metapoética, pues —siguiendo algunas notas de dicho poema— la poesía no es otra cosa que una “creación efímera / de extraños e imposibles universos” y “milagro que descubre la faz de la ternura / al hombre y le propaga el soplo de lo eterno”, la unamuniana inmortalidad de la palabra escrita. Además, ya se comentó cómo poesía, amor y esperanza se presentaban inseparables para el poeta, así como su afinidad con la teoría becqueriana a propósito del sueño como forma de conocimiento. No obstante, la poesía de *El extraño* es una escritura de la angustia existencial, del dolor humano, grito del que no encuentra su hogar, y, por tanto, no hay que perder de vista el escepticismo que sugiere el desromantizado “no consuelan” atribuido a los sueños. Con el pasar de los años y, en Leopoldo de Luis, con el pasar de su obra, la mácula de la desilusión se irá haciendo más y más grande.

Parece que con la “Canción para los ojos doloridos”, y con su imperativo “cerrad los ojos” y “miraos”, De Luis recupera la teoría romántica de la ensoñación. Los ojos abiertos, la mirada, son receptores de la desarmonía del mundo, mientras que ese soñar despierto o recuerdo de la infancia permite el sosiego necesario para la integración del ser en el ritmo de la naturaleza. En el sueño, los límites temporales y espaciales se disipan, los obstáculos materiales se borran en pos del inconsciente, pudiendo entonces emprender el camino hacia los abismos del yo; de esta interioridad surgen la poesía y el amor: “Sentaos y escuchad; acaso un canto / en vuestro oído suene”. El consuelo que surge de la creación poética huye de la realidad oteada con los ojos abiertos, se sumerge en el ensueño y sale a la luz inconscientemente, sin esfuerzo. Con la poesía, es decir, con los ojos cerrados, el poeta reinventa la realidad y construye sus deseos —lo que en la teoría freudiana se ha llamado “tendencias representativas”—, pero, en la poética

deluisiana, desde la conciencia lúcida de la palabra. Recuérdese que su concepción poética tomaba de aquí y de allí, definiendo la poesía como una suma de sentimientos, emociones, ensoñaciones y, también, palabras, como recapitulación de las tendencias clásicas, románticas, simbolistas y vanguardistas.

La "Canción para los ojos doloridos" alegoriza la antítesis mística de la luz y de la sombra. La luz en el poema representa lo mirado, lo que el ojo humano capta de la realidad, lo visto y aceptado por consenso, lo impuesto pero no cuestionado; esta visión, como la visión del encuentro místico, quema las pupilas por una hiperbólica luz divina. La oscuridad —que ha sido interpretada aquí como su universo interior— le reconforta y le salva de "la fiera luz" a la que una divinidad le somete. Por ello "la oscuridad es una madre" que protege de lo externo, un refugio que aletarga la condena de tomar conciencia de que el sentido de la vida reside en su mismo sinsentido.

Con "La pareja", el amor se presenta como protección frente al mundo ("Y me refugio en medio / de tanta soledad / en tu caliente cuerpo"). Los enamorados se amparan y se consuelan en medio del caos, "frente / al enorme universo" y "frente a la eternidad", pues han sido existencialmente "arrojados / a un destino violento". Contra este espacio y este tiempo, la minúscula dimensión del yo amante nada puede y el poeta, transformado en "niño asustado" busca cobijo en la amada, metamorfoseada en madre protectora: es la expresión de la *Heimwech* romántica o nostalgia del lugar protector perdido. La visión de la amada como madre revitaliza asimismo las ideas unamunianas. El amor es una salida que encuentra su materialización en el contacto físico del abrazo, del beso y de la caricia, como también en la procreación. No en vano el poema que sigue a "La pareja" es "El hijo", siendo este síntesis del amor y encarnación de las esperanzas: la unidad recuperada. Del amor decía De Luis en "El rebaño" que "amor no es la palabra porque el amor acaso / duele siempre y destruye con su fuego glorioso". Ya se ha explicado la deuda de Leopoldo de Luis al conceptoaleixandrino del amor, especialmente a *La destrucción o el amor*. Teniendo en cuenta ambos poemas, "La pareja" y "El hijo", puede comprenderse por qué amor y dolor se asocian en los sentimientos del poeta. El amor duele porque el hijo —ya auspiciado en Unamuno y, más tarde, en Sartre— es nueva carne destinada a la muerte, si bien el sufrimiento común hace a los amantes más fuertes y recibe el consuelo de la compasión. El "tú y yo" de "La pareja" sostiene un amor verdadero simplemente por el hecho de sufrir juntos lo inhóspito del tiempo. Los pronombres se conjugan manteniendo su identidad

y, por ende, su aislamiento, como sucede en la distancia mantenida durante el viaje amoroso de *La voz a ti debida*.

Los conceptos que se expresan en "La pareja" aproximan la poética de Leopoldo de Luis a la filosofía romántica de "la unidad perdida y la unidad recobrada", cuyo idealismo consiste en la reconciliación de las partes en el amor. Abrams expone que se produce una doble fractura en el hombre desde el momento en que este toma conciencia: una cognitiva y otra moral. Por la primera tiene lugar la ruptura entre el espíritu y la naturaleza exterior; por la segunda, la escisión se produce en el interior de la naturaleza humana (1992: 174a). La primera supone un argumento a favor de la visión deluisiana en la que el yo aparece enfrentado al mundo, mientras que la fractura moral sugiere la ipseidad del ser. La búsqueda emprendida en el interior como forma de distanciarse del mundo y de sí mismo tiene su punto de llegada en el tú de la amada, destacándola como punto de encuentro con lo otro y consigo mismo. El amor es la unidad recobrada[64]. Ahora bien, integrado el *yo* en el *tú* y viceversa, el *nosotros* vuelve al estado de aherrojamiento, pues siente su existencia nuevamente enfrentada, expuesta, caída, cercada, para utilizar así términos propios del existencialismo. La existencia, en cualquiera de sus variantes, se desarrolla en soledad, incluso en la propuesta heideggeriana del ser-con (*Mitsein*) o en la comunicación con el otro de Jaspers. Es el credo del poeta: "Siento / que el desamparo pone / su soledad, su cerco, / en torno de nosotros". Leopoldo de Luis es un poeta existencialista porque hace suya la desesperación y proyecta su vida desde la angustia; solo una vez que es aceptada esta como tal puede lanzarse a construir los mecanismos que le permitan poner en hora su desarraigo. En el amor, los amantes de "La pareja" se sienten "casi dioses, rugiendo", pues viven una experiencia que no está lejos de la unión mística. Un lenguaje común magnifica la grandiosidad del encuentro amoroso; religión, amor y poesía se encuentran al contacto de la palabra poética.

Explicaba Leopoldo de Luis, a propósito de la poesía de Ramón Garciasol —a quien dedica *El extraño*—, sobre el amor que "su tragicidad se encrespa por esos «diferentes idiomas» que hablamos en ocasiones —según otro verso de Garciasol—. Más o menos, la desolación de aquella soledad de dos en compañía, de la «dolora» campoamoriana" (1975: 248) y apunta el carácter materno de la amada cuando el amor

[64] La importancia del otro para ser uno mismo en la poesía de Leopoldo de Luis ("Sentir que vives, trémula / aquí contra mi pecho") sugiere el concepto machadiano de intercambio, pues, según Machado, "la monedita del alma / se pierde si no se da".

es auténtico y supera la mera superficialidad del apetito sexual, de estirpe unamuniana en Garciasol. En De Luis, amante y amada vencen el aislamiento del mundo pero sin poderse desprender de la soledad individual. Fanny Rubio subrayó la estrecha relación que unía a ambos poetas, llegando a decir que "pocas veces dos poetas han participado de su mutua trayectoria como éstos dos", e incluía unas palabras de Garciasol:

> nos desconocemos tanto a fuerza de tratarnos, que lo cotidiano puede acabar por comerse lo esencial […] Leopoldo de Luis [es] una de las voces más poéticamente nobles de nuestros años de posguerra. En medio de tanta frivolidad, Leopoldo de Luis, desde su soledad augusta de poeta entroncado en hombre, dice sus versos para quien pueda y deba oír. No es un poeta de halagos, sino un poeta honesto y sincero, que dice más allá de la palabra física, de la metáfora y de la alusión, porque las palabras del poema son para decir lo que no se puede decir.

Fanny Rubio recogía el dato de que la revista *La tertulia* publicaba, junto a estas palabras de Garciasol, "El patrimonio" y "La luz", —dice— "de su libro en esbozo denominado *Después de la culpa*" (2004: 161-162). Los dos poemas a los que se refiere la autora de *Las revistas poéticas españolas* se incluyeron en *El extraño*, por lo que aporta un dato relevante para la obra objeto de estudio. Si De Luis pensó en ponerle el título *Después de la culpa* al borrador de *El extraño*, la obra se acerca a la poética de *Mujer sin Edén*, pues en este libro, desde una óptica femenina, Carmen Conde expone su visión del mundo tras la expulsión del paraíso, universalizando la condena de Eva como correlato del menosprecio de las mujeres en la historia. Es un poemario que arranca desde el momento en que Dios otorga a la mujer un papel secundario por haber nacido del hombre, enemistándose desde los orígenes. Así, puede entenderse *El extraño* como la versión masculina de la obra de Carmen Conde[65]. Varios poemas de Leopoldo de Luis se localizan antes de la caída y evocan cómo era la vida entonces ("El rebaño", "La señal", "La luz"), mientras que los otros exponen las consecuencias de la condena tras la expulsión del paraíso, sugeridas desde las connotaciones negativas de sus títulos ("La tierra", "La mina", "El mar", "La condena" "El hambre", "La sombra", "El llanto").

La intertextualidad entre "El mar" de Leopoldo de Luis y el "Canto tercero" de *Mujer sin Edén* no hace sino corroborar la doble lectura posible. Así, si en 1947, la poeta Carmen Conde incluye una alegoría del mundo a partir del diluvio y del arca que salva a las especies animales, y a la pareja hombre-mujer, en el poema "Junto al mar",

[65] No quiero decir con ello que *El extraño* sea intencionadamente una segunda parte o adaptación de *Mujer sin Edén*, menos aún, si cabe, una imitación burda, sino que una lectura paralela de ambos libros, desde la poética de la recepción, aporta valiosas claves interpretativas.

la voz poética, Eva, discurre sobre la identificación de Dios con el mar —"Es Dios el mar", explicita—, donde se ve como pastora o campesina que tiene que seguir prolongando la condena de sacar con sudor los frutos del agua, como de la tierra, con esfuerzo apenas recompensado:

> No pastorearás tú el mar. Ni yo lo aro.
> Al verlo despertóse en mí la angustia
> creyéndolo gemela de la tierra.
> […]
> Temí al encontrármelo tendido
> que hubiéramos de hendirlo con la reja,
> sacándole las flores de su espuma.

Del mismo modo, "El mar" de *El extraño*, tan próximo a la tierra, intuye que "Dios es azul y el mar como sus ojos claros", lo que implica que "también en estos páramos azules se castiga". Condenado, pues, el hombre a sufrir sobre las aguas, la correlación se desencadena, en unos versos que tienen mucho de acento nerudiano, por medio de la lógica de la metáfora ya expuesta en la poesía de Conde:

> Campesino del mar, arando espumas,
> pastor del mar, pastoreando olas,
> minero de la sal y de las brumas
> jardinero de pálidas corolas.

Una diferencia, sin embargo, separa la visión marítima de estos poemas. La protagonista de Carmen Conde, mediante connotaciones que no están lejos de la retórica mística, anhela fundirse con las olas del mar, mientras que el hombre deluisiano insiste en el sufrimiento y en la soledad más allá de las orillas que bañan las olas, quedando el mar, pues, como reflejo o prolongación de la tierra. Los marineros son los sujetos poemáticos de "El mar", los que, por tanto, están *embarcados*—según el existencialismo de Heidegger— en el desconcertante y absurdo proyecto de la existencia.

Se ha dicho que Neruda y Vallejo son los dos poetas más influyentes en la primera generación poética de posguerra, máxima repetida en muchas ocasiones como la lección aprendida que nunca se meditó[66]. Las fuentes señaladas dejaron su legado a

[66] No es mi intención aquí desmentir tal afirmación sobre la influencia nerudiana en la poesía española de posguerra, pues así lo considero. Sin embargo, los caminos de la intertextualidad son de doble sentido y debe tenerse en cuenta que la estancia de Neruda en España a mediados de los años treinta hizo nido en él, como demuestra el libro *España en el corazón*. Simplemente propongo que Carmen Conde, con *Mujer sin Edén*, se adelantó a las líneas temáticas y estructurales, a la poética, en suma, de *La espada encendida* (1970) del chileno, donde Rhodo y Rosía, transposición apocalíptica de Adán y Eva, se dan de bruces contra un mundo inaugural.

los poetas de los cuarenta y en sucesivas generaciones, pero si no se nombra entre esos faros que señalaban el norte a los desarraigados poetas del hambre existencial a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Vicente Aleixandre, la nómina de gloriosos quedaría incompleta. Del poeta de Velintonia 3 recibieron una poesía arrolladora y exuberante, además de un hogar o punto de encuentro. Otros poetas habrán influido más o menos, dependiendo de cada cual, pero sin los aquí nombrados no sería posible trazar el mapa de la poesía del siglo XX.

De vueltas con Aleixandre y su concepto del amor, quiero detenerme en el citado verso deluisiano de "El rebaño" que dice que el amor "duele siempre y destruye con su fuego glorioso". Como se vio, el fuego es el elemento transformador y regerenerador que proponía Heráclito como esencia del ser, así como la tradición ha vinculado la pasión amorosa a la llama del amor, desde la mística hasta la poesía materialista. "¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo," ("Ven siempre, ven") es un verso de *La destrucción o el amor*, quizá uno de los que más claramente explicitan la identificación de amor y muerte. El tema que unifica la poesía aleixandrina es el mundo como fuerza amorosa que tiende a su unidad; los amantes son individuos, individualidades, que a través del amor se unifican. En el panteísmo místico de Aleixandre, la unión perfecta y última se da con la muerte, integrándose el hombre con el todo, fundiéndose con la materia. Así se comprende mejor aquel verso de "El rebaño". El amor duele porque el amante debe destruirse previamente en el "fuego glorioso" para posteriormente resucitar como enamorado, es decir, para vivir en la unidad o salvación del amor.

En "El patrimonio" una actitud es una vía de salvación, pues solo si se acepta el presente es posible soportarlo. El sujeto poético adopta aquí la voz de Cristo ante los fariseos al afirmar la existencia del reino de Dios en este mundo: "Tened por cierto que el reino de Dios está ya en medio de vosotros" (Lucas 17, 21). Cabe pensar en un nuevo disfraz de la palabra, para que aparente significar una cosa y que su sentido sea muy otro, un barniz de religiosidad ante la censura. Sea como fuere, la aceptación de la vida, tal y como es, le permite soñar con la vida como le gustaría que fuera; por tanto, el presente abre las puertas de un futuro que únicamente puede ser modificado desde el mismo presente. La aceptación de lo que le rodea, vivir con todo —según definía De Luis su famoso lema "respirar por la herida"—, es la llave que da acceso a la esperanza que aviva los rescoldos de la felicidad. La vida es una deuda con los antecesores ("Esta

es la tierra que amasaron las manos / de los muertos”) y una herencia para los descendientes (“En ellos tengo estirpe”):

> Este es mi edén, mi mundo,
> mi cárcel, mi paraíso, mi congoja.
> Mi agua y mi sed. Mi carne. Mi fecundo
> campo. Mi estéril llanura seca y roja.

Para comprender cómo se puede llegar a defender un patrimonio en ruinas es necesario tener en cuenta la moral del poeta que, en el punto que ahora se trata, se limita a vivir estoicamente dentro del paraíso perdido. Le guía el pensamiento de Unamuno de que “la desesperación puede ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz” y que Camus, en *El mito de Sísifo*, aseveraría diciendo que “una filosofía pesimista no es incompatible con una moral de coraje”. La poética y la actitud deluisianas se ponen de manifiesto en “El hijo”, donde —siguiendo a aquellos— confirma que “para comer este agrio pan de afanes / y después sonreírnos, ¡cuánto esfuerzo!” Es también la herencia que recoge José Hierro de Kierkegaard, claramente expuesto en “Olas”, poema de *Tierra sin nosotros* (1947), y que repetiría en el poema del mismo título de *Alegría* (1947); allí expone que “tras el dolor consigue el alma / su plenitud”, aunque “esta alegría que ahora siento / yo solo sé lo que me cuesta”. Una vez que se asume el dolor de estar vivo y se toma conciencia de su absurdo, el poeta inaugura el mundo de la alegría porque, entonces, asume su tiempo y su destino.

Frente a un mundo de inhóspitas esquinas por donde sombras acechantes acongojan el ánimo, en un mundo que se inunda con ríos de sangre y salpicado de llanto, el poeta vuelve a entonar el himno de la esperanza(“La salvación”), la lección que aprendió de su amigo Miguel Hernández:

> Vamos a deshacer la guerra, vamos
> cenitales, bajo unaluz gloriosa,
> a salvar la alegría,
> a ser hombres sin sombra.

La esperanza nace porque previamente se ha sentido el vacío de un deseo no satisfecho. Es la herramienta contra lo imposible y hace posible que no se puedan ratificar aquellos versos de la “Canción primera” de Miguel Hernández que dejaban al hombre desamparado: “Hoy el amor es muerte / y el hombre acecha al hombre”. Leopoldo de Luis constata que “la pareja”, escondida en el amor, observa cómo “la noche continúa / mudamente cubriéndonos”, como un manto de sombras que auspician muerte. Ininterrumpidamente, la muerte que es todo nacer, un nacer a la muerte —

quiero decir: a la vida— de y por el amor, se cierne sobre los amantes, que encuentran en ella lo esencialmente humano. Entre el vivir y el morir se funda el amor.

5.4. *Teatro real* (1957)

> Guardián: ─ Ya estás aquí.
> Hombre: ─ Me trajeron cuando estaba dormido.
> Yo no pedí a nadie que me trajera.
> Guardián: ─ Pero ya estás aquí.
>
> León Felipe

5.4.1. La alegoría de *Teatro real*

Desde las primeras reseñas de *Teatro real* se puso de manifiesto la ambigüedad del título (García Viño; Manuel Mantero). En 1966, con motivo de la reinauguración del célebre Teatro Real de Madrid, Gerardo Diego aprovechaba para proponer una relectura de la obra homónima de Leopoldo de Luis, haciendo hincapié en que "«real» en español quiere decir no solo regio, derivado de rey, sino existente, comprobable, derivado de «res», cosa. Teatro de la realeza y teatro de la realidad". En este caso, la disemia se carga de sentido por el sustantivo al que acompaña, si bien en ningún momento el lector va a confundir la obra deluisiana con la sala de conciertos y el actual teatro de ópera. En nuestro libro de 1957 *teatro* significa ficción; por tanto, es una ficción *real* o de la realidad. Los planos verdad-ficción se superponen hasta confundirse. La realidad pierde identidad y la imaginación goza de credibilidad. El público-lector accede a la calderoniana comedia de la vida, al espectáculo de la ensoñación, y, a su vez, a la tragedia de la existencia. *Teatro* y *real* son dos términos que ponen de manifiesto la dialéctica entre lo irracional (teatro) y lo racional (real), dialéctica en que consiste el absurdo de la existencia; por tanto, el título de este poemario es una expresión sintética de lo que significa la vida, en tanto búsqueda de sentido por parte del hombre en conflicto.

Desde un punto de vista marxista, este "teatro real" no reproduce miméticamente la realidad, sino que es la reflexión particular de un autor —y a un mismo tiempo actor— sobre la realidad: es su particular puesta en escena, es decir, la exposición de su vida, entendiendo por tal el lugar que ocupa en un momento determinado y su vinculación, o no, con el entorno. No es, pues, un teatro burgués que finge reflejar el

mundo, sino que, como en el teatro épico de Brecht, presenta un mundo sujeto a cambios o, al menos, tiene la esperanza de que esos cambios se produzcan en el devenir histórico. La realidad que De Luis ofrece en *Teatro real* está en continuo movimiento, pues el hombre produce el cambio por medio de acciones concretas. Si la representación vital conduce al absurdo, el sujeto poético no se deja llevar por los derrotados compañeros de reparto. Hay en la producción poética deluisiana un componente de acción, de origen existencialista, que redime al individuo de la angustia. Aunque la poesía sea testimonial, no hay en esta obra una propuesta idealista de armonía; se limita a plantear subjetivamente una visión de mundo, sin censura, mostrando toda contradicción instalada en el presente y no una ilusoria unidad entre cuantas fuerzas coexisten en pugna. Sin necesidad de recurrir a la teoría especular del arte, Eagleton sostiene que incluso dentro de una sociedad capitalista, vinculada ineludiblemente a los resortes de la ideología, puede el escritor mostrar su verdad, "no una verdad teórica o científica, seguramente, sino la verdad del modo en que los hombres perciben sus condiciones de vida, y el modo en que protestan contra ellas" (2013: 151). Eso es, en definitiva, *Teatro real*, una percepción y una protesta por parte de un hombre concreto ante una circunstancia metafísicamente contradictoria e históricamente injusta.

A partir de la alegoría calderoniana[1]de la vida como teatro o de la vida como sueño, Leopoldo de Luis levanta la estructura de su *Teatro real*. Pero no se puede hablar de influencia o de fuente, sino de la reutilización de un conjunto de metáforas enriquecidas por las teorías filosóficas existencialistas, las que del mismo modo han sido adaptadas a la personalísima expresión del poeta. Así, la tradición áurea española —especialmente Quevedo, pero también Calderón— ha sido uno de los períodos a los que con más frecuencia ha recurrido la crítica para defender la teoría de un existencialismo inmanente al carácter cultural hispánico. Así, se ha dicho que antes de que Heidegger o Sartre escribieran una sola línea, en España ya se había puesto de manifiesto la angustia de la existencia en su lucha contra el tiempo o la agonía frente a la nada; y entonces la larga lista de existencialistas *avant la lettre* se remontaba a Jorge Manrique, seguido de los místicos, de Cervantes, y de los poetas y dramaturgos del XVII; los últimos escritores-filósofos que figuraban en esta nómina eran Unamuno,

[1] Ciriaco Morón, en la "Introducción" a su edición de *La vida es sueño*, advierte de dos peligros, que también se han de tener en cuenta a la hora de realizar la interpretación de la obra deluisiana: "uno es el alegorismo, la reducción de la obra de arte a las ideas filosóficas del autor. Sin exponer esas ideas no entendemos el texto, pero la obra es arte porque su autor supo darles una expresión que los filósofos no les dieron […] El segundo peligro es buscar solo un sentido […]" (2010: 54-55).

Machado y Juan Ramón Jiménez, así como los poetas del 27 una vez que habían superado la fiebre gongorina. En este sentido, José Olivio Jiménez se ha referido al "clima común de cultura que a todos alimenta" (1964: 172) para mitigar la teoría de las influencias. Sin embargo, no creo posible explicar *Teatro real* sin tener en cuenta una lectura detenida de la obra calderoniana, tanto por parte del autor como del lector, ni de los pensadores existenciales. De hecho, el mismo crítico se contradice un poco más adelante (1964: 265):

> Hoy que la lectura de los filósofos de nuestro siglo nos ha llevado a superar aquella violenta muralla que levantábamos entre la vida y la muerte, es decir, que nos hemos acostumbrado a pensar de un modo existencial, cara a la muerte, se ha originado en consecuencia el deseo de indagar los primeros brotes y aun las antelaciones de tal postura vital en el pensamiento y la poesía de España.

Sin embargo, hay una diferencia radical entre los escritores puramente existencialistas y aquellos que habían tratado temas que posteriormente también consideraría el existencialismo: la entidad del ser, la trascendencia, la nada, el determinismo y la contingencia, el libre albedrío, la angustia, el tiempo, la vida en compañía o en soledad, etc. Si para los filósofos y escritores existencialistas, por ejemplo, el hombre es el ser por el cual la nada adviene al mundo o el ser-para-la-muerte, los prematuros pseudoexistencialistas, en cambio, conciben la nada o la muerte como algo ajeno a su ser. Para aquellos el tiempo es una cualidad inherente —un *existenciario*— del ser (el hombre es esencialmente tiempo por delante para construir su existencia), mientras que para los otros el tiempo es una imposición extraña sobre la que se desarrolla la vida.

Con todo, a un poeta existencial como Leopoldo de Luis la alegoría de Calderón le podría suponer un rico acervo cultural de claras resonancias existencialistas a partir del cual exponer su concepción de la existencia en términos ya familiares a la tradición española. Lo corroboraba Ramón de Garciasol (1957) en la que para mí es la crítica más completa de entre las que surgieron inmediatamente después de la publicación del libro: "*Teatro real* es un libro de entronque calderoniano en cuanto al aire problemático, a la preocupación y emoción histórico-metafísica. Calderón, a su vez, en algún aspecto, viene de Séneca y va al existencialismo". El filósofo existencial asiste al espectáculo grotesco de las dos guerras mundiales; el poeta existencialista de posguerra vive una guerra fratricida. Ni a uno ni a otro le sirve como consuelo la tranquilidad que regala el idealismo hegeliano, donde la conciencia anula toda diferencia integrándola en las ideas

universales. El existencialismo es terreno fecundo para la acción: es la ideología que despierta al hombre del profundo letargo de la inanición[2].

Para Mantero (1966: 113-115), quien hablaba del "socioexistencialismo" de *Teatro real*, el aspecto existencial de su poesía era más que evidente, destacando el "simbolismo funcional" de los poemas. Sobre la obra aquí estudiada decía lo siguiente:

> Vida y sueños son iguales; no hay decepción, al despertar, para el durmiente. El sentido calderoniano de la vigilia toma en Leopoldo de Luis un carácter mismo y nuevo, ya que el existencial influjo no concede ni siquiera planteamiento de farsa. Vida y sueño son dos caras de la misma moneda.

Teatro real es una síntesis perfecta de la doble vertiente que define a la poesía de Leopoldo de Luis en estos años. Manrique de Lara (1974a: 95) lo estudiaba como "poeta intenso, en su doble problemática":

> Una se produce y se desarrolla en morosa búsqueda con un intimismo apasionado. En la otra, Leopoldo de Luis se personaliza definitivamente con riguroso trazo cantando la realidad del hombre que se ve asediado por el infortunio al que exalta en el marco de esa humilde entrega con que sirve a una sociedad que le ignora y humilla. Es, por lo tanto, Leopoldo de Luis un poeta intimista en la mejor versión de nuestro abundoso venero lírico y un poeta social de estricto testimonio en la hora justa en que esta forma de expresión poética cuaja, sin grandes alardes, pero con indudable entidad.

Por tanto, se deduce que De Luis es un *poeta comprometido*. Pero, según la tesis mantenida en el presente trabajo, la poesía debe ser, antes que revolucionaria, estética, pues, en caso contrario, sería una escritura testimonial pero no literaria. Es por ello por lo que cabe matizar juicios como los de Barrajón Muñoz (2005: 86-88), para quien "la poesía de Leopoldo de Luis, fundamentalmente hasta *Teatro real*, de 1957, es ejemplo de la pervivencia de esos modos poéticos de los que hablo", refiriéndose con ello al uso de la metáfora, la imagen y el símbolo. La poesía deluisiana es fundamentalmente poesía y en su escritura más comprometida perviven tales recursos, es decir, en las obras que tienen como protagonista al Hombre en su dimensión social. El mismo crítico corrige aquella primera observación:

> Tras *Teatro real*, pero sobre todo en los libros de los años sesenta, la poesía de Leopoldo de Luis encontrará en el lenguaje realista del nombrar directo y prosaico una nueva veta de la que se alimentará y que convivirá con una poesía más convencional, siempre presente en su poesía, y con esta otra de la lírica simbolista.

[2] Con el existencialismo, "el hombre ha dejado de ser una conciencia espectadora y presentacional frente al mundo para convertirse en una conciencia actora, dramatizada, agonizante como diría Unamuno" (Serrano Poncela, 1953: 77).

Sin comprender del todo por mi parte a qué se refiere con "poesía convencional" —habría que aclarar por qué es convencional y con respecto a qué—, Barrajón Muñoz prioriza las formas lingüísticas realistas sobre cualquier otro recurso como señas de identidad. Sin embargo, la poeticidad de esta literatura social está asegurada, pues es simbolista. Como poeta, De Luis está comprometido con la poesía; además, como hombre de una época determinada todo poeta está esencialmente comprometido con su tiempo, dicho de otro modo, está comprendido en ese tiempo, en su Historia, afectando esta, evidentemente, también a la poesía. Si se aplica a la poesía social, incluida la de Leopoldo de Luis, el concepto de "compromiso poético" de Tomás Albadalejo, abarcador del compromiso social, existencial y humano, se podrá librar de las trabas teóricas que limitan su definición y que, a su vez, facilitan la propuesta aquí mantenida acerca de la influencia de la situación histórica en el proceso creador. Dice así Albadalejo[3] (2002: 36):

> Escribir es adquirir un compromiso. Las bases del compromiso poético las pone la conciencia poética cuando en ella adquiere un peso suficiente la cenestesia social. El compromiso político lo establece el poeta con el lenguaje y con el mundo, con la poesía y con el ser humano, objeto de atención especialmente en su circunstancia social, así como con el lector. El compromiso poético se distingue de la poesía comprometida. De acuerdo con la explicación que Juan Carlos Rodríguez da del mito de la poesía comprometida, esta depende de actitudes poéticas que están asociadas a momentos y acontecimientos históricos concretos, como la guerra civil. La noción de compromiso poético es una noción más amplia que la de poesía comprometida, la cual sería una realización concreta, sin duda la más evidente o la más llamativa, de posibilidades comprendidas en aquel. El compromiso poético implica al poeta no solamente con situaciones concretas, sino también con la condición universal del ser humano en la sociedad y con la problemática derivada de la relación entre el individuo y la sociedad.

De *Teatro real* dijo De Luis que tenía un "título calderoniano: la vida como teatro donde interpretamos nuestros respectivos papeles", aunque inmediatamente matizaba que "no está vista solo desde la fatalidad de la existencia, sino también en el entorno social que se nos impone" (1985: 26). Toda la poesía de Leopoldo de Luis es un cruce de caminos entre *elyo* y *el otro*, es decir, un sujeto que interacciona con el mundo.

[3] No comparto la conclusión a la que llega Albadalejo, pues confunde el proceso creador poético con la finalidad pragmática de la poesía: "De la conciencia poética en la que se desarrolla significativamente la cenestesia social se deriva la idea de que el mundo es mejorable, de tal modo que la misma conciencia poética, que lo es tanto del mundo como de la propia poesía, lleva al poeta a reivindicar la posibilidad de contribuir a cambiar el mundo". La poesía solo cambiará el mundo si el mundo ha cambiado previamente sus condiciones materiales.

5.4.1.1. Elgranteatrodelmundo

El tema de la vida como teatro[4] se remonta a Séneca. En dos pasajes de las *Epístolas morales a Lucilio* se concibe, por un lado, la existencia como una comedia en la que el hombre, por su fugacidad, debe obrar bien; por otro, cuantas riquezas y honores que posee en este mundo no son más que falsas apariencias, como las ropas de los actores, de las que se ha de prescindir al final de la representación, es decir, al final de la vida. En el *Enquiridión* de Epicteto, el hombre es un actor al que un autor le asigna un papel, y en los *Diálogos* de Luciano aparece nuevamente la idea del *theatrum mundi*. Aunque es a través de Erasmo como llega el tema a la literatura española del XVI; en *Elogio de la locura* la vida es una comedia representada por actores que actúan hasta que el director les indica que se retiren. En el capítulo XII de la segunda parte del *Quijote*, cuyo protagonista da nombre a uno de los poemas de *Teatro real*, se recrea el motivo en clave erasmista.

La concepción deluisiana del teatro del mundo es claramente erasmista. La misma vida, mientras se vive, es en sí una farsa de actores que solo se distinguen por meras apariencias, por llevar un traje u otro. El poder igualador de la muerte acaba a un mismo tiempo con la existencia individual y con las diferencias de clase. He aquí el verdadero atractivo de *El gran teatro del mundo* respecto a *Teatro real*. La reivindicación social de carácter humanista —el hombre como valor supremo— y la apología marxista de una sociedad sin clases encuentran en el concepto heideggeriano del *Sein zum Tode* una base argumental que justificaría la mezcla de existencialismo y compromiso que caracteriza al poemario deluisiano.

"La danza", poema de la primera parte de *Teatro real*, remite a *El gran teatro del mundo*, cuya filiación a su vez con la *Danza de la Muerte* parece innegable. Los puntos en común con la danza macabra, que reaparecerá en la obra deluisiana —enriquecida por la aportación existencialista—, son la concepción igualitaria de la existencia ante la muerte, la intención moralizante, el carácter universalista de los personajes —el *nosotros* de la poesía social—, y la desaparición de los bienes materiales tras la muerte. Se trata de conceptos que evocan los existenciales de la nada y de la muerte, así como la fugacidad de la vida y la falsificación en la que se cae cuando

[4] Véase la introducción a la edición que realizan Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (1991), así como el estudio preliminar al auto calderoniano por parte de Domingo Yndurian (1997).

el hombre se deja llevar por la impersonalidad, es decir, cuando su vida se desarrolla en la inautenticidad.

Si, como se dijo, *Teatro real* supone una descripción de la existencia como una síntesis de ficción y realidad desde un punto de vista fenomenológico, en cuanto intuición —la expresión de la intuición personalísima del autor— del mundo circundante, el tópico de la vida como teatro, o viceversa, supone desdibujar los límites de lo real existente y de la ficción literaria, de tal modo que los presupuestos idealistas expresados por medio de la poesía —y que ahora se pueden resumir con el término *esperanza*— puedan tener cabida en los estrechos márgenes del contexto social de la posguerra. Desde los postulados existenciales, además de que la poesía era una de las escasas vías de acceso al Ser —la otra vía más significativa, aclamada por los existencialistas de cualquier signo, era el silencio—, suponía evadir la existencia caída, la de la vida de la cotidianidad. Pero, y esto es importante para captar el sentido de *Teatro real*, lo que parece ficción, la alienación de un mundo caótico, es real; es más, es la única realidad existente, pues la idílica realidad aclamada bajo el disfraz de la esperanza es inexistente por encontrase en un futuro incierto. Desde este punto de vista, el libro de 1957 es el esfuerzo por parte de Leopoldo de Luis de dar forma poética a unas teorías que conducían al fracaso de la existencia. En el proceso de comunicación literario, y solo en él, los expresados éticos explicitados en los poemas gozarían, pues, de carácter de verdad. Si el teatro era una metáfora de la vida, esta se caracterizaría por ser el punto de encuentro de la trágico con lo cómico, la síntesis de elementos antitéticos[5].

Sin embargo, hay que partir de una diferencia sustancial entre los textos de Calderón y de Leopoldo de Luis. El cristianismo de aquel, con un Autor que crea el Mundo y a sus alegóricos hombres para que lo habiten, gobernando el destino de cada uno en un juicio final tras haber actuado libremente, ese Ser supremo del cristianismo, decía, es sustituido por un "Alguien" que, a fuerza de indeterminación y agnosticismo, se va esfumando hasta perderse en la nada. El Dios cristiano es puesto entre paréntesis, o mejor dicho, entre interrogaciones. Así, la irrealidad del mundo real se potencia con la inexistencia del mundo más allá de la muerte; el sinsentido de uno corrobora el absurdo de la fe en el otro mundo. Pero si se prescinde de los valores religiosos que encierra el

[5] Los siguientes versos de José Hierro recogen esta forma existencialista de concebir el mundo: "¿Quién se olvida que es cuna y tumba, día / y noche, honda raíz y flor que brota, / luz, sombra, vida y muerte hasta los bordes?" ("Armonía"). Cada uno de los elementos que se oponen son estudiados aquí como motivos estructurales de *Teatro real*.

“obrar bien, que Dios es Dios” de Calderón, la poesía deluisiana encuentra en este título que el “Autor” de *El gran teatro del mundo* pone a la comedia de la vida un motivo más para escribir todo un libro como *Teatro real* a partir de la intertextualidad de aquel. De Luis repite que toda poesía es un acto moral, como el consejo divino a los hombres en el auto; el humanismo de la poesía de posguerra es la defensa del bien como un valor altísimo, no solo como fin de los mensajes poéticos sino como cualidad del ser humano. Hay que “obrar bien” en este mundo, no para ganar el otro mundo, sino para ganar la convivencia en este. Ya se sabe que además del Bien, la Belleza y la Verdad (esto es, la estética y la justicia) constituían los otros pilares idealistas de la lírica llamada social.

Leopoldo de Luis se deshace de la metafísica barroca para acogerse al existencialismo ateo desde el momento en que Calderón propugna la autenticidad de la vida ultraterrena en detrimento de la terrenal; el Mundo ordena a los hombres: “al teatro pasad de las verdades / que este el teatro es de las ficciones” (vv. 1387-1388). Pero sea de un modo u otro, la vida, también la muerte, es teatro, es decir, ficción, vano sueño de entelequias con aspiraciones de verdad, de que se hagan ciertas en un futuro ilocalizable, mas sujetas al rango de deseo y, por tanto, no poseídas aún.

Al ser la vida un teatro, según se deduce de la obra deluisiana, los hombres-actores que la representan viven una ficción, una mentira, al igual que Segismundo o Don Quijote. Esos personajes de ficción desarrollan una existencia errada. El hombre también. La ficcionalidad de la existencia se basa en la inautenticidad de la misma; más que vivir, se sobrevive o se malvive. Y lo que hace que todo desemboque en el absurdo es precisamente el mero hecho de existir, pues el hombre concreto, situado espacio-temporalmente en los primeros lustros después de la guerra civil, fracasa por la falta de libertad, por los abusos hacia los trabajadores y los privilegios de clase, por la imposición de dogmas y por la propia concepción de la existencia desde los postulados existencialistas que priorizaban la existencia sobre la esencia, dejando así sin fundamento cualquier trascendencia posible, fuera religiosa o sociológica. El hombre es un yo individual en medio de otros yoes individuales que fabrica su vida en soledad dentro del límite comprendido entre el nacimiento y la muerte. Si el tema del teatro barroco es, como dicen Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1991: 47), presentar al hombre “como un ser escindido entre dos fuerzas contrarias que hacen de su vida un conflicto permanente, un choque incesante”, es innegable la similitud entre la dramaturgia española y los existencialismos filosóficos y poéticos. También el hombre Kierkegaard lucha en su interior debatiéndose entre la fe y la duda, del mismo modo que el hombre

Unamuno o el hombre De Luis basan sus etopeyas humanas en la alteridad esencial del ser humano[6].

Los mismos títulos de los poemas de *Teatro real* ponen de manifiesto la necesidad de contar con la literatura del *theatrum mundi*: "La representación" como base de la alegoría que se va a presentar a continuación; "La parodia" en tanto descripción fenomenológica del absurdo de la existencia; la inautenticidad que pone de manifiesto "El disfraz"; la falta de identidad, de consistencia del hombre en "La ropa"; "La danza" hipnótica y macabra de la muerte que seduce a todo ser; y los dos sonetos del "Epílogo" con el que se cierra la obra. Si bien en la que ha sido considerada la segunda parte del libro, "Patria oscura", no se continúa con los motivos alegóricos desarrollados en la primera, sin embargo, sí se repiten los temas tratados.

¿Cuáles son las escenas de *El gran teatro del mundo* que tras pasar por el filtro existencial están presentes en *Teatro real*? Lo que ni siquiera merece comentario es que la identificación de la vida con el teatro es explicita desde el mismo título. De ahí que el "gran teatro" calderoniano se corresponda con el lugar de "La representación" de Leopoldo de Luis: un "gran escenario" para "una gran sala en sombra, una gran noche, / una gran muerte enfrente", que a su vez se corresponde con la "gran percha de sombría nada" ("La ropa"), donde los actores van a colgar su inanidad. La alegoría calderoniana, no obstante, va a aportar sobre todo la riqueza de un léxico metafórico, cada uno de los motivos del teatro (vv. 46-66)[7] que se pueden resumir en las palabras del Autor:

> Seremos, yo el Autor, en un instante,
> tú el teatro, y el hombre el recitante.

El platonismo del mito de la caverna en el auto de Calderón resulta clave para comprender la posterior metamorfosis intertextual que experimentará en *Teatro real*. En

---

[6] Segismundo se describe como "un compuesto de hombre y fiera" (v. 1547), imagen decisiva en la poética deluisiana si se tiene en cuenta la relevancia que adquirirá en sucesivos libros el mito del centauro.

[7] Dice el "Autor": "y es *representación* la humana vida, / una *comedia* sea / la que hoy el cielo en tu *teatro* vea. / Si soy *Autor* y si la *fiesta* es mía, / por fuerza la ha de hacer mi *compañía*. / Y pues que yo escogí de los primeros / los *hombres*, y ellos son mis *compañeros*, ellos, en el *Teatro* / *del mundo*, que contiene partes cuatro, / con estilo oportuno / han de representar. Yo a cada uno / el *papel* le daré que le convenga, / y porque en fiesta igual su parte tenga / el hermoso *aparato* / de *apariencias*, de *trajes* el *ornato*, / hoy prevenido quiero / que, alegre, liberal y lisonjero, / fabriques *apariencias* / que de *dudas* se pasen a *evidencias*" (la cursiva es mía). Estudiando el problema de la personalidad en Unamuno, Antonio Carreño escribe: "Esta se constituye en el acto de exhibirse ante otros: en el actuar. Exhibirse es así un constituirse persona: ser máscara. Pues se es, explica Unamuno, en cuanto uno es percibido o en cuanto nos hacemos ser percibidos: en actos y obras. La máscara viene a ser, de este modo, nuestra actuación: ese papel que, dentro de la línea alegórica de Calderón, nos toca representar" (1981: 19). De Luis se convierte así en continuador de la tradición trágica griega: "Estoy mirando por los ojos huecos / de esta máscara viva que me cubre" ("Buscando acuerdo").

el texto barroco, el Mundo decora el escenario antes de que aparezcan los actores de tal forma que es difícil sustraerse de ciertas evocaciones nihilistas de Sartre, si bien en el auto tiene connotaciones bíblicas: "lo tendré de un negro velo / todo cubierto y oculto, que sea un caos donde estén / los materiales confusos" (vv. 83-86). Si las tablas escénicas de la existencia son siniestras, la vida es un lugar en el que —según añade el Mundo— todo es oscuridad "porque adonde luz no hubo, / no hubo fiesta" (vv. 90-91). Por su parte, Leopoldo de Luis también recrea un ambiente enigmático como espacio en el que habitan los hombres, una idea que está ya presente en algunos títulos de poemas como "Patria oscura", "Bajo la sombra", "Tierra en crepúsculo", "«Gentes de atardecer…»" o el "personaje oscuro" del "Epílogo". Este mundo en tinieblas hace alusión al hecho de vivir una existencia falseada que se desarrolla, neoplatónicamente[8], en la caverna de las apariencias. El hombre ignora la verdad aunque, sometido a las imposiciones ideológicas, cree que ve y que comprende el mundo que le rodea. Sin embargo, por la oscuridad esencial que constituye al ser humano, la existencia es el drama durante el cual cada individuo, según Kierkegaard, tiene que producir su verdad actuando, del mismo modo que "cada uno en el rumor de sus talleres / a diario la patria se fabrica" ("Patria de cada día"). Como las abstracciones alegóricas de *El gran teatro del mundo*, los trabajadores de los poemas deluisianos representan también alegóricamente todas las injusticias sociales del mundo. Ortega revitalizaría esa teoría existencialista: "La vida es constitutivamente un drama, porque es la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto", teoría que, por otra parte, poetizaría también Hierro: "Yo un luchador he sido, / y eso quiere decir que he sido un hombre". La medida de la sombríaexistencia humana la da Camus en *El hombre rebelde*, siendo este definido del siguiente modo:

> Todo rebelde, por el solo movimiento que lo levanta frente al opresor, aboga, pues, en favor de la vida, se compromete a luchar contra la servidumbre, la mentira y el terror y afirma, en lo que dura un relámpago, que estas tres plagas hacen reinar el silencio entre los hombres, los oscurecen unos a otros y les impiden encontrarse en el único valor que puede salvarlos del nihilismo, la larga complicidad de los hombres en lucha con su destino.

La opacidad existencial —también Segismundo vive entre sombras— desencadena uno de los motivos más repetidos en *Teatro real*, cuyas connotaciones existenciales serán tratadas más adelante. Se trata de la ceguera. El hombre está ciego ante la verdad; su mirada es confusa y no consigue distinguir lo que es cierto de lo que

[8] Mounier consideraba el mito de la caverna como el "primer mito existencialista" (1967: 39-40).

es ficción. Así, la guerra civil es presentada como "un fuego" que "los ciega" ("La representación"), o bien salen directamente al escenario como actores "ciegos" ("El disfraz")[9]. La absurda vida del Niño del auto de Calderón se traza en términos similares: "Ahora, noche medrosa / como en un sueño me tiene, / ciego, sin pena ni gloria" (vv. 1508-1510).

Como había señalado Heidegger, los fines del *Dasein* son el nacimiento y la muerte. Y en cada uno de ellos también el Mundo sitúa dos puertas: una, la de cuna; la otra, la del sepulcro (vv. 237-242)[10]. El tiempo que transcurre para llegar de una puerta a otra es breve, como lo confirman las barrocas palabras quevedescas del Mundo (vv. 1255-1262):

> ¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo
> no lo fue la comedia desta vida,
> y más para el que está considerando
> que toda es una entrada, una salida?
> Ya todos el teatro van dejando,
> a su primer materia reducida
> la forma que tuvieron y gozaron;
> polvo salgan de mí, pues polvo entraron.

Y así desfilan de un punto a otro los esperpénticos personajes de Leopoldo de Luis: "Sin interrupción llegan, suben desde la sombra" ("El disfraz") cuando nacen, y terminan su existencia "en la oscura madera de un armario" ("La ropa")[11]. Entre dos oscuridades transcurre la vida. Y entre tanto, confiesa la voz poética de "La almendra", "Yo lo que busco es solo una salida / una salida hacia el mañana". Sucesivamente se

---

[9] Sobre la ceguera existencial en *Teatro real* véase "La danza" ("Ciegamente / nos convoca a su vértigo"); "Don Quijote" ("como antifaz sobre los ojos ciegos"); "Sin alas" ("nuestra unidad de ciegas soledades"); "Buscando acuerdo" ("Estoy mirando por los ojos huecos"); "Aún esperanza" ("Buscamos ciegamente compañía"); "Una ventana" ("corredores / por los que nos cruzamos ciegamente"); "Bajo la sombra" ("entre muros de ciego plomo y llanto"); "Tierra en crepúsculo" ("y se ciegan los ojos"); "El traje usado" ("de ciego / quehacer indiferente"); "La soledad" ("La soledad es un ciego fantasma"). Uno de los motivos religiosos que analiza Miguel Ángel Martínez en su estudio sobre la poesía religiosa y existencial de posguerra es la ceguera: "la ceguera se relaciona particularmente con la noche oscura y el silencio de Dios ya que comparte con ellos la remisión a la no percepción o el escondimiento. Dicho en otras palabras, la noche y el silencio se interponen entre el Creador y su criatura como si de una barrera de ceguera se tratase. La opción humana ante ella es combatirla, bien a tientas y dando palos de ciego desde el escepticismo, o bien confiándose en ella con fe también ciega" (2008: 404). En *Sobre la tierra* (1945), Gaos escribe "Doble noche del hombre a cielo raso / que vive erguido a ciegas en su anhelo" ("La vida no es hermosa, no. La vida…").

[10] Cabe destacar las palabras del Niño al Mundo, como equiparación de los destinos del hombre: "Sin nacer he de morir, / en ti no tengo de estar / más tiempo que el de pasar / de una cárcel a otra obscura, / y para una sepultura / por fuerza me la has de dar" (vv. 543-548).

[11] El Pobre sabe de la verdad última de la existencia y de la justicia social que acomete la muerte: "Ya acabado tu papel / en el vestuario ahora / del sepulcro igual somos, / lo que fuiste poco importa" (vv. 1409-1412). La imagen de la muerte como un traje con el que se viste el hombre y que con el tiempo se va ajustando a sus medidas es recurrente en la poesía deluisiana y en otros poetas de posguerra.

repite una y otra vez la misma puesta en escena, con distintos actores pero con papeles similares. Es la idea de repetición, de empezar infinitamente la obra de la vida en la que se sabe el final, uno de los motivos más frecuentes en *Teatro real*, creando una atmósfera de monotonía que termina contagiando al lector, quien se ve envuelto "entre remotas muestras de fatiga", ante "arcaicos trucos" de "un viejo traspunte" que nadie ha visto y que recita con "viejo acento trágico" ("La representación"); el hombre interpreta una "vieja historia" ("La parodia"), "arrastrando viejas raíces" ("El disfraz"), vestido de "sombras viejas" ("La ropa")[12]. El poeta sabe que "seguimos repitiendo un absurdo programa" ("No es posible")", que "vamos a repetir la misma escena" ("Otra vez"), pero a pesar de todo, como escribe en el "Epílogo":

> Vale la pena de estrenar la obra
> aunque es ya el argumento muy sabido.
> […]
> Vale la pena y vale la alegría
> de saber que esta vez es solo mía
> la versión del humano y viejo drama.

Porque la vida, como dice el Labrador de Calderón, siendo "aun una comedia vieja / harta de representar / si no se vuelve a ensayar / se yerra cuando se prueba" (vv. 453-456). Lo diría en términos filosóficos Kierkegaard en *El concepto de la angustia*: el individuo es sí mismo y la especie, pero mientras que el hombre siempre comienza desde el principio, la especie avanza dejando su legado a cada nuevo hombre; el individuo es historia. La repetición es el instante, esa suma de tiempo y eternidad en la que el hombre se angustia, es decir, en la que vive. No hay posibilidad de volver atrás, pues la vida es un continuo ir hacia delante. Lo dice el Rey (vv. 987.1002):

> Porque a la primera puerta,
> donde mi cuna se vio,
> no puedo, ¡ay de mí!, no puedo
> retroceder. ¡Qué rigor!
> ¡No poder hacia la cuna
> dar un paso!... ¡Todos son
> hacia el sepulcro!... Que el río
> que, brazo de mar, huyó,

[12] Las alusiones a la vida como algo consabido sigue apareciendo en "Otra vez" en forma de "vieja historia", "antigua escena" y "vieja comedia"; en "Buscando acuerdo" ("Nos apoyamos como en hitos, como / en troncos de remotos acebuches, / de encinas viejas, en antiguas voces / al sordo deshacer del tiempo inmunes"); en "Aún esperanza": "Recitamos con voz recién nacida / un viejo repertorio de palabras"; en "Una ventana" se habla de "los viejos diseños"; y en "Poemilla", la vida es "una estación vieja y triste, con un reloj que marca "remotas horas" y con "ancianos guardagujas". La absoluta soledad a la que están condenados los hombres se pone de manifiesto en "La representación", donde, además de que "monótonos repiten sus papeles", estos son "viejísimos monólogos, no hay diálogos"; la incomunicación limita la libertad del ser humano.

vuelva a ser mar; que la fuente
que salió del río, ¡qué horror!,
vuelva a ser río; el arroyo,
que de la fuente corrió,
vuelva a ser fuente; y el hombre,
que de su centro salió,
vuelva a su centro, a no ser
lo que fue... ¡Qué confusión!

Y lo repite Leopoldo de Luis: "No es posible volver sobre los pasos" ("No es posible"). El hombre es el "ser relativamente a la muerte", según decía Heidegger. El Mundo, en la tercera jornada, enfatiza su papel, quizá narcisistamente, quizá amenazadoramente: "El Mundo lo que fue pone en olvido". Nada queda tras la muerte, ni la fama, solo el olvido, pues —como se lee en el poema "Una ventana"— "no hay más que estas paredes donde deja / sus amarillas manchas el olvido" o "un hacha de otoño y olvido haciendo talas / entre las ramas de la Primavera" ("Sin alas"). En este caso, la alusión a la herramienta cainita de destrucción se enriquece con una lectura existencial.

De entre todos los personajes alegóricos del auto calderoniano, es el Pobre quien más rasgos comparte con la etopeya humana realizada por De Luis, al menos con ese componente de angustia que define la antítesis pena-alegría. El papel que representa el Pobre de Calderón es la angustia, la desdicha, la pasión, el dolor, la compasión, el suspirar, el gemir, el padecer, el sentir, el desprecio, la esquivez,el baldón, el sentimiento,la vergüenza, el sufrimiento, el hambre, la desnudez, el llanto, la mendicidad,la inmundicia, la bajeza,el desconsuelo y pobreza, la sed, la penalidad (vv. 579-597).

Si, como se verá a continuación, Basilio es el personaje más existencialista de *La vida es sueño*, en *El gran teatro del mundo* tal condición recae sobre la Prudencia en tanto que asume la muerte como parte de su existencia: "Y antes que la voz me llame / yo me anticipo a la voz / del sepulcro, pues ya en vida / me sepulté, con que doy, / por hoy, fin a la comedia, / que mañana hará el Autor" (vv. 1243-1248). Aquí la Prudencia se anticipa a la muerte.

5.4.1.2. Lavidaessueño

La vida es sueño, irrealidad, ilusión, sombra, ficción, vanidad (vv. 2182-2187). La vida es teatro por su brevedad e inconsistencia[13]. Calderón considera que hay dos vidas: la vida terrenal, que es sueño, y la verdadera vida de la eternidad tras la muerte. Además, en la primera, a su vez, se puede vivir de dos formas: como lo hace Clarín, sin arriesgar nada pero que acaba muriendo sin honor, o como lo hacen Segismundo, Rosaura o los soldados que se alían con aquel. No es necesario hacer muchos esfuerzos para intuir en esta forma de concebir la vida los modos existenciales de autenticidad e inautenticidad. El pueblo no alcanza la distinción heroica de Segismundo, quien, sin embargo, renuncia a los placeres inmediatos del éxito para alcanzar la vida de la fama, o de otro modo, la vida auténtica que mucho más tarde escudriñarían los filósofos del siglo XX.

Al igual que en Heidegger, Sartre u Ortega, en Calderón el hombre es libre para decidir qué quiere hacer con su vida, libre y responsable de su existencia pues debe elegir entre las múltiples posibilidades que continuamente se le presentan. Si bien el destino desempeña un papel decisivo, el libre albedrío triunfa sobre el determinismo (vv. 151-152)[14]. Y siguiendo la cadena intertextual es posible advertir relaciones entre *La vida es sueño* —más allá de que uno de los poemas se titule "Segismundo"—, las teorías existencialistas y *Teatro real*. Ortega hablaba de la razón histórica y de la necesidad de contar con las circunstancias como elemento constitutivo del ser; y su maestro Heidegger consideraba al "Ser ahí" como un ser histórico por ser temporal en su esencia. La moral de Segismundo se basa en la acumulación de experiencias (vv. 214-226, 2155), pues no olvida lo vivido anteriormente; asimismo, la existencia predomina sobre la esencia, como explicitaba Sartre en *El existencialismo es un humanismo*. La vida es un proyecto que requiere la acción y el enfrentamiento al vértigo de ser-en-el-mundo, de saber renunciar a los bienes inmediatos y a los engaños socialmente predeterminados. Así, Segismundo renuncia a Rosaura —como Kierkegaard se niega a casarse con Regina— para demostrar la conquista de la libertad y el triunfo sobre el determinismo de la fortuna (Antonucci 2008: 50).Y uno de los

[13] Lo dice literalmente Segismundo: "¡Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo!" (vv. 2072-2074).
[14] También en *El gran teatro del mundo* avisa el Autor a los hombres: "Albedrío tenéis ya" (v. 482). Para una interpretación de la doctrina del libre albedrío y la predestinación en el teatro español, véase Octavio Paz (1998: 252-257).

temas de resonancias existenciales de *La vida es sueño* es el de la superación de sí mismo por parte de Segismundo, pues es la puesta en escena del vencimiento de los impulsos lo que le conducirá en términos morales a una existencia más justa.

Rosaura, existencialmente, es, en su disfraz de hombre, un "extranjero" y se siente "extraño" cuando llega a Polonia. Según Pascal, "no somos más que mentira, duplicidad, contrariedades, y nos escondemos y disfrazamos a nosotros mismos" (*apud* Mounier 1967: 52). Para Camus, la existencia es sencillamente ese extrañamiento que surge al chocar el yo con el mundo. Ya De Luis había escrito *El extraño* (1955), libro con claras resonancias camusianas en el que se ponía de manifiesto la sensación de abandono, por parte de Dios y de los otros hombres, en el peregrinar de la vida.

Habrá quien añore la presencia de los principios marxistas en la presente interpretación, pero debe quedar claro, como se hará más adelante, que el libro de Leopoldo de Luis es una obra existencialista de base humanista y en la que los poemas sociales apenas rozan las reflexiones marxistas; es más, estas están engarzadas como pequeñas piezas sueltas mal acopladas en un libro de una tonalidad más filosófica, si bien por sí mismas representan valiosas muestras de compromiso.

De ascendencia calderoniana, la obra de Leopoldo de Luis está conformada del mismo neoplatonismo que la crítica ha subrayado para *La vida es sueño*. Segismundo experimenta el contraste entre el mundo de las sombras y el mundo de la luz que se pone en funcionamiento en el mito de la caverna de Platón: de las apariencias a la realidad más verdadera de las ideas. Segismundo desarrolla su existencia en una metafórica torre, cárcel platónica, que le priva de ver la realidad. Además, el mismo Segismundo la describe como una "sepultura", por lo que vivir es una muerte en vida, y él, un "vivo cadáver" (v. 94), "un esqueleto vivo" o "un animado muerto" (vv. 201-202). Los anuncios heideggerianos del *Dasein* como "ser para la muerte" son más que evidentes: Basilio, de hecho, puede ser considerado el personaje más existencial de toda la obra, pues es quien, ante la muerte, la asume y la acepta[15]. Vivir es un ir muriendo,*quotidie morimur*. y como dice De Luis en "El disfraz", los hombres-actores se comportan "como si de verdad no fuesen más que muertos", aunque en realidad "son simples muertos". En "La ropa", como los prisioneros de la caverna de la *República*, el poeta se encuentra con "múltiples personajes ignorados" que "precipitadamente oscuros pasan", "sin poder desatarse la cadena". También la mujer que baila en "La danza" se

[15] Dice Basilio: "Si está en Dios que yo muera, / o si la muerte me aguarda / aquí, hoy la quiero buscar, / esperando cara a cara " (vv. 3132-3135).

gira “a playas de soñada luz”, pero sabiendo en todo momento —he ahí la dignidad de asumir una existencia absurda— que “a ras de sombra vamos ya sin alas” (“Sin alas”). El mundo visible es el mundo de las sombras platónicas, el de los sueños calderonianos, donde predominan las apariencias y fracasan las verdades. Los motivos platónicos presentes en el texto de Calderón se entremezclan con los existenciales de Leopoldo de Luis en “Don Quijote”:

> Solo en la muerte tornaré, si torno,
> a mi primera realidad. ¿Qué cruda
> luz segará en los ojos verdaderos
> el ciego ramo de locura?

En “Aún esperanza”, por encima de falsas ilusiones, siempre “vemos la antigua imagen reflejada”, no la verdad en sí del mundo inteligible, sino imágenes de los objetos sensibles a las que, como prisioneros de la existencia, están condenados los hombres: “Fantasmas / reales anudamos nuestras sombras / marchando hacia la luz cada mañana” [16]. Sin embargo, si alcanzan la luz, “la luz les hace extraños” (“La representación”), pues como en Platón, no están acostumbrados, mejor dicho, ignoran qué sería la vida sin esperanza, la cualidad humana que Marcel tildó de ineludible en una realidad caótica, la única realidad ensombrecida en la que trascurre la del individuo, “una patria oscura , una hostil patria / a la que le falta luz” (“Patria oscura”).

El espacio físico, alegórico, donde transcurre la existencia de Segismundo es similar al metafísico espacio en el que el sujeto de la poesía de Leopoldo de Luis se encuentra y, concretamente, el protagonista de *La vida es sueño* vive tan encarcelado como el destinatario explícito al que el poeta dedica el libro, José Luis Gallego, un nuevo Segismundo que tampoco ve la luz del sol. Si en la primera jornada “sale en lo alto de un monte Rosaura” y la torre-cárcel-tumba de Segismundo es una montaña, los hombres de *Teatro real* arrastran su pesada existencia —Sísifos del siglo XX, pues la vida consiste en “seguir subiendo” (“La esperanza”) como “cuerpos de sombra e

[16] Unamuno, precisamente en su ensayo “La vida es sueño”, se planteaba la siguiente cuestión: “Si al morir los organismos que las sustentan, vuelven las conciencias todas individuales a la absoluta inconsciencia de que salieron, no es el género humano otra cosa más que una fatídica procesión de fantasmas que va de la nada a la nada, y el humanitarismo lo más inhumano que cabe”. Prácticamente con las mismas palabras Unamuno repetirá esta idea en *Del sentimiento trágico de la vida* (2003: 61). En “El último Caín”, de *Hijos de la ira*, el hombre es “[…] fantasma entre fantasmas / gélida sombra entre las sombras”, metáfora de la condición efímera de la existencia. En el análisis que lleva a cabo Iris M. Zavala sobre el concepto de la existencia dramática en Unamuno expone que “la persona es el acto, la acción es interna, la pasión la de serse y serlo todo, la vida y la sobrevida; Y el drama, la vida, el tablado, ya sea real o imaginario (recuérdese que todo es uno y lo mismo). En la vida del teatro o en el teatro de la vida; histórico o intra-histórico, universal o personal. El drama, la tragedia, es el conflicto interno. El conflicto del ser es el mismo de la conciencia, ya que en Unamuno es imposible distinguir entre el ser real y la conciencia de ser” (1965: 98).

ignominia" ("Gentes de atardecer…")— por las elevaciones del tiempo, desde las aspiraciones de eternidad o, hacia abajo, hasta las entrañas de la madre tierra, a la que De Luis llamará "madrastra" ("Aún esperanza"). Por eso "sin interrupción llegan, suben desde la sombra" ("El disfraz"), así como el baile de "La danza" consiste en "solo ascender. Su resurgir, su hundirse. / Solo caer. Sus alas, sus cadenas". "Escalamos enormes calaveras / de roca", pero "inútil se desploma la aventura", escribe en "Aún esperanza", poema en el que el movimiento de ascensión y descensión cobra especial relieve:

> Subimos por el tiempo, con las manos
> heridas al asirse en hierbas ásperas,
> enardecidas por lograr la cumbre
> que cada día crecerá más alta.

Esta poética de los ascensional permite definir la obra deluisiana como *mística profana* o *ascética invertida*. Como ha explicado García de la Concha (1973: 431), algunos poetas de posguerra reelaboran la dialéctica ascensional de los místicos, mas, mientras que el místico cuenta su aventura una vez que se ha alcanzado la unión con Dios, aquellos relatan el camino mismo, es decir, los momentos difíciles en los que la vida se llena de obstáculos. Puesto que la pena del hombre es nacer, la vida es en sí el pecado de un atormentado pecador. La mística deluisiana es profana porque está exenta de toda religiosidad; en su lugar, la poesía evoca al hombre que se regocija en la vida y sigue adelante, comprometido con su vivir, a pesar de todo. La ascética es invertida, pues mientras que el místico "asciende" para que se produzca el encuentro trascendental, el poeta de posguerra "desciende" hacía su interior. Se trata de una poesía intimista en la que las dimensiones de cuyo teatro son las de su propia conciencia. Cuando la poesía se haga social, el subjetivismo seguirá siendo el tono dominante de esta lírica[17]. El poeta no es Narciso, pero sabe que la única forma de mostrarse ante el mundo es concibiéndose como un *yo* entre otros que toma "conciencia de" las dimensiones de su tragedia. Este apuntar hacia algo, propio de la fenomenología, permite la entrada del en-sí, de las circunstancias, de las situaciones límites de las que han hablado los existencialistas. Un poema de Aleixandre de *Historia del corazón*, "Ascensión del vivir", recrea el tema del hombre como artífice libre o artista de sí

[17] En la lectura que realiza José Olivio Jiménez de la poesía de Hierro en *Cinco poetas del tiempo*, aquel establece una serie de puntos en común entre los poetas intimistas y los sociales: la preocupación por el destino temporal del hombre, el humanismo, y el vitalismo (1964: 268). Según el mismo Hierro, se podía hacer poesía testimonial desde el *yo* o desde el *nosotros*, siempre que no exponga soluciones concretas.

mismo a lo largo de su vida: “Todo ha sido ascender, hasta las quebradas, hasta los descensos, hasta aquel instante en que yo rodé y quedé / con mis ojos abiertos cara a un cielo que mis pupilas de vidrio no reflejaban”. El intimismo que caracteriza a los pensadores existenciales hace de la subjetividad una seña de identidad que marcará la producción poética de la poesía social española.

La evocación de la prisión de Segismundo[18] está tan presente en el escenario de *Teatro real* que llegará a hacerse explícita en el poema “Una ventana” como “la torre de negrura / donde la vida el vuelo libre encalla”, ya que “alguien quiere cubrir de olvido y sombra / nuestra verdad” (“Bajo la sombra”, título suficientemente revelador del neoplatonismo deluisiano). Y a pesar del estoicismo deluisiano, siempre hay un lugar para la esperanza, “porque vamos soñando abiertos muros, / grietas en donde el sol se precipite”.

Otro de los motivos que se dan cita en *Teatro real* es el del “delito de haber nacido” (vv. 111-112), cuyas fuentes se remontan a Plinio, Santo Tomás y Platón. Nacer es pura contingencia, condena por la irrevocabilidad del ser-en-el-mundo. Como a nadie se le pregunta sobre si desea nacer, la existencia es inexorable.

Cuando se produce el primer encuentro entre Rosaura —que va disfrazada de hombre— y Segismundo, este “experimenta por primera vez la presencia del Otro, se refleja en otra mirada […] y siente nacer en él unos sentimientos nuevos: amor y generosidad”, como explica Fausta Antonucci (2008: 23). ¿No es esta relación con el Otro uno de los temas de los que se han ocupado todos los existencialistas? Así es. La integración del yo en la especie por parte de Kierkegaard, el *Mitsein* heideggerieano, o la soledad en común sartreana, todos sin excepción han analizado fenomenológicamente al Otro con el que se convive o con el que se enfrenta, pero que irremediablemente resulta decisivo para determinar la condición del *yo* en el mundo. De hecho, el destino de Segismundo, como el del Ser analizado por los existencialistas, sigue un camino u otro según se comporte con los otros a los que se va encontrando, es decir, según vaya decidiendo obrar de tal o cual manera: Segismundo intuye al Otro como enemigo, aunque más tarde se de cuenta de que la existencia singular de ese Otro, sea Clotaldo o sea Rosaura, es en realidad una co-existencia junto a Otros, una vida en comunidad. El príncipe se convierte en artífice de su futuro, pues este depende de cómo actúe; por

[18] La torre de Segismundo es descrita por Rosaura como un lugar “donde nace la noche, pues la engendra dentro” (v.72)

tanto, es existencialmente libre para elegir. Ya en la antigüedad clásica estaba la idea del *faber quisque suae fortunae*, a saber, que cada cual se forja su fortuna.

La metáfora del hombre como un árbol talado ya fue estudiada más atrás[19]. Interesa ahora destacar una posible intertextualidad acerca de dicha imagen. Para exponer la fugacidad de la vida, tanto Calderón como De Luis recurren a la acción del viento sobre los árboles. En *La vida es sueño*, los hechos de la realidad son vistos como "fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse, / bien como el florido almendro / que, por madrugar sus flores / sin aviso y sin consejo, / al primer soplo se apagan" (vv. 2328-2335); Leopoldo de Luis, consciente como Segismundo de que la vida es sueño, intuye que los hombres son "simples muertos" "en el gemir que les arranca el tiempo / como si fuera el vendaval de otoño / en los humanos sauces cenicientos". La identificación hombre-árbol es cara a la poesía deluisiana, motivo recurrente que había adquirido especial relevancia en *El árbol y otros poemas* (1954). La tercera jornada de *La vida es sueño* se construye a partir de varios lugares comunes que de un modo u otro apuntan hacia el existencialismo de *Teatro real*. Entre esos tópicos se encuentran el de la fugacidad de la vida en boca de Segismundo ("pues que la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos", vv. 2358-2359); la recreación del *vita flumen* en palabras de Basilio ("¿Quién [podrá] detener de un río la corriente / que corre al mar, soberbio y despeñado?", vv. 2430-2431); el "que yo sé que todo es guerra" que entona Rosaura ("v. 2495"), quien concibe que la vida es lucha; o el *carpe diem* de Segismundo: "Pues si es así, y ha de verse / desvanecida entre sombras / la grandeza y el poder, / la majestad y la pompa, / sepamos aprovechar / este rato que nos toca, / pues solo se goza en ella / lo que entre sueños se goza" (vv. 2950)[20]. En otro momento, ante la vanidad de esta vida —correlato de la vida vivida en la inautenticidad que estudió el existencialismo—, Segismundo se decanta por la vida verdadera, por la autenticidad del que se desprende de lo vacuo y acepta estoicamente —vale decir existencialmente— el sufrimiento humano: "¿Qué pasado bien no es sueño? / […] Pues si esto toca / mi desengaño, si sé / que es el gusto llama hermosa / que le convierte en cenizas / cualquiera viento que sopla, / acudamos a lo eterno, / que es la fama vividora"

[19] El mismo año en que se publica *Teatro real* también ven la luz los *Estudios sobre poesía española contemporánea*, donde Cernuda define al poeta como "un revolucionario que como los otros hombres carece de libertad, pero que a diferencia de estos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión. La mayoría de las gentes produce hoy la impresión de cuerpos amputados, de troncos podados cruelmente" (2006: 603).

[20] El Rico de *El gran teatro del mundo* reflexiona del mismo modo: "Pues si tan breve se nombra, / de nuestra vida gocemos / el rato que la tenemos"

(vv. 2972-2983).La idea del primer verso aquí citado ("¿Qué pasado bien no es sueño?") volverá a repetirla Segismundo en su última intervención: "que toda la dicha humana / en fin, pasa como un sueño" (vv. 3313-3314), similar al "pues se va la vida apriesa / como sueño" o al "cualquiera tiempo pasado / fue mejor" de Jorge Manrique. Se deduce de las palabras de Segismundo que todo pasado es sueño, como la vida, de forma que también el pasado es vida. Forzando de esta manera los términos se llega a la idea sartreana del para-sí como pasado y como ser responsable de su pasado; en Sartre, incluso el pasado toma su sentido del presente y según su proyecto futuro. Entonces cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿no es esto lo que lleva a cabo Segismundo con su metamorfosis? Segismundo se vale de su experiencia pasada para emprender su proyecto futuro, renunciando de lo que tiene a la mano (la justicia o el amor inmediato) y *obrando bien*[21], lección última que tuvo que atraer al escenario poético que levanta De Luis en su *Teatro real*.

Ciplijauskaité (1966: 165) comentaba la importancia que tiene la metáfora de la vida como sueño para la obra de Unamuno. Para este —discípulo de Kierkegaard— lo onírico representa una forma de rebasar los límites de la razón. La libertad se ve limitada por la razón; sin embargo, los sueños remiten al dominio de lo intuitivo, a lo inconsciente, a la imaginación, a través de la cual el hombre crea su propia realidad. El neoplatonismo existencialista resuena nuevamente en boca del autor de *Cómo se hace una novela*: "La vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño, o acaso sombra de un sueño y […] que no merece ser soñada bajo una forma sistemática". Píndaro ya lo había expresado en términos parecidos: "Efímeros somos, ¿qué es uno?, ¿qué no es? Sueño de una sombra, el hombre"

5.4.2. Una lectura existencialista de *Teatro real*

Si la intertextualidad con Calderón es más que evidente, no se debe pasar por alto que cada uno de los motivos neobarrocos que vertebran *Teatro real* son a un mismo tiempo existencialistas. Por tanto, no cabe hablar de existencialismo para referirse a los tópicos que, tomados de la literatura áurea, entran en juego en el libro de Leopoldo de Luis. Y ello por una diferencia ya apuntada más arriba, cuya esencia es la presencia de fe o de agnosticismo; mientras que la muerte, el tiempo o la libertad son agentes

[21] Obviamente, el texto de Calderón se presta a la lectura cristiana de Mateo 7 13, donde se recoge la parábola de la adecuada elección de la puerta estrecha y el camino angosto "que lleva a la Vida".

externos al Hombre en las obras de Calderón, para los existencialistas —y para De Luis— son "existenciarios" del Ser, son el Hombre mismo; lo expone clara y metafóricamente en "Don Quijote": "El río corre / bajo estos puentes, ya, sobre este lecho"[22]. Esto quiere decir que en *La vida es sueño*, por ejemplo, Segismundo se vale de su experiencia pasada para actuar posteriormente de otra forma a como lo hizo entonces, o hace depender su destino *post mortem* de su modo de actuar en el mundo; en cambio, el Ser existencialista no acumula experiencias sino que es esas experiencias mismas, vale decir, es el pasado mismo, del mismo modo que es presente y es futuro. No vive en el presente, sino que es el presente en sí como es el futuro en sí. La muerte no le viene "tan callando"; es la muerte en sí, es el ser-para-la-muerte. Y, por último, no lucha por la libertad sino que está condenado a ser libre, nace y muere libre porque es la libertad misma. Y todo ello cala en la poética deluisiana en forma de humanismo. El humanismo lo pone la esperanza, apartándose así de los dictados existenciales ya que la esperanza, como el temor, es un modo del encontrarse impropio, frente al encontrarse fundamental de la angustia por nada, según Kierkegaard y Heidegger. De cualquier modo, el *escepticismo esperanzado* con el que se puede caracterizar la poética deluisiana remite al lector al concepto de angustia existencial, a aquel angustiarse por nada que permite al ser salir del aturdimiento en que se encuentra en su vida cotidiana. Gracias a que —como poeta— De Luis está y *se encuentrapreocupado de* y *por*el otro y por sus circunstancias, dicha angustia le sirve como fuerza que le lleva a la acción, a ejercer su oficio de alumbrar nuevos horizontes por medio de la palabra poética. Desde ese momento, la poesía puede hacerse religiosa, mística, evasiva, intimista o social; entonces, si es comprometida, ha de estar profundamente enraizada a los problemas del hombre en tanto perteneciente a una colectividad[23], objetivamente modificables y referidos a las injusticias sociales. No existe una poesía social que cante las glorias de un estado justo y equitativo, pues tal alabanza solo se dio en el bando nacional, convirtiéndose así en propaganda política. La mejor poesía social es propia de espíritus escépticos y esperanzados a un mismo tiempo, por tanto, aquella que no silencia el dolor como modo de estar en el mundo.

---

[22] Ese "ya" es altamente significativo; es el adverbio existencialista por excelencia. Aparece como máxima expresión del valor concedido a la vida y a la muerte en el existencialismo. Se trata del mismo "ya" que se recoge en los versos de León Felipe que figuran como paratexto en el presente capítulo; también tiene el mismo significado que en los versos de Garciasol: "Pero nos encontramos puestos en el mundo, / en el ya, / los incoados sin consulta, / situados aquí sin más" ("Origen").

[23] "El arte supone un compromiso previo a toda acción: expresar de un modo personal una realidad dada para todos", indica Serrano Plaja (1965: 419).

La crítica contemporánea encumbró a Leopoldo de Luis como uno de los mejores poetas de su generación desde la publicación de *Teatro real* (Mostaza, 1957; López Gorgé, 1957; Sander, 1958). Uno de los aspectos que más destacó fue el marcado tono filosófico del libro, en concreto, su existencialismo. Rafael Vázquez-Zamora escribía entonces que

> […] sin duda cualquier gran poeta es un filósofo en el sentido de que, sin querer o queriendo, toca e ilumina ciertos puntos del misterio humano que la razón fría no puede aclarar […] Algunos poetas de hoy […] parecen filosofar en sus versos, no con el corazón y el vago y musical espíritu, sino con una mente razonadora en lucha denodada contra las exigencias del puro lirismo que solo bellamente quiere expresarse […].

Por su parte, Pablo Corbalán en su artículo sobre *Teatro real*, "Un drama existencial", distinguía entre una primera parte en la que se deja ver la españolización del existencialismo, y una segunda donde "nada tienen que hacer los existencialismos de signo nefasto, las náuseas, los muros, los absurdos, el ir consumiéndose en acomodaciones vacías, en vaciedades blasfematorias, inhumanas y antidivinas. Aquí, de pronto, al volver una hoja, nos encontramos en el apogeo de la esperanza". Pero la crítica de Corbalán no es del todo exacta porque ya en la primera parte del libro hay atisbos de esperanza, tanto en el poema prólogo "La almendra" como en el que cierra esa primera parte, "Aún esperanza"; además, en la segunda seguirán apareciendo ciertos elementos puramente existencialistas de carácter negativo, como el absurdo ("Una ventana") o la muerte inherente al ser ("Tierra en crepúsculo", "El traje usado"). *Teatro real* es un libro estructurado a partir de los postulados existenciales. Tanto es así que los poemas considerados sociales, como se dijo, encajan mal en la organización general del libro o, en otros casos, surgen como piezas superpuestas y dependientes del predominante tono meditativo. Ramón de Garciasol volvía a acertar con su crítica una vez más, tanto por observar que la poesía deluisiana "se funda en filosofía y teología" como por intuir que

> […] la vida, así concebida, supone una situación existencial humanísima y un mandato implícito de gran calado moral: no envanecerse, ni desesperarse, que al final nos libertará e igualará la muerte. De ahí la dimensión ética, estoica, de la vida auténticamente española, el obrar bien, que no se pierde ni aun en sueños, como advierte Segismundo.

Dámaso Santos también destacaba "la angustia existencial" entre las componentes esenciales de la poesía de Leopoldo de Luis, junto a "la nobleza en el decir y un cuidado formal" típicamente deluisianos. Y es precisamente esa angustia la que va a determinar la escritura de *Teatro real* como una búsqueda de respuestas a la

inexorabilidad de la existencia. Dos motivos destacan especialmente: la repetición a la que somete el tiempo al hombre, con un mismo origen y con un fin consabido, haciendo del sentido de la vida una monótona ascensión hacia ilusiones inalcanzables; y, por otro lado, cobran relevancia los destellos de ilusión en el hombre, la esperanza puesta en él como ser capaz de oponerse a los avatares del tiempo. Además del sentido sociológico que De Luis asigna a la esperanza —lo que confirmaría su libro como poesía social—, esta también se carga de valor ontológico pues el hombre en sí es la síntesis de esa lucha de contrarios, de la pugna entre angustia y esperanza[24]. Es, en definitiva, lo que hace que no se quede en una mera transcripción de consignas filosóficas existencialistas y alcance la calificación de humanismo poético. Ya el poema prólogo "La almendra" es una declaración de principios y de intenciones:

> Yo lo que busco es solo una salida,
> una salida hacia el mañana.

La primera persona del singular objetiva el sujeto poético. Es la primera palabra que aparece, la que inaugura el libro y la que va a determinar lo que se transmite y se da a conocer, el punto de vista adoptado. Más que la poesía del *yo* al *nosotros*, como lema de la poesía social, lo que hay es una poesía del *yo*, de un *yo* poético que emprende una búsqueda en una situación que le afecta a otros *yoes*, que si aparecen bajo la forma gramatical del *nosotros* no es por un comunismo apasionado sino por compartir una angustia común. En *Teatro real*, la angustia es existencial en tanto que afecta a todos los seres humanos por igual, independientemente de las circunstancias socio-políticas del momento. Es, por tanto, un libro con más preguntas que respuestas. Ante la repetición cíclica y monótona de la vida, la persistencia, el no caer del todo, el no dejarse llevar por la desesperación se convierten en la tímida voz que se atreve a contestarle a la acción devoradora del tiempo. Desde un principio se ha mantenido la concepción existencialista del tiempo en Leopoldo de Luis. Y "La almendra" es paradigma de ello. El hombre —ese "yo" inaugural— no es víctima de Saturno como en el cuadro de Goya, sino que es en sí el tiempo mismo: el hombre es pasado, presente y futuro, pues, como dice el poeta, "solo en nosotros puede estar la culpa / de no dar con la clave de

[24] El hombre deluisiano es, como para Unamuno, esencialmente dialéctico; lucha contra los otros y contra sí mismo constantemente, contra su presente y contra su destino existencial. La existencia es una pugna de contrarios. A similar conclusión llega Olivio Jiménez (1964: 205) cuando expresa que "quizá no se le brinde a la inteligencia humana mejor modo de realizar su fundamental operación de conocer que mediante la confrontación de lo antagónico, de lo disímil, y de aquí que la oposición desempeñe tan importante papel en las especulaciones gnoseológicas".

aquel juego". El juego en el que se enrola el hombre es el de la vida —así había sido interpretado también por Concha Zardoya (1982: 17)—, vista como un enigma irresoluble. Se define como un juego porque en él no valen las normas de la realidad, sino que tiene sus propias reglas de ficción. Que la vida es ilusión lo expondrá en los siguientes poemas con la metáfora dramática. ¿Dónde dice Leopoldo de Luis que está el sentido del juego, la razón de la existencia? "En nosotros", esto es, dentro de nosotros, en tanto seres escindidos[25]. El sentimiento de culpabilidad es un concepto cristiano que estaba presente en *La vida es sueño*: "pues el delito mayor / del hombre es haber nacido" (vv. 111-112), pues al nacer ya alberga el hombre la muerte en su interior. Rechazando la posibilidad de que aparezca el término "culpa" para hacerlo rimar con "pulpa", hay que tener en cuenta que se trata de un concepto que denota la fuerte carga ideológica de la tradición religiosa y que corrobora las connotaciones místicas de la almendra, cuyo símbolo es la mandorla[26], definida por Cirlot (2008: 302) como "figura almendrada obtenida por los dos círculos que se cortan", simbolizando cada semiesfera el mundo superior y el inferior, la tierra y el cielo, la materia y el espíritu:

> Por ello —añade Cirlot— simboliza también el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución). Se identifica morfológicamente con el huso de la *Magna Mater* y de las hilanderas mágicas.

El símbolo de la almendra se carga de sentido. Las dos semicircunferencias de la mandorla son un símbolo exacto de la condición ambigua de realidad y ficción que es el ser humano: cuerpo y alma, vida y muerte, teatro y realidad. El hombre que saca a escena De Luis está "a vueltas con la vida / como con una almendra vana". Lo que tiene entre sus manos es su vida, afrontada con el esfuerzo que exige convertirse en director de su propia obra, en el único artífice que se esfuerza insistentemente en subir y volver a subir la montaña: "ascenso y descenso". Es el "sacrificio perpetuo" al que está

[25] Albert Béguin, en *El alma romántica y el sueño*, puntualiza que "contra los hombres, pero también contra sus propias debilidades y dudas, el olvido puede encontrarse en una especie de representación teatral. Como la vida es terrible si se la encara con toda la gravedad de su interrogación y de sus esperanzas, es preciso representarla. Pero darse un papel ante los ojos de los demás no es todavía suficiente: hay que representar tan bien, que nos engañemos a nosotros mismos. Hay que mostrar a la vida que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, a nosotros mismos, la supremacía de nuestro espíritu. Los románticos llaman «ironía» a este virtuosismo, que ellos asociarán con la poesía" (1954: 59). Ángel Abuín González indica que "el desapasionamiento irónico se asocia así a la metáfora universal del «theatrum mundi» que remite a una idea de la realidad como transformación constante. Y también a la ironía como transformación y juego. Para María Lourdes de Ferraz […] es marca distintiva de esta época un proceso de *teatralización* que es indicio de una busca de síntesis y de identidad" (1998: 118).

[26] Teniendo en cuenta que el libro de Leopoldo de Luis es de 1957, "La almendra" se anticipa a los célebres poemas de Paul Celan (1963) y de José Ángel Valente (1982). Véase Peinado Elliot (2002: 229).

condenado el Hombre-Sísifo: a repetir una existencia absurda de la que se sabe el final. Además, que la almendra tenga forma de huso enriquece enormemente la simbología de las telas, tejidos, bordados, tapices y ropas que van apareciendo a lo largo de *Teatro real*.

La apuesta utópica por "el mañana" del poema "La almendra" hace del superficial marxismo deluisiano un idealismo que está en consonancia con el neoplatonismo que va a desarrollar en los siguientes poemas. El sujeto poético tiene entre sus manos una "almendra vana", es decir, que su interior está seco o podrido, porque en él, como en el mundo, como en el interior de la torre de Segismundo no se halla la vida; la luz está fuera, no aquí en el momento presente, sino en un futuro "que colme otra vez la primavera / esta cáscara oscura". En primavera la vida renace: es la vuelta a la vida de lo muerto[27]. Esto quiere decir que hubo otro momento en que conoció la felicidad, y ese tiempo es el de la infancia, evocada como un paraíso perdido: "Jugábamos de niños con el duro / fruto hasta dar con su apretada pulpa, / el cascarón era una barca luego". La inocencia es ignorancia, la inconsciencia es felicidad, como pensaba Kierkegaard[28]. Esa felicidad temporal se va río abajo en forma de "cascarón", esto es, como una embarcación pequeña que desembocará en el mar. Y ya se sabe qué significa el mar; lo explicaba Machado: "Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja, / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera". Las certezas y seguridades de la infancia se convierten, por el conocimiento, en posibilidades, en la angustia de existir: "Y ahora ya no lo vemos tan seguro", afirma De Luis, quizá recordando el preguntarse de Segismundo "¿Qué pasado bien no es sueño?" (v. 2972). En el poema "El traje usado", la relación entre la infancia y el manriqueño mar de la muerte se concretiza en la figura del niño vestido de marinero, signado por negros crespones. Schiller, como también expresa De Luis en los versos transcritos a continuación, explica que la nostalgia de la infancia es un recuerdo de lo que el hombre fue y de lo que ha de ser, si bien transformándose entonces por la madurez en una armonía más lograda:

---

[27] En "Río Vespertino" de *Las nubes*, Cernuda presenta quevedescamente la temporalidad existencial como el paso de las estaciones: "La primavera acerca más la muerte / Y adondequiera que los ojos miren / Memoria de la muerte solo encuentran". Recuérdese, además, el antitético título de Bousoño *Primavera de la muerte*, en el cual la vida es planteada desde la conciencia de su caducidad.

[28] En *El concepto de la angustia*, Kierkegaard comenta que "todo hombre, en realidad, pierde la inocencia del mismo modo que la perdió Adán, es decir, mediante una culpa. Porque si no la perdiera por medio de una culpa tampoco sería la inocencia lo que se había perdido; y, por otra parte, el hombre jamás habría llegado a ser culpable si no hubiera sido inocente antes que culpable" (2008: 78).

[…] Delgado filamento
de la memoria. Un niño te contempla
desde su traje azul de marinero:
doradas hebras en las bocamangas,
una guedeja en la corbata al viento.
Esa corbata dice adiós, se agita
ese jirón infantil de raso negro,
me despide, marino para nunca,
desde un mar dulce que azulea lejos.
Un hombre te contempla desde el fondo
de una edad, al comienzo
de una esperanza […]

La almendra, decía más arriba, tiene forma de huso y la voz poética del poema intenta saber qué hay dentro de ella, es decir, cuál es el sentido de la vida. Pero la almendra está vacía, no hay nada, como la vida, hueca. Decía Sartre que el ser es y la nada no es, y también definía al Hombre como el ser por el cual la nada adviene al mundo. Desde esta lectura existencialista, lo que el hombre crea con su existencia no es vida, sino nada, siendo este el sentido que aparecerá en los distintos poemas de *Teatro real*. No es que la vida no tenga sentido, sino que el hombre es en sí mismo pura nada. Lo insinuaba De Luis en los últimos versos de "La almendra" ("Solo en nosotros puede estar la culpa / de no dar con la clave de aquel juego"). El presente del para-sí sartreano es nada en tanto que es un proyecto hacia el futuro, una conciencia hacia adelante, pues siempre es posible ser algo nuevo respecto al pasado, al elegir entre las distintas posibilidades. El hombre, entonces, es el ser que no es lo que es, no es su pasado, su en-sí, sino su estado de arrojo hacia el futuro. La conciencia sartreana está vacía de contenidos como la pulpa de la mandorla. El ser sartreano coincide con el ser inauténtico de Heidegger en tanto que quiere seguir siendo en-sí, es decir, cosa inmutable que no se enfrenta a sus posibilidades y, especialmente, a su posibilidad más radical que es la muerte[29]. El hombre de la dramaturgia poética deluisiana es este ser que falsea su existencia. Para llenar el vacío de la almendra, el ser tiene que ir eligiendo; eligiéndose libremente. Para darse el ser, la conciencia tiene que abarcar sus responsabilidades, comprometiéndose y responsabilizándose con esa almendra con la que se juega desde que el ser es arrojado al mundo, pues la existencia consiste en lo que

[29] Sobre la culpabilidad escribía Sartre que el hombre es "culpable frente al otro. En primer lugar, cuando, bajo su mirada, experimento mi alienación y desnudez como una caída que debo asumir; es el sentido del famoso: «Conocieron que estaban desnudos», de la Escritura. Culpable, además, cuando a mi vez miro al prójimo, porque, por el solo hecho de mi afirmación de mí, lo constituyo como objeto e instrumento, hago advenir a él esa alineación que él deberá asumir. Así, el pecado original es mi surgimiento en un mundo donde hay otro y, cualesquiera que fueran mis relaciones ulteriores con el otro, no serán sino variaciones sobre el tema original de la culpabilidad" (2006: 558).

cada cual haga libremente con ella, sabiendo que, al final, la cáscara oscura del cuerpo desembocará en la muerte. En "Oscureciendo el bosque", Francisco Brines realiza la misma reflexión existencial: "Es en la vida todo / transcurrir natural hacia la muerte, / y el gratuito don que es ser, y respirar, / respira y es hacia la nada angosta"[30].

Para comprender cómo De Luis va construyendo la alegoría del mundo como teatro, además del símbolo de la mandorla, es necesario recuperar los apuntes de Juan Eduardo Cirlot a propósito de las entradas "teatro", "tejer" y "tejido" (2008: 432):

> Teatro: Imagen del mundo fenoménico, ya que uno y otro son una "representación" […].
>
> Tejer: la acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida, sobre todo esta en sus aspectos de conservación y multiplicación o crecimiento […].
>
> Tejido: La expresión "trama de la vida" habla con elocuencia sobre el simbolismo del tejido. No solo se trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo […].

El mundo, pues, está cubierto por un tejido que no deja ver la verdad. En el poema "La danza" —que es la danza de la muerte— una mujer baila insistentemente, repetidamente con un ritmo aturdidor, monótono, tanto que hace caer al espectador de tal baile, también al lector, en un aletargado estado de encantamiento. Lo que presencia es la muerte, el destino de la vida, o si se prefiere, una incógnita, un misterio, un hechizo, en definitiva, una ilusión[31]. Es al teatro del mundo a lo que asiste el espectador de "La danza":

> Borda en la aguja de sus pies brocados
> de luz y sombra, el huso de sus piernas
> hila vertiginosamente copos
> de música, adelgaza vivas hebras
> de armonía, desprende ciegos nudos
> sonoros, suelta cabos, desenreda
> en bellos filamentos el dorado

[30] Se trata de una idea que repetirá Brines en "Alocución pagana", recreando una simbología poética similar a la de *Teatro real*: "Seguid con vuestros ritos fastuosos, ofrendas a los dioses, / o grandes monumentos funerarios, / las cálidas plegarias, vuestra esperanza ciega. / O aceptad el vacío que vendrá, / en donde ni siquiera soplará un viento estéril. / Lo que habrá de venir será de todos, / pues no hay merecimiento en el nacer / y nada justifica nuestra muerte". En otros poemas, el autor de *Aún no* e *Insistencias en Luzbel* llega a escribir casi una paráfrasis de la primacía de la vida de los existencialistas en el bellísimo poema "Cuando yo aún soy la vida" y del *nihilismo* sartreano en "Definición de la nada": "Lo pensáis como un frío, mas esa es vuestra carne".

[31] Como ha señalado Mounier, "lo general es lo manifiesto. El existente es el ser escondido. Al *Tu es vere Deus absconditus*, el pensamiento existencialista agrega un *Tu es vere homo absconditus*. De esta manera introduce uno de sus temas favoritos: el tema del secreto […] En el doble sentido de la palabra, el secreto es la reserva donde se guarece el ser […] Su palabra no es comunicación, es invocación, llamamiento desde un abismo" (1967: 76).

corazón musical de la madeja
de notas y hermosura; gira y gira
el recadero de su humana rueca.
[…]
Hermosa y tristemente gira y gira
en un tapiz de melodía y vueltas,
[…]
Una mujer bailando. El rostro se hunde
en la penumbra. Solo sus giros vemos en la escena.
Solo su devanar inacabable.
Su hacer y deshacer nudos de vueltas.
Solo ascender. Su resurgir, su hundirse.
Solo caer. Sus alas, sus cadenas.

La mujer que baila es una metáfora de la vida. De ella nos dice el poeta que su danza conduce "al centro de la Tierra" y que tiene su cuerpo "hecho de modelada y dulce arena", como "un ovillo de tierra". Y la bailarina "ciegamente / nos convoca a su vértigo. Comienza / una vez y otra". Es la vida la que nos convoca a la muerte. El huso de la mandorla construye con su hilo nueva vida, pero el producto es una tela que impide al hombre ver la verdad. En clave simbólica, el ser humano es el mismo Segismundo que vive en la oscuridad de su torre y que, una vez que sale a la luz, es incapaz de distinguir lo que es cierto de lo falso. Un tapiz engalla a la mirada. La "trama de la vida" está tapada por un telón que oculta lo que hay en el interior de la almendra. La vida aparece como un baile, como una mascarada, que termina siendo la danza de la muerte, pues la mandorla tiene la forma del sexo femenino, simbolizando con ello a la madre que da vida, pero también es el seno del sepulcro que acoge a los cuerpos sin vida, esto es, la madre tierra o la muerte; en "Sin alas" especifica: "Manda la tierra y duele su espesura". La mandorla y, por extensión, la acción de tejer son símbolos ambivalentes, de vida y de muerte. Pero no hay que olvidar el sentido que le otorga De Luis a la acción de tejer: la vida está cubierta por una tela, la vida de cada cual transcurre entre sombras por estar tapada por ese gran telón en el teatro del mundo, elemento indispensable en una existencia inauténtica. La salvación deluisiana, en "Buscando acuerdo", pasa en estos momentos de su vida por la colectividad:

Para decir nuestro papel buscamos
ansiosamente manos de palabras comunes,
de voces fraternales que levanten
esas cortinas que el vivir traslucen.

En "La representación" señala que "no se baja el telón", es decir, que tras la muerte, otros actores salen a la escena del mundo, representan su papel como seres

caídos en la aparente felicidad que les proporciona el no angustiarse, y así sucesivamente. Las telas con las que se van cubriendo a lo largo de su vida son dispares: unas veces con "claros trajes de vida, de deseos", y otras con "ásperas telas de odio, hilo de llanto"; pero tanto unos como otros no son más que burdos disfraces que les ocultan la realidad:

> Desde unos invisibles vestuarios
> con su disfraz de vida acuden, ciegos,
> creyendo lo que dicen sus papeles,
> como si de verdad no fuese más que muertos.

La tela del poema "El disfraz" sigue siendo la del sueño de que la vida tiene sentido. Aunque la vida solo tiene sentido si se otea desde la muerte. La nada sartreana o el ser-para-la-muerte heideggeriano a donde conducen los símbolos de la mandorla, del teatro y del tejido se entremezclan en armonía poética en "La ropa":

> Acaso no son seres. Solo trajes
> huecos, vacíos, cruzan accionando:
> […]
> Una gran percha de sombría nada
> aguarda a que se vayan poco a poco colgando
> las huecas vestiduras que recorren
> los viejos camerinos, de acto en acto.
> Al fin la ropa duerme para siempre
> en la oscura madera de un armario.

El poeta se pregunta aquí por el Ser, por la consistencia del Ser, que queda limitada a la acción de cada cual ("accionando"), a lo que cada uno hace con su vida, siendo la vida un proyecto —también en sentido orteguiano— que hay que llenar con la elección de una entre las múltiples posibilidades. Pero lo que espera al final de la función, una vez que se han despojado de los disfraces, es la nada, la muerte, la posibilidad más radical del ser humano. Una y otra vez De Luis insiste con metáforas parecidas en la oposición vida-ficción / muerte-verdad, como en "Naufragio en tierra", poema en el que se describe una decorado marítimo, de reminiscencias whitmanianas, sobre el escenario del mundo, y del que advierte, con la intención de romper con la ficción del espectador, que "es verdad que estamos naufragando, que vamos a ir a pique", rumbo que seguía y al que estaba destinado aquel barco del poema-prólogo. Como en el teatro épico de Bertolt Brecht, se trata de alertar a las conciencias, de mostrar que lo que están viendo los espectadores es una falsificación de la realidad; si en el teatro se representa que, en la vida, "la travesía continúa", el narrador dramático-poético de "Naufragio en tierra" desmonta el andamiaje de la ficción: "Un falso barco

sobre el escenario, / pero es verdad que nos hundimos". Como en el existencialismo sartreano —como en Pascal—, los hombres "heridos" del poema deluisiano están *embarcados* en la existencia que "ninguno sabe / hacia donde conduce". Se plantea nuevamente la duda metafísica, lo que puede ser considerado —este continuo interrogarse por el sentido de la vida— como un gesto puramente existencialista por parte de aquel que rechaza adormecerse en fáciles o falsas soluciones. La riqueza poética de Leopoldo de Luis reside en este ininterrumpido cuestionamiento del ser. "Naufragio en tierra" es, pues, una definición existencial exacta del ser en el mundo: perdido en la inmensidad de la vida, logra sobrevivir a duras penas. El naufragio es la existencia misma; por eso insiste a lo largo del poema en que "seguimos en el puente", "estamos en pie"[32], "estamos en los puestos" y "seguimos / erguidos como antes"; es decir, a pesar de la condición de náufrago[33] —sinónimo del metafórico *huésped* de su libro de 1948—, el hombre es el "ser-ahí", el que arrojado al mundo, como se encuentra el marinero expulsado de su barco cuando naufraga, tiene como condición ineludible la de "ser-en-el-mundo". La metáfora del naufragio aparece, a su vez, constantemente en la obra de Ortega para quien la vida es "en sí misma un naufragio", ya que "nos es dada —mejor dicho, nos es arrojada o somos arrojados a ella", escribe en *¿Qué es filosofía?*

El hilo que tejía y destejía como Penélope la bailarina, mientras danzaba frente a las candilejas, es el hilo que algún día se acaba[34]. La metáfora de la vida como un tejido que se va creando poco a poco se corrobora en "Aún esperanza":

> Devanamos el hilo ansiosamente,
> el verdadero y lo de su fábula,
> esperando encontrar a cada vuelta
> la hebra que el ovillo nunca guarda.

Pero entre todos los poemas de *Teatro real*, es en "El traje usado" donde mejor se refleja la alegoría textil, donde el neoplatonismo de *La vida es sueño* y de *El gran teatro del mundo* se ajustan perfectamente a la metáfora de la mandorla y del tejido, si bien matizado por el tópico del cuerpo como tumba (*soma sema*). Así, el poeta se habla

---

[32] Es la misma actitud que adopta Blas de Otero en el soneto "Ímpetu": "Y sigo, siempre, en pie […]".
[33] Los hombres son —para Nora— "náufragos ya, perdidos, heridos ya de muerte".
[34] "La danza" remite al lector de Rilke a la "Cuarta elegía" de las *Elegías duinesas*: "¿Quién no tuvo pánico de sentarse delante del telón / de su propio corazón? Aquel se abrió: la escena era una despedida. […] Aquí. Ya estoy delante. / Y aunque la luz de las candilejas se apague, aun / cuando alguien me diga: «No hay más»… Aunque desde la escena / llegue el vacío con la corriente de un aire sombrío […]"; en la "Octava elegía": "Y nosotros: espectadores, siempre, por donde quiera". Asimismo, se trata de una imagen que evoca los machadianos versos "Ay, lo que la muerte ha roto / era un hilo entre los dos". Para Manuel Mantero, "nosotros, los vivos, vamos / tejiendo, grotescamente / curvados, nuestra tomiza / seca, amarilla, de meses" ("Otra ficción").

a sí mismo, en un monólogo dramático como única posibilidad de comunicación, según ha venido refiriendo en varias ocasiones[35]: "Dueles como una cárcel, traje usado, / raída tela de color de tiempo":

> Mortaja de la vida. Diariamente
> amortajado entre tus brazos entro
> en la vida, en la muerte por entregas
> que consumo, en el hondo cementerio
> de cada noche, donde trago a trago
> nos vamos sepultando con el sueño.

El hombre es el *Dasein* heideggeriano, el auténtico ser-para-la-muerte, que lleva puesta, como un traje, su muerte: *quotidie morimur* o, como advertía Blas de Otero, "pero la muerte, desde dentro, mata", así como Bousoño la ve escondida en el esqueleto en "Tres poemas sobre la muerte". Y como Segismundo en la oscuridad de su cárcel[36], el hombre, ciego, va haciendo y siendo cada vez un poco más muerte. La trama de la vida es ahora "trama casi de símbolos en telares / de vida. Viene y va tejiendo / la lanzadera. Viene y pasa el hilo / de los días", "y al fin el traje de la tierra espero"[37]. Mientras tanto, la vida va tomando las medidas al cuerpo para que, a la hora de la muerte, se ajuste perfectamente a la eternidad. La vida de cada cual es, como aclaraba Ortega, una perspectiva particular, un punto de vista desde un cuerpo, desde el "sencillo parapeto / en el que atrincherado miro el mundo" ("El traje usado"). La poética que aporta De Luis para la antología de *Poesía cotidiana* (1966: 341) —la cuarta antología de Alfaguara, coetánea a la social y a la religiosa— recupera la metáfora aquí referida:

---

[35] Es la teoría opuesta a la expresada por Éluard en *El amor y la poesía* (1929): "Oidme [*sic*] / Yo hablo por algunos hombres que se callan / Los mejores" (1997: 58). Sin embargo, Éluard escribirá más tarde en el poema "El poder de la esperanza", de *Últimos poemas de amor* (1963): "Pese al dolor, el corazón prosigue. […] Llegará un día en que yo estaré entre / Los constructores de un edificio vivo, / La multitud inmensa en que el hombre es un amigo"(2005: 129).

[36] En el poema "La cárcel", de *Los días duros* (1953), Ángela Figuera hace del contenido figurado de la prisión una metáfora existencial: "Nací en la cárcel, hijos […] Es la ley, según dicen". Para Martínez Perera, ", el contenido del motivo de la cárcel del mundo recrea el estado de limitación espacio-temporal que impone la condición mortal humana. De pura cepa romántica, el pensamiento existencial intenta romper esa prisión del determinismo metafísico, marcar en su fuga distancias abismales con el racionalismo objetivista y reivindicar el subjetivismo de la interpretación de los fenómenos culturales e históricos. En claves religiosas, el espíritu existencial cristiano se afana por romper la cárcel de la contingencia, terminar de liberarse de las cadenas del escepticismo en aras de la fe redentora" (2008: 333).

[37] Se trata de la metáfora del nacimiento último aleixandreana y que, entre otros, está presente en el poema existencial "Rumor lejano" de José Luis Hidalgo.; la intertextualidad entre la poética de Hidalgo y la deluisiana es más que evidente en ese poema: "Bajo el viento implacable de los años, / me inclino, como un árbol doloroso, / hasta tocar la tierra donde el tiempo / mis pasos va borrando con su soplo. / En la frente me suenan, dulcemente, / los que aún no han nacido y los despojos / de los muertos desnudos que algún día / vivieron, sin saberlo, entre nosotros. / Eterna es esta vida, y nunca de ella / alcéis, hacia la vida, vuestros ojos; / en ella mi raíz he hundido siempre / a ella vuelvo mi frente, y vuelvo solo".

“El amor y la poesía —¿por qué no también el dolor?— se nos hacen una forma de costumbre: nos elaboran un como ámbito habitual, en el que nos movemos, un traje que se adapta a nuestro ir y venir”.

Todo este conjunto de telas, trajes, disfraces, ropas y vestiduras intensifican la idea medular de *Teatro real* de que la vida es sueño. El poema “Segismundo” recoge mejor que ningún otro la lección calderoniana de “que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son” (vv. 2186-2187), pero, una vez más, Leopoldo de Luis transforma los tópicos barrocos en expresados existenciales. Los primeros versos del poema dicen: “Nos soñamos la vida, nos hacemos / la vida sueño a sueño”; y la última estrofa:

> Nos soñamos la vida en tanto lenta-
> mente va haciendo el tiempo sus estragos.
> Y al despertar es cuando comprendemos
> que era la realidad lo que soñábamos.

Somos existencialmente constructores de nuestra propia vida[38]. Somos libres y responsables de nuestras ineludibles elecciones. De ahí que la existencia consista en ser lo que se desea ser, más que lo que se es. En el estado de yecto, siempre arrojados hacia el futuro, el hombre es lo que todavía no es: es nada. El hecho de que el hombre se sueñe la vida y se la haga a partir de los sueños, habla de la condición del ser como inacabado e imperfecto. Todos estos conceptos remiten a la concepción de Heidegger de la realidad como posibilidad y del *Dasein* como *per-ser-se* que, en cuanto que siempre le falta algo como poder ser, es inconcluso. Que la vida sea sueño quiere decir que es tiempo, temporalidad, historicidad, más exactamente, es un gestarse histórico que Heidegger definía como “advenir presentando que va siendo sido”, algo ante lo que se encuentra el ser-ahí a cada instante y que es pasado y futuro desde los cuales comprende e interpreta el mundo. Por otro lado, para Sartre el para-sí es posibilidad, libertad y el ser histórico: el habiendo sido de la realidad humana; al mismo tiempo es contingencia, ya que el hombre no es fundamento de su esencia —de ahí que lo califique como pasión inútil—, y es facticidad, gratuidad total, pura nada que está de más. Y, como en Heidegger, el para-sí está constituido por lo que le falta, por lo que no es, es una falta de ser, un ser incompleto, un defecto de ser, que quiere ser lo que sueña ser pero aún no es. Este es también el ser humano que vislumbra De Luis.

[38] Del mismo modo, Rafael Montesinos, en el poema “El poeta le pide a su mujer que no piense en la muerte”, recrea idéntica metáfora: “De soledad y barro estamos hechos. / De muerte y soledad vivimos. Vamos, / soñando vida, hacia el no ser derechos”.

Pero es la teoría de Kierkegaard sobre la angustia la que presenta una intertextualidad más pronunciada con el poema "Segismundo", siempre vinculado al poema-pórtico "La almendra". En las que considero las páginas centrales de su ensayo sobre la angustia, Kierkegaard levanta su tesis de que "la nada engendra la angustia" (2008: 87)[39], y lo hace en clave de ensoñación:

> La inocencia es ignorancia. En la inocencia no está el hombre determinado como espíritu, sino solo anímicamente determinado en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu está entonces en el hombre como soñando […]
>
> La nada engendra la angustia. Este es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo la angustia. El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada, y esta nada está viendo constantemente en torno a sí a la inocencia.
>
> La angustia es una categoría del espíritu que sueña […] En el estado de vigilia aparece la diferencia entre yo mismo y todo lo demás mío; al dormirse, esa diferencia queda suspendida; y, soñando, se convierte en una sugerencia de la nada. Así, la realidad del espíritu se presenta siempre como una figura que incita su propia posibilidad, pero que desaparece tan pronto como le vas a echar la mano encima, quedando solo una nada que no puede más que angustiar.

Para un espíritu soñador, la angustia es la libertad adherida a toda posibilidad, el vértigo de crearse su propia nada. Por eso, el soñarnos la vida es similar al compromiso kierkegaardeano con nuestras propias decisiones. La vida es angustia del mismo modo que la vida es sueño en el poema "Segismundo".

Y somos uno, el que a cada instante elegimos ser, entre los otros posibles que pudimos ser, pues la existencia es contingencia. El poder de la imaginación es decisivo en el proceso creador de la existencia. Se es el que se sueña ser, es decir, el que se elige ser, que, como decía Heidegger, es el "ser, en cada caso, mío". Y sin abandonar *El ser y el tiempo*, para Heidegger la poesía es comunicación, siendo lo comunicado en el habla —en la dicción del *Dasein*, de la vida auténticamente vivida frente a las habladurías— la articulación significativa de la comprensibilidad del ser en el mundo. Según Heidegger, soy lo que digo, y el lenguaje, condición de mi ser-sagrado, es decir, posibilidad de trascendencia, de ir más allá, de ser otro, una alteridad que en términos psicológicos cabe identificar con la locura: ser este y no el otro que no he elegido ser, el "fugitivo entierro / de diminutos yos estrangulados / en cada afán y en cada desaliento" del autorretrato de "El traje usado". Esta paráfrasis de la filosofía heideggeriana es lo que De Luis expresa del siguiente modo en "Don Quijote", recurriendo además a los

[39] Recuérdese que el espíritu es el hombre para Kierkegaard, la unión del alma y el cuerpo, de lo eterno y lo temporal, fundidos en el instante.

objetos que desfilaban por detrás de los prisioneros en el mito platónico; los otros yoes que se rechaza ser atraviesan la conciencia del sujeto poético:

> Multitud de posibles habitantes
> de mi figura, cruzan en silencio
> con las memorias de lo que no he sido
> como antifaz sobre los ojos ciegos.
> Historias no ocurridas o mujeres
> que no besé, y acaso que pudieron
> ocurrirme, besarme… una y mil vidas
> que sin querer he modelado en hueco.
> Pero no puede ser nada distinto
> ya de como es, de como soy, o creo
> que soy. Un hombre estoy imaginándome
> que escribe ahora todo esto.
> […]
> Vivo la vida de este personaje
> que estoy queriendo ser, de este proyecto
> humano en carne viva que persigo
> por el helado tarajal del tiempo.

Paul Ricoeur subrayaba que "a través de la ficción, de la poesía, nuevas posibilidades de «ser en el mundo» nacen a la realidad cotidiana; ficción y poesía afectan al ser, pero no al ser en la modalidad de «ser ahí», sino en la modalidad de «poder ser»". Los conceptos que se ponen en funcionamiento en este poema de Leopoldo de Luis remiten, a su vez, a la angustia de Sartre. Para el filósofo francés, la angustia es "la conciencia de ser uno su propio porvenir en el modo de no serlo", el vértigo del para-sí cuando se da cuenta de que su existencia presente depende tanto del que ha sido como del que no es todavía. En la angustia, la conciencia se ve separada de su esencia por la nada, por ser consciente de que no es fundamento de nada, es decir, de su ser, puesto que es arrojado al mundo sin saber por qué (Sartre 2006: 750). El hombre es un "deseo de ser" que se angustia, en definitiva, porque es responsable de que haya mundo. La conocida definición del hombre como una "pasión inútil" puede leerse entre líneas en la obra deluisiana: "Comprendí de repente que es inútil / porque me he vuelto loco sin remedio" ("Don Quijote"), y en "Otra vez" añade acerca de la vida que "nos arrebata su pasión lo mismo / que si no hubiera sido siempre, siempre…". De ahí que se cargue de sentido un verso de "Sin alas" ("Inútil que miremos hacia arriba"), pues es en sí la definición exacta del pensamiento sartreano en *El ser y la Nada*: el hombre es el deseo de ser en-sí-para-sí, es decir, fundamento de sí mismo, condición reservada a la idea de Dios; por tanto, dirá Sartre, "nos perdemos en vano para que nazca Dios". Como ya se indicó, que la vida cobre sentido pasa por la vida en "compañía" —la dilogía es

evidente—, pues "está en nosotros / hacer este dolor menos inútil" ("Buscando acuerdo"). El dolor humano es un concepto que trabaja Kierkegaard en *Temor y Temblor*; para el danés, la aceptación de la temporalidad y de la finitud conducen a la paz en el dolor. En ese mismo libro subrayaría que "todo es inútil".

En el concepto del hombre como artífice de su propia vida, la filosofía de Ortega resulta clave para la tesis expuesta por De Luis en *Teatro real* y, especialmente, en los versos arriba transcritos de "Don Quijote". Para el autor de *Historia como sistema*, la vida es un quehacer: arrojado al mundo el hombre, cada uno tiene que ir haciendo su vida; no es un producto acabado, sino un proyecto —"Vivo la vida de este personaje / que estoy *queriendo* ser, de este proyecto" ("Don Quijote")— que, como hace De Luis, se expresa y se vive en gerundio, como forma no personal de lo inacabado, de lo que se sigue haciendo como un *continuum*. Para ello, hay que elegir entre diversas posibilidades que no son presentadas de forma gratuita, sino que deben ser creadas por el hombre; por eso dice Ortega que "el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de «idear» el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiario" (2008: 39). Sobra comentario alguno sobre la intertextualidad con el poema "Don Quijote"[40]; es el motivo por el que también define la vida como un "trágico argumento" o un "cruel experimento" ("La parodia"), en consonancia con el tópico teatral que se corrobora con la metáfora del "ensayo"[41]. La libertad, en Ortega, significa ser necesariamente libre por no poder fijarse, en cuanto inamovible, a una identidad determinada para siempre. El hombre no es nada, sino que vive, viviendo su historia, creando su argumento: es razón histórica:

> El hombre se inventa un programa de vida, una figura estética de ser, que responde satisfactoriamente a las dificultades que la circunstancia le plantea. Ensaya esa

[40]El protagonista de la novela cervantina se convierte, pues, en paradigma de la existencia humana, elevándose a símbolo con valor universal; es el hidalgo que *ha elegido ser* caballero andante y, para ello, comienza por *crear su mundo*, nombrando, comprendiendo y otorgándole entidad de realidad a su propio universo de locura. También para Don Quijote la imaginación, en el proyecto de su vida, resulta decisiva. Recuérdese que el *Elogio de la locura* de Erasmo es determinante para la difusión en España del tema de la vida como teatro.

[41] Rilke había escrito el poema "Experiencia de la muerte": "Aún está el mundo lleno de papeles que representamos / […] Seguimos actuando. Declamando lo temerosa / y duramente aprendido, y elevando gestos / […] representamos la vida sin pensar en el aplauso". La alegoría teatral de la existencia alcanzará un éxito rotundo de popularidad en España con el poema "No volveré a ser joven" de Jaime Gil de Biedma: "-envejecer, morir, eran tan solo / las dimensiones del teatro. / Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra". El poema "Última representación" de José Ángel Valente recrea el mismo ambiente que el deluisiano *Teatro real*; en *Mandorla* escribe: "La representación comienza / pero solo un final se representa. / Al centro de la escena, un hombre / o figura de hombre […] / Hacia las candilejas, deslumbrada, / una mujer desnuda abre / sus claros ojos ciegos a la nada. / Va a caer el telón. / La sombra / va a caer otra vez sobre la sombra. / Aplaudo solo, en la sala repleta / de espectadores muertos" ("Última representación").

> figura de vida, intenta realizar ese personaje imaginario que ha resuelto ser. Se embarca ilusionado en ese ensayo y hace a fondo la experiencia de él […] Luego se ve su limitación, su espalda. Entonces el hombre idea otro programa vital. Pero este segundo programa es conformado, no solo en vista de la circunstancia, sino en vista también del primero […] Por tanto, en el segundo sigue actuando el primero, que es conservado para ser evitado. Inexorablemente, el hombre evita el ser lo que fue (2008: 47).

Como el hombre orteguiano, los hombres del poema "Segismundo" crean, diseñan, construyen, imaginan, sueñan su vida, es decir, su futuro:

> Fábulas tristes, verdaderas fábulas
> alegres que nos vamos inventando
> y somos a la vez autor, intérprete,
> traspunte, atrezzo y escenario.

"Yo soy yo y mi circunstancia" es la máxima que parece parafrasear De Luis cuando identifica al hombre con el "autor" —desamparo ante un ser superior—, el "intérprete" —representación de un papel—, el "traspunte" —la gratuidad de la existencia—, el "atrezzo" y el "escenario" —el mundo en cuanto repertorio de posibilidades vitales—; dentro del mismo poema vuelve a insistir: "Estoy soñando lo que me rodea". Confirma Ortega y Gasset que la vida es una "cadena inexorable". No hay interrupción posible. Hay historia. En este sentido se ha visto cómo De Luis ha ido trazando esta idea. En "La representación", a pesar de que "alguien" —el "uno" indeterminado de Heidegger; el hombre-masa de Ortega[42]— ha acabado su actuación, la función continúa, "no se baja el telón", y ya "no es posible volver sobre los pasos" ("No es posible"), ya "no se puede volver atrás" ("Don Quijote"). Entre otros cosas no se puede regresar al pasado porque el pasado es, para Sartre, un en-sí, una cosa, que, por tanto, es inamovible, siendo una libertad que limita a la libertad irrenunciable del para-sí. Tanto Sartre como Ortega conciben el yo como pasado, como un pasado que se "presentifica" en la vida de cada cual y le otorga sentido. En cuanto al futuro, añade Sartre que se elige el sentido del pasado en relación con el proyecto futuro, de modo que para que este sea realizable es necesario que el pasado sea irremediable. Vendrá a decir Sartre, en conclusión, que el para-sí se temporaliza existiendo.

Con anterioridad se ha ido dibujando a trazos el concepto sobre la muerte en *Teatro real*. Para poder hacer ahora una lectura existencialista de dicho tema, y no quedarse en una simple lectura barroca, es conveniente recurrir al enfrentamiento

[42] El ser humano que va describiendo Leopoldo de Luis en *Teatro real* es la antítesis del "señorito satisfecho" que señala Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, pues en la etopeya deluisiana no se considera que "la vida es fácil", ni el "individuo tiene sensación de dominio y triunfo"; tampoco se siente "completo", no existe en él ese "contentamiento consigo" del que habla Ortega (2011: 160).

dialéctico entre Heidegger y Sartre respecto a tal tópico. En *El ser y el tiempo*, la muerte es un modo de ser que el hombre toma sobre sí tan pronto como es, y es este ser relativamente a su fin su posibilidad más peculiar. Sartre, en cambio, no estando conforme con la teoría del alemán, no entiende la muerte como posibilidad de no realizar la presencia del ser en el mundo, sino que es la nihilización siempre posible del resto de posibilidades. Por tanto, Sartre no cree que la muerte sea una posibilidad propia del para-sí, que pertenezca a su estructura ontológica, sino que es un hecho contingente que viene de afuera y convierte al ser para-sí, al hombre, en afuera. Por la muerte, el en-sí se extiende por el para-sí. La muerte transforma al hombre en objeto. Serrano Poncela (1953: 111) lo expresaba en los siguientes términos:

> La muerte nos viene de dentro, es nuestra suprema posibilidad. El hombre es un ser-para-la-muerte […] De este modo la vida auténtica solo será aquella que viva en espera de la muerte […] Esta alegría para la muerte que Heidegger preconiza es rechazada por Sartre, para quien la muerte es un absurdo existencial que no concede sentido a la vida sino más bien priva a la vida de sentido, ya que al cortarla brutalmente cierra la posibilidad de un proyecto de vida que, desarrollado, hubiese logrado su sentido auténtico […] La muerte es el puro fracaso.

Por otro lado, en *El hombre y la gente*, la calidad literaria de Ortega crea esta metáfora: "La vida nos es disparada a quemarropa" (2010b: 49). Leopoldo de Luis escribe estos versos: "La muerte al pecho de los sueños lanza / todos los días sus disparos" ("Segismundo")[43]. Cuando en "La representación" se pregunte por el qué hay al final de la vida, la respuesta es sartreana: "una gran muerte enfrente", ya que la localiza como algo externo que vine de afuera. En otros momentos, en cambio, la intertextualidad es heideggeriana, pues la muerte es la posibilidad más *peculiar* en tanto es el "ya no poder ser ahí" del *Dasein*, es *irreferente*, pues no puede tenerla respecto a nadie que no sea él mismo, y es *irrebasable*, pues más allá de ella ya no hay *ser-ahí* posible ni posibilidad alguna para él. El *Sein zum Tode* o ser-para-la-muerte está presente en la metáfora de los hombre como árboles que son "día a día talados en silencio"—que era como venía la muerte según Jorge Manrique— y en el "disfraz de vida" que se enfundan los hombre en el poema "El disfraz".

[43]Hay que tener en cuenta que el ensayo orteguiano fue pronunciado como curso en el Instituto de Humanidades en 1949-1950, siendo publicado en 1957, año en el que también se publica, en diciembre, *Teatro real*. Tanto en Ortega caso en De Luis la muerte es concebida como un morir diario que acompaña al hombre desde el momento mismo de nacer. Por otro lado, con Baader, "el sueño es una prefiguración de la muerte", y para el romántico —según Béguin (1954: 113-117)—, "somos nuestros sueños tanto como nuestra vigilia"; en "El traje usado" aparece la imagen como "el hondo cementerio / de cada noche, donde trago a trago / nos vamos sepultando con el sueño". Brentano escribía: "bajo mis pies, la vida se escapaba como un sueño" (*apud* Béguin 1954: 346).

Sabemos el final, y en olvidarlo
está la clave de representarla.

Posiblemente sean estos versos de "Aún esperanza" los que más profundicen en el sentido último de la muerte para Heidegger. Una primera lectura rechazaría tal interpretación, pues parece justamente lo contrario a la teoría de *El ser y el tiempo*. ¿Cómo se puede considerar heideggeriano el olvido de la muerte si Heidegger lo consideraba como un modo del encontrarse impropio? El ser relativamente a la muerte no es pensar ni estar a la espera, sino que consiste en un modo de ser auténtico en el que el existente es consciente de su posibilidad de no existir, anticipándose a su muerte como algo posible[44]. Heidegger habla de este existenciario como *precursar*. Sabiendo su final, el hombre se topa con la libertad y deja de estar determinado por otras posibilidades menos extremas, pues comprendiendo el *Dasein* la muerte como rasgo particularmente propio le resultará más fácil superar todas las otras posibilidades. De ahí que De Luis ubique la clave de la vida en olvidar la muerte: hay que olvidarla, pero siempre que previamente se haya asumido como condición *sine qua non* de la vida: "Sobre nosotros pone su diaria / mano de lenta destrucción el tiempo" ("Bajo la sombra"). La muerte es inherente al ser, a quien "por los cuatro costados se propaga / un olor amarillo de quemados rastrojos, / un vaho, un mar donde la luz naufraga / y se ciegan los ojos" ("Tierra en crepúsculo"). Con el metafórico fuego que todo lo consume —este no es el regenerador fuego heraclitiano— y con el mar que es el morir, el hombre es existencialmente "huésped de un tiempo sombrío", según rezaba su libro de 1948; la muerte es la oscuridad más absoluta o, si se dice en términos heideggerianos, es el absoluto no ser del ser-ahí, la nada ("esta puerta no da a ninguna parte", en "Una ventana"): el argumento consabido de "Epílogo".

Este es siempre el epílogo seguro.
Teatro hoy, ceniza en el futuro.

Se podría expresar de otro modo: solo existe este mundo. No hay dios, ni divinidad, ni trascendencia alguna. Sencillamente, "porque no hay afuera". *La ciudad de Dios* de San Agustín no existe: el reino de Dios es sustituido por el reino del hombre, un

[44] La interpretación que realiza Bollnow del concepto de la muerte en Heidegger es, por su sencillez, bastante esclarecedora: "Solo por virtud de la amenaza de la muerte puede la vida humana llegar al más extremo rigor de su «existencia». La muerte no es considerada como un suceso, que pueda sobrevenir en un momento cualquiera indeterminado, sino como un elemento constitutivo que ya está contenido en el momento presente" (1954: 106). Octavio Paz, siguiendo a Heidegger, sintetiza aún más: "La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo" (1998: 182).

lugar y un tiempo en los que, sin embargo, también existe el infierno. Dios no redime al hombre, pero el hombre —por la injusticia— tampoco se salva a sí mismo. Lo dice el sujeto poético de "Una ventana", que se pregunta por "quién dirige esta ciega arquitectura", por "quién dibujó la araña de este plano / que repite paredes y paredes", "quién alza estas ciudades, con qué mano / se tejen esta niebla y estas redes". Además del valor simbólico de la araña como tejedora de la tela de los sueños, que hace y deshace repetida y multiplicadamente su telaraña como la muerte devana una y otra vida ininterrumpidamente (Cirlot 2008: 88), lo que expone De Luis es un agnosticismo similar a la machadiana búsqueda de Dios entre la niebla:

> No hay afuera, no hay calle, no hay ciudades,
> no hay mundo; hay esta sola inmensa casa,[45]
> estas eternas, solas vecindades
> de corredor donde la vida pasa.

La poética deluisiana es en este sentido una afirmación decidida de la ausencia de metafísica. Así en "La representación":

> ¿Quién gobierna esta escena, quién apunta?
> El director habrá tenido un fallo.
> ¿Nadie dirige, aquí, entre bastidores?
> La luz, solo la luz sigue alumbrando.

Si no hay Dios como autor de la obra de la vida humana, no hay determinismo y, en cambio, existe la libertad. Solo es posible concebir la existencia como gratuita, ya que el hombre es el ser arrojado al mundo ("La vida nos arroja a un escenario / que no elegimos y la farsa empieza", en "No es posible"); se le ha regalado su existencia[46]. "La vida nos es dada", según Ortega. La luz a la que se refiere De Luis —neoplatónica[47]—

---

[45] La metáfora que consiste en identificar el mundo interior del hombre con un espacio físico se remonta —según Ricoeur (2003: 131)— al libro X de las *Confesiones* de San Agustín: "vastos palacios de la memoria". La mística española, Santa Teresa y *Las moradas*, también se actualiza en esta metáfora de la que De Luis se sirve en otros poemas, como en "Segismundo" donde aparecen las "habitaciones de silencio y llanto" y los "sonoros corredores de esperanza", o en el mismo poema "Una ventana": "Y cruzamos oscuras galerías / que nos devuelven a la misma estancia. / Habitaciones múltiples, vacías, / repitiendo su inútil resonancia".

[46] La gratuidad de la existencia y el consecuente inmanentismo teórico que se desprende de esa concepción ideológica aparece del mismo modo en Vicente Gaos, quien en *Arcángel de mi noche* (1944) describe la existencia en estos versos: "Así, arrojado misteriosamente / en esta vida, el hombre está angustiado, / quiere saber qué mano le ha arrojado, / sí, pide luz para su pobre frente" ("En destierro"). También Celaya hablará "del vivir porque sí y el vivir para nada", y Crémer, en el poema "Recuerdo de Granada" de *Caminos de mi sangre*, traza la silueta de un hombre "sabiéndose arrojado, condenado a la Vida".

[47] La luz deslumbrante y cegadora con la que se topa el prisionero de la caverna platónica, la cual le impide reconocer la realidad, es sustituida por las luces de las baterías teatrales en el poema deluisiano. En "Presunta vida", de Bousoño, el sujeto poético se pregunta "qué es esta luz, qué es este duro estruendo / de mi vivir […]". Peinado Elliot anota que "para Heidegger, la claridad que aclara (*das Lichtende*)

alumbra con la misma fuerza que la deslumbrante luz solar que ciega la mente del protagonista de *El extranjero*, al que, una vez arrestado tras cometer el asesinato, le preguntan si cree en Dios, respondiendo con una negación. Se trata del absurdo de la existencia en cuanto contingente: "Seguimos repitiendo un absurdo programa" ("No es posible"), y, como también el camusiano Sísifo, subimos una "monótona escalera recorrida / absurdamente tramo a tramo" ("Segismundo"). De la aceptación de vivir sin consuelo surge, según Camus (2006: 16), el absurdo:

> ¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida? Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo.

Podrían considerarse las continuas invocaciones a Dios en la poesía social —que en *Teatro real* es nombrado como "alguien", "autor", "director"— como una forma, poética, de expresar el temor y el temblor fascinante que sobrecoge al existencialista cristiano. Así, el agnosticismo deluisiano entronca con la línea combativa de Kierkegaard y de su mejor discípulo Unamuno, antes de que proliferase el Dios callado al que imprecaron los poetas sociales; De Luis se pregunta por el artífice del mundo y, puesto que no halla respuesta, constata su ausencia: entonces le queda la opción de vivir "como si" no existiese. También se puede concebir como un intento de recuperación de *su* Dios por parte de dichos poetas, rescatándolo de la apropiación arbitraria a la que le habían sometido los seguidores de Franco, tal como ha sido expuesto por Mónica Jato (2004: 153). No obstante, pienso que en *Teatro real* no se da esa lucha agónica entre razón y sentimiento, como la que caracterizaba al autor vasco. En De Luis, la presencia de Dios en sus versos funciona como una forma más de expresar la derelicción humana y, por tanto, como un principio asumido previamente. Así, el poema no representa un diálogo interior en torno a la existencia divina, pues el poeta parte de un agnosticismo que no puede ser abiertamente ateísmo porque la tradición cultural española, la historia, pesa tanto que cualquiera que no sea iletrado se ha de doblegar ante el inmenso bagaje

---

necesita la oscuridad como fondo oscuro de donde la claridad pueda surgir constantemente. La claridad, como procede de la oscuridad, es la forma en que esta oscuridad viene al día, permaneciendo oscura" (2002: 246). Sobre el tema del compromiso en la filosofía de Jaspers, Mounier apunta que "en la medida en que me comprometo, me introduzco en la oscuridad y en la apuesta. El análisis de Jaspers del *ser-en-situación* subraya el enlace, con nuestro más elevado destino espiritual, de este peso de sombra y de tierra, del que nos aligera el compromiso […] El mundo en que mi situación me inserta no es el mundo, sino *mi mundo*, que es a la vez mundo que percibe y mundo sobre el que actúo" (1967: 113-114).

de la simbología religiosa, tanto en literatura como en filosofía. Los poetas existenciales de posguerra, en España, tuvieron que posicionarse ideológicamente; pero, en vez de declararse abiertamente ateos como los filósofos franceses y alemanes, la misma ideología que combatían acabó por devorarlos, escribiendo continuamente sobre la búsqueda de un Dios inalcanzable. El hecho de nombrar, de llamar a Dios por su nombre, le otorga entidad; hace que surja de la nada. Luchar, denostar, imprecar, rezar y blasfemar contra él son síntomas inequívocos de que el intelectual de posguerra vivía aún una mística profana, mas en sentido inverso a la religiosa: el encuentro se produce por la distancia. Lo había dicho Sartre con su conocida definición del hombre como una "pasión inútil". El Dios de esta poesía es ideológico[48].

Ahora bien, una vez que el hombre se encuentra en y con el mundo, está comprometido en todo momento: "Comprometemos todo en este drama / y no es posible ya cortar la escena" ("No es posible"). El compromiso comienza con la existencia misma; se es responsable del mundo en todo momento, aseguraba Sartre. Existe el hombre sin excusa y, aunque no haya pedido nacer, es responsable de todo excepto, paradójicamente, de la responsabilidad misma, ya que él no es el fundamento de su ser. En mitad de la oscuridad de la vida, el ser humano se halla solo y sin ayuda. De ahí que se defina como existencial el retrato que lleva a cabo De Luis en *Teatro real*. La realidad es que el hombre está solo, aunque sueña con la compañía de los otros. Como el Dasein, el hombre deluisiano concibe la existencia con otros en el mundo, es *Mitsein* (ser-con), si bien es una soledad en compañía de otros solitarios ante los que se siente extrañeza. Sartre añade una nota más a esta soledad en común: la existencia es lucha, conflicto (2006: 499). No es que vivamos como un *nosotros*, sino que un *yo* y un *tú* viven enfrentados, en lucha: "Se rechazan como hermanos. / Se desconocen, se odian, se abalanzan…" ("La representación"). Lo reconoce de este modo Ortega, para quien la

[48] La influencia de la ortodoxia católica en el pensamiento de posguerra explica que en 1946 Gabriel Marcel pudiese publicar en *Ínsula* "El existencialismo cristiano" y, en cambio, Sartre fuera incluido en el *Índice de libros prohibidos* (Peñas Bermejo 1993: 31). Al respecto, concluye Martínez Perera afirmando que "es evidente la afinidad medular entre los desarraigados y una cosmovisión profundamente cristiana del mundo que motiva un ulterior compromiso social. Hablamos del componente cristiano insoslayable que interviene en la gestación de la poesía comprometida en los cincuenta, donde volverá a escucharse un mensaje fraterno de solidaridad con los desfavorecidos y los marginados y a promoverse abiertamente un comportamiento ético cristiano, que no hace falta que se llame por ese nombre y ni siquiera que proceda de un poeta creyente. Ante la injusticia social se propone la paz y la palabra, un arma cargada de futuro por una fe en el hombre en cuya expresión interviene frecuentemente la simbología cristiana. […] los poetas existenciales, dentro de su variada polarización entre la fe y la duda, comparten un humanismo cristiano de sólida base" (2008: 431), acercando así los principios marxistas a los del cristianismo, teoría que ya había sido planteada por Carnero, al preguntarse "hasta qué punto pudo influir la catequística cristiana en la psicología del poeta social" (1989: 323).

sociedad es la vida compartida a un mismo tiempo entre amigos y enemigos. Y De Luis en "Segismundo":

> Por una tierra en guerra vamos siempre:
> de vida a muerte por los campos
> que solo en sueño descubrimos pero
> que solo en sueño abandonamos.

La confusión, el sinsentido, la vida del "uno", que no es nadie determinado y son todos, que no es-en-el-mundo, sino cabe-el-mundo, es la forma de ser de la cotidianidad que Heidegger define en términos de *aplanamiento* y de *publicidad*. Se trata de la existencia caída del ser inauténtico, que es —contra lo que pudiera parecer— el modo de ser en el que desarrolla el hombre, y casi todos los hombres, la mayor parte de su existencia, teoría que fue apoyada en España por Ortega (2010b: 150). En clave dramática, los personajes-hombres del teatro del mundo son absurdamente esperpénticos. : "y van y vienen aturdidos" ("La representación"), locos y perdidos en la inmensidad de lo inexplicable; alienados, continúan un camino como si estuviera trazado de antemano. La escena del mundo es, pues, el escenario de una farsa, siendo la vida también una obra chabacana y grotesca. El poema "La representación" realiza una precisa descripción fenomenológica del modo en el que el hombre-actor encarna su ridículo papel de existente, pues —como dice César Moreno (2010: 17)— "si algo *constata* finalmente la fenomenología es que *estamos embarcados en la experiencia*, arrojados al mundo, inmersos en la historia, comprometidos intersubjetividad… y que, por tanto, en efecto, *existimos*". La indeterminación se explicita por medio del pronombre indefinido "alguien", verdadero protagonista del libro. El principio de *Teatro real*, de la realidad teatral con que se abre la primera parte del libro, representa el fin de un actor. Pero la idea de repetición a la que aludía Kierkegaard en *El concepto de la angustia* desdramatiza el desenlace de ese "alguien", pues otros "alguien" le siguen sucesivamente[49]. Así, dice Leopoldo de Luis, arrojados al mundo como borregos

[49] El concepto en Kierkegaard no precisa comentario alguno: "la eternidad es la auténtica repetición". Es uno de los *leitmotiv* de *Teatro real*, expresado como "ese vago hastío / de la repetición indiferente" ("La parodia"), como círculo que gira sin cesar ("La danza", "Don Quijote", "Buscando acuerdo", "Aún esperanza"), o, respecto a su historia de amor: "Vamos a repetir la misma escena. / Tú y yo. Nos aprendimos los papeles. / Miles y miles antes lo dijeron. / Pero la vieja historia nunca muere". ("Otra vez", en "El traje usado"); la repetición simboliza en otros momentos la represión y la monotonía de un país (el "hierro / de la costumbre") —y una existencia— sin libertad en la que todo es igual ininterrumpidamente ("Patria oscura"), y en la que "repetimos / la esperanza fingida" ("Una ventana"). Es decir, que "fingimos estas largas travesías, / que a igual orilla siempre nos conducen" ("Buscando acuerdo"). Bollnow estudia también el concepto de repetición: "Trátase, por tanto, de la tarea en que el hombre está puesto por virtud de su historicidad: penetrar y apropiarse íntimamente la materia dada por la historia primeramente como algo exterior, de tal modo que sea absorbida como parte de la vida interior

despersonalizados, “llegan en fila”; expresan su sufrimiento, “gritan”; conviven como si se tratase de una costumbre: “se amontonan”; o no conviven y, entonces, “se persiguen”. Es una existencia ambigua, donde “lloran, hablan, / se ríen, caen”, mueren, y vuelta a empezar una vez más. Otros actores son expulsados al escenario, “monótonos repiten sus papeles”: “viejísimos monólogos, no hay diálogos”. Los hombres son “papagayos” que reproducen palabras aprendidas de memoria pero que no comprenden: “tartamudean torpes”, “o bien recitan de corrido”.

> De tanto interpretarla hemos cogido
> cariño a esta parodia.
> El personaje de esta farsa, herido
> de verdad, siente y ama y sueña y odia.

Magistral descripción fenomenológica del hombre concreto que asiste a la vida es la que recoge De Luis en esos versos de “La parodia”. Es el hombre históricamente situado, como el unamuniano “hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere”. Pero a pesar de que infinitamente la vida ponga a nuevos hombres sobre el escenario del mundo, “vale la pena de estrenar la obra” (“Epílogo”)[50], pues cada cual asiste a su obra particular, estrenando y representándola hasta que su función termine. Si Dios, o su idea, no supone ya un refugio en la religiosidad, el valor de la vida es solo posible por la actitud moral que se adopte. El hombre empieza desde cero a pesar de que la historia prosiga acumulando comedias, tragedias, farsas, monólogos o diálogos de compañías. Quizá sea la comedia del arte italiana una metáfora esclarecedora de la alegoría deluisiana en tanto que en aquella los actores salen a escena improvisando, aunque son personajes tipo con un guión predeterminado. En “No es posible”:

> El papel balbucimos a diario
> y por fin se nos sube a la cabeza.

---

misma”; por tanto, “la apropiación existencial es «repetición» de lo apropiado” (1954: 149-153), siendo este el concepto que, procedente de Kierkegaard, se actualiza en la poética de *Teatro real*. Para Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, “cada generación repite el acto original que nos funda y esa repetición es simultáneamente nuestra negación y nuestra renovación. La separación nos une al movimiento original de nuestra sociedad y la desunión nos lanza al encuentro de nosotros mismos” (2008: 37). En la poesía de posguerra, el motivo está en “Elegía a un moscardón azul”, en el que Dámaso Alonso reprocha a Dios que el hombre sea lanzado al mundo “para empezar de nuevo por enésima vez / tu enorme rueda”.

[50] Para Rafael Montesinos, también “vale la pena esta vida / (la pena de su alegría)” (“Canción con juventud”). Y en *Invasión de la realidad* (1962) Bousoño asevera que “vale la pena el alentar, la vida”, en “A pesar de todo”, título que asume la ética más frecuente en la poesía española de posguerra, posiblemente por la influencia de la actitud existencialista camusiana. Según Rosa de Diego, el absurdo existencial de Camus —De Luis siempre leyó al autor de *El mito de Sísifo*— consiste en resolver la pregunta sobre si merece la pena vivir, es decir, “si puede tener sentido ser hombre en un mundo absurdo” (2006: 79). La controversia camusiana se resuelve cuando el hombre encuentra la dicha en el absurdo existencial en sí.

Se sube a la cabeza, al fin, se agarra
al corazón, y cuesta sangre, y crece
en un indeclinable amor, amarra
de viva carne que se nos parece.

Independientemente del tipo de existencia que se lleve, "cada cual clama por su propia herida" ("La representación"). La tesis de Ortega y Gasset en *El hombre y la gente* aclara que "la vida humana es siempre la de cada cual", que quiere decir que —entre otras cosas— es soledad de relaciones interindividuales. Para Leopoldo de Luis, la vida, como la poesía, es "respirar por la herida"; "herido de verdad" ("La parodia"), Tántalos ansiosos de deseos y de sueños no alcanzados, "vamos heridos, / haciendo presa está el lobo del hambre, el tigre de la sed está arañando" ("Naufragio en tierra"). El ambiente se va oscureciendo y casi como un recuerdo de las bíblicas palabras "polvo eres y en polvo te convertirás", la omnipresencia de la ceniza[51] como condición del ser se hace evidente en "Bajo la sombra", "Tierra en crespúsculo", "El traje usado", "La esperanza" y "Epílogo". He ahí la esencia del absurdo existencial: la conciencia de ser un ser-para-la-muerte, al mismo tiempo que se está-ahí, sin saber por qué ni para qué, pudiendo hacer lo que quiera cada uno con su cuerpo, con su vida en tanto co-existencia, lo que crea una angustia o un vértigo que, en otros momentos, se ha llamado náusea o, sobre todo, absurdo. El sentido de la vida es su sinsentido. Contra esta enfermedad existencial, Marcel (1969: 24) hacía notar en su entrada del 7 de marzo de 1929 que "mientras sigamos considerando el mundo como un espectáculo, necesariamente ha de seguir resultándonos metafísicamente ininteligible; y esto porque la relación misma que se establece entonces entre él y nosotros es intrínsecamente absurda".

---

[51] La ceniza como *leitmotiv* de la poesía de posguerra, tanto en poetas de la primera generación como en los más jóvenes, ha sido resaltada por Lechner (2004: 597), citando, entre otros, *Teatro real*. Si bien la intertextualidad de la poesía de Leopoldo de Luis con la de Francisco Brines fue ya expuesta más arriba, el motivo de la ceniza permite recuperar ahora uno de los poemas de *La última costa* (1995) que inevitablemente evoca la poética deluisiana de los años cincuenta; me refiero a "Despedida al pie de un rosal", donde el existencialismo, bajo la forma de la poética de la temporalidad, vuelve a estar presente: "Si no hay conocimientos en las cenizas / dejémoslas caer en la belleza frágil / de este rosal que t
en el otoño. / ¿Amar, qué significa, si nada significa? / quizá, más que significa,
mí, / retener el raído es
ciegue en el reverso de esta luz. / Y aguardar esta e
pues soplé en las cenizas / y nada hay fuera de ellas: / tan solo amar, si
declinar pausado del Engaño. / Arde extraña la
ajena, / ¡ya no puedo apartar los ojos de su fu
mi infancia, / el que entonces c
quema mi mano. / Cuánto olor en el aire, y el aire se lo lleva".

Frente al pasar anónimo por la vida, los amantes de "Otra vez" —un *yo* y un *tú*— logran superar la impersonalidad de ese "alguien" gris que fenomenológicamente aparece como "sombreros que saludan de improviso, / pantalones que suben largos tramos, / faldas que giran, las chaquetas que alzan / sus inútiles brazos / y los chalecos donde no golpea / el corazón parado" ("La ropa"). La proximidad en la pareja hace que se dé la llamada por Ortega "intimidad": "Entonces el otro me es un TÚ. Conste, pues, TÚ no es, sin más ni más, un hombre, es un hombre único, inconfundible" (2010b: 116). Por el amor se logra dejar de ser un muerto en vida, concepto —el amor como principio que supera las oposiciones— que ya estaba en Hegel. En el poema "Segismundo", donde el yo poético va creando en sueños *su* mundo, se convierte en constructor de *su* mundo, la apelación al "tú" confirma que el sentimiento amoroso es el único y último reducto de salvación: "Tú también eres sueños entres mis brazos; / un dulce sueño que me acuna y pone / la irrealidad más verdadera, al cabo". Sugieren estos versos un instinto de protección maternal frente a cuanto rodea al poeta. Sin embargo, aleixandrianamiente, amor y muerte se dan la mano ahora, ya que si la vida es sueño, el sueño más real de todos es, existencialmente, el de la certeza de la muerte, la realidad que siempre figura "al cabo"[52].

Entre las intertextualidades más significativas de Leopoldo de Luis se encuentra la poesía de Vicente Aleixandre. Huésped de Velintonia 3, De Luis era también lector y crítico del autor de *Sombra del paraíso*; más tarde se convertiría también en editor de uno de los libros que han marcado la evolución de la poesía española en el siglo XX. El ser humano que se diluye entre los versos de *Teatro real* no es muy distinto al aleixandreano de los telúricos "cuerpos que mañana, repetidos, infinitos, rodáis / como una espuma lenta, desengañada, siempre. / ¡Siempre carne del hombre, sin luz […] / Todos, multiplicados, repetidos, sucesivos, amontonáisla carne, / la vida, sin esperanza, monótonamente iguales bajo los cielos hoscos que impasibles se heredan" ("Destino de la carne")[53]. Son los mismos cuerpos que aparecen en el libro de Leopoldo de Luis casi

[52]Es una metáfora que desarrolla tal cual Bousoño en "Adolescente en el olivar": "Todo se evaporará. Todo será un hueco triste, / una ausencia de nosotros, seres poblando la vida, / con deseos y esperanzas en el corazón / y con la muerte entre los brazos".

[53] La intertextualidad con poemas como "La parodia", "El disfraz", "Otra vez" —con la metafórica identificación de la carne humana con las olas del mar— , "Sin alas" —donde el sujeto poético siente la fuerza de las raíces de la tierra—, "Patria oscura", "Una ventana", "Bajo la sombra" —en el que el amor redime de la angustia—, "Tierra en crepúsculo", "El traje usado" y "«Gentes de atardecer…»" —en tanto exclamación para recuperar la luz —, la intertextualidad con todos estos poemas, decía, es más que evidente. De hecho, el neoplatonismo del que parte *Sombra del paraíso* es similar al contraste —que asimismo puede ser considerado barroco y neorromántico— de luces y sombras que estructuran la alegoría de *Teatro real*. También Ascunce, en esta misma línea interpretativa, expuso que "el fundamento

caricaturizados —esperpénticos actores de teatro del absurdo—, crepusculares y grises, monótonos, arrastradas masas de carne informe, nacidas y muertas y vueltas a nacer una y otra vez, herederos de una especie lastrada por el pasado. Así es el ser humano que queda deslumbrado por la perplejidad de la existencia.

5.4.3. Schopenhauer visto desde el socioexistencialismo de *Teatro real*

5.4.3.1. El drama de la existencia

Schopenhauer fue uno de los primeros filósofos que elevó a Calderón (I, 2010: 471, 615; II, 2010: 565, 796) a los altares del pensamiento, a partir de su obra capital *El mundo como voluntad y representación*, donde el dramaturgo español es citado como ejemplo para corroborar las tesis propuestas. También Don Quijote (II, 2010: 103) aparece como paradigma de la intuición en la obra del alemán. Pero no solo la atracción por la literatura española, especialmente por Gracián, permite recuperar la filosofía schopenhaueriana para la poesía española de posguerra y, en concreto, para *Teatro real* y, como se verá más adelante, para *Con los cinco sentidos*, sino que el romanticismo de Schopenhauer contiene varios motivos que estarán presentes también en el neorromanticismo de la poesía social. Además, Schopenhauer despertó el interés y se ganó el reconocimiento de escritores como Baroja, Unamuno o Machado. Con todo, hay que partir de la irrefutable consideración de que las teorías de *El mundo como voluntad y representación* están en la base de la filosofía existencial, por más que el podado árbol de Mounier no le concediera ni la más mínima hoja.

Desde el principio de su análisis Schopenhauer identifica la vida con el sueño, aportando para corroborar su tesis las oportunas palabras de Platón, Píndaro, Sófocles, Shakespeare y Calderón[54]. Con ello trata de mostrar lo deficitaria que es la razón para captar la realidad, pues lo que percibe el ser humano a través de ella o de los sentidos no son más que meros fenómenos de la realidad, y no la *cosa en sí*, esto es, la voluntad. Obviamente, se trata de una teoría que se remonta a las ideas de Platón, que son las que

---

alegórico salva a los expresados sociales de una posible caída en los abismos del prosaísmo y la levanta a las cimas de una creación auténticamente poética y literaria" (1997: 126).

[54] "Platón reitera con frecuencia que los hombres viven en sueños y que únicamente el filósofo se esfuerza por mantenerse despierto. Píndaro dice que "el hombre es la sombra de un sueño" [*Pítica* 8, V 135]; Sófocles dice: "Veo que, mientras vivimos, no somos otra cosa que espectros y una sombra fugaz" [*Ajax*, V 125]. El gran Shakespeare dejó escrito lo siguiente: "Somos del mismo material / con que se tejen los sueños y nuestra corta vida / se ve rematada por el dormir" [*La tempestad*, acto IV, escena 1]. Finalmente Calderón se hallaba tan hondamente impresionado por esta perspectiva que intentó expresarla en un drama de corte metafísico titulado *La vida es sueño*".

gozan de verdadera existencia. El común de los mortales desarrolla una vida velada por una rutina, en la dimensión del espacio y del tiempo, en la que no hay lugar para las ideas; se podría decir que sus vidas son fenoménicas. La metáfora onírica se hace inminente (I, 2010: 134):

> La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Leerlo de corrido equivale a la vida real. Pero algunas veces, cuando acaban las horas de lectura (el día) y llega el tiempo de reposo, seguimos ojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otra de sus páginas.

El sueño de la vida será interrumpido por la muerte, pues, como en el "Segismundo" deluisiano, "era realidad lo que soñábamos"[55]. La realidad es la representación de la conciencia, el mundo como aquello con lo que entra en contacto el sujeto y a partir del cual crea el conocimiento. El mundo real es para el hombre meramente aparente. La conexión entre idealismo, fenomenología y, por tanto, existencialismo es explicitada por Schopenhauer al aclarar que la existencia del mundo depende de "un único hilillo: la conciencia en que se hace presente cada vez"(II, 2010: 16):

> Esta condición, a la cual se halla irrevocablemente sometida la existencia del mundo, le imprime, pese a toda realidad empírica, el sello de la idealidad y con ello de mero fenómeno; merced a lo cual, cuando menos desde una de sus vertientes, ha de reconocérsele cierto parentesco con el sueño e incluso clasificarlo como tal.

Lo dice clarísimamente en varias ocasiones: "El mundo es mi representación", teoría afín a la poética deluisiana, en la que se subraya el poder creador de la conciencia humana en el campo de la estética. Nada es bello o poético por sí mismo, dirá De Luis, sino que la belleza responde a la visión del hombre, al intelecto o a la función cerebral según Schopenhauer[56], tamiz por el que pasa la realidad. Es una filosofía idealista como es una poética idealista.

A lo largo de *Teatro real* Leopoldo de Luis ha presentado la vida como una continua lucha, como un teatro o como un naufragio. Además, cada una de esas metáforas se resuelve con un desenlace similar: al final del combate, cuando acaba la representación, cuando el barco se va a pique, la muerte pone punto y final a esos actos. Se trata de imágenes que previamente habían servido a los filósofos existencialistas para

[55] Cuando acaece la muerte, tal fenómeno es analizado en términos oníricos: "Un día se adormece para siempre y sus sueños son… Son aquellos por los que preguntaba Hamlet en su célebre monólogo. Yo creo que nosotros los soñamos justamente ahora" (II, 2010: 616).

[56] Escribe Schopenhauer que "en virtud de la probada intelectualidad de la intuición también la contemplación de objetos bellos, v.g., de un hermoso paisaje, es un *fenómeno cerebral*" (II, 2010: 45).

expresar la condición humana. Del mismo modo, Schopenhauer consigue reunir cada una de estas imágenes en un pasaje de marcado tono poético que, por su afinidad con la poética deluisiana, se transcribe a continuación:

> La vida de la mayoría se reduce a una continua lucha por la propia existencia, con la certeza de que es una lucha que acabará por perderse. Pero lo que le hace al hombre perseverar en esta ardua lucha no es tanto el amor por la vida como el temor ante la muerte, que pese a todo se oculta tras las bambalinas y puede entrar en escena en cualquier momento. La vida misma se asemeja a un mar plagado de arrecifes y torbellinos, que el hombre esquiva con la mayor cautela y cuidado, aunque sabe que, aun cuando logre atravesarlo con todo empeño y arte, a cada paso se aproxima al inevitable e irremediable naufragio, ya que su rumbo va derecho hacia… la muerte: este es el destino final de tan penosa travesía y para él es peor que todos los escollos que sorteó (I, 2010: 553).

El hecho de que la vida sea definida como lucha tiene su origen en que el egoísmo está presente en todo momento en la conciencia, desde los grandes tiranos que someten a sus iguales, en las guerras, hasta en los asuntos más insustanciales del día a día. El hombre —lo recuerda el mismo Schopenhauer (I, 2010: 583)— es el animal de Hobbes. Esta imagen, especialmente en su versión cainita, será recurrente en la poesía de posguerra.

El sentimiento de culpabilidad que recoge De Luis en el poema-prólogo de *Teatro real* fue puesto en relación con la culpa del pecado original, estigma bajo el cual nace todo cristiano. Schopenhauer estimaba el conocimiento que aportaba Calderón en sus conocidas palabras de *La vida es sueño*: “Pues el delito mayor del hombre es haber nacido”. Sobre dicha disertación, Schopenhauer es tajante: “¿Cómo no habría de ser una culpa, si una ley eterna la sanciona con la muerte?” (I, 2010: 615). La muerte se cobra sus tributos, mientras que “la vida es un negocio que no cubre gastos” (II, 2010: 757).

Dice Schopenhauer que la voluntad es la voluntad de vivir, como fuerza que impulsa el mundo por encima de los individuos concretos, más allá del sujeto y del objeto. Sin embargo, al conceder a la voluntad la condición de esencia de la existencia —“el hombre *conoce* lo que quiere” (I, 2010: 525)— convierte al hombre en un ser trascendente, es decir, en un sujeto volitivo que persigue algo y que, una vez alcanzado, emprende nuevamente una búsqueda, pues lo conseguido le hace caer en el aburrimiento. Así, la existencia está predestinada al fracaso, a una condena de querer eternamente: la vida es la frustración de lo que no se tiene o de lo que no se es. De ahí la metáfora de la que se vale para expresar el deseo satisfecho: “una limosna echada al mendigo y que sustenta hoy su vida, para prolongar mañana el tormento”(I, 2010: 388).

Gabriel Marcel corroborará esta teoría del deseo visto como una ausencia o una carencia que conduce al sufrimiento.

La vida como proyecto o elección entre las posibilidades también está presente en la teoría de Schopenhauer, añadiendo además el carácter moral a cada acción humana:

> Mi filosofía es la única que concede a la moral su pleno derecho: pues solo si la esencia del hombre es su propia voluntad, o sea, solo si él es, en sentido estricto, su propia obra, son sus hechos realmente suyos e imputables a él por entero. Si por el contrario tiene otro origen o es la obra de algún otro ser distinto de él, toda su culpa se remite a este origen o autor. Pues el *obrar se sigue del ser*(II, 2010: 778).

También la poesía social puede ser definida como el acto artístico en el que se expresa la voluntad del poeta. Lo que desea el poeta comprometido es expuesto en términos de justicia e igualdad, de protesta contra las injusticias[57] de un mundo caótico. En la sociedad de mediados de siglo, caracterizada por la tipificación preestablecida de las conductas y de los principios éticos y morales del franquismo, la poesía representaba la voluntad, el instinto natural de supervivencia, con el que Schopenhauer resumía la condición del ser humano [58] . Escribir poesía, así, podía entenderse como el salvoconducto a través del cual el poeta reivindicaba su derecho a la vida y a la libertad, es decir, como una forma posible de subvertir el orden impuesto. El artista siente una fuerza que le arrastra hacia el desasosiego: es la esencia de la vida. Al mismo tiempo, es un sujeto que tiende a sobreponerse ante la adversidades. Dicho de otro modo, vivir consiste en perseguir metas que no satisfacen las ansias innatas de la voluntad pues el hombre es el ser que siempre quiere algo que no tiene, sufriendo por ello. El poeta social quiere lo que no tiene y alza la voz silenciosamente por medio del grito callado de la poesía. También el poeta es un ser esencialmente insatisfecho, pues, como dijo Schopenhauer, "la presentación del hombre en la hilvanada serie de sus anhelos y acciones es el gran privilegio de la poesía" (I, 2010: 456).

"La capacidad deliberativa del hombre es una de las cosas que hacen a su existencia mucho más atormentada que la del animal" (I, 2010: 532). El poeta social, como se vio, sufre por vivir un presente que no desea y pone sus esperanzas en el

[57] Schopenhauer indica que la injusticia es la "irrupción en los confines de la afirmación ajena de la voluntad" (I, 2010: 585). Terry Eagleton ha sabido ver la paradoja que soporta el mundo visto como voluntad en abstracto: "Luchar contra la injusticia es desear, y, en esa medida, convertirnos en cómplices con esa injusticia más profunda que es la vida humana" (2006: 227).

[58] El hombre este en esta filosofía "un ser sumamente menesteroso entregado hora tras hora a grandes y pequeñas desgracias sin cuento, que por ello ha de vivir entre continuos temores y cuidados" (II, 2010: 199).

futuro, en una realidad que está por venir y que conocerán futuras generaciones. Lo cierto es que ese deseo aplazado y puesto entre paréntesis es una utopía inalcanzable, pues las reivindicaciones de la poesía comprometida se plantean en el terreno de las ideas o de los ideales, es decir, en el seno mismo de la ideología, configurándose como un juego teórico que peca de inocente. La poesía, por muy revolucionaria que sea, no conduce a la acción. Las clases desfavorecidas no tomarán las armas porque se sientan instados a hacerlo tras la lectura de un poema. Tampoco un poema que presente novedosos recursos formales conduce a las manifestaciones. La poesía desarrolla sus funciones dentro de la estética y es la angustia en el presente por las injusticias sufridas lo que hace levantarse al pueblo. La reflexión sobre el presente y en torno al futuro preocupa al poeta, es decir, la razón le causa dolor; y teniendo en cuenta que el hombre es un ser racional por naturaleza, el hombre es un ser sufriente y el poeta, su modo de existir más evolucionado:

> […] cuando el conocimiento gana en claridad y se incrementa la consciencia, también aumenta la angustia, que por consiguiente alcanza su grado más alto en el hombre y a su vez sigue aumentando cuanto mayor sea la perspicacia e inteligencia de este; por eso el genio es quien más sufre (I, 2010: 549).

Si bien Schopenhauer no recurre al término *ideología*, en su filosofía tal concepto aparece fenomenológicamente como *mentira*. El hombre no es libre porque vive bajo el yugo invisible de los que ostentan el poder, a quienes imita sin criterio alguno. Por tanto, la mentira es un tipo de injusticia, pues se obliga a que el individuo actúe como lo hace otro, aunque crea que obra por sí mismo:

> […] por el camino de la astucia lo consigo mediante la motivación, esto es, la causalidad tamizada por el conocer, por consiguiente, pretexto ante *su* voluntad *pseudomotivos* en virtud de los cuales, creyendo seguir su voluntad, él sigue la *mía*. Como el medio en el que residen los motivos es el conocimiento, yo solo puedo hacer eso falseando su conocimiento, y esto es la *mentira* (I, 2010: 590).

Otras veces el concepto de falseamiento —equivalente al de inautenticidad existencial— se debe a la presión de factores externos como los dogmas, el ejemplo y la costumbre. Para Schopenhauer no son más que “meras imágenes vacuas” (I, 2010: 636), es decir, la manifestación de vidas vacías. Cada vez que se consideran conceptos como los aquí expuestos, el análisis llevado a cabo trasciende lo meramente subjetivo para integrar a esa individualidad en una unidad más amplia que le condiciona su existencia. Se trata, pues, de una teoría en la que se analiza el *yo* desde la pluralidad, como miembro inserto en un conjunto de otras manifestaciones personales. Es la filosofía del

yo en el *nosotros*, siendo estos últimos quienes, a un mismo tiempo, tergiversan la realidad de aquel. Aunque, por otro lado, "lo que puede mover a las buenas acciones y a las obras del amor es el *conocimiento del sufrimiento ajeno*, comprensible inmediatamente a partir del propio y equiparado a este" (I, 2010: 645). Schopenhauer, del mismo modo que Leopoldo de Luis, llama a este fenómeno *compasión*. He aquí en esencia la moral que encierra la poesía social: a partir del sufrimiento personal se refleja el sufrimiento colectivo. Es la filosofía del *nosotros* en el *yo*, es decir, el ejercicio de responsabilidad que un sujeto asume por sí mismo y por los que le rodean. Lo contrario a la compasión es el egoísmo, de ahí que el sujeto sea algo más que un sujeto y necesite de los otros para exponer su particular visión del mundo que, a pesar de que sea individual, es consciente de su co-existencia. Cuando el hombre padece-con los otros, "ya no diferencia entre su persona y la ajena, sino que se interesa tanto por el sufrimiento de los otros individuos como por el suyo propio, […] ha de considerar como suyos los interminables sufrimientos de todo ser vivo y atribuirse el dolor del mundo entero" (I, 2010: 649). Entre el compromiso y la compasión se ha establecido una estrecha relación que en la literatura de posguerra conduce a la poesía social. La vida sometida a los intereses de unos pocos ("habituarles *a lo que se quiera*") tiene su correlato ontológico en el velo que oculta la verdad existencial del hombre:

> Para la gran mayoría en lugar de esta formación se da una suerte de domesticación, que se lleva a cabo mediante el ejemplo, el hábito y una muy temprana inculcación de ciertos conceptos, antes de que la experiencia, el entendimiento y el discernimiento puedan perturbar su labor. Algunos conceptos quedan tan firmemente arraigados, sin que ninguna enseñanza ulterior sea capaz de erradicarlos, como si fueran *innatos* y así han sido considerados con frecuencia incluso por los filósofos (II, 2010: 99).

Otro de los fenómenos que analiza Schopenhauer está relacionado con los prejuicios de clase de los poetas que pertenecen a la burguesía; la mala conciencia les hacía desdeñar sus propios principios:

> […] por el contario el no hacer nada y vivir a expensas de los demás, con la riqueza heredada, sin aportar nada, sí es considerado moralmente injusto, aun cuando se atenga al derecho según las leyes positivas (I, 2010: 639).

Tanto es así que la negación de la voluntad desencadena la filosofía del *ascetismo*evocado por Schopenhauer. Ciertos poetas sociales procedentes de una clase social acomodada anunciaron su distanciamiento del ámbito familiar, pues comprendieron que la vida que tenían solo era posible con el sufrimiento de los otros. Como se ha visto, sentir como propio el dolor ajeno está en la base de la poesía social.

Por tanto, resulta incompatible una forma de vida burguesa con la de los obreros que trabajan para ellos. La vida que adoptan esos que son poetas a pesar de haber jugado "en la edad de la pérgola y el tenis" pasa por la renuncia al hedonismo y por el abrazo a un ascetismo de marcado carácter estoico. Lo expresaba así Schopenhauer (I, 2010: 654):

> El *ascetismo* se muestra además en la pobreza voluntaria e intencionada, que no solo se genera por accidente, al deshacerse del patrimonio para mitigar el sufrimiento ajeno, sino que aquí la pobreza ya es un fin en sí, que debe servir como continua mortificación de la voluntad, con objeto de que la satisfacción de los deseos, la dulzura de la vida, no agite nuevamente a esa voluntad contra la cual el autoconocimiento ha cobrado aversión.

En los "Complementos al Libro Primero" (II, 2010: 211) Schopenhauer define al hombre como un "animal metafísico", etiqueta bajo la cual late su ansia de inmortalidad. La primera vez que toma conciencia de su condición mortal aprende también que todo esfuerzo es inútil; de ahí surge la necesidad de una metafísica que lo salve del absurdo existencial. Para el alemán, la filosofía y la religión son los dos tipos posibles de metafísica (II, 2010: 607, 756), siendo esta última la que vino a ocupar el lugar de aquella. La religión es apta para la mayoría alienada, una "muchedumbre" que no atiende al carácter alegórico de las religiones. La filosofía, en cambio, sí persigue la verdad en forma reflexiva, pero este es un esfuerzo, el de la reflexión, al que no se está dispuesto de antemano.

Según Schopenhauer, "el hombre se aproxima conscientemente a su muerte a todas horas y algunas veces esto le dificulta la vida incluido al que no ha conocido a lo largo de ella este carácter de constante aniquilación" (I, 2010: 163). También Heidegger hacía recaer el peso de la plenitud existencial sobre una asunción previa de la condición mortal del hombre. Pero mientras que en este es un medio para lograr la autenticidad del ser, en aquel la constatación de la muerte es un impedimento para alcanzar la felicidad [59]. Lo que uno analiza ontológicamente, el otro lo hace en términos fenomenológicos. Por tanto, el mundo que presenta esta filosofía del pesimismo es el lugar de encuentro entre el sujeto y el sufrimiento: "el sufrimiento es su verdadero destino" (II, 2010: 844). Así, la filosofía heideggeriana sobre la muerte dista en su esencia de la de Schopenhauer. Para este, "cada cual reconoce esa certeza en abstracto y

[59] En "Sobre la muerte y su relación con el carácter indestructible de nuestro ser en sí" anota que "cuando vence el conocimiento y el hombre afronta valerosamente la muerte, esto se honra como algo grande y noble; entonces festejamos el triunfo del conocimiento sobre la ciega voluntad de vivir, la cual es con todo el núcleo de nuestro propio ser" (II, 2010: 611).

teóricamente, pero la deja de lado, como otras verdades teóricas que no son aplicables a la praxis, sin asumirlas en su conciencia vital" (I, 2010: 509).

En *El mundo como voluntad y representación* el hombre es un ser que sufre —que se angustia, dirán los existencialistas— pero no por miedo a la muerte, sino porque concibe la vida como sufrimiento[60]. Pero este no angustiarse ante la muerte solo tiene lugar si se ha pensado a sí mismo como un fenómeno más en medio de la naturaleza. El ser concreto muere pero la vida de la especie no está en peligro; cada muerte es compensada por un nacimiento. De forma abstracta, nacimiento y muerte no afectan al hombre, pues este es definido como las ideas platónicas, como voluntad que se eleva por encima de lo percibido por los sentidos, más allá de lo concreto hasta lo infinito. Es el deseo de vivir lo que no muere, manifestándose en cada momento en este o aquel elemento de la naturaleza, en el más mínimo gesto, en el suceder continuo de los individuos, quienes son los que hacen sobrevivir la especie:

> A la voluntad de vivir le resulta cierta la vida y, mientras estemos colmados de voluntad de vivir, no cabe preocuparnos por nuestro existir ni siquiera ante el espectáculo de la muerte. Desde luego, vemos que el individuo nace y muere, pero el individuo solo es fenómeno, solo existe para el conocimiento sumido en el principio de razón, cuyo alias es principio de individuación; de cara a este conocimiento el individuo recibe su vida como un regalo, sale de la nada, sufre merced a la muerte la pérdida de ese regalo y retorna a la nada. Sin embargo, si consideramos la vida filosóficamente, esto es, conforme a sus ideas, descubriremos que ni la voluntad, la cosa en sí en todos los fenómenos, ni el sujeto del conocer, el espectador de todos los fenómenos, se ven afectados por el nacimiento y la muerte. El nacer y el morir son algo propio del fenómeno de la voluntad, o sea, de la vida, resultando consustancial a la voluntad el presentarse en individuos que nacen y mueren como efímeras manifestaciones bajo la forma del tiempo de aquello que en sí no conoce tiempo alguno, aun cuando ha de presentarse justamente del modo mencionado para objetivar su propia esencia.

Tal es la tesis de Schopenhauer (I, 2010: 499-501). Sin embargo, la filosofía de Schopenhauer así planteada está por encima de lo puramente fenomenológico y entra en el reino eterno de las ideas, perdiendo la concretización que él mismo anunciaba y trascendiendo lo puramente fenoménico. El consuelo de la muerte consiste en ser consciente de que el individuo es una parte de un todo en el que se integra: ese todo es la naturaleza, es decir, la vida. Pero, al mismo tiempo, si la vida es un sueño, también lo es la muerte: "la muerte es un sueño en el cual queda olvidada la individualidad: todo lo demás despierta de nuevo, o más bien sigue despierto" (I, 2010: 503).

[60] Solo en ciertos momentos puntuales de su obra Schopenhauer presenta un esbozo de la que será la posterior filosofía heideggeriana, ya que excepcionalmente el hombre, al reconocer y al asumir el dolor como su esencia, encuentra, por la vía de la serenidad estoica, cierto consuelo, pues siendo la vida todo sufrimiento, poco puede arrebatarle el destino (I, 2010: 557), menos el mismo sufrimiento que lo conforma.

En las entrañas mismas de la filosofía de Schopenhauer late el concepto, también existencialista, de la vida como repetición. Esta consiste en una sucesión monótona de vidas, tal como sería expresado en la poesía de *Teatro real*, en perfecta consonancia con la visión onírica que también allí se pone en funcionamiento:

> Los hombres se asemejan a relojes a los que se les ha dado cuerda y están en marcha sin saber para qué: cada vez que se engendra y nace un hombre, el reloj de la vida humana es puesto en marcha nuevamente, para repetir otra vez la misma cantinela ya entonada un sinfín de veces, frase por frase, compás por compás, con insignificantes variaciones. Cada individuo, cada rostro humano y su transcurso vital no es más que un breve sueño del espíritu infinito de la naturaleza […]

También para el pensador alemán la vida es una tragicomedia y los hombres sus actores, sufridores como los héroes trágicos, pero esbozada como una caricatura de aquellos, pues representan "el papel de necios bufones":

> La vida de cada individuo, si se abarca en bloque y en general, destacando tan solo en los rasgos principales, es propiamente una tragedia; pero desmenuzada en sus detalles tiene el carácter de la comedia (I, 2010: 567-568).

La vida, concluye Schopenhauer —frente a Leopoldo de Luis—, no merece la pena ser vivida, pues más que una comedia es una farsa en la que el hombre actúa como personaje grotesco (Eagleton, 2006: 219). Tildará de error la existencia e incluso descalificará al mundo en general; este no debería existir:

> Una voluntad capaz de ver más bien habría hecho enseguida el cálculo de que el negocio no cubre los gastos, dado que un afán y un esfuerzo tan intensos, con el empeño de todas nuestras fuerzas, bajo una preocupación y una angustia continuas, junto a la inevitable destrucción de cada vida individual, no encuentra compensación alguna en esa efímera existencia obtenida con tanta lucha y que se convierte en nada entre nuestras manos (II, 2010: 765).

5.4.3.2. Una poética romántica

De la concepción del mundo como representación y como voluntad se desprende una poética de carácter romántico: el arte es el modo más certero de aproximarse a la verdad de las cosas, pues no se detiene en lo superfluo sino en lo esencial del mundo, en las ideas eternas e inmutables: "Su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta, la comunicación de este conocimiento" (I, 2010: 371)[61]. La poesía, por

[61] En "Sobre la esencia íntima del arte" aclara Schopenhauer esta teoría. Sobre la finalidad del arte dice que es "facilitar el conocimiento de las *ideas* del mundo […] Pero las *ideas* son esencialmente algo intuitivo y sus determinaciones más próximas al inagotable. La comunicación de algo así solo puede darse por el camino de la intuición, que es el del arte" (II, 2020: 536).

ejemplo, no persigue la exposición de un concepto que se ha alcanzado por medio de la reflexión, sino que se basa en la intuición, en la espontaneidad de la representación para comunicar lo que no está sujeto a cambios, lo permanente. Además, que el arte consista en la comunicación de un conocimiento resuelve la polémica generacional de posguerra, pues para Schopenhauer el momento creador se basa en un irracionalismo que pone al artista frente a lo contemplado de tal manera que no se ciñe a los caminos de la razón, ya que al final de ese sendero se llega al concepto, lo que es propio de la ciencia. El artista es arrebatado durante un instante por la inspiración, momento en que deja de ser un hombre corriente para convertirse en un "hombre genial": el que deja de estar bajo el yugo de la voluntad y se detiene a contemplar lo que le rodea. "La bendita indiferencia de lo estético" consiste —según Eagleton (2006: 229)— en "ese estado en el que el mundo se trasmuta en una charada teatral, y sus gritos y aullidos se congelan hasta convertirse en una charla escénica bastante ociosa para deleite de un espectador que contempla impasible".

Pero la concepción artística de Schopenhauer, a pesar de que ponga por delante el protagonismo de la intuición —propia del *genio* romántico— en el proceso de creación, reclama un público selecto, ya que las grandes obras de arte son como "libros enteramente cerrados a la torpe mayoría de los hombres" (I, 2010: 442, 454). De este modo, esta poética romántica desdice en este punto la proclama aperturista de la poesía social. El arte no es popular, pues requiere de un "valor intelectual" —de competencia literaria— que no está al alcance de todos. Si la poesía social, caracterizada como neorromántica, hubiese acudido a esta filosofía, siguiendo así la senda de los autores noventayochistas que habían admirado la obra del alemán, no se habría cantado tan alegremente aquello de que la poesía estaba al alcance de todos ni se habría tachado de burguesa la teoría del arte para minorías, pues, como vuelve a aclarar Eagleton en *La estética como ideología*(2006: 229-230):

> El desasimiento y la ataraxia que se consiguen durante ese momento precioso en la contemplación del artefacto es una alternativa implícita al egoísmo deseante; el arte no es una mera antítesis de la sociedad, sino el ejemplo más gráfico de una existencia ética más allá de la concepción del Estado.

El arte no puede partir del concepto, excepto la poesía. En poesía se parte del concepto para expresar algo distinto a lo que se representa: es una modalidad artística alegórica, a diferencia de las artes plásticas. Por medio de la palabra poética se puede "invocar algo intuitivo" diferente a lo "inmediatamente dado" (I, 2010: 450). Si se

analiza *Teatro real* desde este punto de vista se comprenderá que lo expresado objetivamente lleva al lector a una segunda lectura que consiste en leer en clave alegórica, conformando con ello una unidad metafórica perfectamente establecida, lo que en principio son meros conceptos objetivos. No se trata de una descripción detallada de los elementos que componen el mundo teatral, sino de evocar intuitivamente un mundo en el que el hombre es el actor de una escena llamada vida.

El pensamiento debe ser expresado o representado por medio de la palabra y del lenguaje. Sin embargo, "cuando el lenguaje fija al pensamiento simultáneamente lo encadena" (II, 2010: 95), puesto que aquel no es capaz de encerrar en sí todos los matices de este. Al presentar el lenguaje como una herramienta pobre e insuficiente para el pensamiento, Schopenhauer es consecuente con la idea romántica, de origen místico, de la inefabilidad, la que encontraría en Bécquer uno de sus mejores exponentes. Pero, como romántico, es partidario de incluir cualquier palabra en el poema y no limitar el léxico poético a exclusivas sonoridades pomposas. La opción lingüística shcopenhaueriana vuelve a anticiparse a los preceptos de la poesía social:

> Las palabras reservadas exclusivamente para la poesía permanecen ajenas a nuestro corazón, no nos hablan directamente y por ello nos dejan fríos. Son un lenguaje poético convencional y, por decirlo así, son meras sensaciones pintadas en lugar de reales: excluyen la intimidad (II, 2010: 565).

Por otro lado, ya se ha visto cómo la poesía existencial y social tiende a la presentación del hombre real y cómo esta individualización objetiva —evidente en "A Luis, el carpintero de al lado de mi casa"— funciona a modo de ejemplo, trascendiendo así el caso particular para adquirir valor universal. Tampoco el ser que sufre por la contingencia de la existencia es un sujeto anónimo, sino que es un *yo* localizado históricamente y condicionado por las circunstancias. La poesía de posguerra aquí estudiada entronca con el carácter biográfico expuesto por el romanticismo de Schopenhauer. Él parte de la teoría especular del arte, pero no como imitación de la naturaleza sino del espíritu del genio que, a su vez, alcanza la verdad. Con todo, no relega a un segundo plano el poder de la imaginación, pues la fantasía es clave también en el momento de la recepción[62]. El poema es la comunicación artística de un hombre

[62] En la teoría estética de Schopenhauer, la competencia artística determina el conocimiento de los comunicado: "cualquiera que lee la poesía o contempla la obra de arte ha de contribuir por sus propios medios a esclarecer esa sabiduría, que solo puede captar tanto como se lo permita su actitud y su formación" (II, 2020: 534)

determinado que se lamenta de sí mismo y de los que le rodean. La filosofía de Schopenhauer es un humanismo de signo pesimista[63]:

> La vida fielmente relatada de alguien concreto muestra, en una estrecha esfera, el proceder de los hombres en todos sus matices y formas, la excelencia, la virtud e incluso la santidad de unos cuantos, el absurdo, la mezquindad y la perfidia de la mayoría, la atrocidad de otros muchos (I, 2010: 461).

Esta concretización o particularización, por la que se relativiza el carácter universal de los conceptos (II, 2010: 105)[64], tiene una línea de continuidad con la poética de posguerra. Los poetas sociales, si bien ya antes los del 27 se habían centrado en los objetos cercanos, vuelven su mirada hacia las cosas más inmediatas, a los objetos que entran en contacto con ellos diariamente. Así, la poesía de este periodo lleva el sello de la cotidianidad.

Pero para Schopenhauer su filosofía tiene que partir de un mundo real que goce de la misma entidad que el yo que percibe el objeto. Ni sujeto ni objeto, sino la participación de uno en otro: "el mundo real y fácil de reconocer, en el que nosotros estamos y está en nosotros, aportará tanto el material como los límites de nuestra consideración" (I, 2010: 496). Como en el posterior existencialismo, se trata de una filosofía que no se esconde ni en el encasillamiento de la conciencia por parte del idealismo ni en la cosificación del materialismo. La existencia es la voluntad de un sujeto que lleva a cabo una representación del mundo, empezando por su propio cuerpo. También el hombre que se va trazando en las distintas poéticas existencialistas y sociales es, parafraseando a Ortega, el *yo* y sus circunstancias. Según ha sido expuesto más arriba, la poesía social no es la poesía del hombre plural, sino la expresión de un sujeto que en su individualidad se capta a sí mismo en un mundo con el que discrepa y frente a otros yoes que desarrollan su existencia rodeada de solitarios. Ni el proceso creador ni la moral que recrea esta poesía es colectivista, pues el poeta se sigue moviendo en el ámbito de lo privado. Recuérdese, pues, que el poeta del compromiso no asume la voz popular, no pone voz al *pueblo*, siendo este término un concepto que ha sido tan manipulado por intereses de uno u otro signo que ha de ser utilizado con cautela. Así, por *pueblo* entiendo en este contexto al sector más desfavorecido de la sociedad. Pero el escritor no es el vate enaltecido por el romanticismo ni el redentor

[63] Según Schopenhauer, "el poeta es en suma el hombre universal; todo lo que alguna vez ha conmovido el corazón del hombre, aquello que en una determinada situación incita a la naturaleza humana, todo cuanto anida y se incuba en un pecho humano: tal es el tema y el material del poeta" (I, 2010: 464).

[64] "La disposición filosófica consiste propiamente en ser también capaz de asombrarse por lo habitual y lo cotidiano" (II, 2020: 211).

proclamado por el comunismo, sino un hombre determinado por sus circunstancias, a las que observa y se enfrenta, entre las que se desenvuelve, desde un ángulo muy concreto: la subjetividad de su existencia particular.

5.4.4. Los primeros poemas sociales

Manrique de Lara, en *Poetas sociales españoles* (1974: 102), recoge la que ha sido la opinión más generalizada (Federico Muelas, García Nieto, Pablo Corbalán) desde que se publicara *Teatro real* en cuanto a su estructura:

> En la primera parte de su libro maneja los elementos de ficción, los paralelos esquemáticos […] Su canto es casi calderoniano. No hay denuncia. Solo testimonio.
> […]
> En *Patria oscura* —segunda parte de *Teatro real*—, aunque siguen hilvanándose esas hondas ideas en que puede trascender lo cotidiano, los brotes de la poesía típicamente social se ven sin esfuerzo […].

Pero la estructura bipartita no se puede mantener. No existe una primera parte cargada de escepticismo frente a una segunda, más esperanzada, pues en una y en otra se intercalan poemas, estrofas, algún verso suelto que desmentirían tal opinión. Así, en la supuesta primera parte del libro el lector se encuentra con "Aún esperanza", mientras que en la segunda el tono nihilista de "Una ventana" o "Bajo la sombra" confirmaría que no todos los poemas son íntegramente de entusiasmos. Del mismo modo que tampoco se pueden diferenciar dos partes atendiendo al tono filosófico existencial de una y al reivindicativo social de la otra. No hay, como diría Gerardo Diego (1966), un "poema total", un "libro, un poema alegórico"; en este sentido la alegoría dramática es interrumpida por textos como "Sin alas", "Patria oscura" o "Breve carta a Elvira Gascón". Incluso, métricamente, la unidad se rompe con el uso de la endecha en "Poemilla". En *Teatro real* predomina la poesía reflexiva en torno al sentido de la existencia, que solo se ve interrumpida por algunos pocos textos claramente sociales ("Patria oscura", "A Luis, el carpintero de al lado de mi casa", "Patria de cada día" y "Breve carta a Elvira Gascón"), o por otros que en menor medida sugieren compromiso social ("La esperanza" y "La soledad"). Además, en la que se ha venido considerando la primera parte de la obra, la protesta contra el progreso y el tecnicismo al servicio de la burguesía, alentadora de la alienación y de un mundo proletarizado, está presente por medio de ciertos versos de "Aún esperanza" ("Ponemos el esfuerzo sobre el lomo / monstruoso y oscuro de las maquinas, / y los negros motores nos devuelven / un

coletazo de hambre entre su grasa”). Para Camus “el mesianismo científico de Marx es de origen burgués” (2010: 227), considerándolo un mito del que se beneficia exclusivamente la burguesía. El avance de la técnica implica un retroceso del espíritu; así lo señalaba también Ortega, quien en *La rebelión de las masas* analiza su tiempo en los siguientes términos: “Con más medio, más saber, más técnicas que nunca, resulta que el mundo actual va como el más desdichado que haya habido” (2011: 111). Desde otro punto de vista, Adorno adjudica a la poesía la condición de protestataria contra la existencia y entiende que el poema “expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la supremacía de las cosas es una forma de reacción a la reificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres” (2003: 52).

Pero antes de que vieran la luz los poemas protestatarios de *Teatro real*, Leopoldo de Luis ya había escrito en 1954 “Fútbol modesto”, primer poema social de su trayectoria poética.

5.4.4.1. “Fútbol modesto”

Con “Fútbol modesto”[65], de *El árbol y otros poemas* (1954), Leopoldo de Luis reflexiona sobre el ambiente del proletariado español de posguerra. En él se recrea la escena de un grupo de jóvenes y “pálidos obrerillos” que juegan a fútbol una mañana de domingo en un terreno baldío. Por sus “trajes grises” de “colores desteñidos” y por sus “botas gastadas”, por “su cansancio”, “de risa triste, de ilusión oscura”, aparecen arrastrando la miseria de una vida que desde su infancia ha transcurrido puesta al servicio de otros más poderosos. Son los “delgados muchachitos” que pasan hambre y que por eso tienen la “carne fatigada”.

Y a partir de esos gestos y esa fisionomía, De Luis intuye “la pena, la miseria” que anonada a esos hombres. Breves pinceladas descriptivas —la técnica impresionista es una constante en nuestro poeta— permiten recrear al lector, a su vez, una forma de vida determinada por un espacio tan característico como el hogar de la clase obrera de mediados de siglo:

> […] la modesta comida
> en los platos heridos, sobre el hule,
> el fondo de la sórdida galería, la cama

[65] Luis García Montero y Jesús García Sánchez han editado una antología de poemas dedicados al fútbol: *Un balón envenenado. Poesía y fútbol*. Madrid: Visor, 2012.

donde se rinde noche a noche el hueso
abatido de llanto silencioso y sin lágrimas.
[…]
la niñez mal cuidada, la escuela pobre, el fuego
del brasero amparando a la familia.

Es la típica familia que vive para trabajar —excepto el descanso de los domingos— y que trabaja, más que para vivir, para sobrevivir malviviendo. La injusticia consiste en que saben "que ellos mismos son un balón doliente / que a puntapiés manejan los grandes jugadores de la vida", es decir, que son maltratados por los que ostentan poder y dinero. Pero junto a esta metáfora del hombre que es tratado con la punta del pie, el poeta cose el cuero con hilos de esperanza, "ese balón con forma de esperanza". Se trata de una metáfora y una lección que ya había mostrado Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía*(2000: 306), donde propone que la poesía es una respuesta ante situaciones adversas[66]:

> Pero el ironista es un poeta, y eso hace que, pese a ser un balón al antojo de la ironía del mundo, no siempre luce de esa manera. Todo lo poetiza, poetiza incluso los estados de ánimo. Para ser verdaderamente libre, debe tener el estado de ánimo en su poder, por eso cada estado de ánimo debe ser instantáneamente remplazado por otro. Si a veces ocurre que, en la desesperada sucesión de los estados de ánimo, él mismo advierte que algo anda mal, en ese caso poetiza. Poetiza que es el mismo quien provoca esos estados de ánimo, y no deja de poetizar hasta que, de tanto poetizar, se paraliza espiritualmente. Por eso el estado de ánimo mismo no tiene realidad alguna para el ironista. Y es raro que dé lugar a su estado de ánimo si no es bajo *la forma del contraste*.

La vida es como el fútbol, un juego, o, como había escrito en "Los caballitos", "vivir es este eterno juego triste". La identificación de la vida como un juego hace pensar en los versos de "La almendra" de *Teatro real*, donde el sujeto lírico trata de dar con "la clave de aquel juego". En el juego, como en el teatro, imperan normas de ficción que no tiene validez en la vida real[67]. Un juego es como un sueño, tal como va expresando la voz poética de "Fútbol modesto" en clave neoplatónica, confundiéndose así los elementos del mundo de las ideas y el mundo de las sombras:

---

[66] El mismo Kierkegaard advierte en nota al pie que la expresión *ironía* e *ironista* equivale a *romanticismo* y *romántico*, siendo la primera el nombre que se dio el movimiento a sí mismo mientras que la segunda es el nombre dado por Hegel. "La orientación irónica —aclara— es esencialmente crítica. Tanto su poeta (Schlegel) como su filósofo (Tieck) son esencialmente críticos", especificando a continuación que son críticos "con la realidad misma".

[67] Véanse los poemas "La pelota" o el VIII de la segunda parte de *Sonetos a Orfeo* de Rilke, así como la descripción de León Felipe en "La muerte… ¿es un naufragio?", de *Ganarás la luz*, donde al llegar al mundo el niño "el comadrón le coge en el aire como un futbolista la pelota". Asimismo, *Capital del dolor* (1926) de Paul Éluard puede ser una intertextualidad: "Y las manos que aprietan un balón hasta hacerlo estallar, para que la sangre del hombre brote en su cara. / Y las alas que están atadas como la tierra y el mar" (1997: 51).

Desmontes amarillos bajo el sol del invierno
que pone su piedad, su tibieza en las cosas,
que arranca falsas luces de los vidrios verdosos,
diamantes de un fantástico sueño por el que cruzan
heridos perros de esperanza y pena.

La dialéctica entre la realidad y los sueños se deshace en "una humilde ilusión, como el rayo de los vidrios / arranca de las almas llamitas de alegría", "una ilusión oscura", una esperanza como "una esfera del color de su sueño"; la realidad es que son vidrios, reflejos de joyas inalcanzables para la realidad de esos trabajadores. Como en *Teatro real*, el hombre es ese ser ambiguo compuesto de "esperanza y pena", cuya "carne fatigada / bosteza lentamente su cansancio remoto". En "La representación", los actores, "entre remotas muestras de fatiga", arrastran cansados sus "descoloridos" ropajes. El aturdimiento existencial es el mismo en uno y otro caso: si en "Fútbol modesto" "van, vuelven" corriendo tras la esperanza, en "La representación" "y van y vienen". La lentitud en los movimientos, síntoma de fatiga física y de agotamiento anímico, es también un motivo recurrente en *Teatro real* ("Segismundo", "Tierra en crepúsculo", "Poemilla", "El traje usado"), siendo la misma lentitud como con la que juegan los obreros cansados por el trabajo. Al hastío existencial se le une ahora un cansancio producido por las circunstancias históricas.

Por otro lado, en "Fútbol modesto", "ascienden desde el pozo insondable del tiempo / las horas como sombras", y en "El disfraz", "llegan, suben desde la sombra" los "animados vestidos de esperanza". A su vez, "todo llega al solar del domingo, confuso, / ceniciento, remoto, entre el cuero que bota, / entre los desvaídos colores de la blusa" ("Fútbol modesto"). El tono gris de la ceniza, como los trajes grises de los futbolistas de domingo, impregna los poemas de *Teatro real*, la vida de cuyos protagonistas es "como ropas echadas a su espalda / en llovida ceniza" ("La ropa") o como el "ceniciento / traje, casi animal, casi con vida, / carne fiel en plegados movimientos, / adherido a los días sordamente, / acompañando al amo, como un perro" ("El traje usado"). Y de nuevo se trata de la misma "carne fatigada" de esos hombres que hacen deporte como "heridos perros de esperanza y pena".

En definitiva, el mundo simbólico de "Fútbol modesto" se desarrolla sobradamente en el alegórico *Teatro real* de 1957. Es decir, un poema marcadamente social remite a textos de claras connotaciones existenciales. Leopoldo de Luis es un poeta en el que la fidelidad a un modo de entender la poesía se trasluce en un mundo

metafórico constante que irá enriqueciéndose en sus sucesivas obras a partir de la apertura a distintos puntos de vista.

5.4.4.2. Los poemas sociales de *Teatro real*

Sin abandonar la línea metafórica que constituye *Teatro real*, los poemas sociales de este libro van a hacer apología de la intrahistoria española[68], al mismo tiempo que van a identificar el trabajo del poeta con el de otros oficios. "Si tomamos a la vida humana individual, nos dará, al darnos su entronque con la historia, la historia misma de un pueblo" escribía unamunianamente María Zambrano (1987: 48).

Para no perder el hilo alegórico de la obra, "Patria oscura"[69], España, aparece descrita como la torre y como la vida de Segismundo: "Hay una patria de esperanza y sombra / […] campos / que en soledad siguen soñando vida". Ahora el lector se halla ante una descripción fenomenológica de las circunstancias socio-políticas, donde la esperanza está estrechamente vinculada con la palabra poética. El compromiso social es con el hombre concreto situado históricamente. Juan José Lanz (2010: 45) citaba *Teatro real* como paradigma de "un humanismo comprometido y una actitud realista".

"A Luis, el carpintero de al lado de mi casa" es probablemente uno de los poemas sociales más conocidos de Leopoldo de Luis[70]; de él su autor dilucidó la intención a la hora de escribirlo: expresar el sentimiento de que la poesía "puede ayudar al hombre a comprender mejor el mundo" (1985: 15). Se trata de un poema en el que la fenomenología cobra especial relevancia. Si para Husserl el hombre está seguro de cómo se presentan los objetos inmediatamente a la conciencia, pensar es apuntar hacia algo. La metodología husserliana consiste en reducir el mundo exterior exclusivamente al contenido de la conciencia; es, pues, una ciencia inmanentista, ya que trata las

---

[68] El concepto unamuniano de intrahistoria se actualiza en varios poemas de *Teatro real*. En uno de los ensayos de *En torno al casticismo*, Unamuno escribe: "Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millares de hombres sin historia que a todas las horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol, y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como la de las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre que las que se alzan los islotes de la historia".

[69] José Luis Cano (1979: 191) incluye en su antología sobre el tema de España en la poesía española este poema de Leopoldo de Luis.

[70] Como han señalado los editores de la última edición de *Poesía social española contemporánea*, el poema deluisiano tiene como antecedente el de Nicasio Álvarez Cienfuegos: "En alabanza de un carpintero llamado Alfonso", poema que ya había sido citado por De Luis en su conferencia sobre "Poesía popular española del siglo XX" (LdL 06/001: 41). Asimismo, para Epicteto "del mismo modo en que el material del carpintero es la madera, y el del escultor, bronce, el objeto del arte de vivir es la propia vida de cada cual", teoría esta sobre la que se sustenta la contingencia y la libertad de elección existencialistas.

realidades como fenómenos. El individuo modifica la realidad en su imaginación hasta llegar a lo que hay en ella de esencial: es la abstracción eidética. La intención última de la fenomenología es el regreso a las cosas en sí[71]. Pues bien, De Luis, en este poema, intuye la realidad percibida por los sentidos y va construyéndola en función de lo que imagina que sucede en la casa de su vecino carpintero; llegará a la esencia de dicha realidad cuando relacione la materia del carpintero con la del escritor: "labrar palabra verdadera intento". Crea una realidad, España, desde su imaginación, pero no como utopía, sino como un objetivo alcanzable, conquistado a partir de pequeñas batallas, aquellas que cada cual libra en su oficio. Existencialmente, la vida que se vive es la de cada cual; socialmente, la labor diaria que, en este caso, el carpintero Luis emprende permitirá superar la angustia colectiva que se ha derivado de las miserias personales[72]. Leopoldo de Luis apela al individuo kierkegaardiano, a la persona tratada como fenómeno, al ser auténtico que desarrolla su proyecto de vida en términos de utilidad, de servicio a la sociedad. Lo repetirá en "Patria de cada día": "Cada uno en el rumor de sus talleres / a diario la patria se fabrica"[73], ampliando en este poema la identificación del poeta con otros trabajadores como el albañil, el impresor, el campesino, el pescador, el leñador, el minero y el artista. "Volver al pueblo, vivir, trabajar en comunidad son temas que aparecen en la obra de todos", según Ciplijauskaité (1966: 464), marcando así uno

[71] Muy oportunas son las palabras que refiere Darío Villanueva sobre la intencionalidad: "la realidad como conjunto de fenómenos perceptibles y percibidos cobra sentido mediante un acto de entendimiento, o vivencia intencional. Preguntémonos: ¿qué actos equiparables a esas vivencias intencionales podemos encontrar en el proceso comunicativo literario? Sin duda, al menos tres: la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario. Y como todo acto intencional construye objetos intencionales, puede decirse que lo son la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector" (2004: 97).

[72] Cano Ballesta (1994: 21), siguiendo las tesis de Ernst Bloch en *El principio esperanza* y de Paul Ricoeur, defiende la utopía como "un eficaz recurso oratorio, un medio de suscitar simpatías por una causa y de convencer al lector de la bondad de un programa de mejoras para el futuro". Hay que plantearse que, si se excede en las funciones de la literatura comprometida, tanto la estética como el marxismo pueden desembocar en el idealismo de una poética de futuro que, paradójicamente, se sacude responsabilidades en el presente. En ese caso la poesía se convertiría en la vía escapista de aquel que no quiere asumir el peso ideológico de cada instante. Ascunce observa también tal paradoja doctrinal: "Desde el punto de vista doctrinal, se vive la armonía de la perfección humana en el futuro absoluto. Desde un punto de vista existencial, se experimenta la desarmonía de la realidad humana en su presente histórico. Por otra parte, mientras la existencia se vive en el presente, la realización de la doctrina tendrá lugar en el futuro. La ley natural dicta que el hombre como individuo no podrá disfrutar del futuro radiante, porque entre el hombre existencial y la doctrina intemporal se encuentra la barrera de la muerte" (1997: 157).

[73] Hacia 1962, Crémer publicaba el libro *Tiempo de soledad*, en cuyo poema homónimo hay un claro caso de intertextualidad: "Esta patria que hacemos, día a día, / bruñida de metales, metálica de besos". En el mismo poemario Crémer recoge también el mensaje deluisiano de *Teatro real*; en el poema "Los sueños", "el hombre mata el sueño porque vive / transformando en un sueño su destino".

de los motivos de la poesía social. Octavio Paz (1998: 32-33), por su parte, intenta establecer el vínculo que une unas tareas con otras:

> Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el hombre transforma la materia prima: colores, piedras, metales, palabras. La operación transmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de la significaciones.

La voz poética del poema "Segismundo" asevera que "levantamos / de nuestra noche muros, edificios / descorazonadamente humanos". El itinerario ascendente a través de la oscura noche del alma[74] y el esfuerzo ascético por alcanzar la luz, así como la exteriorización de los espacios íntimos, recrean la alegoría mística que se actualiza en *Teatro real*, junto al platonismo idealizante que procede de la intertextualidad con los textos dramáticos de Calderón y a los motivos existencialistas. Como en otras ocasiones, los versos de Leopoldo de Luis nos hace pensar en Blas de Otero, quien elogiaba al proletariado del siguiente modo: "Ah, los trabajadores son soles. Sobre todo, / los obreros del alma edificando / súbitos cielos en su noche oscura: / rachas del norte contra los andamios".

El pseudomarxismo de la poesía social se deshace en idealismo. Los oficios con los que se identifica el poeta marcan una dialéctica de clases; los trabajos citados en los poemas sociales de *Teatro real* —y en tantísimos de otros poetas— crean el concepto de clase trabajadora como un todo, como una unidad homogénea y estable que representa el Bien y la Verdad. Frente a estos hombres que trabajan con sus manos, los ricos burgueses, ociosos por naturaleza, encarnan la decadencia presente, la caída del ser en el egoísmo y la banalidad. Así, la primera poesía social de Leopoldo de Luis expresa un idealismo que permite la integración del individuo en la síntesis de la clase a la que pertenece. El existencialismo fue precisamente el rescate de ese ser concreto que se perdía en la uniformidad de la masa. Sin pensar en el solipsismo burgués, la sociedad sin clases —como se sabe hoy— es una utopía que no responde al verdadero estado de la cuestión social actual. Tal división maniquea se basa en una abstracción que prescinde de la situación concreta, realmente existente, de cada hombre particular. Como escribía Ortega, "la vida es siempre un ahora; nostalgias y utopías son fugas del

[74] Sobre la reformulación de las metáforas místicas indica Martínez Perera que "el motivo nocturno aparece como el escenario en el que mejor encaja un solitario escritor desterrado por Dios a la doble noche de posguerra: la metafísica del existir individual y la histórica del subsistir y convivir social. No cabe duda de que el exiliado interior de los años oscuros sentirá la inclinación hacia el motivo de la noche por predisposiciones psicológicas y sociales, pero también y sobre todo porque la noche oscura contaba con el sólido sostén de la tradición áurea de la ascética y la mística que se ofrece como referente del nuevo discurso religioso" (2008: 232).

ahora". El análisis que realiza Jolivet a propósito de la comunicación en Jaspers se puede aplicar a la pérdida de identidad que expresan los poetas sociales por medio de la equiparación de los hombres reales e individualizados:

> La comunicación existencial tiene su origen en la insatisfacción que traen consigo las relaciones sociales objetivas. La sociedad, en cuanto organización, se me presenta como una masa anónima, como la nivelación y el desgaste de la personalidad […] Lo que yo soy no puedo llegar a serlo más que con otro […] La comunicación solo es posible por este mutuo conocimiento y esta mutua ayuda entre dos yoes: no podemos realizar más que unidos lo que cada uno de nosotros quiere realizar para sí.

La vida como "quehacer" remite a la teoría de Ortega y al pensamiento de Unamuno acerca de la intrahistoria. La vuelta al sujeto concreto, al ser fenoménico que desde Husserl y Kierkegaard cobra especial relevancia, tiene su correlato marxista en el obrero de la poesía social española. Además, se deduce un concepto de reelaboración, de cambio, que apunta a la transformación ética, estética y política. La transformación ética proviene de la concesión hecha al trabajo manual como medio de dignificar a la persona; se trata de un concepto que evoca el "trabajo gustoso" juanramoniano —De Luis siempre lo leyó— o ciertos postulados morales que defendía Miguel Hernández, como en el mítico poema "Ascensión de la escoba". La dignidad del oficio la pone el hombre; por eso toda gran poesía es una moral, porque es la aportación más oportuna que puede ejercer un poeta en su oficio de escritor y la mejor forma de ayudar a su país. El compromiso ético se interrelaciona con el estético: el carpintero trabaja la madera como el poeta aspira a "dar forma a esta materia que insumisa / en musical corteza oculta el hueso". Pero la utilidad de la poesía, tema que tanto ha dado que hablar desde que Celaya escribiera aquello de la "poesía-herramienta", al menos de la poesía como motor de la revolución social, fue desmentida desde el principio. Ya en el poema "A Luis, el carpintero de al lado de mi casa", deja constancia de la ineficacia de la palabra poética; la poesía como instrumento social es silencio, "pobre / palabra que deshace el tiempo", si se compara con el verdadero laborar de los trabajadores:

> Esta materia en que trabajo apenas
> suena bajo mi mano. En el silencio
> tu vecindad se crece rumorosa.

Y en cuanto a la necesidad de la poesía, "necesaria / como el pan de cada día" para Celaya, o, en expresos deseos de Machado, "dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada", así la de Leopoldo de Luis: "Como necesarios / utensilios, dejar palabras, versos, / sobre los que apoyar la vida". Pero la actitud moral de la poesía no ha

de dejar a un lado los valores estéticos. Al concepto mismo de labrar la madera le es inherente la idea de trabajar, de pulir, de dar forma a un objeto hasta conseguir el resultado esperado, hasta que satisfaga a quien manipula dicha materia y esta cumpla la función de utilidad y pueda, así, ser utilizada; como si de madera se tratase, el poeta va labrando la palabra hasta que quede reducida a la forma conveniente para ser usada.

De la poesía social deluisiana se deduce un concepto de transformación política; la analogía entre la metamorfosis de la madera y el cambio político esperado es evidente. El carpintero trata de convertir en algo útil para todos, o simplemente en un bien común, lo que en esos momentos es una situación gozada por unos cuantos que pertenecen a la burguesía. Exceptuando el oficio de escritor, los otros que se mencionan son trabajos realizados por la clase obrera. Pero aunque en la teoría se dé la correlación entre escritor y trabajador, en la práctica se trataba de dos mundos distintos:

> De las palabras crece un manifiesto
> de sangre y de verdad. Una esperanza
> luminosa y común. Callado obrero
> de esa hermosa madera, cada día
> trabajo contra el terco desaliento.

La función práctica de la poesía es válida para el poeta y solo para el poeta, para el yo individual que toma su *trabajo* como medicina que apacigua el dolor de la existencia, el "desaliento". La poesía, dice, es un "manifiesto / de sangre y de verdad". Cuando se proclama un *manifiesto* —término de contenido claramente político— de *verdad* no se está manifestando mentiras. Leído entre líneas, la sociedad española vive una mentira, la proclamada por el Poder y sostenida por una burguesía acomodada y una iglesia ramplona, y que es desarrollada, en gran medida, por Ernesto Giménez Caballero (Wahnón 1998: 17). Pero si la poesía, esa "hermosa madera", es "una esperanza / luminosa y común" [75], la colectividad a la que apunta permanece sorda, pues —corrobora— la labor del poeta, en tanto "callado obrero", no suena, no se transmite. La poesía ha de ser útil y necesaria, pero por la imposibilidad de comunicación inherente al arte, donde entran en juego apreciaciones estéticas, las funciones sociales elogiadas por el marxismo se pierden en el silencio de la realidad. La verdadera finalidad de la poesía es subjetiva, personal e intransferible, al menos si se parte de una divulgación social a gran escala y no de una comunicación entre los mismos poetas,

[75] La poética de Leopoldo de Luis es, en este punto, similar a la del Celaya más optimista, como en el poema "Llamamiento" donde el poeta vasco dice: "Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante, / quedará una esperanza para todos nosotros". Casi literalmente De Luis repetirá, hasta en sus últimas entrevistas, estas palabras de Celaya, pero ya asumidas como idea propia.

algunos críticos y profesores atentos. El intimismo al que apunta la poesía social es un camino de ida y vuelta, del *yo* al *nosotros* según dijo Mantero (1971), pero que, por influencia del existencialismo —así como del romanticismo, modernismo, simbolismo y surrealismo—, vuelve en el proceso mismo de la creación poética al *yo* como ser que mira desde un punto de vista intransferible, pues, como dice Eagleton, las obras literarias son "formas de percepción, modos particulares de ver el mundo, que se relacionan con esa visión dominante que constituye la «mentalidad social» o la ideología de una época" (2013: 41). Si solo hubiese una salida desde el interior del *yo* al *nosotros*, sin el retorno a la intimidad, el primero acabaría diluyéndose en una totalidad anónima que asfixiaría a la individualidad exaltada por el existencialismo y que, a su vez, es tan necesaria para el arte. El sujeto poético —por utilizar una expresión unamuniana— no quiere dejar de ser el que es[76].

Y el último de los poemas puramente sociales de *Teatro real* es el dedicado a la dibujante Elvira Gascón, construido a partir del tópico *ut pictura poesis*[77]: la voz poética se identifica con los trazos de la artista a partir de la intencionalidad común de dar forma a la verdad, la cual se metaforiza ahora con la imagen platónica de la luz. Sus dibujos son "poesía de los ojos", o como decía Simónides, "la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla":

> Lo que yo canto —soledad y vida
> encadenada— lo haces
> tú línea pura de verdad herida
> en dibujados haces.

En estos poemas, Leopoldo de Luis alaba el gesto minúsculo, la hazaña casera, el hombro que se arrima como un apoyo mínimo más contra la desesperanza: "Necesitamos tanto de los otros…", llega a decir. El hombre tiende a romper su aislamiento a través de "el otro"; en "Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia", Antonio Machado recordaba que para que existiera la convivencia entre los hombres era necesario, previamente, "creer que existe el prójimo": es una metafísica de

[76] La interpretación que hace Bobbio (1966: 75-81) sobre la filosofía de Kierkegaard, al considerar la multitud como falsedad y la individualidad como verdad, sigue la teoría propuesta. Para comunicarse con el otro también Unamuno prioriza en el hombre el silencio de la soledad.

[77] Para un análisis más detallado, véase Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988) y Mario Praz (1981). Al respecto, Octavio Paz entendía que "la diversidad de las artes no impide su unidad. Mas bien la subraya"; y a propósito de la poesía: "Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es —ritmo, color, significado— y, asimismo, es otra cosa: imagen […] Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte" (1998: 30 y 35).

la alteridad o la esencial heterogeneidad del ser de la que hablaba. Octavio Paz (1998: 165) lo explicaba del siguiente modo:

> El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y solo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediablemente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos.

Entre todos se construye España y no con gestas dignas de ser recordadas. El día a día, lo común y cotidiano que afecta al hombre real, es tratado aquí como lo verdaderamente maravilloso de la existencia, evocando de este modo la poética deluisiana la tendencia romántica —como en Novalis— hacia lo inmediato y lo cercano (Abrams 1975: 396). Pero, al mismo tiempo, la apelación a la intrahistoria implica una denuncia de la Historia "oficial", aquella que ha sido contada por los que detentan el poder[78]. En "Patria de cada día" este punto queda suficientemente claro. De Luis parece evocar las palabras de Ortega en *Meditaciones del Quijote* (2006: 758) en torno a "las menudas cosas del vivir cotidiano":

> Vemos, entonces, que no son las grandes cosas, los grandes placeres, ni las grandes ambiciones, quienes nos retienen sobre el haz de la vida, sino este minuto del bienestar junto a un hogar en invierno, esta grata sensación de una copa de licor que bebemos, aquella manera de pisar el suelo, cuando camina, de una moza gentil, que no amamos ni conocemos.

La que se ha considerado la segunda parte del libro, *Patria oscura*, es el elogio de la esperanza a pesar de la constatación del absurdo existencial. Desde este punto de vista, el hijo encarna las ideas expresadas, transformándose en imagen o símbolo del mañana. Es lo que sucede en los dos poemas que actualizan a un mismo tiempo los postulados existencialistas y los sociales: "La esperanza" y "La soledad". En el primero de estos poemas, advierte al hijo que "hay que ganarse la esperanza", pero que, a su vez, "es duro / ganarse la esperanza", ya que está "sufrida / y maltratada, en cada uno / de nosotros haciéndose continua"; está en los trabajadores que sufren y en los poetas que la cantan, como en Neruda o Vicente Aleixandre, cuyas palabras figuran en el paratexto del poema. La actitud que se ha de tomar es la del Sísifo de Camus, que se lo imaginaba feliz en su condena; "Hijo, es la vida. Sí. Seguir subiendo", alecciona, con esa afirmación rotunda hacia la existencia, como apuesta decidida a pesar de todos los

[78] Véase al respecto Peinado Elliot (2002: 91 y ss.).

obstáculos[79]. “La misión del poeta —escribía Octavio Paz— consiste en ser la voz de ese movimiento que dice «No» a Dios y a sus jerarcas y «Sí» a los hombres” (1998: 285). Objetivamente, según lo expresa en el verso citado, la vida es una afirmación entre dos puntos, el del nacimiento y el de la muerte, ambos equiparados en la posguerra española pues, como anotó De Luis en el prólogo a Fortuño Llorens, “a los jóvenes de 1936 que, más o menos habíamos compartido formas de vida, se nos lanzó a compartir formas de muerte” (1992: 7). Al sentido bélico de la ontología existencialista, la guerra civil le concedió su carácter óntico. No hay que olvidar que otro tipo de “patria oscura” es la que refleja Aleixandre en *Sombra del paraíso*, libro que De Luis (1977: 22) interpreta del mismo modo:

> La nostalgia de un mundo feliz, paraíso que está en sombra porque se ha perdido, o sombra benévola de su encanto a la que ya no es posible acogerse, pasa por la evocación de la edad infantil y se identifica con la propia infancia pura del mundo. No cabe duda, sin embargo, que la motivación, acaso inconsciente, de tan pura elegía es el propio exilio interior en que Aleixandre vive personalmente, como consecuencia de la guerra civil, en un tiempo adverso, de libertad perdida, replegándose por ello el poeta hacia un mundo no irreal, sino real pero sustraído, y creando una poesía de ablegación.

Pero la esperanza es propia de un ser insatisfecho con su presente; mirando hacia el futuro, el hombre se siente incompleto, pues le falta algo que tiene que procurarse. Es decir, el concepto humanista de esperanza es la manifestación más evidente, leído en clave existencial, de que el ser humano es imperfecto, cuya vida consiste en construir proyectos que permitan mantener viva la ilusión frente al caos del instante presente. Su pesimismo tiene como rasgo propio la vuelta a la esperanza. Como ha señalado Núñez Ramos, “la comunidad que produce la poesía no es el consenso social, porque no se

[79] El pensamiento existencial de Leopoldo de Luis es un humanismo de estirpe romántica, pues, como expone Abrams acerca del romanticismo, “el concepto fundamental es la vida. La vida es de por sí el mayor bien, la residencia y la medida de otros bienes, y la generadora de categorías de control del pensamiento romántico. El amor, como hemos visto, expresa la confraternidad de la única vida compartida no solo con los otros hombres, sino también con un medio donde el hombre puede sentirse plenamente en su casa. Y, mientras que la libertad no significa no solo una circunstancia política, sino también la liberación del espíritu y la imaginación de la hipoteca de la costumbre y de la esclavitud de los sentidos de tal modo que puedan transformar el mundo macilento y sin vida en un nuevo mundo animado con la vida y con la alegría que ella da en reciprocidad al espíritu perceptivo. La esperanza (con su valor asociado: la fortaleza) es esencial para mantener la posibilidad del triunfo de la vida, el amor y la libertad. Y la norma de la vida es la alegría —con lo cual se da a entender no que la alegría sea el estado normal del hombre, sino que la alegría es aquello para lo que el hombre ha nacido” (1992: 440). En “Segismundo” se leen estos versos: “De la alegría al desaliento hacemos / camino de ida y vuelta a cada paso”. La apología vital es un motivo que aparecerá también en otros poetas existenciales, como José Luis Hidalgo, quien declara: “Bajo la noche soy un inmenso SÍ”. La interpretación que realiza José Olivio Jiménez de *Alegría* de José Hierro podría aplicarse perfectamente a esa actitud deluisiana: “Apurar la existencia en todas sus implicaciones, o sea, seguir siempre, será la única consigna posible para el hombre vivo. Mas no seguir horizontalmente, estérilmente, sino hacia arriba: del dolor hace un estadio más alto, aunque sepa ese hombre que no puede sustraerse de la carga que inexorablemente arrastra” (1964: 169).

refiere a lo que el hombre ha llegado a ser, sino a lo que podría ser si fuera plenamente, originariamente" (1992: 101). Aristotélicamente, la poesía no trata de lo que es, sino de lo que puede ser[80]. Por tanto, en toda poética de la esperanza se actualizan dos tiempos: uno agónico, el presente, y otro idealizado, el futuro soñado[81]. El poeta, entonces, escribe desde el *ahora* sobre el *mañana*, o si se prefiere, desde la *oscuridad* sobre la *luz*. Es el mensaje que transmite De Luis en aquellos primeros versos del libro ("una salida hacia el mañana") y, de forma persistente, en "Aún esperanza", "La esperanza" y otros tantos poemas de *Teatro real*. El poeta no se deja vencer por la angustia psicológica; lucha contra ella rescatando un hálito de esperanza de entre las sombras. "Si el mundo fuese claro no habría arte" es el razonamiento que Camus pronto corrigió con este otro: "Si me pareciese que el mundo tiene un sentido, yo no escribiría" (II, 1985: 192). Se podría aplicar al pensamiento de Leopoldo de Luis el análisis que lleva a cabo Mounier (1967: 86-88) sobre la filosofía de la desesperación de Kierkegaard y la filosofía de la esperanza de Marcel; este último rechaza el egotismo y propone la apertura hacia el otro —el ser con y por el otro—, el amor, como forma de rebasar la tragedia existencial:

> Prologando a Kierkegaard y explicitando su pensamiento, diremos que hay una desesperación cerrada y una desesperación abierta. La primera se apoya en una negación y se encierra en un repliegue egocéntrico, una crispadura del yo, un "yo mismo" emitido en el eje de la reivindicación y la posesividad […] El optimista es el que cuenta siempre con el porvenir; el desesperado de lo finito es el que no cuenta con nada ni con nadie […] La esperanza, al contrario, es en principio un compás de espera del *yo*, una delegación de querer disponer de mí, de calcular mis posibilidades; una distracción ontológica voluntaria, un abandono. No es una manera de beatificar mis deseos, puesto que ella es tanto más auténtica cuanto más se aleja del deseo y se niega a imaginar la sustancia de la cosa esperada. Pero es paciencia, es decir, renuncia al apresuramiento, a la indiscreción frente a lo que en el mundo puede originarse independientemente de mi acción posible.

Siguiendo a Régis Jolivet (1953: 372) en su análisis sobre el concepto de la esperanza en el *Homo Viator* de Marcel, esta es descrita de tal forma que en ella está latente la *esperanza desesperanzada* que caracteriza a la poética deluisiana. La esperanza es:

> la estructura normal del destino humano […] Es una conducta compleja, que consiste, para el hombre, en señalar y localizar los obstáculos con que tropieza su acción

[80] Ya lo había expresado Paz en *El arco y la lira*: "La realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del «imposible verosímil» de Aristóteles" (1998: 125-126).

[81] Según José Olivio Jiménez, "los cultivadores de la lírica social, y más aún de la política, pone sus mayores esperanzas en un tránsito salvador del presente al futuro; y el pasado, cuando más, les brinda solo poderosas razones para la fuerza de su fe. Los otros poetas —los intimistas, o sea, los que se plantea el dolor personal suyo, en el cual puede resumirse o expresarse también el de los demás hombres— viven más bien proyectados agónicamente sobre su pasado" (1964: 160).

> y en aceptarlos también, para vencerlos, pero utilizándolos como otros tantos medios sucesivos de realizarse a sí mismo, de afirmar su personalidad, por la oposición misma que le ofrecen.

A lo que Jolivet añade que para Marcel la esperanza, como el Sísifo camusiano, es "la decisión permanente de no capitular jamás y de reemprender constantemente el esfuerzo que ha de reconducirle, sobre todos los obstáculos, superados y franqueados, al término de su carrera". Así, Leopoldo de Luis es uno de esos escritores que se niegan a caer en la desesperanza. Cada abatimiento es superado por esta filosofía de la esperanza, por lo que se podría decir con San Agustín —tema, además de Plotino, de la tesis doctoral de Camus— *geminus in re, consolamur in spe*: si el hombre gime por lo que es, se consuela en la esperanza. Lo expresa eficazmente el título del poema "Aún esperanza".

El raciovitalismo orteguiano asoma en los versos de "La soledad", si bien matizado por un idealismo ("todo / —hijo— se complementa en un exacto orden")[82] del que parecía haberse distanciado gracias a la asunción de las teorías en torno a la libertad existencialista. De Luis parece expresar en verso el mecanicismo cartesiano, llegando incluso a hablar de "la perfecta máquina del mundo"[83], o como una paráfrasis de la teoría del eterno retorno nietzscheana, según la cual todo se repite pero nada permanece igual[84]:

> La materia se acopla y se armoniza:
> establece sus ciclos, rotaciones
> que se cumplen perfectas, crece, vive
> y se transforma en nueva vida insomne.

[82] Entre las filosofías románticas Abrams (1992: 169) destaca "el sistema semoviente y autosostenido", sobre el que dice: "los filósofos postkantianos llamaban a su pensamiento organizado un «sistema», con lo que daban a entender que era autogenerativo, omnicomprensivo y autocontenido […] Lo notable es que el sistema de la filosofía romántica —en un estilo esbozado por Fichte, desarrollado por Schelling y llevado a sus últimos extremos por Hegel— se representa a sí mismo como un sistema en movimiento, un proceso dinámico que es empujado por una fuente interna de movimiento hasta su propia completud".

[83] Sobre los orígenes de esta idea, presente en la poética deluisiana, Abrams recuerda que "el *Timeo* de Platón propuso la doctrina de que un alma había sido infusa a través del cuerpo todo del mundo por el Demiurgo […] «el mundo se convirtió en una criatura viviente». El concepto de un *anima mundi* retorna, con muchas variantes, en los filósofos estoicos, en Plotino, en Giordano Bruno y en otros pensadores del Renacimiento italiano tanto como en los platonizantes ingleses del siglo XVIII […] El universo es, en cierto modo, una cosa viviente en vez de una máquina dirigida por un mecanismo ausente" (1975: 328).

[84] "El eterno retorno, pues, al destruir el tiempo, las nociones de pasado y futuro, al negar el principio y fin de las cosas, niega la misma posibilidad de la existencia de Dios, que queda limitada a la necesaria actividad humana", según ha aclarado Urrutia (2004: 223).

Recuérdese que el tópico del mundo como teatro es la reivindicación de la continua regeneración de la vida, idea que ya estaba presente en el heraclitiano movimiento y cambio ininterrumpido como esencia de la existencia: "No duerme la materia, está creando / siempre más vida", corrobora De Luis. Al mismo tiempo, "La soledad" es la decantación explícita por el antropocentrismo en detrimento del agnosticismo que, empero, nunca abandonará el poeta. Se trata de construir el mundo entre todos, una llamada a la colectividad, en la que el individuo —lo decía Kierkegaard— ha de quedar integrado:

> Ya ves que no está solo el hombre, mira:
> es una pieza más del mundo, un gozne
> sobre el que gira un poco el mundo […]
> De esta pequeña llama que cada uno encendemos
> tiene que arder la hoguera viva del horizonte.

La soledad simboliza, como el propio poeta explicita, la pena, el silencio o la injusticia[85]. Contra ella ha de estar preparado el hombre con la única arma posible, la esperanza, la cual encuentra en la poesía un cauce de expresión directo y apropiado. De esta forma, la forma poética transmite un mensaje social de superación del aislamiento individual mediante la integración en el todo de cada una de las partes o componentes que integran ese todo. Es decir, la poesía social de "La soledad", la poesía social en general, es neorromántica en tanto que plantea la reconciliación de lo escindido y en oposición. Como dice Abrams en *El espejo y la lámpara* (1975: 310):

> Somos pues en nuestra época los herederos de una tradición muy antigua y en expansión —pagana y cristiana, mítica y metafísica, religiosa y secular— que dice que el sino del hombre es estar fragmentado y separado, pero obsesionado en su exilio y su soledad por el presentimiento de una condición perdida de integridad y de comunidad. El héroe enajenado o el antihéroe enajenado, en un universo inhumano y un orden social desintegrado; el espíritu inválido y desheredado en busca de un padre o madre y hogar espirituales; la *Angst* de la conciencia solitaria y separada de sí misma en su búsqueda estérilmente esperanzada, o desesperada, o absurdamente persistente de la conexión, la comunidad o incluso la comunicación: estos temas, predominantes en nuestra literatura desde la primera guerra mundial, se han vuelto obsesivos en los filósofos, poetas, novelistas y dramaturgos de las dos o tres últimas décadas.

Parece una paradoja que un poema cuyo título es "La soledad" —aparentemente, la confirmación de la condición esencial del hombre— comience afirmando que "no

[85] La soledad, también el secreto, es uno de los temas puramente existencialistas señalados por Emmanuel Mounier, quien dice que "el sufrimiento principal del existente es la incapacidad de la existencia para comunicarse directamente" (1967: 75). Se trata de un motivo romántico en el que también profundizó la poesía de posguerra; como muestra, el poema "La vida, engaño" —título que además recoge el *leitmotiv* deluisiano aquí estudiado— de Vicente Gaos: "Sé que estoy solo, en niebla espesa hundido, / que he de encontrar dolor por dondequiera, / que de la Nada fría aquí he venido".

está solo el hombre". Ello es debido a que la soledad que canta De Luis es la soledad existencial que, como anota Bollnow (1954: 72), "no es hermetismo y despego de los demás hombres, sino que queda abierta [la existencia] para otra existencia y se enciende, precisamente, en este contacto […] Pero, inversamente, esta comunicación no es abolición de la soledad, un sencillo absorberse en el otro, sino que se mantiene sobre la base de la soledad"; aceptando esa doble cara de la soledad, el poeta también advierte al hijo: "Mala la soledad es". Recogiendo el testimonio de Carlos Bousoño, Martínez Perera intenta romper con la división maniquea entre arraigados y desarraigados sobre la que giró buena parte de la crítica de posguerra; para ello ofrece dos salidas posibles a la angustia existencial de posguerra, cronológicamente continuas:

> […] aparece una respuesta de carácter individual y metafísico que da un poeta en la soledad de su desazón de ser hombre en el mundo y, posteriormente, otra de carácter colectivo y social en donde ese mismo ser se siente parte integrante y cantante de la colectividad que sufre con él.

No obstante, las opciones metafísicas y sociales propuestas por Martínez (2008:114) vuelven a limitar la evolución poética como dos grupos cerrados de escritura, basados en la oposición yo/nosotros y abstracto/concreto. Seguirá siendo, pues, una crítica limitada hasta que no se incluya en la poesía social la interpretación existencial como embrión de esa poesía de compromiso. Si la hermenéutica pone de relieve la necesidad de contar con la historia y con las ideologías que determinan la cultura, la intertextualidad permite la comprensión de un texto en otro, bien de forma explícita o bien indirectamente, como leves motas de polvo apenas perceptibles[86]. Hay que tener en cuenta, por tanto, que no parto de la negación del peso del contexto histórico ni de la actualización de claves culturales pasadas en la literatura —sería insensato, pues toda obra de arte no es otra cosa que un diálogo abierto con su época y con la tradición—. Sin embargo, frente al concepto "aire de época", dudo que un escritor pueda plantear poéticamente los presupuestos de una doctrina filosófica por *contagio* cultural. Como ha quedado dicho, la poesía social es existencial y está no secuencial sino intertextualmente relacionadas.

[86] Domínguez Caparrós emplea para ello el término "repertorio", que "está constituido, dentro del texto, por los textos anteriores incorporados de una u otra manera, las normas sociales e históricas, y toda la realidad extraestética" (1999: 112). Desde una perspectiva marxista, toda tradición "constituye un aspecto de organización social y cultural *contemporánea* de interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*" (Williams 1980: 138).

Leopoldo de Luis está tanteando una primera salida ya intuida en los poemarios anteriores a *Teatro real*. Agnóstico, no acepta una solución religiosa; escéptico, no se resigna. Entre estoico y humanista, la evolución ética y estética deluisiana se orienta hacia la fraternidad y la coexistencia como única vía posible de escape al absurdo existencial. Albert Camus manifestaba en *La peste*, obra adscrita al ciclo de la rebeldía, que "lo que a mí me interesa es ser hombre"; la respuesta camusiana hace posible que Rosa de Diego lo tilde de "humanista moderno: no cree en Dios, pero tiene fe en el hombre" (2006: 100). Es también la evolución natural de poéticas de posguerra como la de Leopoldo de Luis. En los siguientes poemarios desarrollará un humanismo comprometido.

6. La etapa social de Leopoldo de Luis

La crítica ha considerado casi de forma unánime que la obra que refleja la poesía social de Leopoldo de Luis abarca el período comprendido entre 1957 y 1970, es decir, los años de escritura desde *Teatro real* hasta *Con los cinco sentidos*, que incluyen además *Juego limpio* (1961), *La luz a nuestro lado* (1964) y *Reformatorio de adultos* (1967-1968)[1].

En cada uno de los libros señalados como sociales el lector se topa, efectivamente, con rasgos definitorios y característicos de la poesía social —que van a ser estudiados a continuación— en torno al lenguaje sencillo, el tema de España, los oficios —entre los que se incluye el de poeta—, el recuerdo de la guerra, y, sobre todo, una actitud de compromiso con la realidad que queda matizada por una revisión en clave metaliteraria del verdadero alcance de la lírica. Sin tener en cuenta *Teatro real* por ser un libro de transición, como ya ha quedado expuesto, la producción poética deluisiana, sin embargo, presenta *grosso modo* una progresiva desaparición de tales motivos, por lo que se puede considerar *Juego limpio* el texto que cuenta con una mayor presencia de *contenidos sociales*, los cuales desaparecen prácticamente en *Reformatorio de adultos*[2] y se limitan al concepto universal de la "injusticia" en *Con los cinco*

[1] Son estas las obras que incluyen Francisco Ruiz Soriano (1997: 26) y Santiago Fortuño Llorens (2004: 110), en "La poesía social de Leopoldo de Luis", caracterizada por "sintagmas y expresiones del lenguaje conversacional, de tono directo, de sintaxis elíptica, indicativo de actitudes morales y, en todo caso, de sentido figurado". Para Concha Zardoya, en cambio, *Reformatorio de adultos* es ya un libro en el que "la experiencia existencial alcanza ribetes metafísicos" (1982: 25).

[2] *Reformatorio de adultos* es un libro que no pudo ser publicado en su momento de creación, pues la censura lo prohibió. Más tarde sería editado como *plaquette* con el título *Aquella primavera*, ampliada en 1969 y 1971 bajo el título *De aquí no se va nadie*. La última edición, ya como *Reformatorio de adultos*, es de 1990. Pero la censura y las distintas ediciones no pueden ser el motivo del "carácter menos unitario" del libro (Senabre, 2003: 22) pues, como se viene señalando en la presente exposición, las etapas poéticas deluisianas no son compartimentos estancos. Así, no solo en *Reformatorio de adultos* sino también prácticamente en toda su obra, aparecen conjuntamente poemas de distinta intensidad, desde los

sentidos. Pero si se tiene en cuenta que los libros aquí referidos consisten especialmente en una reflexión existencial del hombre y de la situación que le envuelve, habrá que empezar a cuestionar la etapa social de Leopoldo de Luis, poniendo entre paréntesis en primer lugar la caracterización de obras pura y exclusivamente sociales, al mismo tiempo que el papel secundario que la crítica ha atribuido al existencialismo y a su vertiente humanista. En la "Introducción" a la antología *En resumen*, Jorge Urrutia (2007: 24) ya planteaba esta línea interpretativa; allí indicaba que *Con los cinco sentidos* es un libro "en el que la experiencia personal de la inmediata posguerra vuelve a aparecer […], pero alejada de la anécdota y dentro del concepto existencialista de la vida como condena"[3].

El final de esta etapa coincide con la publicación de *Antología (1946-1968)*, en la que incluía inéditos de *Correo español*, *Con los cinco sentidos* y *Reformatorio de adultos*. Al ser una selección llevada a cabo por el mismo autor, la antología supone —como indica Umbral en *Poesía Española* (1968)— "revisión y examen de conciencia". Escribía Umbral entonces:

> Por conciencia histórica, él ya no puede contentarse con cantar las cosas, como en su primer impulso lírico. Necesita obtener de ellas inmediatamente una enseñanza moral […] A Leopoldo de Luis, cuando canta la rosa, ya no le importa la rosa. Esto, con ser grave, podría ser subsanable por tan verdadero poeta. Pero esto, para el lector que ya lo sabe, tiene un inconveniente, y es que al lector, automáticamente, también deja de interesarle la rosa. Adivina que es un mero trámite mediante el cual el poeta va a llevarle a otro sitio y esto ya es más grave, porque la comunicación lírica entre poeta y lector se ha roto. Ya solo queda una comunicación a otro nivel, social o ideológico, humano, siempre importante y legítimo, pero ya no poético.
>
> […] No estamos sugiriendo, naturalmente, que el poeta deba cambiar de objetivos, pero sí, quizá, a esta altura de su obra, debiera cambiar de procedimiento. […] No debe seguir utilizando, creemos, una simbología de la que todos tenemos ya la clave por anticipado. Quizá le ha llegado la hora al poeta de plantearse seriamente este problema literario que nada tiene que ver con las direcciones morales de su poesía.

Lo que Umbral reprocha a Leopoldo de Luis es, en realidad, su falta de modernidad, puesto que el símbolo con valor preconcebido responde a su concepción clásica, mientras que el poeta moderno hará de los símbolos un modo de expresar su interioridad a través de una expresión particular. En la fecha en la que Umbral realiza esas anotaciones, sin embargo, Leopoldo de Luis ya está cambiando de procedimiento, agudizando la reflexión filosófica y literaria.

---

puramente sociales hasta los existenciales sin contenido político y los que expresan un exacerbado materialismo.

[3] Precisamente "La condena" era el título de un poema de *El extraño*, que recrea además el concepto sartreano de la mirada enfrentada: "No lo sabemos y llevamos / uno contra otro la mirada".

En la misma dirección Jiménez Martos (1968) se preguntaba sobre la poesía deluisiana si "¿no se habrá entretenido a veces demasiado en darle vueltas a algunos lugares comunes y tópicos, tomándolos por temas trascendentes?". La crítica ya señalaba la necesidad de un cambio de rumbo en la poesía, en la de Leopoldo de Luis y en la hispánica, pues intuía cierto agotamiento de las formas sociales por la casi total desaparición del extrañamiento pregonado por el formalismo como requisito necesario para la literariedad. Así, desde el primer lustro de los setenta empieza a observarse una nueva promoción de poetas, más centrados en la intertextualidad y en la metaliteratura, en el culturalismo, en la renovación, desde una clara postura de distanciamiento de los cauces expresivos hasta entonces vigentes. En cuanto a De Luis, habría que esperar una década para que publicase un nuevo libro —algo excepcional en su trayectoria poética—, este ya de signo distinto a lo que había ofrecido hasta entonces. Pero, a pesar de que los augurios críticos se cumplieran, no debe entenderse como capitulación por parte de los poetas sino como una respuesta otra a una nueva situación social y cultural. Una literatura inédita para tiempos renovados.

La preocupación por la naturaleza del ser humano, de condición antitética, en un momento de la historia marcado por el derramamiento de sangre hace que las pequeñas miserias personales salgan a la luz y den una imagen del hombre en ruinas. La condición humana, naturaleza e historia a un mismo tiempo, innata y adquirida al unísono, permitirá hacer una reflexión en torno a conceptos como existencialismo comprometido, humanismo social o esperanza desesperanzada.

6.1. La poesía existencial de la etapa social de Leopoldo de Luis

Lo que ha sido reconocido como poesía social —De Luis la definía en términos de realismo y solidaridad (1988: 144)— es en realidad una poesía que reflexiona sobre el hombre y el sentido, o el sinsentido, de la existencia, basándose especialmente, pero no exclusivamente, en la filosofía existencialista[4]. Se podrá discutir la mayor o menor intertextualidad entre la poesía presuntamente social y el existencialismo, pero en ningún caso que se trate de una poesía meditativa de carácter universal que en escasos poemas parte de motivos relacionados directamente con la guerra civil o la

[4] Para evitar redundancias, se analizarán los motivos existencialistas siguiendo el tratamiento que adquiere en cada una de los cuatro libros aquí estudiados. Asimismo, no se volverán a exponer las teorías filosóficas existenciales; para ello, véanse especialmente los apartados 1. y 3. Sin embargo, debido a la interrelación de unos conceptos con otros, será necesario retomar algunos motivos ya estudiados.

situación del español en la posguerra. En definitiva, la llamada poesía social de Leopoldo de Luis es una escritura que se plantea la razón de ser del hombre en el mundo y recorre el camino comunicativo que va de las circunstancias concretas a los sentimientos comunes que experimenta todo hombre. Después de 31 años desde el final de la contienda civil (*Con los cinco sentidos*es de 1970) no cabe concebir la poesía como un instrumento de expresión de las injusticias cometidas entonces, pues referiría una realidad descontextualizada y contradiría, pues, los mismos principios sociales. Lo que De Luis constata es la paradójica realidad humana, capaz de lo mejor pero también de lo peor. La protesta y la denuncia como funciones de la poesía social deben ser revisadas; si se ha de entender como tales, hay que añadir que la poesía deluisiana de estos años es la denuncia de la crueldad del hombre: un humanismo basado en el existencialismo y en el tímido marxismo cultural, con más de pose que de doctrina social o filosófica, además de una veta materialista definida, en resumen, como corporeidad, intrascendencia y dudas ante un amenazante cientificismo[5].

Con todo, Leopoldo de Luis no es filósofo ni escribe filosofía. Esta está presente en su obra en tanto que es lector de textos filosóficos, desde el punto de vista de un poeta que hace suyas las teorías de lospensadores con las que se siente más identificado, pero sin entrar en un estudio pormenorizado ni, en ocasiones, dialéctico; pero sí en una lectura detenida. La poesía existencial no es un ensayo existencial; de ahí que los textos poéticos incurran en contradicciones, en principio, insoslayables, pero que se resuelven desde la óptica de un humanismo comprometido que, a su vez —como ya se señaló—, se confundirá con máximas idealistas más propias del mundo que denuncia.

El hombre que protagoniza la mal llamada "etapa social" deluisiana es el ser existencialmente identificable, concreto y real, el existente desde el que parten fenomenológicamente los filósofos existenciales: la vida es la de cada cual —la vida individual de la orteguiana realidad radical— y cada uno se lanza a compartir su ser y su

[5] Se trata de un humanismo porque, como ha indicado Manuel Lamana, "recordamos al hombre que no hay más legislador que él mismo, y que él es quien tiene que decidir en el abandono en que se encuentra; y porque mostramos que no es volviéndose hacia sí, sino siempre buscando fuera de sí un fin, que puede ser tal liberación, o tal realización particular, cómo el hombre se realizará precisamente como ser humano" (1961: 49). Sigo, al respecto, la propuesta teórica de Guillermo Carnero, quien afirma que "podemos hablar, por lo tanto, de una poesía *humana* pero no social en nuestra postguerra" (1989: 302). Con la "Fábula de la buena muerte" Crémer, por otro lado, desmitificaba la metafísica en torno a la muerte individual y ponía en primer plano el poder destructor de los países poderosos: "Y un muerto / es solamente un hombre; / un hombre simplemente / que al fin descansa en la paz de la tierra. / Y ahí acaba todo o comienza. ¡Así sea! / En las cálidas y atónitas praderas / del África, los niños, / redondos como sapos, / revientan. / […] / Lo han decretado / los Estados Mayores. / […] / Tantas bombas de hidrógeno / […] / ¡Bendigamos la técnica!"

estar en el mundo; de ahí que De Luis se centre en describir "las vidas de cada uno" ("Vivir es subversivo"). Su poesía es, en este sentido, subjetivista, con lo que evita la alienación que caracteriza a la inautenticidad existencial. Desde el primer poema de *Juego limpio* —que funciona a modo de poética— se posiciona el autor: "miro la realidad", una realidad vivida subjetivamente en su conciencia, la de un sujeto determinado, el poeta, que termina de posicionarse: "Soporto humanamente, como cada / uno, mi propio muerto"[6]. El texto inaugural del libro considerado más socialmente comprometido se construye en torno a la primera persona gramatical, identificada esta con la individualización del *yo* en una objetividad corpórea; "de carne y huesos eres" ("La misma herida") advierte al destinatario en el poema que abre la primera parte de *Juego limpio*, corroborando así la realidad tangible del ser humano —"la diaria / realidad" ("El clavo")[7]—, aquel sobre el que habían teorizado Marx y Engels y que habían convertido en materia lírica tanto Unamuno como Aleixandre. El humanismo deluisiano se establece desde un primer momento con la relevancia concedida a la existencia del hombre en su máxima expresión de ser viviente en contacto con el mundo, siendo esta un valor moral supremo, a pesar de su cotidianidad: "La verdad es que llevo entre las manos / una vida común, vulgar, etcétera" ("Metro «estrecho»"), donde la trivialidad de la existencia queda sintetizada en ese "etcétera", aglutinador de lo consabido existencialmente, de la apatía y de la atonía vital[8]. En el poema "Nosotros" se elimina cualquier idealización posible: "No somos seres / perfectos. Nada puros.

[6] El encabalgamiento hace que el "uno" quede en una posición predominante, más aún si a continuación se especifica, mediante la identificación, que dicho "uno" es "mi propio muerto", el que es inmanente a cada cual. No obstante, no se puede relacionar este *uno* con "el uno" heideggeriano, pues este último es el ser caído que no acepta su muerte como una verdad incondicional. Ahora bien, si se acepta que el ser humano de la poesía deluisiana lleva una vida planteada desde el falseamiento y, por tanto, desarrolla una vida inauténtica —lo que en el presente estudio es afirmado—, entonces sí coinciden plenamente uno con otro. Pero al mismo tiempo, cada una de las reflexiones deluisianas en torno a la muerte representa la afirmación de esta como la posibilidad más absoluta y, por tanto, el desarrollo de la vida desde la autenticidad. El poeta se salva de la quema de los falseamientos presentándose como un yo angustiado frente a una masa alienada.

[7] Refiriéndose a la obra deluisiana, dice Manuel Mantero que "si su autor hace un poema sobre el hierro o el clavo, es un hombre a quien se alude por su relación con la materia"; y añade, corroborando tímidamente la teoría existencialista, que "desde el libro *El extraño* (1955) y *Teatro Real* (1957) es evidente la preocupación social, sin dejar su sentimiento existencial —creo que nunca lo ha dejado del todo— […]" (1986: 196).

[8] Se puede hacer una lectura paralela al pasaje bíblico, de *Mateo* 7 13-14, de los dos caminos, donde Jesús recomienda la entrada por la puerta estrecha y el camino angosto para alcanzar la vida o el reino de los cielos. El poeta de "Metro «estrecho»" elige existencialmente la estrechez, tan significativamente entrecomillada, y la angostura del metro, es decir, la responsabilidad de elegirse a sí mismo en un mundo plagado de desesperanza, soledad, sacrificio, dolor, silencio y olvido. ¿Qué ha elegido, pues, Leopoldo de Luis? La angustia o autenticidad existencial, la puerta estrecha y el camino angosto, en definitiva, la vida terrenal sin ídolos celestiales. Rescato los siguientes versos del poema como ejemplo de la recreación bíblica: "Hay otro mundo fácil, otra fácil / manera de avanzar. Mas paso a paso / tuve que ir, tengo que ir. Venciendo / cada mañana un nuevo obstáculo".

Nada / exactos", mostrándose como una realidad imperfecta resumida en el encabalgado y nihilista "nada" de esos versos.

Desde el mismo título de algunos poemas de *Juego limpio* —"La misma herida", "Como otros" y "Nosotros"— se produce la explícita identificación del yo con los otros: "Soy uno más hacia la tarde". Se trata de un humanismo basado, en primer lugar, en la presentación de un yo poético confundido entre los otros para eliminar de su caracterización cualquier condición de poeta como guía del pueblo o vate, al modo romántico, dotado de cualidades especiales. El sujeto se confunde entre la multitud que pregona, mas sin llegar a desdibujarse completamente. No se está poetizando aún el conocidísimo *nosotros* de la poesía social, pues De Luis se encarga de traer a colación un *nosotros* del que, existencialmente, *se preocupa*, de posicionarse como ser único, concreto e irrepetible que sufre "como otros". Por tanto, tampoco se trata de un *nosotros* marxista en el que el individuo se pierde como masa, sino de un *yo* ante otros *yoes* que comparten su cualidad de sufrientes: "Pienso que habrá otros hombres con la misma / pasión, con igual ansia e igual pena" ("Como otros"). El poeta se presenta como un espectador atento que recoge testimonialmente la realidad cotidiana de los que comparten su mundo, como en "Soy solo estas palabras", de *La luz a nuestro lado*:

> Escucho atento por los ojos,
> por el rostro y el entusiasmo,
> por las arrugas, la fatiga,
> por el dolor y el desencanto
> de los hombres que mudamente
> diciendo pasan a mi lado.
> Leer quisiera entre los signos
> de su oscuro lenguaje claro.

La existencia que contempla De Luis es terrenal ("No me resigno a que las cosas vayan / por la tierra peor que por el cielo"), la del aquí y la del ahora, históricamente situada y circunscrita al mundo percibido por los sentidos: "Sobre esta realidad se funda todo", en la línea hedonista pregonada por Camus en su primera etapa. La forma de priorizar el entorno, lo objetivo, implica partir de la concepción existencial del heidegerriano "ser en el mundo", lo que Ortega expresaría con su axioma del yo que ha de contar necesariamente con las circunstancias y viceversa; además, presupone un materialismo de signo ateo, afín también a una de las vertientes existenciales[9]. La

[9] Una vez más el existencialismo de Camus arroja luz en este punto: "Entrar en el mundo irrisorio de los dioses es perder para siempre el más puro de los goces, que es sentir y sentirse sobre esta tierra. El presente y la sucesión de los presentes ante un alma sin cesar consciente, tal es el ideal del hombre

trascendencia metafísica, por tanto, no tiene cabida en el pensamiento deluisiano. Para ello basta comprobar el poema que cierra *Con los cinco sentidos*, "Creo en la realidad", en la que el poeta se adjudica la función de constatar la realidad y la de ser testigo de su tiempo, idea que encierra en sí ya la teoría del compromiso existencial[10] implícito a cada una de las vidas:

> Ante estos cinco jueces he tenido
> frente a las cosas un duro careo.
> Olí, toque, gusté, vi y he oído.
> Testigo soy. En la realidad creo.

La misma idea será expresada como temporalidad en tanto que la existencia del hombre está delimitada por el nacimiento y por la muerte, verdaderos límites del ser humano; ambas ideas —la condición terrenal y temporal de la vida— se expresan en "Como la tierra": "Contra el amor y el odio de este suelo / nacemos y morimos […] / De nadadores que entre nadas ciegas / consumimos un triste mar de vida"[11]. Vivir consiste simplemente en vivir la vida, cada cual izándose en protagonista de la suya; por eso cuando se pregunta, en "Vivir es subversivo", "¿Qué hemos hecho?" contesta una exquisita perogrullada que puede ser interpretada como una definición del absurdo existencial: "Vivir es la respuesta, / el mudo grito con que respondemos". No hay un antes ni un después; la única verdad es que el escenario de la vida tiene unos contornos muy definidos, como connota con el simbolismo del poema "La tarde":

> Cuanto queramos realizar habremos
> de hacerlo en esta vida, en esta tarde.
> No hay otra tregua ni otro campo ni otra
> realidad. No pretendas más verdades.

Definitivamente, la trascendencia divina ha desaparecido. El reino del poeta es de este mundo, aunque había intentando persuadirse de lo contarrio. La contingencia

---

absurdo" (2006: 83). Para Bakunin, al que De Luis había leído, la inexistencia de Dios es requisito ineludible para que se dé la libertad del hombre.

[10] Ya se apuntó que García de la Concha utiliza la expresión "compromiso existencialista" para definir al protagonista de la poesía de Crémer: el hombre en su circunstancia (1992: 673). Por otro lado, Bagué Quílez no entiende por compromiso "una escuela o una moda que pudiera agotarse en sí misma, sino una constante estética o una forma de humanismo que recorre la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días" (2006: 13).

[11] La preposición "contra" es altamente significativa para comprobar cuál es la concepción que el poeta tiene de la vida; para él, esta es enfrentamiento y lucha "contra" el mundo y "contra" los que lo habitan. Lo dirá claramente en "Vivir es subversivo", también de *La luz a nuestro lado*: "Vivir contra la sombra. / Vivir contra el asedio. / Vivir contra la pena. / Vivir contra los muertos". Se trata, además, de la misma imagen que ya utilizara Guillén en "Viviendo", de *Clamor*: "Así voy por caminos y por calles, / tal vez, / errando entre dos nadas, / vagabundo interpuesto" (2010: 787).

existencial, la elección entre las posibilidades dentro de un proyecto vital, es la verdadera esencia distintiva del ser.

En *Reformatorio de adultos*, De Luis seguirá analizando la existencia de "cada uno de nosotros" ("Lo mismo que cansados"), metodología fenomenológica que se concretiza a través de una serie de noticias de prensa que funcionan como ejemplos de la condición sufriente del hombre, además de concederle verosimilitud a su exposición poético-filosófica, personificando el dolor (un hombre no puede dejar de sollozar), la angustia (una mujer que muere de miedo), las consecuencias de la injusticia capitalista (los derechos a una propiedad escritos sobre la piel humana) y la antítesis existencial (el logro del Apolo XII y la guerra de Vietnam). En uno de esos poemas ("Escrito en piel humana"), volverá a constatar la poética espacio-temporal —la del "aquí y ahora", reza unos versos más abajo—: "Página de dolor, todo se escribe / en este papel vivo que recibe / la rúbrica frenética del viento". La vida, pues, reducida a un lugar ("ser en el mundo") y a un momento ("ser para la muerte") de la que no es posible escapar ni física ni metafísicamente, según aparece recogido de forma definitiva en el paratexto intertextual de León Felipe "De aquí no se va nadie" (De Luis, 1984: 14). Vivir es estar condenados —Segismundo al fondo— a la vida o estar inexorablemente vinculados a la tierra y al subsuelo[12]:

> De aquí no se va nadie. Ni tú ni yo tampoco.
> De aquí nadie nos mueve. Esta es nuestra condena.
> Ha echado ya raíces cuanto tocas y toco
> y hasta el aire, tan leve, nos pone una cadena.
> Es una ilusión vana escapar a otra vida.

El hombre está ontológicamente atado a la vida a pesar de todo, de ahí que el mundo sea un "reformatorio de adultos" o cárcel hacia la muerte,y se viva "como el que condenado está por vida", donde la elipsis de la preposición *de* es ilustrativa; así de claro lo expone también "Juicio", cuya conclusión es la siguiente: "Le condenaron: / La sentencia fue dura: / «Vive. Dios te lo manda»". Como consecuencia de ello, indica en otro texto que "no he comprendido nunca el forcejeo / con la inmortalidad", pensamiento que supone el envés del "animal metafísico" de Schopenhauer.

El subjetivismo deluisiano, como ya plantearon Unamuno y Kierkegaard, evita que el ser pierda su individualidad entre la multitud, entre la homogeneidad a la que

[12] Según Lechner, en *De aquí no se va nadie*, "lo que parece expresar el poeta es que ni el apoyo ni el sostén que ofrece el amor a dos seres cercados basta para que estos vivan y que, en el fondo, lo que hacen es refugiarse en este último reducto frágil en lugar de tratar de romper el cerco" (2004: 625).

aluden conceptos como el de inautenticidad o el de conciencia de clase. Por tanto, De Luis logra salvar los escollos del *nosotros* social a través de la recuperación del hombre real, concreto y cotidiano, insustituible en su quehacer, como señalan los versos de "La derrota":

> […] La pena es siempre una,
> un solo mar, y nadie se subroga
> de otro dolor, nadie reemplaza a nadie
> en este duro oficio de ser roca
> herida.

La apología de la vida sin excusas está presente desde *Juego limpio* —"No hay deserción" ("Como otros")— hasta *Reformatorio de adultos* —"No hay suicidio"— y será uno de los *leitmotiv* claves durante la *etapasocial*. Adoptando un enfoque propio del raciovitalismo orteguiano, en cuanto realidad esencial sujeta al devenir, renuncia al idealismo: "Soñar, soñar… Pero es que somos reales […] / No queremos soñar. Vivir queremos" ("No soñar")[13], del mismo modo que elucubra fenomenológicamente una existencia humana en cuanto ser que tiene "conciencia de" la realidad. Por tanto, la poética deluisiana va a albergar esta contradicción: es materialista e idealista a un mismo tiempo. El materialismo de la poesía de Leopoldo de Luis se observa en la esperanza puesta en la realidad del *hic et nunc* —siguiendo así al Machado que sentenciaba que "la poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo"—, mientras que el idealismo radica en no haberse desprendido del yo poético como individualidad que no se confunde con los otros y desde la que se percibe el mundo; así, el hombre es el ser que hace que haya mundo. Tener "conciencia de" la realidad permite al sujeto que mira acceder al ser de lo observado, del mismo modo que la memoria es, platónicamente, otro lugar donde habita el ser. En "Ausencia de la rosa" (*Con los cinco sentidos*) señala que "mucho más que el suceso es su larga presencia / invisible", para concluir afirmando con tono aleccionador que "[…] saber que algo ha sido / es más que su existencia". Este emplazamiento del personaje humano en la realidad no es social; en otras palabras, no está motivado por dogmas marxistas sino más bien por un pensamiento que casa con los dictados existencialistas. Los poetas sociales —lo había dicho ya Mangini (1987: 161)— "se enfrentarán a ese mundo absurdo y caótico con armas más metafísicas que políticas". Por eso, cuando Chicharro Chamorro analiza la

[13] Es el mismo mensaje que comunica el poema "La realidad": "No, no quiero los sueños. / Es la vida, la realidad la que nos llama. […]". Tanto es así que Manrique de Lara interpretaba *Con los cinco sentido* como "un texto filosofal" (1971: 213). Para María Zambrano "querer ser" es la expresión que recoge la esencia de la época moderna (2001: 86).

extraordinaria similitud entre los dictados existencialistas y los sociales (1997) y sus diferencias —solo dos: la transformación del mundo a partir de la poesía y la identificación del sujeto con el *nosotros*— (1989, 1997), habrá que replantearse dichas discrepancias porque, como se verá a continuación, desde la poética deluisiana ni el sujeto se hizo colectivo ni la poesía pretendió en ningún momento presentarse con carta de naturaleza revolucionaria.

Hasta ahora se ha visto cómo De Luis presenta a un hombre definido perfectamente sin perder su individualidad e históricamente situado, un modelo poético que ya estaba prefigurado en *El nuevo romanticismo* (1930) de José Díaz Fernández. Cuando llega al mundo, se topa, choca con él y, desde entonces, tiene que hacer algo. Artífice y protagonista de su historia, el hombre necesita del mundo como el mundo del hombre. La vida como proyecto es uno de los motivos existenciales que más matices y más larga trayectoria tiene en la poesía deluisiana de estos años. Pero antes de ver cómo se desenvuelve el yo en el mundo, cabe preguntarse en qué condiciones llega el hombre a la existencia. Abandono, derelicción o naufragio son términos existenciales que dan cuenta de ello.

> Cada mañana pongo a flote el barco
> que se fue a pique en la tiniebla, el lienzo
> de las velas coloco… (Cada día
> el barco queda un poco más adentro.)

Estos versos, del poema inaugural de *Juego limpio*, tienen su continuidad en "Por un vivir activo" ("Pequeños remos que a mover ayudan / el navío. La vida está encallada"). En clave simbólica, De Luis prolonga la metáfora recreada en "Naufragio en tierra" de *Teatro real*. Ya se vio que se trata de una imagen que desde Pascal está vigente entre los existencialistas, vinculada al absurdo y al nihilismo. De forma sartreana, De Luis da fe de la difícil constatación del vacío existencial en "Hija patria" (*La luz a nuestro lado*)[14]:

> Y si una cosa voy a asir, si alguna
> realidad quiero comprobar, naufraga
> mi mano a tientas en un mar vacío,
> zozobra a ciegas como inútil barca
> sin puerto […]

[14]La imagen del naufragio da la talla exacta del modo de existir en "Vivir es subversivo", también de *La luz a nuestro lado*: "Lo que está a nuestro lado […] / hubimos de salvarlo día a día / del naufragio del odio y la amargura".

La expresión definitiva aparece en "El naufragio" (*Reformatorio de adultos*), donde se le dan al lector todos los términos de la metáfora, facilitándole así la accesibilidad al simbolismo de esta poesía: "Como la vida es un naufragio / solo flotar es lo que hacemos", es decir, que el hombre es un náufrago en mitad de la vida, tal como lo plantea el poema "Hombre al agua"[15]; en "Veo un juego triste", la tarde es intuida como un "pequeño naufragio" (*Con los cinco sentidos*).Estar embarcado es existencialmente estar comprometido *en* o ser *en* el mundo y, cabe añadir, exclusivamente en el mundo, como nos recuerda esta orteguiana forma de mostrarlo por parte del poeta:

> Como el que va embarcado en una nave
> sin quilla ni timón ni arboladura
> y el mar pone en sus ojos la amargura
> y que no hay puerto que le espere sabe.

Se deduce a partir de este primer motivo existencial una concepción pesimista de la existencia que aleja esta poesía del teórico optimismo de la poesía social. El humanismo existencialista de Leopoldo de Luis insufla escepticismo a su pensamiento. Continuando con la alegoría del abandono existencial, el hombre aparecerá arrojado, expulsado o vomitado al mundo, como un desencadenante más del absurdo:

> Cuando se llega aquí, está la lumbre
> de la desesperanza haciendo claro
> todo el camino recorrido
> que antes no dejó ver el entusiasmo.

Los versos aquí citados de "Metro «estrecho»" alcanzan su verdadera dimensión cuando el concepto de estar arrojado al mundo denota la inevitabilidad de la existencia, lo que implica preguntarse por el por qué y el para qué en "El enemigo": "Cuando cierro la puerta y me pregunto / qué hago aquí, por donde salgo / si he tirado la llave y no hay ventanas / y el corazón y el mundo están cercados". "Cuando se llega aquí" es una síntesis perfecta de la definición existencial del "estado de yecto", propio de la facticidad del *Dasein*, pues aglutina la dimensión espacial, temporal e impersonal o intrascendente del vivir. Del mismo modo, volverá a cuestionarse el antes y el después

[15] Vuelve a recurrir De Luis a un encabalgamiento para mostrar la condición efímera de la existencia: "[…] Y hundiéndo— / se va. […]". La dilogía, según se actualice el valor pronominal del verbo *hundirse* o el de *irse*, permite hacer una lectura del hombre como náufrago mientras vive o como ser-para-la-muerte. El mismo recurso empleará en "Ante los «objetos» del pintor Manolo Millares": "La vida, una arpillera que pudriendo— / se va, ante nuestros ojos". Paralelamente, son las mismas metáfora que utiliza Nora para expresar la aceptación de la "muerte bienhechora / certidumbre única" de *Cantos al destino* (1945): "Húndete, arraiga hondo" y "náufragos ya, perdidos, heridos ya de muerte" (1999: 112, 135).

de la vida —en unos versos que evocan el barroco poema “Lo fatal” de Rubén Darío— en “Los congregados”, donde confluyen una sarta de motivos existencialistas como el nihilismo, la derelicción, la alienación o alteridad, el agnosticismo o el “ser con” inauténtico:

> Nadie pregunta. Nadie
> sabe por qué nos vemos
> aquí, por qué reunidos
> estamos, como ajenos;
> quién nos trajo a esta lumbre,
> a dónde vamos luego, […]

Una vez que el hombre se encuentra en el mundo, sin que nadie le haya preguntado si deseaba nacer, comienza su trayectoria vital —símbolo determinante para el simbolismo—, siendo la vida un viaje que reinicia el hombre como *homo viator*hacia la muerte, tópico presente en la filosofía de Marcel y, especialmente, en la de Ortega. La travesía existencial está sujeta al continuo movimiento, a la imperfección humana y a la razón histórica que lo constituye. Así, en “Metro «estrecho», el sujeto lírico se presenta como un “viajero que en su andén la vida deja”; y para exponer el enraizamiento a la realidad, la vida se conforma dando “un paso y otro paso: el camino” (“El suelo”), del mismo modo que *Con los cinco sentidos* presenta la vida como “[…] un camino / por el que ir tanteando, peregrino / hacia la identidad de cada cosa” (“La mano en el costado”). El hombre o *Dasein* se encuentra en y se ocupa de su “ser ahí”; por su parte, De Luis concibe en el poema “Historia” (*Juego limpio*) —recuérdese que Ortega decía que el individuo no tiene naturaleza sino historia— la vida como *continuum*, como “un oleaje” que “no se para en nuestras manos”. La estrecha relación entre este existenciario del ser heideggeriano y la máxima orteguiana del yo atado a sus circunstancias es más que evidente. Leopoldo de Luis, siendo consciente de ello, va a exponer esta sentencia existencial sin que se vea interferida por otros motivos existenciales. Así como el Machado de *Soledades*siente que la angustia es su compañera desde la infancia, nuestro poeta tiene *conciencia de* e intuye que una gota de mercurio —la tristeza por aciagas experiencias acumuladas— “[…] se ha convertido en compañera / y se ha alojado tan adentro que ahora / ya no sería yo de no tenerla”. Resulta imposible dejar de pensar en el aforismo más conocido de *Meditaciones del Quijote* tras la lectura de ese último verso, como es también evidente la paráfrasis que lleva a cabo en “El suelo” de la oración del “Padre nuestro” cristiano —privándola de cualquier referencia posible a la trascendencia divina, es decir, al cielo como el lugar celestial por antonomasia—:

“Desde esta realidad pido a la vida: / hágase tu esperanza así en la tierra / como en el santo suelo donde alzamos / esta aventura trágica y pequeña”; por último, en “Veo la mañana”, la reciprocidad de ambos elementos se constata como el encuentro del yo con la existencia: “[…] el mundo / ante mí crece […]” como “firmes realidades donde me hundo”.

Lanzado el hombre a su propia existencia, condenado a vivir, la vida existencialmente se concibe como un proyecto en construcción, en gerundio, a lo largo del tiempo: tiene que hacerse su vida. Los impasibles dioses de la religión son sustituidos por los valores éticos del ser humano, aún no alcanzados pero sí ansiados. De esta forma, el poeta apela al humanismo existencialista[16], pues así posiciona al ser humano en un lugar privilegiado en tanto que es artífice de su destino: “Somos nosotros los que conducimos / la vida hacia la luz cada mañana” (“Nosotros”); y en “Metro «estrecho»”:

> Con fragmentos de ruinas, materiales
> de derribo ponemos a diario
> estas paredes del vivir que luego
> se hunden. Sobre la arena edificamos.

Será, en cambio, en *Con los cinco sentidos* donde exponga más claramente esta concepción humanista del hombre, tanto en “Oigo la voz” (“El hombre es vida que va haciéndose, / vida fluyente hacia el futuro, / vago proyecto enamorado / que en la palabra encuentra anuncio”), como en “Oigo la risa” (“Que somos un continuo proyecto, una aventura, / lo sabemos, y a veces el corazón se asoma / alegre hacia el futuro […]”). En este último caso parece que el poeta comienza corroborando una idea de la que se ha informado: ese bagaje es precisamente la filosofía existencial.

Una variante de dicho concepto, presente en la poética de Leopoldo de Luis, es la interpretación schopenhaueriana del mundo como voluntad. Si el poeta asegura que “[…] de un hilo / pende cuanto mi pecho más desea” (“Como otros”), el filósofo asegura que la vida cuelga de “un único hilillo: la conciencia en que se hace presente cada vez”. Teniendo en cuenta que el hombre es un sujeto que incesantemente persigue algo —anhelos estos que le conducen al fracaso y al sufrimiento—, De Luis deduce que los sueños del hombre “alimentan las fogatas” en las que consume la vida; vivir, por

[16] Siguiendo la lectura sartreana que realiza Manuel Lamana, el humanismo existencialista es la “unión de la trascendencia, como constituyente del hombre —no en el sentido en que Dios es trascedente, sino en el sentido de la superación—, y de la subjetividad, en el sentido en que el hombre no está encerrado en sí mismo, sino presente siempre en un universo humano” (1961: 48). “Nos ha tocado un tiempo en que ser hombre es poco”, según escribió Eugenio de Nora (1999: 153).

tanto, es desear, pues "[…] vivimos porque estamos / a punto siempre de tocar la aurora"("Hija patria"). Como soñador, confiesa: "Hemos soñado muchas veces / derribar las antiguas celdas" ("Las celdas"). "La historia es solo voluntad del hombre" escribiría Jorge Guillén en *A la altura de las circunstancias* (1962).

Otro de los subtemas directamente relacionados con el proyecto existencial es el del poder creador de la conciencia, también de ascendencia schopenhaueriana ("el mundo es mi representación"), sustentada por Heidegger y que tan relevante será para el simbolismo moderno. El poeta, afín a esta tesis, alberga "la esperanza de dar sentido al mundo: / nada es verdad hasta que no lo fundo" ("Perspectiva"). El idealismo de tal teoría platónica —origen del protagonismo de la mirada en el Sartre de *El ser y la Nada*— permite que los ojos se conviertan en "[…] sucesivos, / infatigables escultores" ("Vivir para ver"). Tergiversando ligeramente la función atribuida por Sartre al hombre, se podría decir que este es el ser por el cual la nada se constituye como mundo. El uno no tiene sentido sin el otro, pues "tal vez seamos agujas que a la vida den norte" ("El imán"). Pero es aquel quien configura un determinado modelo de mundo según sus intereses y necesidades, es decir, en función del punto de vista que adopte, la "perspectiva" —como indica el título de uno de los poemas de *La luz a nuestro lado*: "su historia a cada hombre lo deshace"— desde la que mire.

Además, hay que tener en cuenta que el hombre está obligado a hacer algo con su mundo. La acción, como existenciario del ser y no como esencia de utópicas revoluciones, está también en la base del dibujo humano que De Luis va trazando durante su etapa como poeta existencialmente comprometido: "[…] Y veo que es mi mano / la crea el futuro" ("Metro «estrecho»")[17]. En el particular proyecto vital de cada uno, la aceptación del hombre tal como es presupone un humanismo que podría llamarse *genésico*; en el paraíso "[…] estaba / todo perfecto, bello, y viene el hombre / a sembrar la discordia". Pero, en contra de lo que pudiera parecer, la pregunta retórica que plantea en "Nosotros" es el mejor alegato en favor de la omnipotencia del hombre: "Pero / sin su huella ¿qué vale la obra intacta?", en oposición al aleixandreano "¡Humano, nunca nazcas!": el desiderátum de *Sombra del paraíso* es superado por el *Dasein* existencialista que subyace en la poesía de Leopoldo de Luis. El "Nosotros" al

[17] Aplíquense a la poética deluisiana sus propias palabras sobre la poesía de León Felipe: "Comprendemos que el poeta, en su tesón contra la vieja rutina y contra lo que parece ser ley ineludible, sueña con que los hombres no alberguen maldad, con que la vida no encierre injusticia, con que el mundo no sea cruel, con que no nos movamos en la tiniebla. Y sabe que la consecución de semejante anhelo solo puede venir de un milagro. Eso es lo que late de místico en su obra. Mas también piensa que ese milagro está en las manos humanas: eso es lo que fermenta de revolucionario" (1975: 47).

que hace referencia el poema no es el nosotros de la poesía social, sino el *yo* que cohabita con otros *yoes*, el *yo* que determina su futuro con cada uno de sus acciones.Es un *nosotros* existencial: "Somos los que afirmamos cada día / la realidad". En otro momento, siendo el hijo el destinatario, hace un llamamiento a la acción para que "de esta mina que soy salgas tú, activo" ("Buscando el alba"). Ya en *Reformatorio de adultos* define al ser como "eterna substancia en forma activa", esto es, que en última instancia "una acción implacable nos sostiene" ("Nadie puede descansar"). Sartre defendió el existencialismo como una doctrina de acción, pues el hombre "no es nada más que el conjunto de sus actos" (2006: 56), en una actitud en consonancia con la esperanza desesperanzada de Leopoldo de Luis: "obrar sin esperanza" porque "no es necesario tener esperanzas para actuar". No hay que olvidar que para Heidegger la esperanza era otro modo de ser inauténtico, la que Laín Entralgo cita como "espera esperanzada" frente a la "espera de la angustia —la espera que ha aceptado resueltamente la posibilidad de la nada—" (1962: 297). Ortega ve en la acción el destino del hombre (2010b: 31), pero una acción que tenía que ser socialmente dirigida por una élite, intelectual y política, que guiara a las masas.

Decía Schopenhauer que el obrar se sigue del ser, es decir, que el hombre es obra de sí mismo. Los filósofos existencialistas rescatarán esta idea para fundar en ella todo el contenido libertario de la existencia: el ser actúa libremente pues es necesariamente libre y, a su vez, está obligado a elegir entre las distintas posibilidades que implica ser un "ser en el mundo". Aunque, como explica en "Nuestra libertad", el hombre, al igual que el árbol, está anclado a la tierra por lo que solo puede ser libre mientras vive[18]; es una libertad sin trascendencia posible. Este concepto filosófico es uno de los que alberga un sustrato más revolucionario al poner en las manos de los hombres su propia fatalidad: "A golpes van haciéndose la vida" ("La misma herida"), más incluso que "el deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales" (Luis, 2000: 185). Él es responsable de su propia historia. La continuidad de pervivencia de la esperanza en la actitud del poeta tiene su origen en la contingencia existencial. Así, en "El metal maleable", el poeta deposita sus esperanzas en "la libertad *en* que esperamos" (la cursiva es mía); podría haber escrito que lo que espera es la

[18] Concha D´Olhaberriague interpreta del mismo modo el árbol de la novela de Sartre: "El inolvidable castaño de *La náusea* que, con su raíz animalizada, desencadena una desagradable pesadilla (una evidencia cegadora en el lenguaje sartreano) en el despierto protagonista de la novela, y le ilumina luego acerca de lo que significa el «absurdo» de «existir», es un árbol del jardín público de Bouville. Asido con fuerza y decisión al suelo, nos recuerdan la condición del hombre incardinarlo a su vez en su «situación»" (2010a: 137).

libertad aunque, sin embargo, mediante la preposición "en" la libertad se convierte en un rasgo definitorio del proyecto de la existencia, pues como autor de su vida "[…] Hemos / de hacer que la esperanza, / la libertad puedan tener acceso". En otros momentos, sin embargo, duda de si existe o no la libertad, en "Los congregados" (*La luz a nuestro lado*) o en "Veo la mañana" ("no sé si libre, no sé si cautivo", *Con los cinco sentidos*). En cierta medida, desde un punto de vista existencial, ser prisionero es sinónimo de ser libre: el hombre está prisionero en la existencia del mismo modo que está condenado a decidir libremente en ella.

Como poeta, Leopoldo de Luis elige, entre las distintas posibilidades estéticas, renunciar a la Luna en un conocido poema de *La luz a nuestro lado*; del mismo modo, Salustiano Masó (Luis, 2000: 367) indicaba que "ya no es posible dedicar baladas a la luna". Si bien Cirlot analiza esta Luna, con mayúscula, como símbolo de "los peligros de las apariencias y de lo imaginativo", se podría concretar que se trata de la elección del compromiso con los más desfavorecidos como opción más acorde a los momentos vividos. La luna, pues, es símbolo de la belleza, irrelevante en un mundo marcado por la injusticia. El hombre entonces va a "elegir el gran hueco de la nada".

La poesía de Leopoldo de Luis consiste en un forcejeo dialéctico entre el idealismo y el materialismo. No obstante, en las obras de su *etapa social* se observa una clara reflexión basada en la filosofía materialista[19] —sin seguir renunciando, además, al idealismo— consistente en un inmanentismo que otorga a la realidad primacía absoluta y que tendrá como clímax el poemario *Con los cinco sentidos* y, en concreto, su epílogo "Creo en la realidad", si bien hay además un conjunto de poemas de *Reformatorio de adultos*que se centran exclusivamente en este tema.

Así, el materialismo deluisiano resulta de la progresiva depauperación de motivos trascendentales. Es una apuesta por el hombre "de carne y hueso", sin alma y sin divinidad que le redima. Para que Leopoldo de Luis pueda ser considerado un poeta materialista, además de la negación del espiritualismo teológico, tendría que haber puesto en tela de juicio el idealismo filosófico, cuya trascendencia se fundamenta en el poder de creación dado a las palabras en el mundo intelectual (2010: 36), del que queda

[19] El materialismo al que me refiero es el que propone Pascal Charbonnat, a quien sigo en este apartado: "El materialismo es la concepción estrictamente inmanentista del principio último de las cosas. Es a la vez una ontología, porque concibe el ser de cada cosa como algo completamente independiente, es decir, sin añadidura exterior; y una gnoseología, en la medida en que hace de lo real la fuente de toda racionalidad" (2010: 492).

constancia en la metapoesía deluisiana. El materialista del siglo XX tendrá como principal enemigo el falseamiento de las ideologías.

Cuando los pensadores existencialistas sitúan al hombre real arrojado al mundo, en continuo cambio y en conflicto, lo que queda de él es un ser existente, con un cuerpo maltrecho en descomposición y nada más. Los dioses son así expulsados definitivamente del reino de los cielos, si bien dejan el trono vacío pues el ser humano no ocupará su lugar: en el exilio divino, el equipaje iba cargado de trascendencias. Desde este punto de vista, el existencialismo es un materialismo que responde a la definición dada por Charbonnat (2010: 37):

> El ser y la inteligibilidad del mundo tienen por origen el libre y necesario desarrollo de sí mismos. Ellos son los únicos que pueden justificar su propia existencia. Dicho de otra manera, el materialismo es una exigencia absoluta de emancipación, un imperativo que une cada parte del ser, al mismo tiempo que libera a la totalidad de cualquier trascendencia. […] El materialismo es una idea y un ideal de la materia, donde esta es concebida como plenamente capaz de engendrar y de elaborar los diferentes modos del ser.

Que el mundo real es aquel que es percibido por los sentidos encuentra su mejor expresión, a través de la metodología fenomenológica empleada, en su obra de 1970, aunque en libros anteriores ya venía perfilándose la soberanía de la realidad. Por ejemplo, en "No soñar" no puede dejar de objetar que son "reales las manos y los ojos / con que tocamos, vemos los despojos / de vida que nos dejan […]"; y lo que evidencia a través de esta forma de acceder al mundo es que los hombres son "minerales / cuerpos de piedra y sangre". El poema "La realidad", también de *Juego limpio*, está directamente relacionado con "No soñar"; en aquel vuelve a constatar el interés por la cosa en-sí como forma de objetivar sus inhóspitas circunstancias históricas, sintetizadas como "realidades duras": "Son las cosas estrictas que tocamos / las que nos prestan su difícil música". En "Perspectiva", de *La luz a nuestro lado*, descubre una "estúpida verdad" —en lo que puede considerarse un ejercicio reflexivo de persuasión— con la que se convence del absurdo de ser "solo cuerpo hacia lo oscuro", "solo carne contra el muro"[20], esto es, un ser-para-la-muerte que halla en el amor su única salvación y bálsamo contra el dolor, teoría que estaba presente en Hölderlin (Beguin, 1954: 206); como el "polvo enamorado" quevedesco, De Luis sostiene que "materia es el hombre como ninguna / porque es materia al fin enamorada". Pero ni el amor redime del

[20] La intertextualidad aleixandreana con "Mundo inhumano", de *Mundo a solas* (1950), es clave en esta imagen de la muerte que golpea al hombre "con un puño clamando contra los secos muros / […] lejanamente el hombre contra un muro se seca" (2005: 455).

sinsentido de la existencia porque, como dice León Felipe, "si otra vez, al fin, ha de venir el tiempo / a llevárselo todo como un ladrón" (2004: 104), incluso el amor es perecedero.

Otra de las vertientes materialistas que ofrece la obra deluisiana es la atención que recibe el cerebro —en detrimento del corazón—, tal como ha expuesto en *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 13):

> El proceso de reflexión que es el poema se elabora en la única realidad verdaderamente humana —y digo verdaderamente por serlo en exclusiva— que es el cerebro. Ya se sabe, porque lo han descubierto los científicos, que la vida reside ahí y que es la muerte del cerebro lo que determina el final de la existencia individual. Tal es el milagro que se lleva a un poema de *Reformatorio de adultos*, un libro de 1974.

El poema citado es "La rosa gris", metáfora, pues, del cerebro: "Todo está en esta rosa gris". Como ha analizado Pascal Charbonnat (2010: 513 y ss.), las intuiciones filosóficas de los materialistas evolucionistas alemanes del XIX (Vogt y Moleschott)[21] se confirman en las teorías científicas del siglo XX en torno a la fisiología cerebral y a la neurona, revelando "cómo la materia inorgánica […] es la condición de la actividad de los tejidos vivos". El color grisáceo que le atribuye a la rosa recrea el concepto científico de "sustancia o materia gris" para referirse a una de las zonas del sistema nervioso central, además de la médula espinal, que en el cerebro se localiza en su superficie formando la corteza cerebral. "Nadie puede descansar" incluye una versión lírica de esto último: "Una eclosión de rosas sumergidas / no cesa por las ramas que nos pueblan / y el cosmos de las sombras encefálicas / en planificaciones medulares simultanea sus febriles órdenes". El materialismo científico inunda estos versos de tecnicismos.

Los últimos poemas de *Reformatorio de adultos* continúan la línea marcada por el materialismo expresado en "La rosa gris". Como consecuencia lógica de esta forma de entender la existencia, la ausencia de Dios y la muerte van a ser los temas expresados en ellos, además de la confirmación de la naturaleza material del hombre,

[21] Moleschott, matizando la propuesta de Vogt, apuntaba que "el pensamiento es un movimiento, una transformación de actividad cerebral; la actividad intelectual es una propiedad del cerebro tan necesaria, tan inseparable como la fuerza, en todas las partes inherente a la materia, como su carácter esencial e inalienable" (Charbonnat, 2010: 398). En esos años del XIX, Bakunin planteaba el asunto del mismo modo: "El hombre, como todo el resto del mundo, es un ser completamente material. El espíritu, la facultad de pensar, de recibir y de reflejar las diversas sensaciones tanto exteriores como interiores, […] la inteligencia en una palabra, el único creador de todo nuestro mundo ideal, es una propiedad del cuerpo animal y principalmente de la organización completamente material del cerebro" (2008: 172). Un referente del planteamiento materialista en la poesía española puede encontrarse en *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, inédito hasta 1985, en el que Dámaso Alonso prioriza —en "¿Alma?"— la existencia del cuerpo y del cerebro como fundamento del ser.

como “substancia descompuesta” (“Círculo sin cuadrar”) o “substancia ciega y triste” (“La materia no muere”)[22]. Además, varios de los poemas (“La materia no muere”, “Nadie puede descansar” y “Nos vamos destruyendo”) que integran la serie materialista van a expresar la condición de materia en continua transformación que es el ser: “Nos vamos destruyendo a cada paso / y a cada paso nos regeneramos”. Recoge incluso de forma literal la teoría de Lavoisier, la ley de conservación de la masa: “La materia no muere, se transforma”, que estaba presente en el poema “Nada se pierde” de Unamuno y en el machadiano “todo pasa y todo queda”. Pero todos esos cambios conducen a asentir, con Sartre, que Ser y Nada se identifican, y que el hombre, con Heidegger, es el ser relativamente a la muerte. El poema “La nada” así lo indica:

> No sé si voy o vengo de la nada,
> no sé si nada soy o estoy en ella.
> Pero sé que me habita y que me espera
> y al fondo de la casa, prisionera,
> una mujer sin cuerpo se desnuda.

Pero es en el seno mismo del materialismo dialéctico donde la ley de la transformación encuentra un cauce para la libertad. Desde un punto de vista teórico, la posibilidad de cambiar el orden del mundo implica que cualquier imposición, del signo que sea, está también sujeta al devenir inherente al ser. A pesar de Marx y Engels, es el hombre, y no tal o cual clase o grupo social, quien decide y quien se transforma, quien nace y muere: la masa no es más que un conjunto de individualidades unidas por intereses comunes, una soledad entre otras soledades. De otro modo, pero desde la misma perspectiva teórica, el Sartre de *Crítica de la razón dialéctica* afirma que “nada les ocurre a los hombres y a los objetos fuera de su ser material y de la materialidad del Ser”, aunque en este intento de fundir el existencialismo con el marxismo retorna al mismo punto que había alcanzado anteriormente en su psicoanálisis del existencialismo: el hombre es un ser frustrado por esencia al anhelar constituirse como un en-sí-para-sí inalcanzable; así lo expresa en *Crítica*: “Pero el hombre es precisamente esa realidad material por la que la materia recibe sus funciones humanas” (1963: 349).

Con todo, la teoría de la interpretación de los contrarios y la de la negación de la negación (Charbonnat, 2010: 445-447) ha de tenerse en cuenta a la hora de hacer una lectura de este subtema deluisiano, pues —como señala Camus— “es malo detenerse,

[22] “En el cementerio”, de *En un vasto dominio* (1962), es un poema en el que Aleixandre también va a expresar la continua renovación de la materia: “Y nace y crece y muere. No muere. Nadie muere” (2005: 830).

difícil contentarse con una sola manera de ver, privarse de la contradicción, acaso la más sutil de todas las formas espirituales" (2006: 85). La primera teoría indica que todo está en movimiento ininterrumpidamente y concibe que "la contradicción es el motor de todo fenómeno"; la segunda expresa el ciclo eterno del ser, "que permanece siempre el mismo y que no obstante se transforma sin cesar", afín a la teoría heraclitiana del fluir eterno, tal como quedó recogido en *El Padre*: el fuego, junto al agua, como sustancia que ordena el caos. Resulta interesante al respecto contrastar la explicación que ofrece Charbonnat (2010: 32) acerca de la etimología del término *materia* con los poemas "La nada" y "Aquí está ardiendo un hombre":

> Proviene de *materia* que designa, en el siglo XII, la parte central de un árbol, el tronco de donde nacen las diferentes ramificaciones y que se utiliza para construir el armazón de las casas. La materia remite aquí a este elemento fundador u original, que da vida a un ser o a un edificio.

También se vio cómo esta metáfora —el árbol como símbolo del origen de la existencia— estaba especialmente presente en *El árbol y otros poemas*, aunque es uno de los motivos más recurrentes de la obra deluisiana: "Toco la superficie de mi cuerpo / igual que la corteza gris del árbol" es un símil de "Nos vamos destruyendo". En los versos ya citados de "La nada", este concepto existencialista se personifica en "una mujer sin cuerpo" que se desnuda en el interior del yo poético, "al fondo de la casa", como correlato del escudriñamiento o confesión en pos de la verdad que se hace el poeta: la nada habita en lo más recóndito de su ser, en la casa o madera en que se funda; en el otro poema referido, el poeta se nombra como "árbol ardiendo soy que se rebela […] / Soy un fuego que no ves. Pero cobra / alas. Acaso vuela": se trata del fuego regenerador en que se consume la vida del hombre-árbol[23].

Con los cinco sentidos supone un ejercicio fenomenológico para acceder a la realidad: esta existe en cuanto es percibida por los sentidos, jueces o testigos del mundo. La fenomenología existencial, superación del esencialismo husserliano, permite que la realidad no sea un misterio inaccesible[24]. Como ha recogido Ciplijauskaité (1966: 249, 302), ya en Rimbaud se presta especial atención a imágenes basadas en los sentidos, poética que sería reelaborada por García Lorca:

[23] Véase, además, "Por un vivir activo": "De Tierra y sueño y luz que no perece / es esta carne que a la tierra damos / porque somos igual que verdes ramos / por los que un árbol grande y vivo crece".

[24] Es la misma poética realista que está presente —dice De Luis (1975: 179)— en "Despierto" de Guillermo Díaz-Plaja: "Mis ojos miran ya, gusta mi boca, / se despertó mi oído, palpo, huelo, / y es la verdad más dura que la roca. / El alma tiene una pasión de hielo. / Mira, gusta, olfatea, escucha, toca…".

> Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todas ellas […].

Asimismo, la dialéctica marxista ya había dado una respuesta a la tan traída y llevada relación del *yo* con *lo otro*. Para Marx y Engels, refutando el idealismo kantiano, "el testimonio de los sentidos constituye la única vía de acceso al conocimiento de lo real. Las percepciones son las garantes dela adecuación entre las representaciones humanas y la realidad objetiva" (Charbonnat, 2010: 454-455). El poeta ve, oye, huele, saborea y toca el mundo. A partir de ese hecho llevará a cabo una reflexión basada en su experiencia, pues el hombre es aquel que hace algo con cuanto le rodea y, si es escritor, utilizará la palabra como herramienta. Como puede observarse, la acción es uno de los nudos por los que se ata el marxismo al existencialismo. Sartre priorizaba el cuerpo en cuanto que está formado por la indivisibilidad de los sentidos y de la acción, y decía que "los sentidos son contemporáneos de los objetos", siendo los sentidos el ser-en-el-mundo de cada uno.

Según ha entendido Charbonnat en su análisis del materialismo dialéctico,

> […] es gracias a la *praxis*, es decir a la actividad concreta del sujeto sobre el objeto, que la objetividad de una cosa y de sus propiedades llega a la conciencia del sujeto. La mejor prueba de que una cosa existe, y de que se manifiesta por tal o cual calidad [*sic*], reside en la experiencia que tiene de ella un individuo cuando lo utiliza con una intención determinada. Esta praxis representa el punto de contacto entre las percepciones de un individuo y su entorno exterior. Traduce, en el campo de la teoría del conocimiento, una exigencia inmanentista: el mundo tal como es y el mundo tal como es percibido no son esencialmente distintos, sino que mantiene una relación de identidad; el primero es una totalidad de propiedades, reunidas inmediata y abstractamente, mientras que el segundo es una parte de estas propiedades, reveladas por medio de los sentidos.

El yo y el mundo no luchan por ocupar el primer lugar en la escala de la existencia, pues sujeto y objeto se interrelacionan el uno con el otro: "Creo en la tierra porque soy yo mismo" ("Olor de tierra"), o dicho de otro modo, el poeta siente la vida en el cuerpo de la amada tanto "como la carne dulce de la tierra / va a desposarme con la muerte […]" ("Tacto"). El materialismo deluisiano adquiere un marcado tono barroco, con la intertextualidad de Heráclito y de Quevedo, en "Toco a tientas": "Somos la realidad corpórea y viva / que en ciega colisión se reconoce […] / Candente rastro en forma fugitiva / […] Lo demás flota en humo, en niebla, en sueño".

Pero en esta reivindicación de la materia humana como forma de hacer constar la realidad se halla implícito un gesto disidente contra la situación en la que se vive: el

rechazo a la religión oficial —no existía otra— y, por tanto, la negación de la trascendencia predicada por aquella, así como la muestra de esperanza en la posibilidad de otro mundo:

> Somos materia orgánica que gime
> en lenta destrucción, y oxigenado
> vuelo de una substancia que recobra
> su abril fragante. Sucesivos cambios
> nos sustentan y tróficas acciones
> mantienen nuestro arder diario.

Materialismo, ateísmo y el existencialista ser-para-la-muerte forman un conjunto de conceptos que están tan relacionados entre sí que solo por motivos hermenéuticos cabe analizar aisladamente.

Siempre se ha dicho que De Luis es agnóstico, pero su agnosticismo, más que sobrehumano, es humano. La lucha unamuniana entre lo racional y lo irracional es planteada por él en términos humanistas, pues la voluntad de creer ya no tiene como referente a Dios, sino al hombre: "Quiero creer" en el "hombre avanzando hacia la luz" ("Buscando el alba"), como duda que se debate entre la realidad y el deseo. En la poesía deluisiana de estos años apenas se hace referencia a la problemática teológica, lo que, en principio, parece ser una actitud atea: no habla de Dios porque su pensamiento materialista y su concepción del hombre como sustancia que progresivamente va hacia la muerte son una respuesta tangencial y sutil que corrobora la inexistencia divina. Llega a hablar de un machadiano "dios ibero" para referirse al sol que castiga a los jornaleros o, en unos versos que también recuerdan a Machado, observa cómo el tiempo atraviesa la vida "como cabellos de mujeres pobres / que a Dios han visto un día", pero en ninguno de los dos casos hay una elaboración del tema divino. Al ser efímero y sustancia siempre en movimiento, las cosas —la realidad, la naturaleza— se piensan como el "dios que brota / de un paraíso bronco" ("Pongo la mano"). Frente al silencio de la trascendencia divina, el mundo sí responde a los sentidos, "la realidad les da sus soberanos / argumentos ("Creo en la realidad"). Ahora bien, la ausencia de Dios en un discurso que solo lo evoca ocasionalmente presupone un planteamiento previo de su existencia en términos de duda o de fe. Si Leopoldo de Luis es agnóstico se debe a que el ambiente cultural en el que vive (la España de posguerra) —lo que el marxismo nombraba como ideología y García Montero había llamado "educación sentimental" (2003: 36)— le impide obviar rotundamente planteamientos religiosos, es decir, posicionarse como ateo.

La muerte, en cambio, recibe un escrupuloso desarrollo y puede ser, junto al absurdo, uno de los motivos existencialistas que está más presente en esta poesía[25]. En cada libro de estos años se reelabora una y otra vez la forma de expresar la misma idea, pero todas esas variantes tienen como elemento vertebrador el concepto existencialista del hombre como "ser-para-la-muerte", que encuentra en el *Diario íntimo* de Unamuno una exacta definición que no difiere de la de Kierkegaard o Heidegger: "Puesto que la muerte es el término natural de la vida, el camino natural de esta es ir a aquella y su naturalluz, la luz de su fin. Solo se comprende la vida a la luz de la muerte. Prepararse a morir es vivir naturalmente". En versos, su expresión exacta puede leerse también en "Estas palabras" de Carlos Bousoño (1998: 327): "Por el dolor de ser hacia la muerte", de *Invasión de la realidad* (1962). Y de forma parecida, Blas de Otero señalaba a la muerte que "desde dentro", *ve*, *vela* y *mata*("La tierra") y al hombre "humanamente esclavo de la muerte" ("Tierra"), mientras que Rafael Montesinos escribía en *La verdad y otras dudas* (1967): "hallé tan solo una verdad: la muerte".

En *Juego limpio* este tema se organiza en torno a dos tópicos que matizan poéticamente la aspereza expresiva de la filosofía existencialista: por un lado, señala que cada día se muere un poco más, personificando la conciencia de la muerte como un "triste compañero"; es una muerte diaria y progresiva, es decir, un *quotidie morimur*: "soporto humanamente, como cada / uno, mi propio muerto"[26], o, como escribe en "Metro «estrecho»", "cada día el final del viaje pone / en el rostro una sombra nueva". Por otro lado, el aleixandreanao "nacimiento último" por el cual el hombre vuelve al vientre de la madre tierra tras la muerte —como también se lee en "Madre España" de Miguel Hernández— es expresado por De Luis con la rotundidad de que "la vida de la tierra enriquecemos" ("Por un vivir activo"), no sin antes ir quevedescamente "cavando al fin la fosa / a seco golpe de azadón diario" ("No soñar"). Ya no hay ilusión ni evasión posibles, la realidad ha impuesto su verdad y el poeta toma conciencia de que "morir es lo que hacemos"[27]; es decir, que la vida consiste en ir "fabricando su muerte poco a poco" ("Un niño"), aunque ahora de forma inauténtica, pues se hace "sin saberlo siquiera". El conocimiento le revelará más tarde al joven el dolor existencial, como

[25] En el segundo número de la cordobesa revista *Cántico* (1948), Ricardo Molina lamentaba la tendencia de la poesía española hacia el tema de la muerte: "La muerte es la pendiente fácil en un mundo como el nuestro, impregnado, aun sin saberlo, de existencialismo" (*apud* García de la Concha, 1992: 776).
[26] En su "Testamento" Victoriano Crémer recoge la misma imagen: "Me estoy sabiendo a muerto. De lo vivo / apenas si conservo esta mano que escribe".
[27] El hombre como constructor de su propia muerte volverá a aparecer en "Ahora mismo", de *La luz a nuestro lado*: "¿No somos el otoño, la elegía / que del propio existir vamos haciéndonos?".

también escribió Bousoño en “Análisis del sufrimiento” (“porque tras la experiencia dolorosa /es otro hombre el que nace, al conocerse, /y conocer el mundo”), y Salvador Pérez Valiente en el “Deliberado homenaje a R. A.” (“Íbamos ya sabiendo/desesperadamente”).

Desde la autenticidad existencial, en cambio, está afrontada la muerte en *La luz a nuestro lado*: “Quiero aprender a ver en cada cosa / con que gozo o me alegro, el cimiento del luto” (“Renuncio a la Luna”). En otros versos da fe del poder igualador de la muerte e intuye la naturaleza del hombre “contra el muro / donde la muerte a todos nos fusila” (“Perspectiva”) o como “una lucha que tiene prevista ya su derrota” (“La verdad”). De un modo u otro, en todo momento el hombre planta sobre “el suelo” “la vacilante huella / hacia la muerte”, pues, como pensaba Schopenhauer, “el hombre se aproxima conscientemente a su muerte a todas horas”. Como en *Teatro real*, la muerte es asumida en vida, lo que le da plena conciencia del precio de la existencia: “Vivir es un delito / que se paga con pena capital” (“Ahora mismo”).

La muerte llegará a identificarse tanto con la vida que ocupará su lugar. La muerte es tan compañera de la vida, como esta de aquella. Es lo que expresan los últimos versos de “La estación” (*Reformatorio de adultos*):

> Sentada estás en mi compartimiento
> compartiendo camino;
> compañera de viaje y amor, siento
> tu compañía hacia un ciego destino.
> Y soñamos partir cada mañana
> de una estación que no es real ni cierta,
> como si de verdad otra lejana
> estuviera esperando menos muerta.

El lector de estos versos puede pensar que el poeta alude a la esperanza como compañera de vida. Pero en el pensamiento deluisiano del escéptico *Reformatorio de adultos* no hay lugar para la esperanza. La lectura existencial se hace evidente a la luz de otros versos del mismo poema, en los que la incertidumbre sobre el origen y el destino va a fijar definitivamente a la muerte como la auténtica compañera del camino vital: “No sé por qué vagones de soledad traído, / no sé de qué pretérito, no sé hacia qué futuro”. De hecho, la aplastante sentencia, a pesar de la condena existencial a la libertad, de los versos del poema “De aquí no se va nadie” no deja lugar para la esperanza: “Estamos enterrados. Eso es todo”.

La identificación entre la vida y la muerte vuelve a estar presente en “Oigo el llanto” (*Con los cinco sentidos*): el hombre es el *homo viator* de su propio itinerario

existencial, pero va "igual que yo, camino de la muerte"; e incluso la vida ofrece situaciones, cuyo sema común es la oscuridad[28], que se entienden como ensayos para la muerte:

> En el recinto oscuro que ahora veo
> hago para la muerte aprendizaje,
> con ella libro un lento forcejeo
> para vestirme el mío y no su traje.

Pero de entre todas las cosas que le permiten verificar los sentidos, hay una que redime al poeta: el cuerpo de la amada. La vida aparece como una lucha de contrarios entre el amor y la finitud, entre la vida y la muerte. Como el "polvo enamorado" de Quevedo una vez más, "la mano en el costado" —título del poema— le hace conocer "el hermoso tesón de ir desangrado / y a media muerte / pero enamorado". Obsérvese que ya no se invoca al *amor* en abstracto sino a lo concreto y tangible, a lo percibido por los sentidos: el triunfo del materialismo sobre el idealismo y la constatación existencialista del mundo revelado por un sujeto confinado y atento a su alrededor. El amor no es una idea sino un cuerpo que se ama, una mujer de carne y hueso que unas veces se representa como el refugio u hogar en el que resguardarse y otras como tabla de salvación para el naufragio existencial. La angustia es vencida por el amor, como en Kierkegaard, pero ante la muerte a veces ni la amada es consuelo, como también ha recogido Eugenio de Nora en "Palanquinos (Recuerdo)" cuando tras apuntar "que el hombre vive solo" subrayaba el sabor agridulce del amor por ser existencialmente "una tregua en la angustia": "Pero aunque eterno, eterno / nuestra raíz lo ansíe, / su brillo es de relámpago; / deja heridas, y huye. / Amargo es conocerlo" (1999: 123). Dejó dicho De Luis, en su conferencia sobre Carmen Conde, que "la vida consiste en saborear la pulpa de una fruta dulce y amarga" (LdL 04/089: 18).

Ahora bien, la muerte puede encontrar un salvoconducto en la memoria o en la conciencia para evitar caer en el nihilismo, entendido como desaparición absoluta del ser. Tanto Heidegger como Sartre contemplaban esta posibilidad, aunque con matices: si el alemán partía de la muerte del otro como *Mitsein*, el francés añadía una nota beligerante —tan característica suya— que le hacía contemplar al ser-muerto como presa de los vivos, ya que estos decidían la suerte de su configuración póstuma. De un modo u otro, en paz o en guerra con los difuntos, los muertos sobreviven en los vivos:

[28] El mismo Heidegger escribía que para vivir la angustia "tampoco es menester de la oscuridad en que es común sentirse más inhóspitamente. En la oscuridad no hay, en un modo pronunciado, «nada» que ver, aunque lo cierto es que el mundo *es aún y más impertinentemente* «ahí»" (1971: 209).

“Nadie se muere si en la tierra deja / una clara semilla”, esto es, “verso, obra, hijo” (“Por un vivir activo”). Leopoldo de Luis lo corrobora: “Ni los muertos se van; son plomo oscuro / y cal bajo la tierra y una invisible herida, / un invisible hueco que dejan en el muro” (“De aquí no se va nadie”)[29]. “No hay suicidio” desarrolla este tema detenidamente:

> A quienes dimos nuestra sangre —pobre
> donación— nos mantienen sin posible
> libertad, nos arrastran nuestra sombra,
> tal vez inútilmente la disfracen.
> No sé si seguiremos enterándonos
> de nuestra no querida pervivencia,
> pero yo, por de pronto, me estremezco
> de pensar que mañana
> no he podido morir del todo y hago
> fuerza por las paredes de otros seres
> y empujo en la corteza de la tierra
> y no se habrá borrado todavía
> el dibujo en el aire de mis ojos.

El existencial tema de la muerte no se puede entender sin contar con la condición temporal del hombre: el ser es tiempo y para De Luis, es “el enemigo” (*Juego limpio*), en un poema que comunica su experiencia al asomarse al espejo, donde ve cómo va cambiando poco a poco el “retrato” que le devuelve “el hielo / implacable y geométrico del marco”[30]. Para García de la Concha, en el libro que De Luis prologaría años más tarde —*Sombra del paraíso*—, “una radical convicción existencialista hace a Aleixandre contemplar al tiempo como agente erosionador de la felicidad” (1992: 513), esto es, desde el mismo punto de vista que atraviesa cada una de las obras deluisianas. Pero el tiempo también es el enemigo en los demás poemas de *Juego limpio*: “y el tiempo torvamente con su estrago / nos amenaza…” (“Nosotros”), porque, “contra el inevitable helor del tiempo”, “nunca / podremos ya volver atrás” (“La realidad”). Además de la historicidad de Heidegger, la razón histórica orteguiana define la vida del hombre sobre la tierra: “Han pasado años. / Angustia comprenderlo. Tanta / vida…” (“Historia”), “tanta vida” inacabada, abierta hacia un futuro incierto en las manos del hombre, como señala la aposiopesis de los últimos versos citados.

---

[29] Se trata de los mismos “muertos” que Victoriano Crémer va a proponer en la “Fábula de B. D.”: “Porque sucede que la tierra es un destartalado cementerio / donde almacena el hombre sus muertos inservibles”; en “Vivir es subversivo”, Leopoldo de Luis definía la vida como un “sombrío cementerio”. Por otro lado, Eugenio de Nora cantaba aquello de que “con los muertos gloriosos estaremos un día / fermentando la tierra y bebiendo la nieve” (“Canto”).

[30] Nótese que es un gesto que Camus había relacionado con lo absurdo existencial en *El mito de Sísifo*: “E igualmente el extraño que, en ciertos segundos, nos sale al encuentro en un espejo, […] es también lo absurdo” (2006: 27).

Un rasgo inherente al paso del tiempo es su frialdad, de ahí que se asocie con el otoño y la tarde ("Cómo imita la tarde"), o con la nieve y el invierno en el poema "Ahora mismo", donde hace coincidir existencia y tiempo, pues este "está en nosotros". Del mismo modo se identifica el uno con el otro mediante la personificación de "Los congregados"; el tiempo se humaniza porque sencillamente es el ser humano mismo, lo que hace posible que el sujeto poético escuche "el respirar del viento / que pasa y que jadea / como un humano pecho"[31]. La omnipresencia del tiempo se explicita en "Perspectiva", pues si en el tercer soneto de esta serie dice que "el tiempo suena al fondo. Contrapunto / inevitable", en el quinto especifica que la vida "es igual que el tiempo antigua". En términos heideggerianos, la existencia es vivida auténticamente por el emisor del poema "Los que pasan" al asumir la temporalidad originaria, es decir, aquella que es vivida mirando hacia el futuro y que, por tanto, es consciente de su "ser relativamente a la muerte". Leopoldo de Luis revisa , como hiciera Heidegger en *El ser y el tiempo*, el sentido de algunos usos de la palabra "tiempo" que no dejan ver claro este existenciario del *Dasein*[32]:

> Dices: "Hacemos tiempo"; pero es él quien nos hace.
> "Estoy matando el tiempo"; pero él nos ejecuta.
> "Cómo se pasa el tiempo"; pero somos nosotros
> los que pasamos bajo su inevitable lluvia.

Los falseamientos del lenguaje cotidiano son desenmascarados para mostrar la verdad: que estamos "mojados por el tiempo hasta los huesos / del alma", esto es, que estamos hechos de tiempo.

En *Reformatorio de adultos* el tiempo sigue siendo un tema decisivo para constatar la fragilidad humana. En este intenso libro, la temporalidad es abordada desde, al menos, tres ángulos distintos. En primer lugar, la adánica Eva simboliza la condena de vivir, cuyo castigo es representado por insuflarle, junto al espacio terrenal, la coordenada temporal; es entonces cuando "los huecos llenáronse de tiempo / y algo corpuscular fue poseyéndola". Por otro lado, otra serie de poemas resalta la función ejecutora del tiempo como asesino del hombre, visto así sartreanamente como una

[31] La metáfora del "viento" tiene como referente intertextual la poesía de León Felipe, a la que De Luis le atribuye el valor de "toda la fuerza del destino, de la fatalidad arrebatada, todo el misterioso impulso creador que promueve la palabra poética" (1984: 81).

[32] Recupero aquí unas palabras ya citadas de Heidegger que conviene tener presentes: "Así como el que existe impropiamente pierde constantemente tiempo y nunca lo «tiene», resulta la señal distintiva de la temporalidad de la existencia propia el que en el «estado de resuelto» no pierde tiempo nunca, sino que «siempre tiene tiempo»". En la misma línea de pensamiento, Camus apunta que "asimismo, y durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero llega siempre un momento en que hay que llevarlo a él" (2006: 25).

acción extraña que le viene de fuera al hombre: "y el tiempo seguirá poniendo oscuro / peso sobre los hombros de la vida" ("La adversidad"); otras veces el ser será víctima de un funesto verdugo: "para que el tiempo al fin me crucifique" ("La negación"). Por último, el tiempo se muestra como portavoz de la nada, algo que para Sartre objetiva que somos un en-sí o una acumulación de pasado y que lleva a De Luis a preguntarse "¿La nada es una ausencia de haber sido / o latencia de ser presente un día?". Sartre intuía el para-sí como un yo *a priori* e histórico o "el habiendo sido de la realidad humana", es decir, un presente que se fuga a raudales y que se hace cada vez más cosa, más pasado, con el paso del tiempo, o como decía Heidegger el ser histórico o ya sido, aunque para el alemán el presente era sinónimo de llevar una existencia caída y, por ende, inauténtica. En "Cárcel y castillo", el tiempo se alía con la muerte y con la nada[33]:

> […] El tiempo es nada. (Van y vienen
> tus hijos.) Esa torre es una sombra
> donde nos alojamos hace siglos,
> donde estuve o estoy o voy un día
> a estar bajo cadenas
> porque preso político que guarda
> esa cárcel yacente junto al mar
> soy […]

La extraña superposición de planos espacio-temporales que entra en funcionamiento en "Cárcel y castillo", contextualizado en la historia del Castillo de San Marcos de El Puerto de Santa María —el que fuera propiedad del hijo mayor de Alfonso X— en el siglo XIII, historia relatada en el siglo XX por el poeta portuense José Luis Tejada mientras sus hijos deambulan sin cesar de un lado a otro de la casa, y la identificación de la voz poética con el monarca fundador de la Escuela de Traductores de Toledo, todo ello crea una atmósfera surrealista propicia para reflexionar sobre los grandes temas metafísicos en clave existencial como pueden ser el tiempo, la libertad, la nada, la acción, la soledad o la condena de vivir: "somos reos, penados sin posible / evasión". La vida del individuo histórico es lineal e irrepetible, mientras que la de la especie es cíclica y repetitiva; de ahí la confusión cronológica del poema entre el siglo XIII y el XX.

[33] Muy sartreanamente Bousoño expresa en "El baile" que "el ser y la nada se han hecho para bailar juntos" (1998: 363); otro esteta, Vicente Gaos, también reflexionaba dantescamente sobre el sentido de la existencia en términos parecidos: "Solos en medio del camino / esperamos entre palabras. / Es de noche. Nos acostamos / solos. Apagamos la lámpara— / Arropándonos en la Nada" (1959: 317). Y en consonancia con la teoría de Sartre, Francisco Brines sabe que "en el presente / no vive la esperanza" (2011: 21) y que "es en la vida todo / transcurrir natural hacia la muerte, / y el gratuito don que es ser, y respirar / respira y es hacia la nada angosta" (2011: 133).

Aunque *Con los cinco sentidos* no sea un libro especialmente temporalista, no significa que el tema esté ausente. Por ejemplo, el tiempo es el adversario contra el que el hombre juega su partida existencial; puesto que Dios está ausente, solo el tiempo puede ser quien ejecute día a día el devenir: "Solo un ciego no ve que lentamente / va cambiando las piezas a escondidas / alguien sobre el tablero, pero enfrente / no hay nadie que sostenga la partida" ("Veo un juego triste")[34]; en ese mismo poema el fluir del tiempo adquiere dimensiones barrocas, presentado como "esta triste carrera / de rosas y esqueletos", mientras que en "La mano en el costado" la vida se reduce a "un solo minuto irrepetible".

El ser humano es materia temporal y, puesto que el tiempo se extiende ininterrumpidamente, el hombre nace y muere también sucesiva y generacionalmente. Decía Kierkegaard que "el individuo es sí mismo y la especie", por lo que es repetición, eternidad: mientras que el individuo comienza una y otra vez, la historia avanza: "Es esta vida diaria / la que hay que comenzar de nuevo" ("La realidad")[35]. Los existencialistas saben que la materia humana es historia, aunque "nadie diría que llevamos siglos / de aprendizaje" ("Nosotros"). Ya se vio cómo "el enemigo" al que se refiere el poema del mismo título es metafísico y no alude al bando de los vencedores o, irónicamente, al de los vencidos en la contienda civil; así, cuando el sujeto lírico se asoma al espejo observa su rostro desdibujándose —pues es el tiempo quien borra la silueta—, pero, como también es historia, "nuevos perfiles ya dibuja / en el mismo cristal, con la otra mano". Se trata del sucederse generacional, que es expresado en "Nosotros" como el renacer de las semillas, la nueva vida, en la tierra que otros ya han pisado, y que se encuentra en "Perspectiva" con el mismo sentido: "Y todo brotará de ese bautismo / hacia una nueva libertad o herida / de nuestros sueños que serán los vuestros". En el platónico mundo de las sombras, los hombres se suceden "como una necia procesión en fila / repitiendo las mismas estaciones" ("Perspectiva"), metáfora

[34] La misma imagen es desarrollada por Salustiano Masó en "Jaque mate" (Luis, 2000: 363), donde trata el tema de la inevitabilidad de la existencia y de la muerte.

[35] Es esta una idea que De Luis analiza en la poesía de León Felipe, la de "continua repetición que se predica en el *Eclesiastés.* «¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará»" (1984: 49). En "Plaza en Venecia", Brines recrea esta imagen: "Sentado aquí, repito / la vida de otros muertos" (2011: 108). De forma teórica, Bollnow distinguía entre el eterno retorno nietzscheano y la repetición existencialista, entendiendo esta última como exaltación del presente y como "una obra que ha de realizar el hombre mismo" (1954: 152-153). Vicent Descombes insiste en ello: "La fenomenología de la percepción hace suyas las excelencias del apóstol Tomás: creeré en la resurrección de Jesucristo el día en que pueda ver y tocar. La verdad solo tiene sentido en el presente: solo es verdadero, indudable y absoluto lo que se presenta ante mí, aquí y ahora" (1998: 91). La tangibilidad define —según Concha Zardoya (1982: 25)— existencialmente al hombre en la poesía de *Con los cinco sentidos.*

que encuentra en unos versos más abajo la formulación teórica exacta de la teoría de Kierkegaard:

> Y así la historia de los hombres dura
> y la de cada uno lo devora.

Pero para que el cambio generacional no se convierta en un infinito recomenzar desde el principio, el tiempo se recibe como una herencia que arrastra lo ya vivido por los otros en el pasado, de ahí que en el compromiso existencial con la vida el poeta afirme que "todo el peso de los siglos nos lastra" ("De aquí no se va nadie"); a su vez, las generaciones presentes heredarán a las veniderastanto su desencanto: "Y miraré a los hijos de mis hijos / encender candelabros de tristeza" ("La adversidad") o "Detrás seguirán viendo nuestros hijos" ("Veo un juego triste"), como su derrota: "Somos los derrotados a diario, / hoy, ayer, antes, siempre: desde siglos, / la pequeña legión de los que ceden. / Llevamos un estigma de vencidos"[36] ("Como un estigma"). El legado existencial, el de la experiencia acumulada, se convierte, paradójicamente, en una esencia social, según se deduce de lo expuesto por De Luis en "El sabor de la sangre":

> La sangre sabe a antiguos
> yoes, de pronto renacen
> y morimos bebiéndonos
> nuestro propio linaje.

El movimiento circunferencial es símbolo del tiempo (Cirlot, 2008: 137) y, en la poesía deluisiana, va a ser una variante de la repetición existencial, sometiendo al hombre a la extinción "al girar la enorme rueda" ("Un niño"). En el poema "Lo mismo que cansados", la expresión de la vida como círculo en continuo movimiento va a aportar un dato fundamental para desmitificar la poesía social deluisiana, a saber, que no es una poesía del nosotros sino una poesía del yo, de un yo que organiza el mundo en torno: "Giró otra vez la vida en nuestro eje"; por tanto, los hombres son "pobres protagonistas / de un repetido y trágico argumento", cuyo papel consiste en representar la misma "soledad tan repetida". Por su parte, el poema "Renuncio a la Luna" contempla este motivo, pues en él los hombres "las llaves que dan vuelta al porvenir custodian / y hacen girar las ruedas menudas de sus vidas"[37]. El mundo "es redondo / y

[36] Estos versos fueron interpretados por Mónica Jato como "testimonio del desasosiego con el que se vive esa paz franquista, en la que el conformismo va minando la esperanza de integración y superación final, mientras el sentimiento de culpabilidad va arraigando cada vez con más fuerza en la conciencia del exiliado interior" (2004: 153).

[37] Es la poesía que apuesta por la realidad cotidiana que rodea al poeta, del mismo modo que José Hierro encuentra el alma de las cosas en "las menudas / evidencias" ("Sencillez"), en *Con las piedras, con el*

de él nadie nos saca" y "ya de esta / circunferencia nunca más salimos" ("Círculo sin cuadrar")[38], expresa aludiendo al concepto existencial del absurdo en cuanto repetición.

Puede resultar paradójico que se venga definiendo al ser humano como un ser libre y que, al mismo tiempo, sea una libertad a la que está condenado, o que la muerte le angustie pero que a su vez sea el camino para llevar una vida plena. Puede que no se llegue a ver claro por qué es un ser esencialmente insatisfecho por sus ansias de alcanzar nuevos horizontes. El hombre es, en sentido idealista, una síntesis de elementos contrarios, por lo que la antítesis es el rasgo que aglutina el conjunto de contradicciones que lo constituyen. La obra de Leopoldo de Luis es, en última instancia, la confirmación del carácter antitético de la existencia ("Como la tierra"):

> La tierra nos impone su inclemente,
> su antitética seña de rencores
> y entusiasmos. Nadar contra corriente
> es nuestra salvación de nadadores.

La vida es aquí concebida como una mezcolanza de lo racional con lo irracional, mitad animal y mitad humano, como "ese centauro / de alegres lomos y de pecho triste, feliz y amargamente galopando" ("Soy solo estas palabras"), es decir, "es algo hermoso y triste" ("Perspectiva") al unísono. La dialéctica existencial se completa junto a las definiciones que realiza en *Con los cinco sentidos*, donde insiste en la idea de que la vida "huele a podrido, a muerte, a pena", pero también "a mayo, / a mujer y a promesas" ("Algo huele a podrido en Dinamarca"); al fin y al cabo, la vida siempre va a ofrecer sus dos caras: la de la "esperanza compartida" y la de la "terrible soledad", "la dulcedumbre y la amargura / de la vida y la muerte" ("El sabor del pan").

Y si la vida consiste en esta confusión de elementos contarios, el hombre va a ser, por tanto, un amasijo de amor y odio ("El suelo"; "Como la tierra"; "Arma secreta"), "una fiera de / pasión y de odio" ("Strip-tease"), así como "mar de amargura y gota de entusiasmo" ("El paro"; "La gota de mercurio"), "amargura y esperanza" a un mismo tiempo ("Vivir es subversivo"; "La edad de los metales"; "Haciendo trazos"). Leopoldo de Luis, cuando retrata al hombre, lo hace como fenómeno del que tiene conciencia y del que quiere mostrar, sin ocultar nada, su dualidad inherente de la forma

---

viento…, y que Antonio Oliver presenta —en palabras de Leopoldo de Luis (1975: 128)— como el "amor por las cosas humildes y cotidianas, los menudos objetos que salva poéticamente del naufragio diario".

[38] Leopoldo de Luis demuestra tener un conocimiento exacto del verdadero sentido de la simbólica "cuadratura del círculo". En este poema apunta que "seguimos siendo solo cuatro humores", apelando así a la materialidad de la existencia; por su parte, Cirlot señala que corresponde "el cuadrado a los cuatro elementos".

más real posible. Entiéndase, pues, al hombre deluisiano del mismo modo que el unamuniano "hombre de carne y hueso" que, como aquel, es más sufriente que dichoso, tal como aparece en *Del sentimiento trágico de la vida*: "[…] el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere: el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano". Una paráfrasis de estas palabras de Unamuno permite corroborar la intertextualidad propuesta, pues ambos escritores conciben que el hombre llega al mundo sin que se le haya preguntado, lleva una vida ya inauténtica ya angustiada y es el ser que irrevocablemente muere; es, además, un cuerpo, materia que tiene imaginación, razón y voluntad: es un hombre existencialista. Concretamente, los hombres son para De Luis aquellos que "luchan, aman, odian, lloran, cantan" ("La misma herida"), sustancia que "respira y sufre y ama…" ("La materia no muere") o, como subraya en "Nosotros":

> […] somos la raya
> que divide lo exacto de lo vivo,
> lo puro de lo vivo que se empapa
> de sangre; la frontera
> entre lo bello y lo que ríe y canta
> y llora y sufre.

El hombre es aquel que va construyendo el mundo con unas no menos paradójicas "delicadas manos asesinas", en *Reformatorio de adultos*, y no sin esfuerzo levanta "la vida que ganamos a diario" ("No soñar"; "La fe"). El mundo es, entonces, el escenario de una batalla y la vida, "la lucha / diaria" ("La misma herida) del hombre, "la vida que a diario / me acosa con su fuerza despeñada" ("Hija patria"), la que Ortega expresó como razón vital. El contenido bélico de la existencia se construirá alegóricamente en torno al campo semántico de la guerra desde el momento en que la voz del poeta se proclame "rey de mí mismo, / condenado a ganarme mis batallas, / […] Llamo a mis huestes invisibles. Lucho" ("Cárcel y castillo"), ya que "necesario / es conquistar la vida" ("No soñar"). El poeta entra en liza porque "las cosas / le van cerrando el cerco" en el poema "Vivir es subversivo", en el que especifica que "el cerco es también noche, / soledad y silencio", es decir, que vive "como el que habita una ciudad cercada" ("Como el que"), debido a que "la duda nos pone cerco" ("Veo los niños")[39]. Es difícil dejar de pensar en *La peste* de Camus, en los habitantes que quedan

[39] El valor de duda del adverbio "acaso" debe plantearse, por recurrente en la poesía de Leopoldo de Luis, como actualización lingüística de la contingencia existencial. Véase, por ejemplo, "Como otros" o el quinto soneto de "Perspectiva". Lo mismo cabe decir del adverbio "quizás", que siempre deja una ventana abierta a otra posibilidad. Para un uso similar a esta imagen deluisiana, véase "Hombre sin esperanza" de

encerrados en la ciudad de Orán, al leer en "De aquí no se va nadie" que "somos los habitantes sin regreso / de una ciudad sitiada y en acoso". Como sinónimo del cerco existencial está la concepción de la vida como cárcel en "Reformatorio de adultos" y en "Las celdas", donde se observa claramente cómo un motivo social (los presidios sufridos durante y tras la guerra civil) es el germen del que nace un tema existencial como puede ser el sartreano planteamiento vital como pugna entre un yo y un tú que trasciende una determinada circunstancia, ya que independientemente del momento histórico en que se localice la experiencia "siempre hay alguien que reconstruye / más apretadas otras nuevas". En suma, aunque la vida consista en ir "contra corriente" ("Por un vivir activo"), también "la vida es simplemente espera", por lo que hay que "labrarse la esperanza hora tras hora" ("Aquella primavera"). Así, el polo positivo del amor y de la esperanza se opone al negativo del odio[40], la angustia y el dolor. En el equilibrio entre uno y otro consiste la vida de los hombres, "goznes" que van "cerrando el paso a la amargura, / a la alegría abriéndolo" ("La bisagra").

La esperanza encuentra en el mito de Sísifo, en la versión camusiana, un símbolo de resistencia y de lucha ante las adversidades. El héroe de Camus no decae y, a pesar de su eterna condena, se empeña en ser feliz. El hombre tiene algo de este Sísifo que insiste sin tregua en la búsqueda de la luz, de "esta esperanza / mínima de llevar a cada tarde / la salvación diaria", esperanzas que "ordeno con esfuerzo una / y otra vez" en el subsuelo del "Metro «estrecho»",desde el que se asciende, como Sísifo a la cumbre, cargando con todo el peso de estar vivo, aunque sea para "conseguir las mínimas victorias". "La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz" (2006: 160), concluía Camus en *El mito de Sísifo*. También para De Luis hay que "abrir nuevos caminos. Aunque cueste", pues ve "un hombre avanzando hacia la luz, risueño" ("Buscando el alba") porque "la risa es una hermana menor de la esperanza"[41]. En los poemas "La mina" y "La fe", la esperanza es "un metal hermoso pero / difícil" que "se gana con esfuerzo". Por tanto, solo hay una

---

Eugenio de Nora: "Perdido en ti; cercado / de indiferencia y odio, / ¡vencido!, ya no esperas. / Y sufres, y estás solo". La corroboración de la soledad es un *leitmotiv* de la poesía española de posguerra que, entre otros, es denunciada por Antonio Oliver en un poema fechado en 1943 ("A ti, soledad, es solamente a quien abrazo"), por Salvador Pérez Valiente ("Porque el hombre está solo") en *Cuando ya no hay remedio* (1947), y por Francisco Brines en *Las brasas* (1960): "Mas yo qué solo estoy" (2011: 49).

[40] Sartre definía el odio como el para-sí que "acepta no ser más que para-sí", sin contar con la existencia de "el otro". La omnipresencia del odio también era puesta de manifiesto por León Felipe: "Sobre las ideologías y los intereses políticos que levantaron las primeras trincheras, ha quedado el odio dominándolo todo" (2004: 226), en "El hombre es lo que importa".

[41] Para Luis Beltrán, "la risa [ritual] acompaña la vida y la provoca" (2002: 243).

forma posible de mantenerla viva y es a través de la perseverancia: “hemos de defender hoja por hoja / la rama viva que nos da la fruta / de la esperanza”, proclama con la misma rotundidad que Miguel Hernández en “Nanas de la cebolla” defendía “la risa / pluma por pluma”.

Otro importante número de poemas va a personificar la esperanza en las nuevas generaciones (“Veo los niños”) y, en concreto, en la figura del hijo. Se trata de una simbología que ya estaba presente en el que se ha considerado el primer libro de Leopoldo de Luis, *Alba del hijo*, si bien había ido reapareciendo en los siguientes libros: el hijo es el futuro, nueva luz entre las sombras. De este modo, el sujeto poético puede declarar que “los que soñamos y tenemos hijos / vamos en sombra y con los ojos fijos / viendo crecer la luz a nuestro lado”, o bien que también en su mirada “yo he puesto, hijo, la que tú reavivas / cada día mostrándome ese alba / que te blanquea entre las manos, ese / corazón encendido de esperanza” (“Hija patria”).

Pero es en el amor, sea al hijo, a la amada o al prójimo, donde con más firmeza se va a materializar la esperanza y el poeta se va a convertir en portador de palabras que iluminan en la oscuridad: “*libertad, esperanza, amor, mañana, / hijo, alegría, corazón, no importa*” (“Nosotros”). El amor encierra la esperanza en sí del mismo modo que “la llave de la casa”, en *Juego limpio*, se convierte en refugio o “realidad segura” que impide el paso a quien no tiene acceso a ese microcosmos o paraíso en miniatura que es el hogar. El amor, por tanto, es salvación (“Perspectiva”; “Hija patria”; “La ropa en la ventana”), aunque algunas veces no es suficiente: “Le arrojamos salvavidas / de amor o de esperanza, pero lejos, / siempre más lejos va su cuerpo herido” (“Hombre al agua”); y otras, supone solo un consuelo: “Si te toco las palmas de las manos / me parece que toco la esperanza / pero no toco más que un mediodía” (“Tacto”). En “De aquí no se va nadie” afirma:

> El amor es un círculo cerrado.
> Si nos precipitamos en su sima
> del amor no nos saca ya ni todo lo odiado.
> No hay que esperar que el odio nos redima.

Reformatorio de adultos concluye con el deseo de que los hombres del mañana —“los cosmonautas”, dice— lean en su obra “esperanza donde puse / angustia” (“En este trozo de papel”). Pero es con esta angustia, con el dolor y el odio humanos, con lo que realmente va a tener que aprender a vivir el hombre. Tanto la esperanza como el temor son modos del encontrarse impropio analizado por Heidegger, algo que Leopoldo

de Luis confirma en unos versos de “Como un estigma”, que suponen casi una paráfrasis de los citados más arriba: “Todo el odio del mundo no ha bastado / para librarnos del amor”. El hecho de que el amor sea una trampa de la que hay que librarse resulta extraño si no se analiza desde la filosofía existencialista; los últimos versos del citado poema corroboran esta cara negativa del amor: “Nuestra humana ascendencia nos delata. / Somos hijos legítimos / de venganza y rencor. Erróneamente / otra genealogía nos creímos”. Tanto es así que la esperanza lleva en su seno la mácula de la desesperanza, pues, como decía Gabriel Marcel, “no hay lugar para la salvación sino en un universo que comporta lesiones reales”.

La angustia, sin embargo, es el modo originario del ser: es la máxima existencialista por excelencia, como se ha comprobado en Kierkegaard, Heidegger o Sartre; además, en todos ellos, la angustia es la libertad de elegir, la contingencia ante la nada. De un modo u otro, la poesía de Leopoldo de Luis se hará eco de esta filosofía, como en “Metro «estrecho»”, que al verificar que “es mi mano / la que crea el futuro”, confiesa que “atemoriza / comprenderlo”. En “La gota de mercurio”, metáfora de la tristeza del poeta, es “una invisible gota que no quiero / derramar. Va conmigo. Sea”, por lo que se produce la aceptación del dolor como cualidad inherente al ser humano. Ya decía Schopenhauer que “el sufrimiento es su verdadero destino”. La vida consiste en la angustia y el dolor, es —como indica el título de un poema de *Reformatorio de adultos*— “la verdad”: “Todo era verdad. Fantasmas, presentimientos, temores”, siendo esos fantasmas el “rencor, miseria, odio en las vidas” de cada uno, según había adelantado en “Renuncio a la Luna”, o “los fantasmas / de la desilusión y el desencanto” (“El paro”). Se podría decir que el dolor del que el poeta quiere hacer partícipe al lector es, además del concreto históricamente, el dolor existencial “que desde el fondo gris del tiempo existe” (“Veo el dolor”) o “el muestrario / de esqueleto y rosas / que nos exhibe el mundo cada día” (“Veo un juego triste”). La metáfora de “Como quien oye llover” muestra cómo la tristeza y el dolor del hombre cae como lluvia sobre la soledad y el desamparo que reside en su esencia o interior como propios de su ser —“Dentro del pecho soledad y olvido” es lo que confiesa tener en “Metro «estrecho»”—, es decir que al dolor existencial se le suma, ahora, el dolor histórico, venido de fuera por las circunstancias:

> Llueve tanta tristeza por las cosas,
> tanto dolor redobla en los tejados
> su agua de injusta nube acumulada
> sobre la soledad y el desamparo…

“La vida es una llaga siempre abierta”, dice en “La mano en el costado”, y “siempre” quiere decir “en todo o en cualquier tiempo”, no ahora que escribe sobre las consecuencias de la guerra civil. El dolor hace al hombre, pues “solo el dolor es padre del mundo”[42] y en él “los hombres sufren, callan y se odian / un poco más” (“Renuncio a la Luna”). El humanismo deluisiano atestigua la deshumanización del lobo humano que es el hombre.

El campo semántico de la oscuridad (la tarde, la noche, la muerte) añade una nota de neorromanticismo para expresar la “desgarradura” existencial. La asfixiante vida de los trabajadores que van de regreso a casa son, en “Metro «estrecho»”, “gentes de atardecer” que acumulan “una costumbre de desesperanza” —o van “como el que olvidó la esperanza” en *Reformatorio de adultos*— y “el hábito del desencanto” que “más grave es que el desencanto mismo”. Todo conduce a que a su alrededor no vea “más que sombra a manos llenas” —como para Blas de Otero ser hombre consiste en ser “horror a manos llenas”— o que mire “la noche en torno suyo de la pena” (“Strip-tease”[43]) cuando el “dolor alza su sombra solitaria” (“Un hombre llora”). Una expresión completa de la metáfora de la oscuridad se lee en “Hija patria”:

> Si la noche nos puede, si la sombra
> invade, animal muerto, el panorama
> del vivir, si tan húmeda la leña
> solo rosas de estéril humo alza,
> qué dolor de fracaso, cuántos años
> de amargura sufridos para nada

Por su parte, para un poeta existencialista como Leopoldo de Luis, angustia y muerte se alían en la vida, en la que “ponemos / barro y dolor con nuestra muerte”. Conocer la realidad, la verdad, implica sufrimiento. Para Schopenhauer, “cuando el conocimiento gana en claridad y se incrementa la consciencia, también se aumenta la angustia”. De ahí que el sujeto poético de “Lo mismo que cansados” cuando reflexiona sobre ello, exclame: “Fuera mejor no saber nada. Acaso / es la felicidad este silencio / de atardecer”. Morder el fruto prohibido acarreó trágicas consecuencias para la saga del

[42] Este verso deluisiano evoca aquellas palabras de César Vallejo: “Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo”, para insistir una y otra vez en que “hoy sufro solamente” (“Voy a hablar de la esperanza”), como una muestra más del absurdo existencial.

[43] Es, según Fortuño Llorens, un “poema existencialista donde los haya, en el que el poeta, en clara resonancia calderoniana, constata el espectáculo de *strip-tease*” (2004: 122). Que el sentido de la vida consista en que no tenga sentido —una posible definición del absurdo— puede leerse también en los poemas existencialistas “Hablando de la vida, y carta” y “Oda en la ceniza” (1998: 337, 359) de Carlos Bousoño.

primer hombre, ya que, como recoge el *Eclesiastés*, "quien acumula ciencia acumula dolor" (1 18). "Comenzar a pensar es comenzar a estar minado", recuerda Camus (2006: 15).

Desde el pensamiento existencial, ni la esperanza ni la desesperanza, ni el sufrimiento ni la felicidad son capaces de explicar el sentido último de la existencia, pues este reside en el absurdo o, si se prefiere, en aceptar la esperanza desesperanzada en que consiste la gratuidad de estar en el mundo. Para Sartre, absurdo y contingencia expresaban la responsabilidad de estar comprometido en el mundo: "existo mi sitio", sin elección y sin necesidad, es decir, que "lo propio de la realidad humana es ser sin excusa". La novela *La náusea* es la expresión literaria del absurdo existencial. La rebelión de Camus, por su parte, tiene como fin la felicidad del hombre en el contacto placentero con el mundo, en el que no hay trascendencia ni redención divina, ni salvación en la revolución. La dicha en Camus es la vida de cada cual a través del goce de los sentidos y la plenitud de los sentimientos, un irracionalismo de una moral aplastante.

Como en el último poema de *Teatro real*, Leopoldo de Luis vuelve a plantearse en "Metro «estrecho»" la duda que tiene todo aquel que toma conciencia del absurdo de la vida:

> […] A veces me pregunto
> si valía la pena el trago
> y si no hubiera sido preferible
> quemar las naves. ¿Es necesario
> poner a prueba cada día el alma
> del que no se resigna? Y, ¿hasta cuándo?

Lo que se planteaba en estos versos ya había sido desarrollado por Camus en *El mito de Sísifo*: "No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía" (2006: 13). Y al hilo de este texto de Camus Leopoldo de Luis (2000: 194) reconoce, en el prólogo a la *Antología* de 1965, la influencia del existencialismo en la poesía social:

> Por su parte, el Existencialismo ha vuelto a poner en crisis la idea misma del vivir. Vivir, naturalmente, nunca es fácil y juzgar si vale o no la pena es responder —viene a decirnos Albert Camus— a la pregunta fundamental de la filosofía. El hombre-Sísifo —y el poeta lo es— toma conciencia de su destino irrenunciable, pero sabe también que fuera de ese hecho-límite, fuera de la muerte, queda un mundo de libertad en el cual todo depende de la acción humana. El Existencialismo, filosofía pesimista, no impide —lo ha dicho el propio Camus— una moral de acción y coraje en el terreno de los hechos. La poesía existencial ha posibilitado también un camino de poesía solidaria.

"Metro «estrecho»" es en realidad una pormenorizada descripción de lo que Camus denomina "vida maquinal"(2006: 25), que es la de quien no conoce el absurdo:

> Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, comida, tranvía, cuatro horas de trabajo, cena, sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado al mismo ritmo, es una ruta fácil de seguir la mayoría del tiempo. Pero un día surge el "porqué" y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro.

Para Camus, pues, el absurdo es tomar conciencia de que se vive sin justificación, saber que la realidad está ahí y el hombre existe en medio de ella, sin sentido: "Ese malestar ante la inhumanidad del hombre, esa incalculable caída ante la imagen de lo que somos, esa «náusea», como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo" (2006: 27). Lo que Leopoldo de Luis va a proclamar con su lema "respirar por la herida" es la esencia misma de la "esperanza desmesurada" que el mismo Camus va a observar que tiene lugar cuando el hombre acepta y se resigna a lo absurdo, lo que paradójicamente hace que el mundo ya no sea absurdo (2006: 175). ¿Qué otra cosa es "respirar por la herida"sino la firme propuesta de estar atento en el mundo "con los cinco sentidos", siendo así consciente de la intrascendencia humana? La corporeidad "de carne y hueso" implica que "somos. Lo mismo. Como esos" y que, por tanto, "respiramos por la misma herida", en *Juego limpio*; también en "La negación", es decir, la nada a la que queda reducida la existencia en el tiempo y en la muerte, "hay una sucesión no interrumpida / […] que al tiempo se resiste / y que respira por la misma herida"[44]. La prosa de Albert Camus acabará por dilucidar este pasaje: "En uno de sus aspectos la nada está hecha exactamente con la suma de las vidas por venir que no serán las nuestras" (2006: 83). Pues "respirar por la herida" es vivir a pesar de todo, existir y ser consciente de ello, en definitiva otra forma de expresar el absurdo, como se transmite en "Los cómplices" donde, bajo el vaticinio de que el mayor delito es haber nacido y habiendo sido condenado por ello, confirma explícitamente que "«volveríamos a hacerlo» y «no estaremos nunca arrepentidos»". No cabe un mayor optimismo en el pensamiento absurdo que aceptar que no hay adónde ir: "Yo no intento la huida. No la intentes / tú. ¿A dónde iría? ¿A dónde irás?". Por eso decía Sartre que el existencialismo es un humanismo y una filosofía llena de optimismo, porque el hombre es el protagonista "de esta vida a que no renuncio" ("Oigo la voz").

[44] Asimismo está actualizando el heraclitiano concepto del movimiento sucesivo que también estuvo en el pensamiento de Machado: "todo es lo mismo tras haber cambiado" (De Luis, 1988: 165), pensamiento que Octavio Paz exalta como fundamento de la época moderna (2008: 27).

El absurdo coloca a la vida en la cúspide de los valores pero siempre que previamente se haya aceptado asumir, en palabras de Camus, su *espesor* y *extrañeza*. En el discurso de la entrega de la Medalla de Honor de la Universidad Carlos III de Madrid, Leopoldo de Luis pronuncia las siguientes palabras: "Para Camus el poema nace del absurdo. Modestamente, yo diría que nace de la discordia. Discordia no es algo negativo, sino la discrepancia entre el corazón y la realidad" (2004). Es entonces cuando se entiende sin necesidad de hacer aspavientos —mesura característica del tono poético deluisiano— que "el hombre es como un muro. Persevera / contra el frío y el sol, frente a la vida" ("El muro"). La vida dada, el *ahí* del "ser-ahí-en-el-mundo", resume magistralmente la condición absurda y Leopoldo de Luis la irá desarrollando en los cuatro libros de la llamada por la crítica su *etapa social*. En el estado de falseamiento, todo va bien, pero cuando el hombre *despierta* al mundo, al absurdo, entonces este se hace extraño y "vemos de pronto como una extraña" (Camus, 2006: 27) a la vida que hasta entonces resultaba familiar. El poema "El paro" describe ese instante existencial:

> De repente sentimos que este mundo
> con tanto esfuerzo nuestro levantado
> es un montón de arena solamente
> y que se nos deshace entre las manos.

El hombre ya ha ingresado en la dimensión de la autenticidad, en el de la angustia, pues ha dado el salto, nuevo gesto existencial que recoge en el poema "Renuncio a la Luna":

> Cuesta tanto avanzar, a tanto precio
> hay que pagar un poco de ventura
> que el hombre, ese funámbulo subido en el trapecio
> de la vida, está apunto de saltar de su altura
> y elegir el gran hueco de la nada, el oficio
> de estrellarse de bruces en el suelo,
> poner punto final al ejercicio
> de falsas alas y de falso cielo.

Vivir se convierte entonces en "una fuerza ciega" ("El imán") o en "aquella caja de sorpresas…" ("La realidad") en la que el hombre, sin sentido o aleatoriamente, va "jugando a cara o cruz cada partida" ("Como la tierra"). Y ante este sinsentido, recomienda la voz poética en el decisivo "Metro «estrecho»": "No preguntéis", pues la respuesta implica sufrimiento: saber que la vida es "lo mismo que una flor en nuestras manos / sin saber cómo ni para qué nadie" ("La tarde"); y "si nada nos retiene ni nadie nos vigila" puede que sea porque "a lo mejor estamos ahora muertos" ("De aquí no se

va nadie”). Para el hombre absurdo “todo se funda aquí”, en el mundo donde “es todo niebla”[45] y —dice De Luis apropiándose de la lexía sartreana— “náusea” (“La niebla”). La perplejidad ante el mundo que lo caracteriza es presentado a modo de *ecce mundus*:

> Este es el mundo: una gran casa
> en la que el hombre habita y trémulo
> mira el milagro tan previsto
> y asombroso del diario suceso.

Y en él esboza una silueta del hombre como “este absurdo, este dibujo / sin razón y sin causa” (“Haciendo trazos”)[46] o como “seres / desamparados tras absurdos prendas”; e incluso llegará a preguntarse “de qué será esta absurda mano humana” (“Hazañas humanas”). Ante la omnipresencia de la conciencia absurda en la vida es normal que en ella “estar de pie es toda una bandera” (“Vivir es subversivo”). Ahora bien, de todas las definiciones con que De Luis va retratando progresivamente al hombre de lo absurdo, me quedo, por su rotundidad y por su clarividencia explicativa, con la expuesta en el poema “Ante los «objetos» del pintor Manolo Millares”:

> Una arpillera rota, desgarrada
> por donde sale el corazón herido.
> Pero no pasa nada.
> Solo que hemos vivido.

Vivir es saber que se vive sin por qué ni para qué, es ser absurdamente o respirar por la herida. Por tanto, lo contrario al absurdo existencial y a la angustia que conduce a la autenticidad es la falta de identidad, la monotonía y la alienación[47]. Entonces la vida se convierte en silencio y soledad, en ceguera y sordera existenciales que estrecha los límites del ser hasta el aislamiento. La fragilidad existencial es metaforizada a través de lo fantasmal, como “sombras, cuerpos, casi / fantasmas” (“Metro «estrecho»”), pues “a veces sombras / fantasmales, vacías ropas somos / flotando por el sueño, rotas ramas / sin raíces, sin árbol […]” (“El clavo”), “escuálidos fantasmas” (“La niebla”), “petrificados, como espectros” (“Hombre al agua”); los fantasmas de “La ropa en la

[45] Concha Zardoya, en su existencial poema “Niebla o nada” de *Corral de vivos y de muertos* (1969) —metáfora de España— coincide con Leopoldo de Luis al intuir que “la vida por vivir es lenta niebla / y es niebla lo vivido”.

[46] En *El existencialismo es un humanismo* Sartre propone que “un hombre se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada” (2006: 58).

[47] Antonio Molina (Luis, 2000: 426) recogía la monotonía de una vida alienada en “Reflexiones de un hombre honrado”: “Como todos los días he llegado tarde a casa / y he madrugado esta mañana (como todas las mañanas) / y sin parar durante el día / me encuentro cansado / sin ganas de hablar / y menos de leer / (eso que tanto me gustaría) / y casi sin fuerzas para pensar”. Véase también “Ciego por voluntad y por destino” de Luis Rosales y el aleixandreano “La estampa antigua” (2005: 596) de *Nacimiento último* (1953).

ventana" aparecen también como "deshabitadas formas desvividas, / huecos humanos ateridos", falta de plenitud existencial o inestabilidad que hace dudar al poeta: "Y no sé si es lo ropa o la vida / la que pende de un hilo"[48]. El no romper con lo establecido implica que la costumbre convierta en monótona la grisácea vida del hombre y deambule como "sonámbulos mineros silenciosos" mientras el poeta contempla "cómo una yedra de costumbre amolda / al humano trajín su hoja parásita" ("La mina"), ese "perro / de la costumbre" de "Lo mismo que cansados". La inautenticidad facilita andar con "falsas vestiduras, caretas / diarias", alienados "como una necia procesión en fila" ("Perspectiva") o "como representando igual escena" ("Metro «estrecho»"). Pues si el hombre se pregunta "¿hemos vivido?" ("Reformatorio de adultos")en mitad de la vida es que ha sufrido el desamparo, el abandono de ser uno entre otros muchos individuos aislados que van "mutuamente ignorados" ya que "nos miramos sin vernos" ("Metro «estrecho»"), siempre "lentamente" ("Los congregados"). La lentitud —*leitmotiv* deluisiano—, de hecho, es una de las cualidades fenoménicas que caracteriza de forma más exacta la derelicción existencial.

Ahora bien, la alienación supone una existencia solitaria[49], idea romántica (así en Jean Paul y Novalis) y existencialista que se repite en cada una de las partes que componen "Metro «estrecho»", cuando de regreso a casa el poeta sabe que "vuelvo a mi soledad" o cuando confirma su soledad entre soledades: "Mi herida soledad se multiplica / entre las soledades compañeras", la de aquellos que "pasan / con su sombría soledad a cuestas" ("Un niño"), pues, como dice precisamente en "Los que pasan", ya de *La luz a nuestro lado*, "no pasa nada. Solo nosotros sí pasamos", los que "somos los mismo pero la soledad nos cerca", haciendo de la existencia un soliloquio sin posible receptor: "Me oigo la voz con la que desde / mis soledades me pronuncio" ("Oigo la

[48] Véase la intertextualidad con "A mi ropa tendida (El alma)", en *Conjuros* (2009: 84), de Claudio Rodríguez.

[49] Véase la interpretación llevada a cabo más arriba sobre el poema "Soledad" de *Los imposibles pájaros*. En el unamuniano ensayo *Soledad* se explicita la teoría existencialista sobre la soledad: "Solo en la soledad nos encontramos; y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en soledad. La soledad nos une tanto cuanto la sociedad nos separa". Biruté Ciplijauskaité analiza el hombre de Heidegger y de Sartre como grado sumo de la existencia solitaria en filosofía, porque "no saben salir de sí mismos y dirigirse en relación amorosa hacia sus prójimos […] es una soledad fatal e inconsolable, sin posible salida" (1962: 21). El mismo Sartre interpretaba así el *Mitsein* heideggeriano: "Sobre el fondo común de esta coexistencia, la brusca develación de mi ser-para-la-muerte me recortará de pronto en una absoluta «soledad en común», elevando al mismo tiempo a los otros hasta esa soledad" (2006: 347). Una de las tesis de Ortega y Gasset en *El hombre y la gente* está expresada así: "la vida humana *sensu stricto* por ser intransferible resulta que es esencialmente soledad, radical soledad" (2010b: 53). Michael Theunissem señala esta obra de Ortega como "una reflexión meramente imitadora […] de la teoría husserliana de la intersubjetividad" trasladada "al plano del análisis heideggeriano del ser-con" (2013: 21).

voz”). Y si antes el hombre era mordido por el perro de la costumbre, ahora en *Reformatorio de adultos* es el perro de la soledad quien le ronda: un “triste perro / hambriento de calor y compañía” (“Cárcel y castillo”), “de soledad y de tristeza y rabia” (“Aquí está ardiendo un hombre”).Desde otra perspectiva, dirá de España que “de nuestra propia soledad se viste, / de soledades juntas va tejiéndose” (“Hija patria”). Como había dicho León Felipe, “en las cosas hondas y trascendentes, el poeta está siempre solo” (De Luis, 1984: 25). Otro poeta como Crémer también cantaría a ese perro —“el hombre sucesivo”— de la soledad y del silencio en “Piedra sin agua”: “El hombre vive / en soledad, vacío: Un perro de ceniza, / atado al alma, ladrándole le llena / de ruidos y mordiscos”. La definición exacta del *nosotros* social de la poesía de Leopoldo de Luis —que, en cuanto reducido a una vida aislada, es un *nosotros* que es en realidad un *yo*— está explicitada en “Ciudad de meseta” (2009: 174) del libro de Claudio Rodríguez *Alianza y condena* (1965):

> El temor, la defensa,
> el interés y la venganza, el odio,
> la soledad: he aquí lo que nos hizo
> vivir en vecindad, no en compañía.
> Tal es la cruel escena
> que nos dejaron por herencia. Entonces,
> ¿cómo fortificar aquí la vida
> si ella es solo alianza?

Así, la reabsorción del *yo* en el *nosotros* —según lo entendía Manuel Mantero (1971)— es una propuesta teórica propia del idealismo hegeliano, a través del cual las partes quedan integradas en el todo, esto es, en una nueva divinidad que anula las diferencias. Pero el poeta, el social, como antes el modernista y el romántico, no quiere dejar de ser *yo* para diluirse en un plano hipotéticamente superior y que teóricamente fuera el principio de un nuevo mundo asentado en la igualdad y en la justicia. Ahora sí el poeta social es realista, es decir, que no se deja llevar por falacias sustentadas en los débiles pilares de la utopía. Consciente de que vive en un mundo determinado y localizado en el espacio y en el tiempo, el *yo* de la poesía social española es idealista en tanto que se niega a perder su subjetividad[50]. El humanismo existencial de este discurso es, asimismo, idealista por situar al *yo* en el centro de sus planteamiento, aislado e interactuando con otras individualidades, como las mónadas de Leibniz.

[50] Ha anotado César Moreno la deuda que le deben los pensadores existencialistas a Kierkegaard en su “reivindicación del existente individual frente al sistema hegeliano” y en su “compromiso con un «yo» en busca de su propia autenticidad frente a los social” (I, 2010: 150).

Los temas del absurdo, la angustia, la alienación o la soledad comparten la metáfora platónica del mito de la caverna: la oposición entre luces y sombras es decisiva en el mundo poético deluisiano. La crítica ha comentado que uno de los pilares de la poesía social es la utilización de alegorías asequibles al hipotético lector de poco nivel cultural; así, el destinatario de esta poesía vincularía la luz a conceptos como alegría, optimismo o esperanza, y la oscuridad a sus respectivos tristeza, desilusión o desesperanza. Además, la antítesis de estos elementos vendría reforzada por su más que habitual uso en el ambiente católico, desde la mística hasta la misma poesía religiosa del siglo XX, con o sin fe. "Metro «estrecho»"vuelve a ser un poema revelador pues su protagonista narra cómo desde el mundo de las sombras —el de las galerías del metro bajo tierra— va subiendo en busca de la luz o mundo de las ideas, donde se encontrará con su verdad, la de anotar la complejidad existencial: "Estoy en sombra pero / hago por ver la luz definitiva"; "Elevamos sombras / hacia la luz. Hundimos luces / hacia la oscuridad" ("Nosotros"). "La mina" se edifica también en torno al platonismo:

> A la mina tornamos diariamente
> por sordas galerías sepultadas
> bajo la libre luz que queda lejos,
> que flota lejos como nube alta.

Asimismo, el mito platónico sirve para reivindicar la unamuniana intrahistoria, la sencilla vida del hombre concreto[51], que como los portadores de los objetos ante el fuego de la caverna, el poeta escribe: "Veo los invisibles desfiles de ignorados / héroes, de silencios hacedores de historia" ("Renuncio a la Luna"). Como en el mundo de los prisioneros de Platón que no ven la realidad sino una sombra de dicha realidad, en el poema de Leopoldo de Luis la historia es falseada por quienes decidieron certificar una única versión oficial de la misma. Una vez que los encadenados habitantes de la caverna consiguen librarse de las cadenas y acceder a la luz, alcanzan la verdad ("Y las cosas / que son la vida, salen de la noche", en "Vivir para ver"); sin embargo, cuando los hombres del poema "La verdad" se encuentran con las ideas, la verdad es otra: "Como estaba la luz lejos / dijimos «serán las sombras». / Pero trajeron la luz / y las sombras existían, / nos acechaban, reales". En la poesía existencial, la verdad última o la

[51] El poema "Hombre concreto" de Crémer dice existencialmente que "el hombre entero / se hace de cosas repetidas: días, / caminos sin azar, dulces encuentros / en el amor costumbre, y el trabajo / de vivir, poco a poco y sin remedio". Carlos Bousoño, a pesar de su apología de la no practicidad del arte, ofrece también una lectura orteguiana del hombre en "Confesión de un hijo de este siglo": "Dentro de las paredes de un orden aplazado / que finge la esperanza y borra la malicia, / en un sitio preciso y un tiempo situado, / un hombre limitado a la estricta injusticia" (1998: 330).

posibilidad más propia del ser es la muerte, la oscuridad más absoluta, aquella que —parafraseando a Jaspers— busca la paz en la oscura noche de la angustia. En el siguiente poema, "La tarde", la reclusión al mundo de las sombras se corrobora, pues, una vez más, al ser humano que describe De Luis le pasa lo mismo que a los presos del mito, a saber, que no se adaptan a la fuerte luz del sol: "la claridad daña tus ojos, otra / vez apagas la luz". La universal metáfora de Heráclito le sirve en ese mismo poema para transformar de nuevo la leyenda de la *República*, pues el mundo de la luz le hace descubrir la realidad, la paradójica realidad de que todo es sombra o materia hacia la muerte ("Solo sabemos que antes hay un río / que ciega y luego un mar de sombras se abre"), tal como expone en "Hija patria" ("y miro alrededor y solo sombra / percibo"). La falta de identidad volverá a aparecer en los desdibujados hombres de "Cómo imita la tarde":

> Parece que nacemos del crepúsculo
> por esta imprecisión que difumina
> nuestra figura que es apenas sombra
> copiada en los registros del ocaso.

En "Los congregados" de *La luz a nuestro lado* describe el estado habitual de los prisioneros en el mundo sensible ("Absortos contemplamos / las llamas y quisiéramos / adivinar las claves / a través de los gestos"), pero la transformación del mito se hará explícita en *Con los cinco sentidos*, al negar al fuego su poder de proyección e ir a la cosa en-sí: "Pongo la mano no en el fuego, en esta / llama dura y perpetua de las cosas: / me da cada volumen su respuesta". Del neoplatonismo deluisiano se deduce un materialismo basado en la ubicación de la existencia exclusivamente en el mundo de los sentidos ("Todos somos una ventana / que da a la realidad") y en la inexistencia del mundo metafísico de las ideas o del mundo inteligible. Para Leopoldo de Luis la trascendencia es, como en Sartre, contingente, cuando no imposible.

Frente a la alienación y a la soledad, la angustia o la conciencia de lo absurdo resuelven la vida en la autenticidad. Al ser la existencia una antítesis, Leopoldo de Luis recrea la tesis de José Hierro de ir a la alegría por el dolor, cuyo origen hay que buscarlo entre los existencialistas en Kierkegaard: "He combatido hasta la pena para / ganar mi breve cupo de alegría" ("Metro «estrecho»"). Se trata de un concepto que encuentra, además, un cauce de expresión en la que he llamado la teoría del llanto de León

Felipe[52], aquella que relaciona el llanto —cabe decir el dolor— con el origen de la vida y con el poder redentor de aquel: una vez que se deje de llorar, se alcanzará la luz y podrá ver el mundo sin sombras. La asunción del sufrimiento en "Un niño" es típicamente existencialista:

> ¿Es esto la esperanza, ir a buscarte
> por todos los caminos para impedir que mueras,
> recoger ese llanto como una dulce lluvia
> de salvación, como un bautismo sobre tanta amargura seca?

Que vivir implica dolor vuelve a aparecer en unos versos de "Renuncio a la Luna":

> Vivir en paz la vida es cortar una rosa
> que debe su perfume a una doliente mano.
> […]
> Cada felicidad costó una herida.
> Todo lo que progresa la lágrima lo empuja.
> De pena son las ruedas de la vida.
> […]
> No hay río como el llanto, de fecundo
> ni agua mejor la tierra fertiliza.

A partir de una noticia en el periódico ("Un hombre de sesenta y seis años ha sido hospitalizado porque lleva sollozando ininterrumpidamente cinco días"), De Luis escribe "Un hombre llora", síntesis perfecta de las teorías aquí recogidas de Hierro y León Felipe. Se trata de una poesía existencial que toma como motivo el absurdo de la vida, aunque agravado por las circunstancias de posguerra; la distancia temporal respecto a la guerra civil —han pasado 28 años desde entonces— permite la reflexión meditativa, filosófica a veces, sobre el hombre más allá de su contexto histórico, del que, sin embargo, no hay que prescindir para comprender estos poemas. Ahora lo anecdótico entra en el poema con valor universal: "Torrencialmente está cayendo el llanto / de este hombre de lluvia solidaria. / […] que una lluvia de llanto es necesaria / […] Redime de una pena colectiva / de llanto al mundo […] / Tal vez por ti la rosa ahora florece". El llanto, por tanto, es una cualidad humana que da la talla de su humanidad, aunque puede suceder que se haya sufrido tanto, como es el caso del sujeto poético, que —como dice— ya "no sabemos llorar" y explica a continuación: "Nos han dejado / con el dolor tan desilusionado / que nuestra pena es ya casi inhumana". Por

[52] No obstante, en obras tardías como *¡Oh, este viejo y roto violín!*, el llanto aparecerá vinculado al absurdo existencial: "El hombre es un animal extraño / —que un día se pone a llorar, sin más ni más… / y no sabe por qué llora" (2004: 752).

último, en “Oigo el llanto”, este le “trae su humano mensaje”, el de la angustia por saberse ser-relativamente-a-la-muerte.

Para ir completando el análisis fenomenológico que Leopoldo de Luis brinda en sus versos es necesario traer a colación el heideggeriano *Mitsein* o ser-con como rasgo existenciario del ser-ahí, entendido en *El ser y el tiempo* como soledad en compañía de otros: “Me contemplo entre todos, avanzando / hacia mi soledad” (“Metro «estrecho»”); del mismo modo, Crémer se siente “un hombre más entre los hombres” (“Regreso”). El hombre existe junto a otros yoes por su propia condición de vivir y de estar en el mundo; esto quiere decir que, aunque se sienta como una soledad entre otras soledades, el hombre comparte su soledad con los otros solitarios, con cada uno de los individuos que conforman su entorno, sea familiar, profesional, amistades, desconocidos anónimos, etc. Kierkegaard lo definía como *simpatía*y Ortega como *sociedad* en tanto que “convivencia aparte, separada de otras convivencias y colectividades” (2010b: 231)[53]. Así, la comprensión del ser en el mundo vuelve al punto de partida: la vida es vivida por cada uno, de forma individual, siendo cada cual protagonista de su historia entre otros actores obligados a la acción[54]. La existencia compartida es representada en “La mina” mediante esos “hombres, mujeres, niños” que “a tientas nos cogemos de las manos / para ahuyentar la soledad helada”. Se trata de una convivencia de extraños insertos en una soledad radical, en la línea existencial marcada por Heidegger y Sartre, y reafirmada por Jaspers, admitiendo este último la posibilidad de la comunicación superficial objetiva pero no la de una comunicación existencial que condujera al plano de la autenticidad. Obviamente, no es esta la sociedad creadora de la libertad teorizada por Bakunin (2008: 25).

A veces la duda le asalta y le hace cuestionarse, en “Los congregados” si el hombre es un ser radicalmente solitario o un solitario que comparte su soledad con otros:

> ¿Somos una familia
> que se une bajo el techo
> antiguo de la casa

[53] Michael Theunissem emplea el término de *intersubjetividad* para definir la comunalización de Husserl en *Ideas II*; dice este que el hombre “como individuo conlleva el sentido de ser un miembro de una comunidad”, ya que “yo (o cualquier otro) soy un ser humano entre otros seres humanos” (*apud* Theunissem, 2013: 104-105).

[54] Es la misma interpretación que había hecho Chicharro Chamorro sobre la poesía de Celaya: “su compromiso existencial de base heideggeriana, en tanto su *estar-en-el-mundo* se traduce en presencia activa, esto es, en un *estar-con-los-otros* a los que solicita y se dirige” (1989: 26); véase también Chicharro Chamorro (1997: 32-33). Esta mixtura existencialista se observa claramente en *Lo demás es silencio*: “Quiero ser en los otros. Quiero morir por algo”.

tras un vivir disperso,
o somos ignorados,
remotos, forasteros,
extraños conducidos
a este común congreso?

Sin embargo, en momentos de optimismo, como en “Hija patria”, se decanta por la segunda opción, que es la propiamente existencial:

Ahora sé bien que cada uno pone
una luz estelar con su mirada y
que son todas juntas las que crean
el cielo de la noche de la patria.

Es lo mismo que sucede en “Oigo la voz”, donde parece querer desdecirse de todo lo expresado hasta ahora, pues ahí anuncia que “oigo las voces de los otros” y “que cuantos van al lado nuestro / no son fantasmas”. Para Sartre, en cambio, la convivencia se vive en pugna, es un *nosotros* cuyos miembros luchan por no perder su para-sí; en este sentido De Luis escribe que “no olvides que tú y yo estamos unidos / por un asesinato”, el de “haber matado al otro la esperanza”. En otros casos, el *tú* le concede la “certidumbre de ser, cuando te toco”. A su vez, la existencia también es entendida como ser-con los más necesitados, en un concepto próximo ya al compromiso con el que la crítica ha caracterizado, casi exclusivamente, a la poesía social; de este modo, “Los humildes sabores” da testimonio del poeta de que “estoy con los sabores más humildes / que son los que alimentan a las gentes / del esfuerzo y la pena”. Ahora se trata de “estar junto a” y no del ser-con existencial.

El humanismo que se desprende de la poesía de Leopoldo de Luis está directamente relacionado con el valor concedido a la individualidad del ser humano y a su forma de desenvolverse con los otros[55]. En este sentido, el humanismo posterior a la segunda guerra mundial intuía en el individualismo pregonado por los existencialistas una *sobresubjetivación* (Murcia Conesa, 2010) que pondría en entredicho la necesaria intersubjetividad como esencia de lo humano. Ahora bien, la reconciliación de la vida en comunidad no vendrá de la mano, como pensaba el humanismo clásico, de un buen

[55] Cualquier conversación en torno al humanismo acaba desembocando en la *Carta* de Heidegger escrita a Jean Beaufret en 1946, proclama de los peligros que acarrea el individualismo subjetivista o, como la llama Heidegger, la “metafísica moderna de la subjetividad” (2006: 17). Para el alemán, el pensamiento occidental desde Grecia ha sido la prolongación de una farsa en la que no se ha ejercido el pensar en términos de verdad del ser.

encauzamiento de la educación y de la cultura[56] —teoría que también está en la base del anarquismo (Bakunin, 2008: 27)—, pues una sociedad que no tenga en cuenta los derechos del hombre por el simple hecho de ser hombre se encamina a abismarse al controvertido contexto de las clasificaciones. De Luis es, en este sentido, un idealista clásico, pues estima que "es cosa de nivel de cultural" y de un "mayor poder adquisitivo de sensibilidad", en suma, "un problema educacional" (2000: 214) lo que resolvería el problema del lugar privilegiado de la interioridad del *yo* y su aislacionismo respecto a los otros *yoes*: una cultura de masas solo es posible si la masa se entiende como unidad en detrimento de la cultura, reservada a las clases privilegiadas. El paso que da Jean Paul Sartre del existencialismo al marxismo, integrando los problemas planteados en aquel en el materialismo dialéctico, culmina con la voluminosa *Crítica de la razón dialéctica* (1960), donde el aislacionismo del para-sí es reabsorbido en una con-vivencia impuesta por los intereses de subsistencia; pero tanto en el existencialismo de *El ser y la Nada* como en la *Crítica*, la existencia se analiza como pugna entre contrarios:

> […] las "relaciones humanas" son estructuras interindividuales cuyo lazo común es el lenguaje y que existen *en acto* en todo momento de la Historia. La soledad solo es un aspecto particular de estas relaciones. La inversión de nuestra experiencia nos muestra a los mismos hombres, solo que anteriormente los enfrentábamos en tanto que cada uno ignoraba a la mayor parte de los otros (a decir verdad, a casi todos), y ahora los consideramos en tanto que cada uno está unido por el trabajo, el interés, los lazos familiares, etc., a otros, cada uno de estos a otros, etc. […] más bien se trata de una dispersión de reciprocidades movible e indefinida (1963: 254).

El existencialismo humanista que reivindica Sartre (2006) por los reproches que le lanzan comunistas y católicos tras publicar *El ser y la Nada* consiste en reconocer la libertad de elección como condición propiamente humana. Por un lado, los comunistas le demonizan por concebir al *yo* como "soledad pura", lo que conduce al hombre a un callejón sin salida al no ser posible la vida en comunidad; los católicos abjuran del existencialismo sartreano por considerarlo una apología del esencialismo de la gratuidad. La respuesta de Sartre no se hace esperar: el existencialismo es "una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana" (2006: 23). No es baladí recuperar aquí la tesis de *El existencialismo es un humanismo* porque la poética de Leopoldo de Luis requiere mantener a salvo la subjetividad tal y como Sartre la

[56] Desde el marxismo crítico, Terry Eagleton sostiene que "hay sólidos argumentos para poner en duda que la educación posea el poder transformador que le atribuían Arnold o Leavis. Después de todo, la educación es parte de la sociedad, no la solución de sus problemas" (1993: 49).

propugna: “el hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente”, mas “no lo que quiera ser”, sino entendido como el mayor grado de dignidad del ser humano —el ejemplo es de Sartre— sobre una piedra. Asimismo, Leopoldo de Luis va a localizar la condición humana en esta libertad de la que habla el francés y que, a un mismo tiempo, evoca los versos darianos de “Lo fatal”[57]: “Si fuésemos de roca y pesadumbre / en vez de ser de fuego libre y rama” (“Perspectiva”). En Sartre, subjetividad quiere decir además que el hombre, al elegirse a sí mismo, elige una opción válida para todos los demás, pues nunca elegiría el mal; por tanto, la libre elección del *yo* supone un gesto de máxima responsabilidad al comprometer a toda la humanidad, convirtiéndose en el origen de la angustia (2006: 34-36).

El humanismo sartreano —similar al de Ortega— parte del subjetivismo cartesiano porque “el hombre no es nada más que su vida”, es decir, que cada uno vive su vida y solo la suya, una idea que Valente había expresado en los versos finales de “Acuérdate del hombre que suspira…”: “y en representación de mí mismo solamente / amo la vida así”. De este modo se puede poner en relación ciertos poemas claves de las obras deluisianas de estos años: “Metro «estrecho»”, “Por un vivir activo”, “No soñar”, “Nosotros”, “La realidad”, “El suelo”, “Vivir es subversivo”, “Renuncio a la Luna”, “La verdad”, “Perspectiva”, “El naufragio”, “De aquí no se va nadie”, “Nuestra libertad” y “Creo en la realidad”. En todos ellos —pero no solo ahí— se puede proponer como tesis unas palabras ya citadas de Sartre sobre la realidad humana: “solo cuenta la realidad, que los sueños, las esperas, las esperanzas permiten solamente definir a un hombre como sueño desilusionado, como esperanzas abortadas, como esperas inútiles” (2006:58)[58]. El *yo* de la filosofía de Sartre logra ser un humanismo, además, porque rebasa su unicidad mediante el alegato a favor de la *intersubjetividad*: “El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo” (2006: 65). Es de hecho uno de los universales de la condición humana, junto a estar en el mundo y a ser mortal, independientemente de las circunstancias históricas. La

[57] Aunque se trate de unos versos archiconocidos de Rubén Darío merece la pena constatar la intertextualidad referida: “Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Véase también “La nada” (1959: 106) de Vicente Gaos.

[58] No pasa desapercibida la similar concepción de la existencia por parte de Leopoldo de Luis respecto al citado pasaje de *El existencialismo es un humanismo*. En *Reflexiones sobre mi poesía*, escribe que el tema que ha tratado plasmar en sus versos es “la condición humana con sus angustias y sus frustraciones, con sus sueños y sus deseos, alentada también por el amor y por la esperanza y envuelta en la necesidad de comunicación con los demás” (1985: 14). “No soñar” corrobora lo mismo que había expresado Sartre en dicha cita: “No queremos soñar. Vivir queremos”.

necesidad de contar con el otro y de elegir siempre la libertad como moral, hacen del existencialismo un humanismo basado en la idea de que solo existe "el universo de la subjetividad humana" (2006: 85). Antonio Machado daba otra forma a la misma idea: "Por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre". Es el mismo humanismo que rezuma la poesía deluisiana y del que él mismo es consciente al afirmar que "es la condición humana la preocupación que me ha llevado por lo general a escribir mis poemas"; la condición, no la naturaleza humana, pues también el poeta sabe de la subjetividad como proyecto de ser: "Nosotros somos los que conducimos / la vida" y, ya que es el *yo* el punto de partida de la realidad, confirma que somos los hombres los que "vamos enturbiando / la belleza inhumana" ("Nosotros"). La belleza —lo ha repetido De Luis en múltiples ocasiones— depende del ser humano:

> Quizá Gil-Albert, quizá los esteticistas tengan razón. En un mundo enloquecido y lleno de rencores, en un mundo de odios y torturas, quizá es mejor refugiarse en la belleza del arte para compensar una realidad ingrata y —digámoslo sin ambages— más bien fea (LdL 04/092: 44).

Será la de Sartre una postura ya ensayada en España por Unamuno, uno de los maestros de Leopoldo de Luis. Como acertadamente ha sabido ver D´Olhaberriague (2010b: 160):

> La criatura unamuniana representa al hombre encarnado en su tribulación, solo y en el tráfago de las relaciones interpersonales antes que en su condición de hombre social, pues esta no se constituye al margen ni antes de la personalidad de cada individuo sino como aportación de fuerzas que se potencian entre sí.

Al igual que Unamuno, Leopoldo de Luis parte de la subjetividad, de sí mismo, para abrirse a las otras subjetividades, que no al *nosotros* proclamado más por la crítica literaria que por los mismos poetas sociales, ya que en ningún momento dejará de concebir la existencia como soledad de soledades. En el otro —en la amada, en el hijo, en los transeúntes y en los trabajadores— ha buscado De Luis, según se ha visto, refugio, protección y consuelo ante la concepción absurda de la existencia[59]. También

[59] Aunque *Historia del corazón* (1954) supuso un hito de la poesía social, Vicente Aleixandre le dio un tratamiento que trasciende lo meramente histórico, incluso en poemas como "En la plaza" ("Como ese que vive ahí, ignoro en qué piso, / y le he visto bajar por unas escaleras / y adentrarse valientemente entre la multitud y perderse. / La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto corazón afluido […] Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo") o "El poeta canta por todos" ("Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva"), pues la individualidad volverá a ser reclamada en tanto salvación del *yo* ("corazón diminuto") entre los otros ("unánime corazón"). En el segundo de los poemas citados el poeta se convierte en portavoz del pueblo ("Tu voz colectiva y alzada") para que su palabra llegue a la mayoría ("Y para todos los oídos"). El amor, máximo grado de unión en la poética aleixandreana, está también sujeto a las tribulaciones existenciales, como la muerte ("el amante sabe que pasa, que el amor mismo pasa", en "Como el vilano"), la soledad ("Hay momentos de soledad / en que el

Unamuno sabía del bálsamo de la compañía, pero el vasco parte de la tesis de no diluirse en la masa para evitar perder su singularidad. Una sociedad controlada por fuerzas de poder, por ideologías y por la homogeneidad como ideal también resulta un peligro contra el humanismo, el de la alienación y la pérdida de la libertad, así como la primacía de las tecnologías y del materialismo. Siendo consciente de ello, De Luis es asimismo un humanista que jamás se desprenderá de su mismidad, incluso en los momentos de mayor compromiso existencial, lo que haría pensar a algunos que es un narcisista; sin embargo, más que narcisismo, es la poesía desde el punto de vista del creador "un reencuentro con el «alter ego»" (1985: 10), un monodiálogo y no una comunicación, hipótesis que vendría a desdecir todos los dictados de la poesía social y, sobre todo, su lema de la poesía como comunicación. Leopoldo de Luis sabía de la vinculación del conocimiento a la comunicación para ofrecer una imagen cabal de la poesía, que no es más que lo que definió Gil de Biedma como "el juego de hacer versos", "un modo que adoptamos / para que nos entiendan / y que nos entendamos".

García Montero refería que "solo se puede vivir la historia en primera persona. Pero la primera persona no cae de las nubes, es una construcción de la historia" (1993: 11). La poesía social es, paradójicamente y desde la filosofía existencialista, individualista. No existe el "regreso al individualismo" en la poesía del conocimiento, como interpretaba Ciplijauskaité (1966: 484), porque la poesía entendida como comunicación tampoco abandonó la mitificación del *yo* poético. El personaje protagonista de la poesía comprometida es el *yo* subjetivo que filtra la realidad, reconstruyéndola, y ofreciendo su visión del mundo, pues —según indica Gil de Biedma— el poeta trabaja sobre "emociones posibles" que entran en el poema "como emociones contempladas, no como emociones sentidas" (1999: 23). Por tanto, la poesía social no es realista, del mismo modo que tampoco lo es la poesía amorosa o la religiosa[60]. La conciencia que tiene el autor de aquello que percibe por los sentidos pasará al poema y, en mayor o menor medida —pues ello depende del autor, del texto,

---

corazón reconoce, atónito, que no ama", en "El sueño"; "La soledad en que hemos abierto los ojos", en "Mirada final") o el proyecto de vida localizado en el espacio y en el tiempo ("Aquí tú, aquí yo: aquí nosotros. Hemos subido despacio esa montaña", en "Ascensión del vivir"). A modo de máxima, como sentencia existencialista, escribe en "La explosión": "Yo sé que todo esto tiene un nombre: existirse" (2005: 745).

[60] Véase Lázaro Carreter (1976: 121-142). La teoría subjetivista de la poesía social aquí propuesta coincide con la señalada por Araceli Iravedra para las poéticas comprometidas de finales del siglo XX: "el acendramiento de la perspectiva individual, la interacción en lo social desde un «yo» de alcance existencial" (2002: 7). Reducir toda la poesía comprometida de posguerra bajo el marbete de "realismo", como hiciera Gustav Siebenmann (1973: 406), es una simplificación y, por tanto, una inexactitud que se corresponde con aquella afirmación de que toda la literatura española es realista.

del momento de escritura o de sutiles matices que no son fáciles de definir, como la memoria—, la realidad estará presente como el destello de luz que una vez brilló en su mente. Además de esta definición imperfecta y de tono neorromántico y simbolista de la poesía, pienso la individualización del sujeto social, y su deseo de mantenerse aislado entre una multitud gris, como un intento definitivo —no sé si consciente o inconsciente— de no perderse entre la pluralidad alienada de otros yoes que han dejado de ser ellos mismos por haber puesto sus vidas al servicio de las ofrendas del capitalismo, dotes que ya en la segunda década del pasado siglo se materializaban en una sociedad de consumo. Los existencialistas, tanto los ateos como los católicos, denunciaron la primacía del tener sobre el ser. Y los poetas sociales —existencialistas en grado sumo y marxistas afiliados al humanismo— no quisieron dejarse arrastrar por la corriente social protagonizada por un hombre que tendía a la guerra y que cultivaba en su interior las más míseras semillas del odio. Frente a ello, indagaron en el tema de los oficios y se identificaron con aquellos (los campesinos, los obreros, los mendigos…) que, como ellos, representaban el sector aislado de la sociedad. Eran otros marginados, como lo fueron el pirata, el verdugo, el reo o el mendigo de Espronceda o, como lo serían los personajes que deambulan por *Los desterrados* (1947) de Rafael Morales. Tanto unos como otros eran seres aislados, solitarios en una sociedad en la que no encajaban, que no comprendían y en la que no eran comprendidos. Ese desplazamiento, romántico, se revive una vez más en la poesía española de posguerra y facilita que el existencialismo, de fuerte base teórica, se tiña de compromiso humano, que no político. El *nosotros* de la poesía social no es más que la expresión poética de la fragmentación de esa misma sociedad en la que se enfrenta el *yo* singular, subjetivo e individualista a los otros miembros que la componen. Frente al resto, el sujeto poético sentirá la angustia y el absurdo existenciales[61] y la poesía es, entonces, la forma de expresar su ipseidad[62]. Es, por tanto, una poesía que trata de los problemas del ser, las cuestiones existenciales sin solución, y no las circunstancias históricas modificables que, si aparecen —como en el tema de España—, adquieren valor universal.

---

[61] Véase el poema "Todos ustedes parecen felices", en *Áspero mundo* (1956), de Ángel González: "[…] Pero / se aman de dos en dos / para / odiar de mil / en mil. […] / Y parecen —nada / más que parecen— felices, / y hablan / con el fin de ocultar esa amargura / inevitable, y cuántas / veces no lo consiguen, como / no puedo yo ocultarla / por más tiempo; esta / desesperante, estéril, larga / ciega desolación por cualquier cosa / que —hacia donde no sé—, lenta, me arrastra".

[62] Ya lo había apuntado Felipe Benítez Reyes en "Un día de tantos": "La poesía supone una afirmación de la intimidad frente a las fáciles tentaciones de la alienación, una forma íntima de rebeldía contra el pensamiento homologado, una manera propia pero a la vez transferible de interpretar esa entelequia poliédrica a la que damos el nombre de realidad" (2003: 33).

Se ha repetido hasta la saciedad que la poesía de posguerra retoma la línea humanista marcada por Machado; entonces se cita aquello de que el hombre habla con el hombre, y que el valor de ser hombre está por encima de cualquier otro. Pero como Unamuno, Machado tampoco quiere perder su individualidad ni deshacerse entre la totalidad. Es esta una de las lecciones que también aprendieron los poetas sociales, aquellos cuyas poéticas han sido etiquetadas como el paso del *yo* al *nosotros*; el *nosotros* de la poesía social queda reducido al ámbito amoroso o al familiar. España, y su pueblo, no es más que un sentimiento, el recuerdo de una gloria pasada o el deseo de un futuro floreciente. Si se hace una lectura sesgada de un también sesgado Machado, su heterónimo Juan de Mairena, se concluirá que la lección del profesor —el hombre es un ser solitario— es la base de la poética social:

> Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa; al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros. […] Porque aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas frente a sus más abominables explotadores, han recogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética, y aun estética. Y esto es francamente absurdo (1991: 201).

Desde que Machado pone en boca de Juan de Mairena que, frente a Descartes, "vosotros decid: «Existo, luego soy»" (1991: 92), hay que analizar a este referente de la poesía de posguerra como productor de un pensamiento que concede protagonismo a la subjetividad del hombre, rasgo definitorio del existencialismo, así como la aceptación de la muerte: "el hombre ama la verdad hasta tal punto que acepta, anticipadamente, la más amarga de todas" (1991: 43)[63], y la también heideggeriana naturaleza temporal del ser: "Vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando" (1991: 71). Asimismo, Machado atribuye a Leibniz las siguientes palabras en torno al tema de la individualidad como esencia del ser humano: "L´individualité enveloppe l´infini", que son traducidas y comentadas por él mismo: "El individuo es todo. ¿Y qué es, entonces, la sociedad? Una mera suma de individuos […] Por muchas vueltas que le doy —decía Mairena— no hallo manera de sumar individuos" (1991: 44). Y es que la vuelta al individualismo y a

[63] Con todo, Mairena matizaba más adelante esta sentencia: "Y no está mal que la imaginemos como nuestra propia notomía o esqueleto que llevamos dentro, siempre que comprendamos el valor simbólico de esta representación" (1991: 141).

la intimidad con el que la crítica (José M. González, 1982: 28) ha caracterizado a la segunda promoción de posguerra era ya una nota distintiva de la poética social.

La filosofía del maestro de Metafísica Juan de Mairena acabará confirmando que "tras la frontera de mi yo empieza el reino de la nada", un solipsismo que llega a negar, como Sartre, la existencia de *el otro*, visto como "un fantasma de mala sombra" (1991: 214-215). Recuérdese que la falta de identidad del prójimo —por la esencial heterogeneidad del ser— también fue expresada por Leopoldo de Luis como presencia fantasmal. Aunque, a pesar de este enaltecimiento del sujeto trascendental, es sabido que la poética de Machado es un humanismo que se adelanta al humanismo de las filosofías existenciales europeas.

Otra vertiente del humanismo deluisiano consiste en la reivindicación de la necesidad de reescribir la historia, contar la historia individual y no la gran Historia oficial, así como dar luz a la versión de los vencidos[64]. Hay que contar la verdad, o como sentencia a pesar de la censura, "es preciso recontarlo / todo de nuevo" ("Metro «estrecho»").

En suma, la decidida opción de permanecer en pie o braceando en mitad de la vida aglutina lo que se viene exponiendo como humanismo, un propósito, una actitud mejor, que consiste en "con uñas, dientes, corazón / y esperanza como herramientas / ir desmontando muros altos, / paredes hoscas, piedra a piedra" ("Las celdas"). Pero esta lucha existencial no puede justificar los medios empleados si estos son derivados de la crueldad. El hombre, según Kant, tiene que ser un fin en sí mismo. Y Leopoldo de Luis se sumará a esta moral en "Como un estigma":

> Si la victoria cuesta sangre de otros
> rendir las armas preferimos.
> A una palabra de esperanza antes
> que a una arenga prestamos el oído.

Es evidente que al concepto de humanismo le es inherente el de compromiso con la existencia y, por tanto, con el hombre. Pero antes que el compromiso social tiene que darse —*darse* en sentido heideggeriano— este compromiso existencial que parte de la premisa de que la subjetividad es la forma originaria, y auténtica, de ser y estar en el mundo, al mismo tiempo que es el modo de pensarlo. Pero en la peculiar descripción del

[64] Asunción Escribano, siguiendo el trabajo de J. B. Metz *Por una cultura de la memoria*, observa que la memoria "constituye una capacidad con imperativo moral a la que se debe recurrir permanentemente, tanto desde un punto de vista filosófico e histórico, para evitar la repetición de lo sucedido, como para plantearse, desde una perspectiva ética, la falta de sentido del sufrimiento humano. También en las víctimas es una posibilidad de salvación tras sobrevivir al sinsentido" (2010: 318).

hombre en la poesía de Leopoldo de Luis el lector se topa con una nueva paradoja, fruto del punto de partida existencialista: el ser humano accede al mundo a través de los sentidos, como forma de conocimiento de la realidad —la cual queda destacada en un lugar preeminente en su pensamiento poético—, aunque en múltiples ocasiones se presenta como un ser privado de la capacidad de percepción, lo que desencadena la inestabilidad existencial y de su mundo: "Muda y ciega estaba / la vida" ("Como otros"). Para Marx —según Eagleton (2006: 268-275)— los sentidos son "la forma de nuestras relaciones prácticas con la realidad". Como en Proust, el poeta Claudio Rodríguez llega a la verdad a través del olor de las cosas, que le recupera aquello que estaba en el olvido, para acabar agradeciéndoselo "a este olor que es mi vida" (2009: 194).

El compromiso deluisiano está vinculado a los términos de autenticidad y vocación propuestos, entre otros, por Unamuno, Ortega o Heidegger, en cuanto encuentro consigo mismo. Ya en el primer poema de *Juego limpio* declara que "para cumplir con mi verdad escribo"[65]. La finalidad de la poesía no hay que buscarla en una posible trascendencia, en el sentido de que tenga una consecuencia más allá de las elementos de comunicación artística personificadas en el autor y el lector. El arte tiene una finalidad que Leopoldo de Luis explicita, si bien sutilmente, en su metapoesía: "cumplir con mi verdad", es decir, la poesía entendida como acción personal, subjetiva, y como modo de descubrir la mentira, la falsedad o la inautenticidad de la existencia. La poesía arroja luz y sirve para iluminar principalmente al autor; el lector, en cambio, podrá recibir más o menos claridad según cómo interprete el poema. La subjetividad vuelve a ser un elemento clave en el proceso de comunicación literaria. Pero es precisamente el platónico Sartre de *¿Qué es la literatura?*, donde había desterrado a la poesía de la esfera del compromiso público con la realidad histórica, volviéndola a encerrar en su pulida torre de marfil, el que concederá a la palabra el poder de la acción. Es una propuesta —que se remonta a *Les Contemplations* de Victor Hugo (Friedrich,

[65] El poema "Mandato" de Eugenio de Nora lo corrobora: "Bien sabe el poeta su mandato divino; / dar la verdad, hacer justicia a cada cosa" (1999: 153); "Saludo" de Agustín Millares Sall —hermano del pintor Manolo Millares a quien De Luis le dedica un poema en *Con los cinco sentidos*— recala también en la finalidad de la poesía puesta al servicio de la verdad: "Yo poeta declaro que escribir poesía / es decir el estado verdadero del hombre / es cantar la verdad es llamar por su nombre / al demonio que ejerce la maldad noche y día". Es cierto que la imagen que ofrece del poeta sigue los parámetros más rígidos de las primeras poéticas sociales, como "el grito que libera la tierra" o "el pueblo que a morir se resiste". Para Eagleton, el arte "puede aún ofrecernos un tipo de verdad —no, naturalmente, una verdad científica o teórica, sino la verdad de la forma en que los hombres sufren sus condiciones de vida, y cómo protestan contra ellas" (1978: 89).

1974: 43) y es mantenida por Adorno, Wittgenstein, Austin y Barthes y que, en España, es puesta en práctica por los novísimos (Lanz, 2002a)— que puede ser aceptada siempre que se parta del compromiso inherente a la existencia, al hecho de vivir irrevocablemente en cualquier situación, o como dijo Gerardo Diego: "Vivir, vivir tan solo, sustantivo / existir, ser, estar, pura presencia" ("Ser"). La palabra manifiesta la realidad y garantiza el posicionamiento del *yo* en el mundo. Como ha explicado Manuel Lamana (1961: 22) a propósito del compromiso existencialista, "un escritor comprometido es un hombre que toma conciencia de que el mundo está en movimiento, que quiere participar en el devenir de la especie humana, que expresa su punto de vista sobre el destino que debe tener el hombre". La teoría marxista de que el arte es un elemento más que contribuye a cambiar el mundo (Eagleton, 2013: 47) debe ser limitado al terreno de la conciencia, de la sensibilidad y de la imaginación de un individuo concreto que, en poesía, no puede ser otro que el lector, quien, perteneciendo generalmente a la burguesía, reflexiona indirectamente sobre la situación social tras haber vislumbrado en los poemas un mundo existencialista, es decir, una realidad que se desmorona por la inevitabilidad de la decadencia humana y por la injusticia que engendra. Consiste, en definitiva, de una "renovación literaria" —y no revolución social— que, a partir de la poética hernandiana, De Luis enuncia así: "cambiar la poesía para cambiar al hombre, cambiar al hombre para cambiar al mundo" (LdL 06/003: 21/3)[66].

El humanismo social consiste en la aceptación previa de que "comprometidos vamos en la misma / partida" ("Metro «estrecho»") y de que, desde un punto de vista existencial, la verdad del hombre es que su vida es vulgar y está atada a la soledad, la verdad de saberse sombra y ceniza hacia el ocaso de la tarde[67]. El compromiso, por tanto, es con la esencia de la vida, con su raigambre que tiende al sufrimiento, antes que

[66] Como ha señalado Úrsula Oomen (1999: 148), es "absurdo reaccionar ante un texto poético como lo haríamos ante otras formas de discurso", pues la comunicación literaria —subraya Lázaro Carreter (1999: 163) siguiendo a Lotman— no implica consecuencias prácticas. Las consecuencias poéticas pertenecen al ámbito de la conciencia y de la moral, como ya apuntara Nora en la poética incluida en la antología social deluisiana (García, 2012: 63). Jorge Riechmann se pregunta "¿Puede ayudar la poesía?", a lo que contesta que "quizá con su capacidad de extrañamiento. Ver el mundo con ojos nuevos es una condición previa para transformarlo" (2005: 139).

[67] La utilización de los contrastes de luces y sombras como símbolos de la finitud humana es también recurrente en *Sombra del paraíso*, donde Aleixandre ya recrea poéticamente el tópico del "nacimiento último", como en "Al hombre": "¿Por qué protestas, hijo de la luz, / humano que transitorio en la tierra, / redimes por un instante tu materia sin vida? / ¿De dónde vienes, mortal, que del barro has llegado / para un momento brillar y regresar después a tu apagada patria? / […] Míralo rematar ya de pálidas luces, / de tristes besos cenizosos de ocaso / tu frente oscura" (2005: 561).

con las circunstancias. “La mano en el costado” impide de nuevo que los libros de estos años se lean solo como sociales:

> La vida es una llaga siempre abierta.
> Mientras la toques es que no está muerta
> tu mano, que aún te asiste el compromiso
> con esa realidad: dolor y herida […]

Pero el hombre ha de vivir ya inexorablemente unido a la desesperación “como el que se olvidó de la esperanza” (“Como el que”). El humanismo existencial tendrá lugar cuando el sujeto poético se ponga en la piel del otro, como en “Escrito en piel humana” y, entonces, pueda decir abiertamente que “yo soy la vieja carne sufridora / del hombre”. Ahora bien, ya que la “injusticia siempre deja / su hierro de amargura y sufrimiento”, aquella, la injusticia, pasa a formar parte de la esencia del ser y, por tanto, hay que entenderla como un existenciario o, lo que es lo mismo, como una posibilidad originaria más del hombre. Sencillamente, *homo homini lupus*, en un mundo no menos inhóspito. La conciencia de ser-con el otro exige un compromiso y la idea previa de una comunidad que, no obstante, no existe en el hombre pues, como entendía Sartre, este se ensimisma en su mundo para no perder su condición de sujeto. El “nosotros” de la poesía social no es posible desde estos planteamientos porque el odio hace constantemente acto de presencia. El socioexistencialismo[68] fue analizado por De Luis en “La poesía social en Adonais”, donde a propósito del libro de Garciasol *Defensa del hombre* decía que se trataba de “una poesía humanista, no solo comprometida existencialmente con el ser humano, sino en pugna con la injusticia y con cuanto impide al ser su acceso a persona, esto es: poseer libertad y dignidad” (1993: 128). También en su conferencia “Miguel Hernández, poeta de la guerra civil” había dicho que “El escritor comprometido adopta una postura frente a la condición humana, a la situación de la persona en la sociedad” (LdL 06/003: 9).

El mismo De Luis dijo de *Juego limpio* y de *La luz a nuestra lado* que “nunca son totalmente objetivos estos poemas porque, para mí, la poesía parte siempre de la

[68] Es curioso observar cómo la crítica se sirve de la terminología propia del existencialismo para expresar la actitud comprometida de la literatura, como Manuel Mantero al afirmar que “no admito la poesía política (ni la social) como programa. Lo que sí admito es la función política del poeta, como *ser-para-la-política*” (*apud* García Martín, 1986: 157), en clara alusión a la tesis heideggeriana. José Luis García Martín recupera también unas palabras de Rodríguez Méndez para corroborar lo expresado anteriormente: “aquella era una poesía más religiosa que social; de una religiosidad angustiada, existencialista” (1986: 163).

subjetividad"; del mismo modo hacía notar cómo en *Reformatorio de adultos* y en *De aquí no se va nadie* "se imbrican los temas sociales y los existenciales" (1985: 27)[69].

Para llegar a tener una mirada más completa de la poesía social ha sido necesario partir de la visión del hombre como individualidad en tanto ser irremplazable —la vida es la de cada cual—, inmerso en sus circunstancias,en-el-mundo, en el que aparece abandonado tras haber sido arrojado. Desde ese instante, el hombre se convierte en *homo viator* en busca de su destino y con la única finalidad de hacerse a sí mismo, esto es, de construir su proyecto existencial, lo que le impide practicar el quietismo; la acción define al hombre responsable ante sus posibilidades según su voluntad, mas eligiendo siempre la libertad: el hombres es aquel que está condenado a ser libre. El hecho de encontrarse solo en mitad de la nada le lleva a plantearse, desde el materialismo, la ausencia de Dios o de dioses paganos y, ya sin trascendencia, a tomar conciencia de su corporeidad; el sujeto de la poesía deluisiana se sabe ser relativamente a la muerte, pues el tiempo le enseña que él pasará como uno más en la historia de su especie, un *continuum* repetitivo que desemboca en la nada. Ahora bien, existe una manera de estar más allá de la muerte: la memoria. "Recuerdo, luego existo" escribía Crémer en "Diario de guerra". Por otra lado, también se ha planteado la cualidad antitética de la existencia, siempre en lucha, entre el amor y la esperanza de un lado y, de otro, el dolor y la angustia, pero sin prescindir de ninguno de ellos, pues la vida es "respirar por la herida", un absurdo proyecto que va a la alegría a través del sufrimiento, una realidad dada sin causa ni razón. Por último, la soledad propia es compartida con alienadas soledades vecinas y, en tanto ser-con otros, el hombre ha de estar comprometido adoptando un humanismo basado en la cultura y en la justicia. En resumidas líneas este es el punto de partida del pensamiento de Leopoldo de Luis. En y desde un mundo así, la poesía social reclama consecuentemente la palabra. Según Martínez Perera (2008: 420):

> […] la desesperación del ateo se transforma en estoica resignación y el replanteamiento social de la vivencia de la especie, pues es lo único que queda tras la muerte de Dios, cuestión que, por otro lado, contribuye a explicar la deriva del existencialismo al marxismo en la cultura francesa de la segunda mitad del siglo XX.

[69] También para Juan Carlos Rodríguez el hombre está comprometido de antemano y el poeta "escribe desde un lleno" y "desde un *yo soy* histórico que es precisamente lo que se busca al escribir. El *yo soy* histórico tampoco está dado de antemano, sino que se va construyendo en la sucesión de cada día" (2013: 25). "Todo es compromiso", afirma tajantemente Francisco Umbral (2003: 27). Una expresión poética exacta de dicha teoría se encuentra en el poema "Mandato" de Eugenio de Nora: "Yo soy un hombre, y canto / con los ojos abiertos. Digo cosas que veo, / no los ángeles puros ni su oscuro mensaje. / Las cosas que yo he visto sobre la tierra dura, / voz a voz, llanto a grito las iré declarando" (1999: 153).

Valgan las palabras que el poeta dedicara a su maestro Antonio Machado (1988: 155): “Sí, leyendo esta poesía constatamos que somos de tiempo, que soledad y tiempo nos vuelven sombra y nada y que el amor es asimismo tiempo compartido que nos ofrece el ser amado”.

6.2. Los poemassociales de la “etapa social” de Leopoldo de Luis

La frívola poesía social, la de los poetastros o papagayos de fórmulas gastadas, es, en realidad, el grito encubierto ante la contemplación de la desolación humana, la cantata existencial del que observa el sufrimiento en el hombre de carne y hueso sin indicaciones concretas de tiempo ni espacio, un rumor parecido a la resignación, a la orgullosa resignación de afrontar la vida con todo lo que la conforma. Pero para no hacer gigantes de molinos, para no confundir toda la poesía de estos años con una pseudofilosofía, es necesario hacer una lectura desde la poética social que, por supuesto, también está presente en la obra deluisiana. Es curioso observar cómo un poeta como Manuel Pacheco, autodidacta, confunde lo social con lo existencial con buen criterio y mejor intuición: “Creo que toda poesía auténtica es poesía social, y no estoy seguro si esto lo dijo Heidegger” (Luis, 2000: 335).

La segunda parte de *Juego limpio*, “La edad de los metales”, y la insistencia en la denuncia de la injusticia en *Con los cinco sentidos* son el epicentro a partir del cual va a girar la poesía comprometida de los cuatro libros que han sido considerados propiamente sociales. A continuación se estudiarán los motivos que vertebran, desde la poética social, la producción lírica de estos años y que puede nombrarse, a modo de presentación, como compromiso, realidad, prosaísmo, trabajo, guerra civil y patria. Posiblemente, en otros poetas, los aspectos destacables que dan coherencia a sus obras sociales sean otros y el grado de presencia de un tema u otro también sea variable. En el caso de Leopoldo de Luis, como se intentará mostrar inmediatamente, no solo son los ya enunciados los más recurrentes sino que incluso la presencia de cada uno de ellos no se reparte de forma equitativa entre los distintos poemarios. Así, por ejemplo, se puede comprobar que los temas que he llamado el *trabajo* o la *patria* están muy presentes en los dos primeros libros y son prácticamente inexistentes en los dos últimos; también se podrá verificar que el *compromiso* y la *realidad* son los dos temas sobre los que se mantiene la poética social deluisiana que, por lo demás, supone el cabo a partir del cual se ata al existencialismo. Otro de los aspectos relevantes de esta forma de interpretar

esta poesía es el hecho de comprobar que los motivos estructuradores irán progresivamente en descenso cuantitativo si son leídos según el periodo de redacción de cada libro, que es el orden en el que aparece publicado en su *Obra poética* (2003); ello permitirá cotejar cómo *Juego limpio* y *La luz a nuestrolado* son los "más sociales", puesto que el menor número de motivos sociales es significativo ya en el abigarrado *Reformatorio de adultos* y decisivo en *Con los cinco sentidos*[70].

La poesía social de posguerra encuentra en la declaración explícita del compromiso su baluarte más señero contra los reproches que los poetas empezaron a hacerse a sí mismos antes, incluso, que la crítica. En el caso de Leopoldo de Luis, este compromiso ha de entenderse como un humanismo o actitud solidaria, algo que puede ser nombrado como humanitarismo[71] y que De Luis resume como *compadecer* a la hora de poner límites —el otro gran tema, la realidad de su alcance al margen de las ínfulas revolucionarias mantenidas sobre el papel— a la poesía social (1985: 17):

> No creo que pretendiera ninguno más que compartir la esperanza y el dolor colectivos. Ni soñaban ir más lejos de *compadecer*. Compadecer, en su verdadero sentido de la palabra, porque compadecer no es sino *padecer-con*. Por eso, para mí, la poesía que podemos llamar social no es una nueva épica, sino una nueva —y no tan nueva— lírica. Es lo que intente decir en un poema como este ["La misma herida"] de 1961.

En el poema-prólogo de *Juego limpio* comienza posicionándose ("Con los míos estoy"), reconociendo implícitamente que hay otros que *no son los míos*, es decir, que son "los otros", los del otro bando, esto es, el de los que degradan al hombre, no solo en guerras pasadas (guerra civil española, primera y segunda guerra mundial), sino en otros frentes de batallas como el capitalismo y el mal uso de los avances técnicos al servicio de la destrucción. La poesía social, como se observa en estas primeras palabras, es subjetiva; el poema parte de la primera persona del singular que se posiciona junto a los de su misma clase. Solo entonces se llega al *nosotros* social, pero sin obviar nunca el *yo*: "No me resigno a que las cosas vayan / por la tierra peor que por el cielo". Es el

[70] Puede parecer contradictorio que unas líneas más arriba se haya afirmado que el tema de la injusticia en *Con los cinco sentidos* es uno de los principales ejes en torno al cual gira la temática social deluisiana y que, a su vez, se plantee la hipótesis de que los motivos sociales, excepto el del *compromiso* y el de la *realidad*, son prácticamente inexistentes en esa misma obra. Ello se debe precisamente a la estrecha unión que se da entre la poesía social y la poesía existencial, dicho de otro modo, a la interpretación de las circunstancias históricas desde una óptica existencial. Algunos versos ya citados a propósito de la poesía existencial serán citados nuevamente, pero ahora desde la perspectiva social.

[71] Subrayaba acertadamente López Anglada sobre la poesía de Leopoldo de Luis que "su sentido «social» ahonda más en la profundidad de los problemas de la humanidad en lo que tienen de injusticia y aun en lo que de angustia existencial encuentra que en la pura superficie de circunstancias" (1967: 108).

inconformismo el gesto inicial de la poesía social y la rebeldía, en tanto lucha dialéctica, su manifestación más palpable:

> Entre estas manos con que escribo cabe
> acumulado todo lo que tengo,
> todo lo que sostiene el breve mundo
> querido que defiendo.

El poeta social va a sentir la convivencia y la comunión con los otros por el lado del sufrimiento. Si el hombre es originariamente ser-con, lo es porque comparte la pesada carga de existir como ser-para-la-muerte [72]. En el trascendental "Metro «estrecho»" siente su proximidad al vientre materno de la tierra ("Nos une esta profunda galería, / este tren bajo tierra"[73]) y se une a los otros por su condición mortal: "Algo común nos trae a igual destino" cuando al ir hacia la tarde siente la marca de la ceniza —como en el miércoles de ceniza del cristianismo—, el recuerdo de que "eres polvo y en polvo te convertirás"[74]:

> Algo común alzamos a la tarde.
> Sobre nuestras cabezas cae lo mismo
> el polvo silencioso del ocaso
> poniéndonos como una marca, un signo.

Del mismo modo, "Como otros" representa la decisión firme de renunciar a la desesperanza, además de tratar nuevamente el común sino trágico de la existencia: "Pienso que no será tan solo mía / la indefinible voz de esta tristeza". El sujeto poético piensa que "ellos podrían enseñarme cómo / al desaliento vencen", manifestado como un deseo más que como la constatación de una realidad, dialéctica que origina el sentimiento absurdo (Lamana, 1961: 26). Pero para el campo de la acción el poeta tiene poco que ofrecer ("Yo solo puedo, una vez más, alzarme / con mi verdad que vale una promesa"). La declaración de Leopoldo de Luis es afín a la moral de coraje camusiana, la que acepta el pesimismo en el pensamiento:

---

[72] Escribía Bousoño en *Noche del sentido* (1957): "Porque también deseamos / descansar. Porque nos pesa / el vivir, como una mole / de piedra" (1998: 185).

[73] Vicente Aleixandre siente el "vacío desolador" existencial en "No basta": "Un vacío de Dios sentí sobre mi carne, / y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la arena / y besé solo a la tierra, a la oscura, sola, / desesperada tierra que me acogía" (2005: 578). Nuevamente la intertextualidad con la poesía de Nora (1999: 275), con *España, pasión de vida*, es significativa: "Galerías profundas / abre el alma el recuerdo" ("Galerías profundas").

[74] Para José Agustín Goytisolo, en *Años decisivos* (1961), según reza el título de uno de sus poemas, "Queda el polvo": "tristísima ceniza / que caía y caía / sobre la tierra, y sigue / cayendo en mi memoria, / en mi pecho, en las hojas / del papel en que escribo". Para Caballero Bonald, escribir poesía consiste en *juntar* "mi vida en un papel", si bien "nadie / puede ser espejo de sí mismo ("Aspiración a la alegría").

Y prosigo avanzando cual si nada
mi corazón sobrecogiera,
mientras contemplo por la tarde herida
caer la luz de una paloma muerta.

Desde el mismo título de su libro de 1948, *Huésped de un tiempo sombrío*, alertaba de unas circunstancias que en su momento fueron interpretadas por mí como típicamente existenciales. Tres lustros más tarde, en *La luz a nuestro lado*, la vida sigue siendo vista entre oscuridades y sombras que impiden la entrada de rayos de esperanza. El momento en que vive aparece como un manto que lo invade todo ("placenta ruin donde se nutre este / tiempo de niebla que nos amordaza", en "La niebla"), y a todos ("Es la historia de todos avanzando", en "Hija patria").

En muchos casos, cuando el poeta dice comprometerse lo hace desde la metaliteratura, asegurando que su voz, su palabra, su llanto o su grito se debe y se entrega a los demás[75]. No se trata ahora de una revisión ni de un examen de conciencia metapoético[76], sino de posicionarse teóricamente en el ámbito de la poesía como comunicación y como motor que active las conciencias dormidas[77] —el "redoble de conciencia" oteriano—, como escribe en "La gota de mercurio" sobre la tristeza:

Mas no contagiará la voz que pongo
entre todos a prueba
para clamar contra la lluvia
que enfurecidamente arrecia
sobre otro corazón múltiple, sobre
el corazón de todos los que esperan.

[75] Es la interpretación que lleva a cabo, por ejemplo, Lamana en *Literatura de Posguerra* cuando analiza el absurdo camusiano (1961: 32): "La sola justificación del artista, del escritor, si la hay, es la de hablar, la de escribir, por y para los que no pueden hacerlo. La lección que se encuentra, pues, en la belleza —nos dice también Camus—, no es una lección de egoísmo, sino de dura fraternidad. El artista libre es el que crea su propio orden".

[76] Véase un estudio más detallado del tema en el próximo capítulo, si bien desde un enfoque no estrictamente social Leopoldo de Luis también va a reflexionar en los libros "sociales" sobre el lugar de la poesía y sobre su razón de ser.

[77] Ha subrayado Laura Scarano que con la poesía social, *testimonial* —término por el que se decanta—, "no se trata de derribar estructuras institucionales o políticas, sino de minar las bases del imaginario social que las sostiene" (2013: 188). Por tanto, el campo de acción de la poesía es la conciencia subjetiva e individual, pues —insisto— ni el pasado siglo ni el presente ha contado con un público de lectores de poesía que permitiera esa transformación del "imaginario social" al que alude Scarano, a no ser que por "social" quiera decir el reducido número de individuos —contando, además de los lectores, con los escritores y editores— que están al corriente de los modos y de las modas poéticas: una mota de arena en mitad de un desierto. Del mismo modo, Shirley Mangini (1987: 155) anotaba que "como ha señalado John Butt en su *Writters and Politics in Modern Spain*, la idea de cambiar el mundo a través de la literatura suponía un error básico: que la literatura llegaba a la masa". A la transformación de nuestro propio inconsciente limita Juan Carlos Rodríguez (1999) el discurso ideológico que es la literatura.

La palabra poética se transforma así en "el metal maleable", una materia —la realidad— a la que se le puede dar nueva forma sin que se rompa, una herramienta, en definitiva, para cambiar el mundo. Pero también puede ser leído como texto metaliterario en tanto que es el poeta quien románticamente crea el mundo a partir de su palabra verdadera, e incluso como correlato poético del existencialista proyecto vital:

> Metal que he de dar forma entre mis dedos
> y que sostengo ahora entre mis manos,
> metal de amor y de vida en el que escucho
> sonar mi corazón continuado,
> […]
> y pienso que en tu eje irá la vida
> cada vez más, girando,
> y que la ley para otro metal nuevo,
> para otro mundo nuevo, está en tus manos
> y que se forja desde la esperanza
> en ti la libertad en que esperamos.

Leopoldo de Luis había explicado que la poesía es algo que transforma la realidad, embelleciéndola, pero sin dejar de ser la realidad misma, tal y como había señalado de la poesía de Jorge Guillén, quien toma la realidad "no para copiarla, sino para transmutarla en algo nuevo, recién nacido, a través de un clarísimo cristal poético" (1975: 59). Para transmitir esa idea recurre al breve relato del Carl Sandburg:

> Un hombre que echaba de menos algo aunque no sabía qué. Un día llegó a su casa y encontró en el cestillo de costura de su mujer unas cuantas madejas de colores. Tomó varias hebras y las apretó en su mano. Cuando la abrió, salieron mariposas policromas que revolotearon por la estancia. El hombre las fue tomando una a una entre su índice y su pulgar y volvió a colocarlas en el hueco de su otra mano. Al abrirla por fin, allí estaban las hebras de colores. Parece una fabulación, pero eso es la poesía: una realidad, que en manos del poeta se transforma y embellece. Pero sigue siendo la realidad.

Claro que lo que cambia ahora la poesía no es el mundo sino que aquella se concibe como una herramienta estética que idealiza la realidad, pues el mismo De Luis afirmó en una conferencia sobre Gil-Albert que "el realismo, en arte, no existe" y que "es la naturaleza la que imita al arte" (LdL 04/092: 16)[78], desmarcándose así de la crítica marxista más ortodoxa y de la poesía como solo comunicación. Aunque toda estética implique una ética, como decía Juan Ramón Jiménez, lo cierto es que el sueño subversivo de la poesía social no pasa de ser una utopía que, por lo demás, está en consonancia con el principio de Schopenhauer del mundo como voluntad y,

[78] Escribe De Luis: "las cosas no son como son sino como las vemos. La Gran Vía madrileña se parece a un cuadro de Antonio López" (LdL 04/092: 17).

especialmente, con el ser existencial como proyecto y como ser condenado a la insatisfacción por no poder dejar de ser incompleto (Sartre), inconcluso (Heidegger) o, como decía Nora, "solo anhelo" ("La belleza"); "Ser hombre es llegar a ser hombre", resuelve definitivamente Jaspers (1970: 61). Pero, por otro lado, el hombre también es el Sísifo que lucha por mantener viva la esperanza o la mariposa que tiene que aprender "a elevarse desde el lodo y a conquistar unas alas que le den vuelo espiritual" (De Luis, 1984: 41); los metales a los que hace referencia la segunda parte de *Juego limpio* son precisamente la esencia dialéctica de la que se componen cada una de las vidas y la realidad misma, un centauro mitad esperanza y mitad amargura. Por tanto, la poesía social también entra en contacto con el contexto existencialista a través del esfuerzo, pues es este afán de permanecer, de estar ahí, de vivir simplemente lo que hace recordar la definición sartreana del para-sí como "esfuerzo de un ser por fundar su ser". En la poesía de Leopoldo de Luis, dicho concepto alcanza la categoría de principio moral y es el que impide que se la rotule solo como escéptica; en cualquier caso, la realidad sí puede ser conocida, principalmente a través de los sentidos. Es un escepticismo esperanzado: la solución, si no le gusta la realidad, no es capitular, sino hacer frente, en la medida de sus posibilidades, a la desesperanza. Toda poesía ha de tener un fin, aunque este no sea ambicioso.

Decía Jean-Paul Sartre que "los sentimientos se construyen con actos". La esperanza pende del hilo de la acción —otro concepto existencial que el marxismo sabrá manejar con destreza—, de ahí que haya que mantenerla, a pesar de que "contra el mineral cielo se desgasta / nuestro esfuerzo" ("La mina"). En principio puede parecer que esta mina en la que trabaja el hombre es la situación histórica y social que rodea al poeta; no obstante la metáfora minera conduce de lleno al existencial ser-en-el-mundo o al trascendido *ego* orteguiano, pues la mina no solo es aquello que define las circunstancias, sino que es también el hombre mismo, puesto que si dice que "trabajamos / todos en esta mina", en "Buscando el alba" habla de "esta mina que soy"[79]. Mina y minero, si se prefiere, a un mismo tiempo es el hombre. De otro modo, sin esfuerzo no hay esperanza[80], pues esta está "enquistada en las montañas" y, dice, "se

[79] Unos versos de Paul Éluard vislumbran a "el hombre vacío como una mina" (2005: 103).

[80] Para otros poemas en los que el esfuerzo sea un tema recurrente, véase "La edad de los metales", "La gota de mercurio", "El metal maleable", "El hierro" y "La moneda". Para Mijaíl Bakunin también el trabajo colectivo o social es "lo único que es capaz de transformar la superficie terrestre en una morada favorable a los desenvolvimiento de la humanidad; y sin esa emancipación material no puede haber emancipación intelectual y moral para nadie" (2008: 26). Como poeta, Millares Sall se presenta como obrero que, a través de la defensa dialéctica de la justicia, puede decir: "Trabajo por crear un nuevo día /

gana con esfuerzo" ("La fe"), pues "donde hay una conquista, una luz, una hermosa / verdad edificada, hubo un esfuerzo humano" ("Renuncio a la Luna"). Es la misma fe en el hombre orteguiano que profesaba Agustín Millares en su poema "Relevo de sangre": "Yo no creo en los milagros, / mas sí en el hombre que anda y va al unísono / con su tiempo". Téngase en cuenta también el valor de la mina, como antecedente de la poesía social deluisiana, en las lecturas a su vez de Machado que el crítico Leopoldo de Luis rescata:

> En uno de los artículos que durante 1938 aparecieron en *La Vanguardia*, de Barcelona, Machado se detiene ante el libro de Arturo Serrano Plaja *El hombre y el trabajo*, y recuerda *Minero de estrellas*, de José María Morón, andaluz que en 1933 cantó con lírica honda y encanto metafórico a los hombres de la minería y olvidaba su nombre para ser "solo minero", en un anticipo de bella poesía social.

Pero entre los antecedentes de la poesía social hay que citar también a Antonio Oliver Belmás, cuya *Poesía completa* fue prologada por Leopoldo de Luis, y quien ya en *Tiempo cenital* (1932) exclamaba abiertamente "Obreros: / levantad las cabezas"[81]. La esperanza deluisiana está depositada en las nuevas generaciones[82]. Son los niños y los jóvenes quienes encarnan el futuro: "La esperanza se deletrea / en sus menudos alfabetos" ("Veo los niños"). La risa, expresión de la alegría, es la materialización de dicha esperanza, pues por ella es "por la que el hombre un poco al niño retrocede" ("Oigo la risa"). Mientras tanto, él y los que están a su lado serán los que tengan que mantener viva la luz de la esperanza, como propone en "Metro «estrecho»":

> Pero no perderemos nunca, mientras
> este ascender hacia la tarde vivos
> continuemos, el empeño diario
> de conquistar oscuros heroísmos,
> de conseguir las mínimas victorias
> con las que el corazón en equilibrio
> mantiene aún la realidad y el sueño
> y por su verdad cava con ahínco.

[…] Creando estoy un mundo donde el hombre / goce de la libertad" ("Como todas las cosas"); Nora, en el poema "Testimonio", dice que "entre tantos oficios yo soy aquel que mira, / aquel de quien se pide que atestigüe y declare" (1999: 157).

[81] La poesía de Antonio Oliver aúna poesía social e imágenes surrealistas. En el poema "La madrugada", fechado en abril de 1930, escribe que "las bicicletas traen obreros" (1991: 149), mientras que en plena guerra civil se exalta la "Victoria de la aceituna" (publicado en *Frente Sur* en 1937) y la tierra de España, "la que defienden juntos / el fusil y el arado, / compañero", llegando a nombrar a la lucha como "musa proletaria"; no faltará el homenaje "A Federico García Lorca" (1991: 171-175); ya en 1944 escribe un "Epitafio" ("A un obrero de la construcción que murió en Lorca"). Su obra cumbre en este sentido será *Loas de oficios* (1968), posteriormente incluidas en *Libro de loas* en la edición de su *Poesía completa*.

[82] A través de León Felipe, Leopoldo de Luis interpretaba que la "Edad de Oro" del discurso de Don Quijote ante los cabreros "no es el pasado, no es el alba pura del mundo a la que tenemos que volver, sino que es concretamente el mañana por el que luchan los trabajadores de hoy, es, en definitiva, no una utopía, sino un estado de justicia social" (1984: 19).

Es el hombre quien le da sentido al mundo, pues este sin aquel no tendría razón de ser. En el trabajo, correlato de la vida, se gana una moneda después de una dura jornada, del mismo modo que en la realidad cuesta conseguir la ilusión: "Entre las manos / la moneda ganada" ("Metro «estrecho»"). Se trata de unos versos que son un antecedente del poema "La moneda". Una vez más es necesario hacer una relectura de una posible primera interpretación. A simple vista, se podría pensar que debido al contexto social en el que está inserto el poema, la moneda es el símbolo del capitalismo y que, por tanto, el texto muestra la actitud anticapitalista del poeta, quien piensa en el dinero como "metal odiado" y "redonda esclavitud", como el nuevo fetiche de la sociedad contemporánea, tema que se adecua a la teoría marxista del trabajo. Sin embargo, sobra decir que la poesía social deluisiana trasciende lo histórico para alcanzar la categoría de universal: un elemento cotidiano de la realidad es el origen de una reflexión con valor genérico, o como decía Adorno: "de la individuación sin reservas es de donde la obra lírica espera lo universal" (2003: 50). También De Luis apuntó que "la gran poesía trasciende siempre lo personal" (LdL 06/003: 46)[83]. Es lo que ocurre en "La moneda", poema del que hay que citar algunos versos para corroborar la tesis aquí propuesta:

> Está en mi mano. Vale lo que cuesta
> […]
> Vale lo que el esfuerzo acumulado
> contra los materiales. Solo es pura
> cuando la mancha esa verdad, la funde
> ese esfuerzo diario y la reacuña.

[83] Por eso resulta inexacta la precisión de Pere Rovira al considerar que la generación del medio siglo pasa de lo social a lo privado (1996: 21), pues el ámbito de la poesía es siempre lo particular para trascender a lo universal o a lo colectivo. Todo creador está vinculado a su tiempo histórico, que lo condiciona. La poesía social deluisiana es un documento artístico en el que un yo cuenta su modo de estar en el mundo: es una poesía que expresa la angustia del sujeto poético y la voluntad de este —parafraseo a De Luis— de negarse a que las cosas estén en la tierra peor que en el cielo. El deseo de cambio social tiene su origen en el existencialismo de Schopenhauer. El propio Adorno —que identifica el espíritu del artista con uno de los momentos de la obra— entendía que "la tarea encomendada a las obras de arte consiste en hacerse conscientes de lo universal que late en lo singular" (1986: 116). La relación entre lo general y lo particular encuentra en Goethe la base para justificar la teoría simbolista moderna, pues este —argumenta Utrera Torremocha (2011: 50)— "explica que cuando el poeta busca lo general *a través de* lo particular, siendo lo particular solo un mero ejemplo de lo general, aparece la alegoría; mientras que si ve *en* lo particular lo general se está ante el símbolo. El símbolo sería entonces la naturaleza propia de la literatura, que expresa siempre algo particular de un modo vivo y que, sin proponérselo, está hablando, al mismo tiempo, de algo general, siendo lo particular revelación del misterio".

Estos versos surgen como una paráfrasis de la parábola de Carl Sandburg: ahora el poeta, en vez de hebras de colores, coloca entre las manos la vida, que se transforma en esperanza:

> Brillante aleación redonda. Sueños
> de lejanos metales en la cuna
> de la tierra y a golpes de la sangre
> minera desgajados de su hondura.

Pero al abrir las manos vuelve a ser la realidad con su "agria música", porque la vida, como la moneda, "nos libera y nos angustia", y tanto es así que la angustia existencial nace del hecho de estar condenados a ser libres: "redonda esclavitud" —continúa diciendo— por cuanto que es una repetición o "brillante aleación redonda", un círculo sin fin del que no se puede escapar. Y concluye: "La verdadera / edad de los metales inaugura", unos metafóricos metales existenciales que han sido ya analizados como la suma de alegría y dolor humanos.

En el mismo poema "La moneda" se encuentra unos versos en los que hay que detenerse: "Aúllan / perros de hambre y codicia en el enero / permanente y helado de su luna". Se trata de la misma imagen que aparece en los últimos versos de "Mina oscura": "Guarda tu noche un can para que ladre / a una luna de hoces y cuchillos". Juan Eduardo Cirlot interpreta que en el Tarot dos perros ladran a la luna, para impedirle el paso, y custodian al sol, una escena que simboliza los peligros del mundo de las apariencias (2008: 293). Ya se vio cómo el hipotético mundo de las sombras platónicas se revelaba para la poética deluisiana como el único existente y que el mundo solar se planteaba como una ilusión, por lo que se invertía el sentido de la alegoría. La interpretación de Cirlot corrobora tal planteamiento, pues en el primer poema la luna es una metáfora de la moneda, la plateada y circular moneda que es la luna, la misma que, como la vida, se convierte en el único valor real existente. Sin embargo, en "Mina oscura", metáfora ahora de España, la oscuridad por la que atraviesa la patria es amenazada por un perro que impide el paso a la "luna de hoces y cuchillos", es decir, que en la noche del país hay un perro[84], un régimen dictatorial, que no deja pasar al símbolo comunista por antonomasia, la hoz y el martillo, ligeramente modificado —para escamotear a la censura— por unos cuchillos. De hecho, en ambos poemas se

[84] En "Un perro negro duerme sobre la luz", poema *de Drop a star* (1935), León Felipe recurre a esta imagen para representar "el perro negro de la injusticia humana", en un mundo en el que la injusticia "lo invade todo"; al mismo tiempo, el poeta vasco aprovecha para manifestar su compromiso con el hombre en detrimento de la belleza poética: "mis poemas y todos los poemas del mundo / —¡oh, Poesía pura!— / tendrán una verruga violácea en la frente" (2004: 175-180).

observa la presencia de términos marxistas o comunistas. “La moneda” tiene por destinatario un “camarada” —el fantasma comunista que recorre Europa de Rafael Alberti— que esgrime herramientas como el “martillo”, empuñadas con “esfuerzo y fe” y, además, “sin sonrojo”, pues con el trabajo diario se construye la patria o realidad en la que cada uno vive, recreando así un concepto cuyo antecedente más logrado puede ser la dignificación del oficio hecho con vocación[85] en “Ascensión de la escoba” de Miguel Hernández y cuya continuación puede verse en “Alto jornal” (2009: 101) de Claudio Rodríguez, como síntesis perfecta de interrelación de poesía social y existencialismo. En el otro poema, España es una “olla redonda” “para cocer el rojo caldo ibero / que envenenan remotos cardenillos”; en estos versos, Leopoldo de Luis juega con el doble sentido de *rojo* y *cardenillos*, pues el “rojo caldo” alude a la ideología comunista, la cual es envenenada por “remotos cardenillos”, es decir, no por el acetato de cobre al que de forma denotativa se refiere ese término, sino por cardenales —he aquí el juego lingüístico autoimpuesto para burlar la censura— de la curia que son —dice— remotos, por estar alejados del pueblo y, por oposición, cerca de las clases sociales de los poderosos.

Los símbolos comunistas son insertados de forma dispersa y ambigua para que pasaran lo más inadvertidos posible[86]. Así ocurre en “La fragua”, donde la esperanza actualizada en el trabajo diario es representada como una “pequeña estrella roja”; otras imágenes intensifican en ese texto el carácter de compromiso de izquierda, como la alusión al “rojo de mi lumbre” o la invitación a que como el poeta los demás también golpeen sobre la realidad para forjar la esperanza. Aunque no se cite literalmente, el herrero que trabaja con el yunque golpea con un supuesto martillo comunista. Son los tres símbolos del comunismo: la estrella roja, el martillo y la hoz, apareciendo esta última en el poema “Unas hoces en el suelo”, en el que el poeta describe “estas bocas de hoces que se abren / hacia el rojo verano, que vocean / la lucha despiadada / del hombre contra el hambre, mala hembra”. Tal paranomasia conduce a otros de los subtemas del compromiso: la injusticia.

---

[85] El mismo Leopoldo de Luis hacía suyo este pensamiento en la entrevista que mantiene con Quiroga Clérigo: “Desde Eugenio D´Ors con *su Aprendizaje y heroísmo* o el mentado Juan Ramón Jiménez con *El trabajo gustoso*, sabemos —y yo así lo creo— que es el amor que seamos capaces de poner en cada trabajo que hagamos lo que nos salva” (2004: 91-92). El propio Camus coincidía con el pensamiento de Simone de Weil cuando presentaba la condición de los obreros como “dos veces inhumana, privada de dinero, primero, y de dignidad después. Un trabajo por el que uno puede interesarse, un trabajo creador, aunque mal pagado, no degrada la vida” (2010: 253).

[86] Leopoldo de Luis había pertenecido al Partido Comunista desde 1936 hasta 1954, fecha en la que se desvincula de la acción política directa por motivos familiares.

"Unas hoces en el suelo" es un poema decididamente comprometido, paradigma de la denuncia social. En él, unas "bocas de hoces / amordazadas por las arpilleras" hacen alusión a la falta de libertad de expresión impuesto por la censura; son las bocas de unos machadianos hombres que "aguardan / su interminable viaje de tercera". Leopoldo de Luis había escrito un artículo en el que analizaba los distintos tipos de poetas a partir de la distinción simbólica de viajeros en vagones de primera y de tercera clase: "Billetes de ferrocarril para Juan Ramón y Machado". Su primer párrafo (1975: 30) servirá para interpretar los versos aquí traídos:

> Ya han desaparecido en los trenes los vagones de tercera clase, y aun en los últimos tiempos la madera amarilla, abrillantada por la pana y el áspero paño de las ropas humildes, fue sustituida por mullida gutapercha. También del nuevo carrozado de los coches de primera clase ha desaparecido la antigua bayeta gris. Pero siempre existirán poetas viajeros con su obra en asientos de madera o en divanes grises. O, si se prefiere, poetas realistas y poetas simbolistas. Poetas para *muchos* y poetas para *pocos*. Poetas que vuelcan el *yo* en el *todos* y poetas que contemplan solamente su *yo* —aunque ese *yo* alcance luego infinitas reduplicaciones, que ese, como el de las mayorías y minorías, es otro cantar.

Antonio Machado, dice De Luis en ese mismo artículo, "pensaba que todo hay que ganarlo […], hasta el camino, que no existe, sino que se hace al andar". Como crítico, el poeta logra resumir en estas palabras todo el existencialismo social con el que vengo caracterizando su poesía. Efectivamente, la vida —como la citada moneda— hay que ganarla con esfuerzo. Por eso la clase obrera representa las bocas de "Las hoces en el suelo", porque son los que "hablan / los idiomas del trigo y de la miseria, / las lenguas del sudor y de la espiga, / el dialecto amarillo de la angustia y la era". El poema, pues, pone de manifiesto la denuncia de la "pobreza" de los que visten con "viejos sacos" y "polainas en sus piernas", como los humildes viajeros de tercera, representados por Machado, a quien le dedica "Recuerdo para Antonio Machado" en *Juego limpio*, y de quien recogió la semilla de la esperanza y de quien aprendió el oficio de la poesía ("Tu verso suena al fondo / en su antiguo silencio, todavía", pues como decía en uno de sus proverbios "hoy es siempre todavía"). El poeta de Sevilla es aún necesario porque no ha cambiado "aquel paisaje que dejaste en guerra. / Contra él seguimos dándonos de bruces". El concepto deluisiano de "pueblo" es rouseauniano[87].

[87] Sigo a Juan Carlos Rodríguez —al ofrecer una teoría que argumenta el elogio del campo y del campesino por parte de la poesía social—, para quien "Rousseau es, en gran medida, el ideólogo de una sociedad considerada hasta entonces como natural: las comunidades artesanales campesinas que están asustadas ante el predominio de lo artificial. Desde las maquinarias de las grandes industrias a las maquinarias de la gran ciudad o de los grandes espectáculos teatrales o de la artificialidad de las costumbres: desde los vestidos pomposos a los rituales de sociedad. Para esas comunidades

Del mismo modo que Juan Ramón Jiménez es considerado adalid del simbolismo, Leopoldo de Luis ve en el barroco sensualismo de Rubens su correlato pictórico, alejado del pueblo y pintor del poderoso Duque de Lerma, valido de Felipe III. En "Despedida para un cuadro de Rubens que pudo salir de España de 1962"[88], hace coincidir la presumible salida de España del cuadro con la de los emigrantes en busca de una vida mejor. Además, fiel a su teoría de la necesidad de conseguir un "mayor poder adquisitivo de sensibilidad" para que se pueda hablar de un verdadero arte para el pueblo, le exige al pintor que regrese "cuando estas gentes puedan oír el gallo / de un alba en la que el arte nazca a todos los ojos / y la tierra española nutra a todos sus hijos". Pero para ello es necesaria una transformación previa de la realidad, una revolución social que se anticipara a la revolución poética (García, 2012: 42; Riechmann, 2005: 133), es decir, la colectivización de los medios de la que hablaba De Luis (2000: 220); dicho de otro modo, el nivel cultural de la sociedad era el que tenía que subir para que el pueblo entendiera la poesía y no al revés, es decir, que el poeta se hiciera trovador por las plazas de los pueblos.

Una referencia explícita a la injusticia puede leerse en "Los nombres que no suenan" de *La luz a nuestro lado* y en varios poemas de *Con los cinco sentidos*, en los que se lamenta de "la justicia que no tenemos" o de "la libertad, si estamos presos" ("Veo los niños"), de la "injusticia que cruza / las calles de la vida a nuestro lado"[89] ("Como quien oye llover"), y de "las servidumbres del vivir / y sus formas injustas" ("Ese acre olor"). La injusticia le llega al poeta por los cinco sentidos, pues, como dice en "Huelen las rosas":

> Vivir no es más difícil que un rosal.
> Lo que anula su aroma es la injusticia.

---

pequeñoburguesas, artesanales o campesinas, provincianas o subalternas (lo que empezará a llamarse positivamente «el pueblo») no valen los grandes ritos del artificio del mundo nuevo, sino las verdades del corazón, del sentimiento, que se consideran como la verdad innata de la naturaleza, de un mundo natural que parecía ir a la destrucción" (2013: 39). En *Los hijos del limo* (2008: 48-49), Octavio Paz puntualiza que "el sueño de una comunidad igualitaria y libre, herencia común de Rousseau, reaparece entre los románticos alemanes, aliado como en Hölderlin al amor […] Novalis habla de un comunismo poético, una sociedad en la que la producción, y no solo la consumación, de poesía será colectiva"; más adelante señalaba que también "Robert Southey y Samuel Taylor Coleridge conciben la idea de una Pantisocracia: una sociedad comunista, libre e igualitaria".

[88] Según aparece en la web del Museo del Prado y en la información junto al cuadro en el mismo museo, el 17 de abril de 1962, una orden del Ministerio de Educación Nacional suspende la venta en pública subasta en Londres del *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, de Rubens.

[89] Obsérvese que ahora no es la luz, sino la injusticia, la que acompaña al poeta. Este siempre toma la realidad en su complejidad, en su contraste de luces y sombras.

De otro modo, y enlazando con la teoría deluisiana sobre la necesidad previa de adquirir una mayor sensibilidad y no un mayor poder adquisitivo, Marx (*apud*Eagleton, 2006: 272),en *Manuscritos de economía y filosofía*, invierte los términos y prioriza el poder económico como precedente obligatorio para un futuro poder cultural, lo cual es una deducción lógica si se analiza una sociedad burguesa en la que domina la esfera capitalista del "tener":

> Solo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano, puede cultivarse y crearse la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva —un oído musical, un ojo para la belleza formal, una palabra, sentidos capaces de goces humanos—. Pues no solo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etcétera) en una palabra, el sentido humano, la humanidad de los sentidos, se constituyen únicamente a través de la existencia de su objeto, a través de la naturaleza humanizada. Cultivar los cinco sentidos implica un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días.

En cuanto ser comprometido, entre los muchos aspectos que permiten que exista la esperanza —pues recuérdese que la esperanza es en sentido ontológico la confirmación de una situación caótica que se pretende superar— se encuentra la denuncia de la tergiversación de la historia o la censura. El poder quiso callar la verdad de los muertos ("Alguien, amigos, niega vuestras muertes") en fusilamientos, cárceles o en extrañas circunstancias que De Luis nombra como "intriga" o "leyenda" en "Los nombres que no suenan"; por eso quiere rescatar del olvido al hombre anónimo y cotidiano, a sus "amigos", que dieron su vida por evitar la violación de los derechos humanos, escena que aparece recogida, si bien con valor universal, en el poema "La humillación", motivado a partir del escarnio que sufrieron las mujeres de los mineros asturianos, a las que se les rapó al cero.

Desde el punto de vista del compromiso social, el poeta se sitúa en la realidad pues, como ya se hizo notar más arriba, "no tiene el laberinto otra salida" ("Metro «estrecho»"). Pero esta forma de ser-en-el-mundo implica un enfrentamiento sin evasión posible ni ensueños idílicos con la misma poesía. Así, Leopoldo de Luis, como poeta responsable de su tiempo, más que intentar intimidar al enemigo con versos bien medidos, va a revisar, metaliterariamente, el verdadero alcance de la poesía social, otra forma de compromiso, mas solo con la poesía[90], haciendo suya la teoría de Barthes

[90] Carlos Bousoño (1985: 145-151), basándose en la kantiana finalidad sin fin del arte, va a renunciar a la poesía social de su generación; el arte —dice— no tiene practicidad, no son conceptos que expresan la verdad, sino posibilidades o verosimilitudes. Si al arte no se le puede asignar una función práctica para que surja "la contemplación desinteresada de la forma", el arte jamás cambiará el mundo. En la misma línea que había expuesto De Luis, Caballero Bonald restringía las utópicas revoluciones sociales a partir

sobre la responsabilidad de la forma. Dígase llanamente, Leopoldo de Luis pone las cosas en su sitio, de ahí que no se pueda extender a la poesía y al pensamiento deluisianos el análisis que lleva a cabo Jesús G. Maestro de la literatura comprometida —que ejemplifica en la "la mitología marxista *sui generis* de un Sartre o en la escritura narrativa de un Camus *ad usum* de revolucionarios de salón"—, como expresión ajena a los contenidos de la literatura y subordinada a los intereses ideológicos de un determinado grupo que destruye cualquier posibilidad crítica verdadera (2014: 159). Queda sin aclarar, en cambio, cuáles son esos exclusivos y excluyentes temas literarios, al mismo tiempo que generaliza —confundiendo poéticas y políticas— sin tener en cuenta que, en el caso de la poesía social española, el mensaje —sin mensaje no hay poesía, repetía De Luis— fue siempre la defensa de la dignidad y de los derechos del hombre. Si el existencialismo social de posguerra se considera ideología reduccionista es porque no se ha advertido que en su expresión poética confluyen una revisión autocrítica con las pretensiones literarias y extraliterarias del compromiso junto a una concepción translucida del ser humano y de la realidad, tomados uno y otra en su condición ambivalente y sin atender a banderas políticas de vencedores o vencidos. Leopoldo de Luis insistía en ello cada vez que era interpelado y mantenía que cada cual tuvo que luchar en un bando u otro en la guerra civil según circunstancias que, en muchas ocasiones, fueron gratuitas y sin justificación posible. En su poesía, la denuncia no es de los vencedores ni de la derrota de los vencidos; protesta existencialmente contra el odio encallado por naturaleza en el cerebro humano, cuyo color —reza en "La rosa gris"— no es ni rojo ni azul, pues —corrobora Eugenio de Nora (1999: 199)— "¡Nadie está libre de la sangre que ha vertido!" ("Lo que yo pienso sobre ello").

Desde los primeros versos de *Juego limpio* es obvio que el optimismo pregonado por el marxismo literario no tiene cabida en esta poesía, algo que se convierte en declaración de principios en "Metro «estrecho»": "Bajo mi mano que tan solo pudo / levantar levemente la cortina / para que entrara un día más el sueño". El poeta tiene poco que hacer contra el destino trágico de la existencia: "Yo no puedo ofrecer más que estas pobres / líneas", escribe en "Como otros", donde lleva a cabo una revisión metaliteraria planteada desde la duda de los objetivos que puede alcanzar la poesía: "No sé si servirán para otros estas / palabras con que escribo". Sin embargo, a pesar de que

---

del arte: "lo único que puede hacer el escritor para corregir las erratas de la vida es intervenir en la realidad social con los medios a su alcance. Esto es, enriquecer con su escritura la sensibilidad ajena" (2003a: 94; 2003b: 33).

dude de la utilidad de los mecanismos de la comunicación poética, plantea que previamente él sí ha recibido una herencia ("Las palabras son vuestras"; "Ahora las tomo / como herencia sagrada"), una lengua en la que se incluyen palabras que ahora quisiera devolver como legado, mas reconociendo humildemente que "casi nada / puedo añadir"; entre tantas palabras cita algunas como "Inquietud. Esperanza. Amor. No importa" u otras como "amor, nosotros, esperanza, hijo", apelando a la sencillez expresiva que define a la poesía social, de herencia wordsworthiana (Abrams, 1975: 199): "[…] Con sus mismas palabras expresarme ahora quisiera / […] o que a ellos mismos les sirvieran estas"[91]. La poesía es concebida como comunicación y su mensaje se desea cargado de esperanza ("Levanto esta palabra / de amor y esfuerzo como viva seña"); sucede, en cambio, que una vez que los deseos son pasados por el filtro de la realidad se desvanecen hasta quedar convertidos en mera voluntad sin trascendencia comunicativa: "Cuesta tener viva su llama porque / se humedeció la leña en el camino", de tal modo que la poesía deja de ser signo o señal. Dicho de otro modo, la llama poética —en tanto símbolo de la esperanza— se apaga porque el hombre es un tronco arbóreo que ha sido humedecido por las lágrimas redentoras de tanto sufrimiento[92]. Además, la literatura sirve para "ordenar mi mundo, ponerme en claro con mí mismo", es decir, que es reflexión o monodiálogo con el *alter ego* del poeta, una herramienta subjetiva para expresar, románticamente, su preocupación por la condición humana:

> Y me paro a escuchar: el tiempo,
> aire de oscuras ráfagas,
> pasa arrancando llanto o música
> de mi pequeña rama.

Junto a "Como otros", "La fragua", también de *Juego limpio*, es otro de los pocos poemas que va a plantear la poesía como salvación para "conseguir un acero de

[91] Jorge Urrutia entiende el lenguaje literario como una expresión que "depende del material cultural transmitido que le proporciona el medio social" (1985: 20); y en este punto es deudor del concepto de escritura de Barthes, tanto como Octavio Paz al partir de que "el poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original" (1998: 57). Como decía García Montero, "la poesía no es la invención de un lenguaje extravagante, sino el tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad" (1993: 10-11). Pero si algún poeta ha expresado de forma coherente el prosaísmo poético, ajustando teoría y práctica, ha sido León Felipe, que en 1965 —fecha de publicación de *¡Oh, este viejo y roto violín!*— seguía manteniendo que "cuando me traduzcan / quiero que mis palabras se acomoden sin violencia / a los moldes y a las medidas más sencillas / […] porque la retórica es el paño del prestidigitador / donde se esconden las lentejuelas y los abalorios" (2004: 746-747).

[92] Leopoldo de Luis era conocedor —y así lo hacía notar a propósito de la poesía de Luis Rosales— de que "hay un sentido existencial que compara al hombre con la llama […] La llama y la vida han de ser huecos habitables y, como en el fuego: «en donde acaba el hombre empieza el humo»" (1982: 169).

esperanza". La poética social deluisiana permite ser interpretada en términos de intertextualidad con la de Miguel Hernández y, en concreto, con "Eterna sombra"[93]. Así, De Luis piensa que la poesía "un ascua / puede encender, quiere encender", por lo que "no llegará a ser rayo de alegría / pero algo más que inútil lágrima". Y como en el poema hernandiano, en el que el sujeto poético se identifica con "una abierta ventana", en el poema inaugural de *La luz a nuestro lado* también se recoge que "nadie sabe / por dónde hay siempre una ventana abierta"; los elementos simbolistas que ponen en funcionamiento dicho poema son exactamente los mismos que los de "Eterna sombra", pues en él De Luis, como Miguel Hernández, hace un alegato a favor de la inmortalidad de la esperanza: "Aunque nos confinasen en lo oscuro / nadie puede apagar la luz del todo". En el discurso pronunciado en la Universidad Carlos III, en 2004, Leopoldo de Luis explicaría el valor simbólico de la ventana:

> Con la poesía he atravesado períodos oscuros. En tiempos de coerción, el valor polisémico de la palabra poética llegó a ser una coartada para la busca de una expresión libre. No sé si caigo en la presunción ingenua de creer que cierta poesía fue coeficiente al propósito de abrir ventanas en el recinto de una sociedad menos alumbrada de lo deseable.

La identidad entre el *yo*y la metafórica ventana como imagen que pone de manifiesto la forma de acercarse el hombre al mundo, en cuanto dador de sentido, volverá a aparecer en "Lo mismo que cansados": "Todos somos una ventana / que da a la realidad".

Excepto en fugaces instantes, la metaliteraria de estos años supone una reflexión sobre la verdad práctica de la poesía, expresada en términos de inutilidad. La poesía no sirve como arma arrojadiza contra nadie porque, existencialmente, no existe ese alguien al que disparar o defender, pues como dice Adorno "la legitimación social del arte es su asocialidad"(1986: 307). El ser humano es un ser solitario por naturaleza o una compañía entre "sordas multitudes ciegas" ("Un niño"). Al no existir el referente del lexema "nosotros", las propuestas teóricas de las poéticas sociales —como muchas de las recogidas en la antología social de Leopoldo de Luis— dejan de tener sentido o se convierten, al menos, en meras conversaciones entre intelectuales o diálogos retóricos que fueron denunciados como ideología falsaria por los materialistas. Es llamativo en este sentido el poema "Las delicadas manos" de *Reformatorio de adultos*. Se trata de un

[93] La primera y última estrofa de este poema dicen así: "Yo que creí que la luz era mía / precipitado en la sombra me veo. / Ascua solar, sideral alegría / ígnea de espuma, de luz, de deseo. / […] Soy una abierta ventana que escucha, / por donde va tenebrosa la vida. / Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida".

soneto que, a pesar de la rima consonante y del ritmo endecasilábico, trasgrede las formas clásicas, pues desaparecen los signos de puntuación, lo que refuerza el tono sarcástico en un poema intencionadamente ambiguo, pues tanto una cosa como otra son inusuales en la poesía deluisiana. Precisamente en este texto pone de manifiesto la ineficacia poética mediante la oposición entre el poema ("una pequeña rosa") y los muertos por fusilamiento o por bombas, quienes —dice el poeta— "olvidan de repente los rosales / de ojos atravesados por espinas". De hecho, ya en *La luz a nuestro lado* se vincula el paso del tiempo con el sucederse generacional, pero explicitando el fracaso de los poetas sociales, presentados como los que "habíamos tenido la luz en nuestras manos" o "los que iban a hacer otro mundo", en un pretérito extinguido. La realidad es que el tiempo es heideggerianamente consustancial al ser y que, a pesar de los logros más o menos elevados de cada uno, aquel se impone por encima de las meras circunstancias pasajeras. La primera generación de posguerra ha sido olvidada ("Ya nadie nos pregunta") y "ni siquiera con gloria la torre hoy se derrumba". Como ya se dijo, después de veinticinco años de la guerra civil, esta poesía no puede ser revolucionaria, aunque sí reflexiva, pues no ha habido poesía alguna que haya conseguido cambiar el mundo, independientemente de que sea poesía pura o poesía comprometida (García, 2012: 147). Si la poesía es revolucionaria solo lo es como transgresión de las formas y ya se sabe que el poder social o político de la palabra jamás toma el sendero poético[94], a pesar de que León Felipe había proclamado que "antes denuncia nuestras miserias el poeta que el moralista", un poeta prometeico cuyos ojos "*ven* y *organizan* el mundo, no como es, sino como debe ser" (2004: 218-219). A Leopoldo de Luis se le puede aplicar el sentido de la nota autobiográfica que Antonio Machado escribiera hacia 1913: "Mi vida está más hecha de resignación que de rebeldía, pero de cuando en cuando siento impulsos batalladores".

[94] La teoría literaria de Jesús G. Maestro viene a expresar la misma idea: "La existencia operatoria es la que poseen los seres humanos, es decir, los sujetos que son capaces de manipular la materia del Mundo interpretado (M_i) en sus tres géneros de materialidad. La existencia estructural es la que poseen los llamados "entes de ficción", cuya materialidad es primogenérica y terciogenérica, es decir, física (M_1) y lógica (M_3), pero no psicológica o fenomenológica (M_2), ya que toda su psicología y fenomenología es una prestación formal sin contenido material efectivo, es una ilusión estética sin existencia operatoria. En síntesis: la existencia humana es operatoria y la existencia estructural —propia de los entes denominados de *ficción*— no es operatoria" (2014: 374).

El concepto de poesía como comunicación es expresado más como un deseo que como una realidad[95]. La poesía debería ser luz y compasión, pero este es un humanismo idealista que De Luis sabe inalcanzable:

> La ambición de estos versos solo
> es de ser cera y al contacto
> de la aguja de esos lenguajes
> padecer con los revelado.
> Tal vez sueño que de mi pluma
> algo vuela, quizás un pájaro
> que une la mano con que escribo
> al horizonte de otras manos
> y picotea entre los dedos
> la esperanza en menudos granos.

En el poema "En este trozo de papel" reformula el lema bélico-literario de Celaya con el que se suele resumir la poética social[96] ("El lápiz y la pluma se convierten / en obuses. Disparan"), pero las descargas de futuro son ahora de desesperación y angustia ("A cada letra le abro un hondo cráter / como si disparase los cañones / de una desesperada artillería"). La poesía social no cumple con sus pretensiones comunicativas porque la poesía se concibe como "una carta sin destinatario", por lo que resulta imposible que se cree conciencia a través de la lírica: la catarsis aristotélica es, al menos a nivel social, improcedente. Cuando se dispara al vacío —por falta de receptor del impacto—, el proyectil o palabra se pierde en la nada[97]. La incomunicación por

[95] Véase al respecto el comentario sobre la *cera* teresiana desarrollado en el capítulo dedicado a *Elegía en otoño*. También para Ascunce "la poesía, también la social, es expresión de un «desiderátum» y no confirmación de una realidad" (1997: 228).

[96] "En realidad, la mentada alegoría de la poesía como arma —comenta Scarano (2013: 169)— le llega a estos poetas de la declaración del Congreso de Escritores soviéticos, celebrada en Kharkov en noviembre de 1930, con el lema: "Art is a class weapon", unida a la consigna de André Breton, "un arma para transformar el mundo". El mismo Celaya llevaría a cabo una revisión teórica que acabaría con los idílicos fines de la poesía: "Pero hay algo aún más importante. Se trata del acceso a la cultura de capas sociales que hasta hace poco han vivido en estado de pura naturaleza, pero que ya empiezan a llamar sordamente pidiendo otra vida. Solo en la medida en que el poeta sepa responder a esta demanda, logrará crear un público, y algo más que un público. Pero sería ilusorio confiar solo en los recursos literarios. Para salvar la Poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que trasformar es la sociedad. Y a esto debemos consagrarnos con todo y, por de pronto, si damos en poetas, con la poesía como arma cargada de futuro" (2009: 1058).

[97] Era el certero diagnóstico que había hecho Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), "la conciencia de una ruptura entre obra artística y público" (Urrutia, 2013a: 22). Es asimismo la teoría que ha expuesto Ángel L. Prieto de Paula: "la poesía es un género cuya paupérrima difusión conforma un círculo tautológico donde los consumidores —dicho sea el término sin ironía— son casi exclusivamente los propios poetas" (2014: 3). Si se amplía algo más el marco comunicativo, con profesores y ciertos lectores que no tengan obligación alguna con la poesía, se da una imagen muy ajustada de la realidad: el analfabetismo heredado del siglo XIX y la divinización del consumo explican el desinterés social por una práctica que requiere conocimientos y esfuerzos. Como había escrito Nora (1999: 304), "Amigos míos, poetas, nuestro oficio / es inútil, pensadlo. / Los que nos oyen no comprenden, y los que entenderían… / No tienen tiempo de escucharnos" ("Antipoema del cansancio"). Por eso ciertas poéticas sociales como la de Agustín Millares, que aspiraba a un entendimiento "lisa / y llanamente, en la calle" ("Convivencia") se

inexistencia de interlocutor, sartreanamente, está en la base del fracaso de las teóricas finalidades sociales. El escepticismo se apodera entonces del poeta. Es el momento en que confiesa que "esas sencillas flores tan difíciles: / paz, libertad, justicia, en sus barbechos / no vamos a encontrarlas" ("Lo mismo que cansados") y que ser poeta es ser un derrotado por encontrarse impotente ante el dolor ajeno, tal y como señala en "La derrota", poema en el que elimina el concepto romántico de la poesía utilizando imágenes barrocas al definirla como

> […] una herida que nos duele a solas,
> un desgarrón inútil, una espina
> que para siempre el alma nos encona,
> un drenaje que no nos cura nunca,
> una liberación que nos esposa,
> una verdad que nos apunta al pecho,
> una pistola.

Pero tal ejercicio de sinceridad al asumir el fracaso le lleva a la angustia y, por tanto, a la autenticidad existencial. La poesía, pues, es el procedimiento autorreflexivo que impide que el poeta caiga en vacuos idealismos, como los auspiciados en los primeros años de posguerra: "Pero no es peligroso ya este brillo / rebelde en nuestro ojos" ("Reformatorio de adultos"), asegura, porque se ha enfrentado a la realidad desde el presente, ya que las ilusiones y los sueños, emplazados al futuro, "son baldíos" ("Veo el dolor").

Otro de los motivos característicos de la poesía social es la presentación del poeta como un obrero más que aporta su palabra al fin común de construir la patria y de ofrecer esperanza, especialmente en la segunda parte de *Juego limpio*. En "La edad de los metales" se describe así: "No soy más que un obrero que maneja / sus metales

---

diluye en la nada como acto perlocutivo: "Mi palabra está escrita para oír / Más que para leer / Mi palabra no está viva en el papel / Sé que en el aire sí / Solo así / Puede cantar lo que es" ("Aperos de labor creativa"); sucede lo mismo en el "Poema vulgar" de Jesús López Pacheco (Luis, 2000: 475), donde defiende una poética humanista: "Mi poesía sube a los tranvías / y de tanto viajar entre la gente / se ha hecho igual que los hombres y los quiere". La teoría deluisiana de la necesidad de aumentar el nivel de sensibilidad a través de la cultura está latente en los versos citados, tantos en los de Nora como en los de Millares, por lo que se podría concluir afirmando —de la mano del polémico artículo de Julia Uceda (1967)— que la cultura está al alcance de una clase social, la burguesía, que reúne las condiciones necesarias para acceder a ella. Habrá excepciones, como Eladio Cabañero, al que De Luis le dedica un artículo en el que dice: "Claro, cuando los primeros, los burgueses, quieren acercarse a la poesía social tienen que desclasarse. Quiero decir que tienen que salir del ámbito que les es propio. Y a la inversa, cuando los segundos quieren llegar a la poesía culta tienen también que abandonar sus propios problemas e intentar conocer las formas de un arte que tradicionalmente les están vedadas" (2009: 16). Véase Ascunce (1997: 226). En definitiva, coincido con Miguel Ángel García cuando deduce tras un pormenorizado análisis que "por mucho que se vislumbre por momentos la necesidad de un emisor y un destinatario colectivos, la poesía social, como es obvio, no socializó o colectivizó su discurso, ni en lo tocante a la producción […] ni a la recepción" (2012: 217).

humildes / y de su fe y su esfuerzo se contagia". Si desde la reflexión metapoética partía de la inutilidad de la palabra para cambiar el mundo, ahora la poesía intenta abrirse un hueco entre las herramientas útiles de las clases trabajadoras y, así, tomar distancia de la superchería burguesa del arte por el arte, analizada por Miguel Ángel García como una ideología más entre otras (2013: 68). Como el plomo de las tuberías o el cobre de los cables eléctricos que ofrecen luz y agua —inequívocos símbolos de vida—, la poesía se convierte en "generadores de entusiasmo" ("Conducción"): "[…] Devolvamos / a cada uno su luz, su agua, / verdadera palabra, himno esperanzado, / igual que los metales que conducen / a nosotros clarísimos milagros", al igual que la intención iluminadora de la realidad en la obra de Paul Éluard; en "La fragua", su labor es comprada con la del herrero pues, como este, el poeta toma "el metal oscuro de estos versos" y busca "conseguir un acero de esperanza". El poeta, en definitiva es el obrero de las palabras, según aparece en "El metal maleable":

> Yo temeroso artífice, inseguro
> fundidor de tu ley, pobre artesano
> de tu futura forma, cada día
> tiemblo al tomar de nuevo mi trabajo.
> Soy el obrero que se para y mide
> sus fuerzas: pocas para su entusiasmo,
> su valor: menos que su amor, su esfuerzo:
> capaz de cometer un fallo.

El poeta aparece vinculado por el esfuerzo a otros trabajadores, cuyo nexo es el grito que marca el ritmo de la faena: "Así, del trabajo, nació el ritmo, el lenguaje, la poesía" (LdL 06/003: 25). Pero Leopoldo de Luis no se deja llevar en ningún momento por el panfletarismo propagandístico. Consciente siempre del alcance y de las limitaciones de la poesía, lima el motivo del poeta como trabajador, propuesto por Brecht y Benjamin, hasta ajustarlo a la realidad. Siguiendo en este punto a Trotsky, escribe:

> […] el arte nunca puede ser proletario. ¿Por qué? Pues porque en cuanto es arte ya no es proletario.
>
> Decía Don Eugenio D´Ors que los escritores son una estirpe de hombres orgullosos, semiociosos y pobres. Pues bien, el hombre del trabajo tiene que hacer mucho esfuerzo y finalmente ni siquiera dispone de ese semiocio necesario para la creación artística.[98]

[98] Estas palabras fueron posteriormente recogidas en su artículo "Tres poemas de Eladio Cabañero" (2009). Obsérvese que De Luis está reelaborando la teoría propuesta por Leszek Kolakouski en el ensayo —leído por De Luis— *El hombre sin alternativa*: "aunque la lucha económica de la clase obrera pueda surgir de manera espontánea, sin intervención de los hombres cultos, es completamente obvio que el movimiento comunista organizado resulta impensable sin la participación de personas que, aun perteneciendo a la intelectualidad burguesa, son capaces de captar las perspectivas del proletariado y

Con Albert Camus —espejo moral al que se asomaba De Luis— resuelve la propuesta de la necesidad de alcanzar cotas más altas de sensibilidad, porque aquel aclara que lo único que hace falta para construir una sensibilidad es "una cierta suma de años vividos miserablemente" (I, 1985: 7), revitalizando así la teoría kierkegaardiana —que tan bien supo desarrollar en España primero Unamuno y José Hierro más tarde— del sufrimiento necesario para una existencia plena. Camus, por su parte, va a corroborar la necesidad de diferenciar entre cultura y pueblo en lo que supondría un motivo más de su distanciamiento del marxismo ortodoxo (I, 1985: 27):

> La civilización no consiste en un grado más o menos alto de refinamiento, sino en una conciencia común a todo un pueblo. Y esa conciencia nunca es refinada. Es además muy recta. Hacer de la civilización la obra de una élite es identificarla con la cultura, que es otra cosa. Hay una cultura mediterránea. En el extremo opuesto, no confundir civilización y pueblo.

En sus palabras de agradecimiento en el acto de la Universidad Carlos III, Leopoldo de Luis resumía del siguiente modo las distintas formas de encarar la poesía social[99]:

> Quisimos llevar la poesía cerca del dolor y de la injusticia. Porque toda gran poesía lleva implícita una moral. Alguno de nosotros la definió como un arma cargada de futuro, y lo es: no un fin en sí misma, sino un medio de comunicación; cargada porque algo va con ella; de futuro porque aspira a crear conciencia. Otro la consideró defensa del hombre. Y también lo es, al verla como un humanismo. No faltó quien pensó que la belleza, junto a los que sufren y esperan, puede ser un exhibicionismo cruel.

Para evitar ese "exhibicionismo cruel", muchos enarbolaron la sencillez lingüística como única forma de expresión, posiblemente motivada más por prejuicios morales o por deseos de comunión con la clase obrera que por un verdadero afán comunicativo, pues los poetas de entonces, como los de hoy, sabían que la poesía era cosa de unos pocos. En el caso de Leopoldo de Luis, salvo raras ocasiones, su verso transcurre por el cauce de la serenidad expresiva, utilizando un lenguaje claro y nada alambicado. Además, el universo poético deluisiano se construye siempre con los mismos materiales simbólicos, lo que permite al lector transitarlo cómodamente. Pero la

---

adoptar en sus vidas una actitud que responda a la tendencia histórica de este" (1970: 48). Esas personas fueron, en el panorama cultural español de posguerra, los poetas.

[99] Jorge Urrutia citaba a Émile Zola como el primero que en el siglo XIX había comprendido que "la literatura es una moral; no digo que trasmita ejemplos morales, sino que el hecho de escribir deviene un acto moral, de compromiso moral [intelectual] con el mundo" (1999: XII; 2004: 12). En este punto, Camus había diferenciado entre biografía y literatura, pidiendo que los escritores del compromiso sean "menos comprometidos en sus obras y un poco más en su vida cotidiana" (II, 1985: 278), si bien también concebía el arte como una actividad ética en defensa del hombre.

sencillez expresiva no está reñida ni con el ritmo ni con el acertado uso de recursos formales como los encabalgamientos o aliteraciones que envuelven de sonoridad al poema. Ahora bien, excepcionalmente se encontrará en su poesía —como sí es característica de la poética social— la reconstrucción de frases hechas o expresiones coloquiales, como la disculpa por anticipado en el poema prólogo de *Juego limpio*: "(Perdón si soy molesto)"; en "La gota de mercurio" buscará la complicidad con el lector, apelándolo, a través de un "si os dais cuenta" y un "ya sabéis"; a su vez, en "El hierro", el obrero cumplidor con su trabajo es manifestado con la expresión "llega el primero al tajo" y, en "Los nombres que no suenan", se cuestiona —en lugar de los platos— "a ver quién va a pagar los vidrios rotos". Por eso, considero hiperbólicas las palabras de Félix Grande en el "Paréntesis sobre poesía social" (1970: 53-58)[100], donde descalifica a la poesía social tildándola de "bodrio" al estar compuesta por un "impresionante número de libros mediocres" que son "casi todos malos"; la "pobreza" —término que interpreta como sinónimo de "sencillez"— expresiva que, según él, caracteriza a esta poesía no puede aplicarse a la poesía de nuestro poeta, por más que Umbral haya manifestado que "gracias a la poesía social, hoy el poeta, el prosista utiliza palabras que nunca se habían valorado estéticamente" (2003: 30). Si el hermetismo se convierte en el rasero cualitativo de la lírica, se constriñe entonces una de las posibles vías de la literatura; y, al mismo tiempo, la poesía tampoco es expresión burda en versos, pues "luchar contra el franquismo no puede significar renunciar a la calidad literaria y a la indagación ideológica en el lenguaje y en la Literatura" (García Montero, 2003: 44). Las siguientes palabras de Adorno lo confirman: "Medios y objetivos estéticos no pueden separarse; pero los experimentos, por su mismo concepto casi solo interesado en los medios, hacen esperar en vano la aparición de los objetivos" (1986: 57). Independientemente del tema del poema, la poesía es una forma artística que expresa la realidad de un sujeto y que es recibida por un lector como escritura poética, siguiendo unas normas que están más o menos consensuadas, puesto que hasta el movimiento literario más revolucionario surge en oposición a lo ya establecido. La intertextualidad da cuenta de ello. La pureza estética seguirá siendo el referente de los poetas sociales, pues, cuando metaliterariamente tratan el tema, pondrán de manifiesto la "necesidad" del prosaísmo como un recurso provisional, utilizado mientras el hombre está en peligro de sufrir injusticias; según ha indicado Nora (1999: 284) el poeta es

[100] Félix Grande citaba varias obras que, a partir de 1955, elevaron el amenazante tono lírico de los años cincuenta; entre esos poetas, el crítico nombraba a Leopoldo de Luis (1970: 61).

consciente de que está empleando una técnica más, acorde a los objetivos extraliterarios pero no a los mecanismos internos de la poesía: “En fin, todo esto, / tan prosaico que debieran evitarlo mis versos” (“España”). Se deduce que, una vez pasadas tales circunstancias, el poeta volverá a la poesía pura. Pero lo cierto es que la evolución de los poetas testimoniales o comprometidos no se desprendió ya del humanismo, acentuando incluso el tono filosófico de sus versos. La forma no hace la revolución, pero es imprescindible, junto a otros elementos, para que surja la poesía, independientemente de que se haya calificado este modo de entender el arte como burgués (Rodríguez, 1994: 309); por ejemplo, para Rafael Morales, “la belleza debe ser un medio —el esencial— del poeta para expresar lo mejor que este tenga como hombre, y con ello ganará la belleza misma, grávida de hondura, de amor y de verdad” (Luis, 2000: 324). Camus proponía una “estética de la rebelión” que consistiría en “el gran estilo y la forma bella” (II, 1985: 254).

Cuando los poetas sociales apelaron teóricamente al prosaísmo, al coloquialismo y a las formas sencillas para conseguir que la poesía ampliara su radio de difusión estaban recreando la teoría estética de la necesidad de tergiversación formal como acicate para la revolución social. Como más tarde plantearía Adorno, el contenido de denuncia social en poesía residiría en la experimentación del lenguaje, lo que la crítica española ha llamado “la destrucción de la forma” (Méndez Rubio, 2008). En este sentido, la poesía social, en cuanto depuración de los excesos o pliegues estéticos, intuyó una vez más en poética que un cambio en la forma tenía posibles repercusiones en el contenido testimonial o comprometido. Sin embargo, lo cierto es que —según dijo Celaya y certificó más tarde Lázaro Carreter como teoría literaria— el extrañamiento formalista pregonado fue metaliterario sin consecuencias en la realidad social, pero sí en la realidad literaria. Estos poetas —definidos una y otra vez como tendenciosos, contenidistas, sentimentales o poetastros oportunistas que habían caído en “el discurso indolente y vulgar” (Prieto de Paula, 1991: 131)— entendieron que la poesía era un asunto de lenguaje y que como artistas no podían dejar de rendir pleitesía a la belleza. La poesía de Leopoldo de Luis ejemplifica que hasta en las obras más comprometidas con la sociedad el poeta no ha dejado de ser poeta, o si se prefiere, ha sido antes poeta que poeta *social*.

Circunscrito a *Juego limpio* y *La luz a nuestro lado*, España es un tema más de la poesía social de este periodo que continúa la herencia noventayochista. Muestra de ello es el “Recuerdo para Antonio Machado”, poema en el que la figura del sevillano se

recupera como estandarte social y como poeta que —del mismo modo que De Luis— asume una "España hecha de amor y sufrimiento", pero en la que es posible que brote la semilla de la esperanza. En otro poema ("Los árboles") relacionará —como también lo hiciera Machado— a estos con el devenir de España, desde el primer verso en que aparecen como compañeros de la infancia y de la juventud vivida en la guerra ("Son los viejos amigos de la infancia, / los buenos compañeros de la guerra") hasta los últimos, metáfora lírica de la muerte: "mientras un bosque crece en torno mío / como un mar de madera firme y prieto". Tanto en "Viaje" ("Hacia el sur el tren, de prisa") como en "Andalucía, julio" ("Suena la tierra al sur") las áridas tierras del sur de España recrean la sequía moral tras la guerra civil, así como la vida agónica de los campesinos andaluces que sienten su destino bajo los pies; se trata de la misma interpretación que el crítico De Luis llevó a cabo de la poesía metafísica de Juan Ramón Jiménez y de Miguel Hernández[101]. En el soneto que cierra *Juego limpio*, España es "mina oscura / de llanto y sueño, yacimiento pobre / sobre el que pasan arañando, sobre / el que levantan sombras sepulcrales", una España que Machado había nombrado como "un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Caín". En la poesía de posguerra, el tema de España también está signado por la angustia existencial y es expresado simbólicamente.

En *La luz a nuestro lado*, la patria se identifica, por un lado, con la madera de "La escuela de la mesa", con el amor hacia la esposa ("Patria, mujer") y con la fe en el hijo ("Hija patria")[102]. Pasado, presente y futuro de una España que acaba identificándose con la biografía del poeta en tanto que se trata de un *yo* adscrito a sus circunstancias históricas, un sujeto que se compromete a pesar de ser consciente de la "pobre realidad la de llamarse / hombre perdido en un lugar de España…", pues para De Luis "el poeta escribe con la inteligencia, en un estado psicológico, influido por su fisiología y por su contorno social e histórico" (1975: 58)[103]. Resulta que España

[101] El sur, en la obra de Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández, "son los ancestros, las claves íntimas que, siendo originarias, tiran de nosotros pidiéndonos regreso, retorno definitivo. […] Miguel Hernández […] exclama: «La fuerza que me arrastra / hacia el sur de la tierra / es mi sangre primera. / La fuerza que me arrastra / hacia el fondo del sur, / muerto mío, eres tú.»" (De Luis, 1986:79). Por otro lado, la intertextualidad entre "Mujer con alcuza" y estos dos poemas deluisianos ha de ser tenida en cuenta, pues en el poema de *Hijos de la ira*, Dámaso Alonso construye una alegoría de la desesperanza y de la injusticia a través de esa mujer que viaja sola durante un tiempo casi infinito.

[102] La identificación de la patria con la amada está también en *Sombra del paraíso*: "[…] Oh mi patria, / oh cuerpo de donde vivo desterrado" (2005: 548). *Clamor*, de Jorge Guillén, está dedicado "A mis hijos, a la posible esperanza".

[103] Bakunin, en *Dios y el Estado*, propone el concepto que ha sido señalado aquí como ideología: "Se diría que la conciencia colectiva de una sociedad cualquiera, encarnada tanto en las grandes instituciones

presenta su doble faz de país que acogió la lucha cainita y la de patria avanzando hacia el mañana. Esta tensión dialéctica está presente en los tres poemas antes citados: "Rencor, angustia, sangre, pena, a un lado. / Al otro lado una sonrisa firme" ("Hija patria").

El tema de la guerra civil como marca indeleble en la memoria recorre cada uno de sus libros señalados como "sociales". Es un subtema en el que el poeta sube el tono protestatario y en el que la denuncia se hace más evidente, pues se lamenta de que "a los jóvenes de 1936 que, más o menos habíamos compartido formas de vida, se nos lanzó a compartir formas de muerte" (Fortuño Llorens, 1992: 7), idea que ya había expresado en los versos de "El fusilado":

> Mi juventud ha sido fusilada.
> No se fusila nunca a un hombre solo,
> caen poco a poco nuestras propias vidas.
> Miro de forma extraña, si os dais cuenta;
> desde la muerte miro de los otros,
> desde mi muerte en cada uno de ellos.

El hecho de sentir que les habían robado la infancia o la juventud por la guerra es un *leitmotiv* de la poesía social que está presente, entre otros, en Eugenio de Nora (1999: 278): "Fui despertado a tiros de la infancia más pura / por hombres que en España se daban a la muerte" ("Patria" de *España, pasión de vida*), así como en José Luis Gallego, quien habla de una "juventud casi soñada" (1980: 140). "Al tocar una tapia" (*Con los cinco sentidos*) es un poema dedicado a la pared en la que se llevaba a cabo los fusilamientos, descrita como "esta frontera / de la muerte" y "con un alma de yeso fusilada". Aunque el desorden impuesto por el poder se materializase en un aspecto tan cruel como el asesinato, aquel podía acabar con la vida de las personas, mas no con la esperanza de los que aún la conservaban, expresado simbólicamente en el primer poema de *La luz a nuestro lado*: "nadie puede poner codo con codo / el alba y fusilarla contra el muro / de la noche".

La guerra civil es recorrida de principio a fin por los callejones de la memoria, desde una interpretación subjetiva y biográfica en la que el hipotético tremendismo no

públicas como en todos los detalles de la vida privada, y que sirven de base a todas sus teorías, forma una especie de medio ambiente, una especie de atmósfera intelectual y moral, perjudicial, pero absolutamente necesaria para la existencia de todos sus miembros" (2008: 41). La influencia de las circunstancias es inevitable, mas no todo es determinismo, como ha visto el existencialismo al poner en las manos del hombre su propio destino. La imposibilidad de evadirse de la situación histórica en la que se vive está también en la base del marxismo que, solo teóricamente, sustentaría la poesía social.

llega a ser más que la expresión de una realidad vivida en primera persona, como expone en "Soy solo estas palabras":

> A la guerra en persona he conocido,
> toqué del odio el corazón de trapo,
> las amarillas flores de la muerte
> recogí en muchos labios,
> a lo que huele sé la carne presa
> y lo que sudan cuerpos acosados.

De ahí que no comparta la opinión de Maldonado Arque cuando, desde el marxismo y continuando la línea teórica de Juan Carlos Rodríguez[104], analiza la idea deluisiana de que se puede hacer poesía social desde distintas ideologías, siempre que tenga como fin la defensa del hombre. Indica en *Poética de los poetas*que la poesía social está escrita *desde* "la parcela de armonización espiritual y material neutra que exige y se enuncia desde posturas ideológicas burguesas" (2006: 364). Sin embargo, la neutralidad no es la nota predominante de un poeta como Leopoldo de Luis que biográficamente luchó en el campo de batalla, el real y no el figurado, y que poéticamente retrató al hombre que "un mal día atraviesa con botas / militares pisando el sollozo, / pisando la frente de un niño que está agonizando / caído en los campos del odio" ("Arma secreta"). La denuncia de la poesía social es desde el principio la denuncia de la aberrante condición humana, que se agrava en tiempos de guerras y de miserias posbélicas, pero que está *a priori* —entrecomíllese este *a priori*— ahí formando parte del hombre.

La herramienta homicida de "metal caliente" —título de un poema de *Juego limpio*en el que late la leonfelipesca hacha condenatoria— se vio pronto manchada "por la sangre de hermanos" en un enfrentamiento cainita que, para el poeta, terminaría con la imposición de la ley del silencio cuando, al acabar la guerra un 1 de abril de 1939 —fecha a la que se refiere el poema "Aquella primavera" ("Era / la tarde de una amarga primavera")—, "recogimos el llanto. El agrio fruto / para morder era silencio y luto". El

[104] En *La norma literaria* advierte que "con la idea del *compromiso* jamás se puso en duda la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor. Muy al contrario: se les reconocía, de entrada, a tales "Artistas" que tenían un ámbito propio (las formas puras o la *intimidad esencial*, al margen de la "*vida cotidiana*" aun con gradaciones al respecto); solo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia se había vuelto tan trágica, tan urgente (la invasión de los nazis, el fascismo español, etc.), accedieran coyunturalmente a abandonar ese su ámbito propio del Arte y bajar a la calle, es decir, se *comprometieran* con la nueva tragedia histórica" (1994: 309). Del mismo modo piensa Miguel Ángel García: "La ideología burguesa nunca habría dejado de interpelar al poeta, como a todos nosotros, de otra manera: como supuesto sujeto libre a la hora de decirse y de decir nuestro mundo" (2012: 218).

llanto es la acción más humana de todas pues, como ha enseñado Leopoldo de Luis, unifica y congrega; con el llanto se comparte el sufrimiento común (De Luis, 1984).

Lo que queda tras la guerra civil, en el momento en que estos libros son publicados, es su memoria y la reorganización de una realidad que fue tergiversada en el pasado por el poder del bando victorioso, pues —como escribe Bakunin a propósito de la moral del Estado— "todo lo que es contrario a sus intereses es declarado criminal" (2008: 68). A la luz del recuerdo de la experiencia bélica[105], los vencedores son ahora —en el presente desde el que se escriben estos poemas— los vencidos, pues no solo murieron los que cayeron durante aquellos años sangrientos sino también los que asesinaron, quienes cargan sobre su conciencia con el peso de la muerte de los caídos en los distintos escenarios de la guerra. Una vez más, en "El sabor de la sangre", un asunto particular de la historia pasada es elevado a categoría ontológica para poner de manifiesto lo inhumano del ser humano, independientemente de que fueran los vencedores o los vencidos: "Al que lanzó esta bala / que era hermano de madre / patria, ¿no le sabrá / también la boca a sangre?".

También rescata en "Mordí una naranja amarga" las condenas, y la suya propia a trabajos forzados en Jimena de la Frontera, una vez que había finalizado la contienda, donde "los vencidos / aquí se van tragando gajo a gajo / su naranja o su pena / mientras transportan piedras o reponen / la pista militar" para construir una carretera; tampoco se olvida de "el sabor de las sopas de ajo / en el amanecer de los presidios" ("Aquellas sopas de ajo").

El autobiografismo de la poesía deluisiana en su etapa "social" es indudable, pues —según había dicho él mismo de poetas como Garciasol o López Pacheco— "algunos de estos autores hacen biografía. Su poesía no es un lujo ni un ocio, ni siquiera es un convencimiento adquirido, es algo espontáneo y natural" (2000: 211)[106]. Desde la poetización de "la triste tarde de mis años" en el sentido ontológico de "Metro

[105] Lechner ha señalado que "el compromiso de estos poetas [de posguerra] se asume con el hombre contemporáneo de la sociedad española que siguió a la guerra. Cuando aparece la guerra en sus versos, ya no son recuerdos de episodios concretos […] sino reminiscencias más amplias, y también más vagas, por tratarse casi siempre de asuntos intocables" (2004: 632).

[106] Cabe recordar, sin embargo, su teoría sobre el proceso de creación artística como artificio y no como algo natural. Ya en *Ganarás la luz* (1943), León Felipe escribe como paratexto a "Biografía, poesía, destino": "La poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que se hace destino y entra a formar parte de la gran canción del destino del hombre" (2004: 405), puntualizando más adelante que "no es mi vida, pero sí se apoya en mi experiencia" (2004: 563), para acabar asintiendo que "el hombre y el poeta / son un mismo y único instrumento" (2004: 877). En la edición de *Vicente Aleixandre. Poesía y prosa*, Leopoldo de Luis recogía de su maestro el siguiente testimonio: "El poeta es el hombre, y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido" (1982: 39).

«estrecho»" hasta la constante encarnación de la esperanza en la figura del hijo sirven para disminuir el peso teórico concedido al *nosotros* en las poéticas sociales. Los dos últimos poemas de *Reformatorio de adultos* acaban por identificar la escritura poética con el personaje del poeta, pues poema y sujeto poético coinciden en tanto "fábula resumen / de la vida de un hombre" ("En este trozo de papel"); en el otro poema, "Haciendo trazos"[107], el determinante posesivo adhiere definitivamente la poesía a la experiencia del yo lírico:

> […] Soy un ciego
> sobre el papel, que es mi papel,
> mi carta de navegar sin rumbo, mi retrato,
> mi desesperación, mi historia hallada
> y perdida de nuevo y para siempre
> […] Soy solamente el zigzagueo
> enrevesado, inútil, de unas rayas
> que una mano cruelmente ovillea
> en una triste página.

Por tanto, a pesar de la objetividad y la visión social que define a la poesía comprometida, hay que concluir afirmando que, en el caso de la de Leopoldo de Luis, la importancia del corazón como símbolo idealista de los sentimientos más puros del poeta en tanto personaje singular[108] ensombrece el concepto de poesía como voz de una clase social. Es el ser, en soledad, quien se salva o se hunde en el naufragio existencial o social: "la amargura me cerca y la domino, / la verdad clamo, la luz busco, el ala / de la esperanza el corazón me roza / y voy hacia el mañana" ("La edad de los metales").

Como se ha podido comprobar, la poesía social deluisiana es simbolista en cuanto que supone el intento de liberación y distanciamiento de una clase burguesa acomodada sobre el soporte de una vida inauténtica (Urrutia, 1999: XIV)[109]. Simbolismo no es sinónimo de conformismo; el lenguaje simbólico ha seguido latiendo con fuerza en la etapa realista del siglo XX, por más que Castellet (1969: 95) enalteciera

[107] En "Presunta vida", de *Primavera de la muerte* (1946), Bousoño escribía existencialmente estos versos: "No sé, no sé, apenas lo comprendo. / Escrito quede en el papel mi duda".

[108] Esta poesía de los sentimientos personales o del corazón se pone de manifiesto también en otros poemas como "La mina" ("y el corazón sentimos vacilando") o "La gota de mercurio" —símbolo de la tristeza— ("Una pequeña gota de mercurio / en mi corazón pesa"). Para no caer en el narcisismo, Leopoldo de Luis también sabe de su insignificancia ante tanto sufrimiento humano; entonces, dice, "mi corazón es poca cosa" ("Hija patria"). Se trata de la machadiana gota de los versos "¿Qué es esta gota en el viento / que grita al mar: soy el mar?", que De Luis interpreta metafísicamente como "partícula de un todo eterno" (1988: 154).

[109] Es la lección que ya había dejado Ricardo Molina, para quien "la reacción contra el mundo y las convenciones burguesas está en la base del movimiento y de la estética simbolista" (1971: 283). Al hablar aquí de simbolismo se hace dándole el mismo sentido que Jorge Urrutia le concede a la expresión "Simbolismo ideológico", que es aquel que hunde sus raíces en la mística, ya presente en los románticos y en la revisión por parte de Heidegger de la poesía de Hölderlin (2013b: 13).

la temática realista de posguerra en detrimento de la tradición poética simbolista. La reflexión como camino hacia la plenitud existencial es expresada, además, a través de una serie de imágenes que darán la medida exacta del hombre y la del hombre situado en el espacio y en el tiempo[110]. Así, la decadencia humana se representa con el símbolo de la tarde —Machado al fondo— ("Metro «estrecho»", "La moneda", "Lo mismo que cansados", "Cómo imita la tarde") o con la omnipresente ceniza ("Metros «estrecho»"), la niebla ("La niebla") o la nieve ("Ahora mismo") que se posa sobre su cabeza; otras veces, la finitud humana se intuye en la metáfora del hombre-árbol enraizado a la tierra ("El enemigo", "Como la tierra", "Nuestra libertad", "Nos vamos destruyendo"); y otras, el juego de claroscuros existenciales retratan al hombre convertido al fin en una macabra arpillera desvencijada ("Ante los «objetos» del pintor Manolo Millares"). Los elementos de la realidad —los que por algún motivo llaman la atención del poeta— son asumidos como símbolos propios (Urrutia, 2004: 63) que expresan la interioridad o les sirve para conocerse o conocer lo otro, aquello que no es el *yo*. Como ha señalado Isabel Román Gutiérrez, "la fuerza ilocutiva —y la perlocutiva— en la poesía de Leopoldo de Luis radica, además, en el referente, que el lector es capaz de reconocer, y en el lenguaje poético: los elementos que constituyen y estructuran su universo de ficción no por casualidad son construcciones simbólicas de raigambre clásica y, por ello, bien identificables" (2004: 103)[111]. Es una afirmación cierta a la que habría que añadir que se trata de una poesía que llega a un lector culto, signado por la crítica marxista como burgués y que no llegó a ser el pueblo del que Miguel Hernández quiso ser viento.

---

[110] "De ahí —escribe Lechner— que cuando un poeta comprometido quiere referirse a la circunstancia española casi siempre se valga de un marco abstracto que distrae la atención de lo que está en el centro del interés del poeta" (2004: 491). Véase la síntesis que lleva a cabo Mónica Jato sobre el simbolismo a partir de los estudios de Mircea Eliade, Gilbert Durand y Juan-Eduardo Cirlot (2004: 25), que le sirven para fundamentar el sustrato simbolista en la poesía española de posguerra. Otro crítico como José Ángel Ascunce (1989) interpreta la poesía social como una suma de símbolos que conforman una manifestación alegórica, llegando a ser tajante: "toda la lírica existencial propicia una poética del símbolo" (2010: 65), mientras que Barrajón Muñoz hace notar el uso de metáforas, imágenes y símbolos en la poesía social a pesar del prosaísmo y del lenguaje directo (2005: 79). También para Ascunce "la verdadera poesía social se caracteriza por ser una poesía eminentemente simbólica" (1997: 192). Claude Le Bigot (2010: 91) cita las palabras de Michel Deguy que confirman que "el idioma habla en figuras, no puede hablar más que figurativamente, simbólicamente". Martín Descalzo (Luis, 2000: 483), en cambio, criticaría como falaz toda la alegoría del compromiso: "Yo podría mentir, como hacen muchos, / disfrazarme de pobre tres semanas, sacarme / del sobaco metáforas sociales, invitarlos al trigo y al mañana".

[111] Como había indicado Lázaro Carreter, "existirá en lo ya leído indicios para el desentrañamiento de esto que sigue" (1990: 72). Para el Sartre de *¿Qué es la literatura?* "la lectura es creación dirigida" (2003: 87); de otro modo, —según hacía notar Jorge Urrutia— "Roland Barthes advertía que la lectura se hace siempre sometiéndose el lector a las constricciones del código simbólico que fundamentan la obra. Es decir: la libertad del lector está, de algún modo, controlada, limitada" (1997: 77).

Un discípulo de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez como es Leopoldo de Luis —considerando que tanto estética como éticamente es, claramente, más machadiano que juanramoniano, pero sin olvidar la edición de la *Segunda Antolojía* que tanto ánimo y compañía le daría en tiempos de lucha—, conocedor también de la poesía simbolista francesa, no debió de tener muchas dificultades a la hora de hacer suyas técnicas retóricas que le iban a permitir expresar su interioridad ni tampoco le resultaría difícil prefigurar una poética del *desentrañamiento*. Para los simbolistas y, por ende, para Leopoldo de Luis, la poesía se entendía como una cuestión de lenguaje; de ahí, la continua vuelta al lenguaje mismo como tema poético y a la relación que establece este con el silencio en tanto que el poeta se halla ante una *búsqueda* de la palabra que le permita expresar su individualidad. Si a estos rasgos —apuntados por Jorge Urrutia para el Simbolismo español (2013b)— se le añaden otros —siguiendo aun la lección de Urrutia— como la capacidad de sugerir o la poesía como acto creador, el poema como ritmo interior o "acompasamiento de los conceptos" que han de formar una unidad y, por último, la negación del presente —en Leopoldo de Luis, tal rechazo es histórico o circunstancial, no ontológico, pues el presente es el único mundo posible— se llega a la conclusión, una vez más, de que la poesía social deluisiana es simbolista[112]. Es *poesía del decir*. Además, si la poesía simbolista española tiene como sustrato la poesía de San Juan de la Cruz y comienza con Bécquer (Urrutia, 2013b: 224), no se podrá negar que tales testimonios fueron referentes poéticos de incalculable valor para la poesía deluisiana, pues —como ya se vio—desde los primeros libros publicados por De Luis la poética becqueriana es determinante en su obra y la del místico —si bien la intertextualidad también se remonta a su primera poética— se hace explícita desde "Aunque es de noche", de *El árbol y otros poemas* (1954), y llegará a constituirse como homenaje en la colección de poemas "Lecturas de San Juan", de *Aquí se está llamando* (1992).

Los años en los que la obra de Leopoldo de Luis se puede enmarcar como poesía social suponen una época apasionante de su trayectoria poética. Por el hecho de que haya sido la etapa más estudiada no pierde interés. La poesía social ya no es en 1954 (fecha de "Fútbol modesto") la de la necesidad urgente de clamar contra las injusticias.

[112] El mismo Jorge Urrutia confirma lo que ya había ido anunciado en algunos de sus ensayos anteriores, que "incluso la poesía más realista y referencial, la que se ha denominado *Poesía social*, ha recurrido con frecuencia a la construcción simbolista, aunque con la evolución a la que el tiempo y las circunstancias han obligado", poniendo como ejemplo de simbolismo el texto deluisiano "Patria de cada día" (2013b: 253-256), de la obra que funciona como bisagra que abre las puertas a la preocupación social desde una perspectiva existencial-simbolista: *Teatro real*.

Cuando se presente como adalid contra la deformación humana, irá de la mano de un pensamiento profundo y reflexivo. No es el grito vocinglero ni la rajada tremendista. Es la voz justa de un hombre justo que cree en las posibilidades de la poesía para ser mejor persona. La poesía social no pretende la acción a la que remite el marxismo, sino que trata de que el receptor tome conciencia: es una acción existencialista en la que el *yo* es incitado a tomar decisiones y a elegir. Ese es el objetivo último del poeta, cuyas pretensiones se organizan en torno a la individualidad, comunicación de un *yo* a un *tú*, y no a un *vosotros*. Paradójicamente, o no, la poesía social no es la poesía épica de las plazas de los pueblos, pregonada a voces, sino la poesía silenciosa de cada uno en su silencio y en su soledad[113]. Es una poesía que, en el caso de Leopoldo de Luis, contradice a Celaya, pues sí es "una poesía gota a gota pensada" que desemboca, no casualmente, en las aguas de la metaliteratura. En la producción poética anterior a *Igual que guantes grises*, la reflexión en el poema sobre la salud vital de la misma poesía es una línea que vertebra su modo de hacer literatura, preguntándose por la palabra, por su origen o por sus funciones, por el poder creador de la poesía o reconociendo su deuda intertextual.

Nadie pretende, o al menos los poetas realistas, los de los pies en el suelo, que tras publicar un libro de poesía sus lectores dejaran aparcados sus trabajos cotidianos, las labores que le proporcionan el pan de cada día, para coger las armas y plantarles cara a los regímenes dictatoriales, a los abusos de la Iglesia y a la acomodada burguesía—además había que contar que tal librotendría que ser leído, cosa harto difícil, por el pueblo tras su larga jornada laboral o tras sus eternas horas de hambre, una masa social desnutrida física y moralmente, con un alto nivel de analfabetismo y seducida por los avances científicos—. La mayoría de los lectores de esta poesía eran los mismos poetas, entre los que comenzaban a surgir los disidentes; algo así se deduce de las palabras de León Felipe en el poema "Ángeles", al tomar como destinatario de su mensaje a los poetas y al reivindicar el subjetivismo y el individualismo histórico: "Y os lo cuento, a vosotros los poetas principalmente, porque creo, como Celaya (¡Buenos días, Celaya!), que el poeta escribe para decir las cosas que le pasan" (2004: 887).

[113] José Paulino Ayuso interpreta el realismo social como "la soledad personal que no será eliminada ni quedará resuelta, disuelta en la solidaridad humana proclamada" (1983: 124). En Heidegger y Jaspers, "el colectivismo aparece como un desafío a la existencia singular, que se hace a un lado, amedrentada por la continua amenaza de absorción por parte de la masa anónima de los otros, y busca su propia salvación en la soledad, en la cual únicamente alcanza su propia autenticidad" (Bobbio, 1966: 75).

La poesía social es simbolista y subjetiva a un mismo tiempo. El *yo* del sujeto poético no coincidirá en este discurso ideológico (Rodríguez, 1999; Méndez Rubio, 2008) —una poética más entre otras— con el *yo* social. La heterogeneidad esencial del ser que Machado había enseñado a las distintas promociones venideras de poetas no es más —como ha mostrado Jorge Urrutia (2004: 240)[114]— que una manifestación del simbolismo poético presente en la lírica de posguerra. La ruptura política del país encuentra en el simbolismo la representación de un *yo* en quiebra y en desarmonía con la sociedad. El poeta social seguirá siendo el *yo* enfrentado al mundo, un *yo* idealista o sujeto trascendental fenomenológico que encuentra en la "conciencia de" la "cosa en sí" o realidad su campo de acción. El ser existencialista daría cuenta del desarraigo del hombre, animal solitario a pesar de vivir junto a otros yoes, igualmente solitarios y condenados a construir cada uno su vida, haciéndose responsable de ella: el modo particular de constatar que la existencia humana no es más que tiempo, la historia particular de cada cual. Todo lo demás son revolucionarios castillos en el aire.

Las obras deluisianas que han sido señaladas por inercia crítica como poesía social son, en definitiva, existencialistas. Cualquier lector de la filosofía existencial —coincido en este punto con César Moreno (I, 2010: 34)— no puede quedar impasible tras leer a Kieerkegard, Heidegger, Camus o Cioran, salvo que lo haga como mero espectador de una historia pasada. Al poeta Leopoldo de Luis esa lectura le marcaría para siempre su producción poética, tanto como lo hiciera en el rumbo determinante de la poesía española de posguerra.

[114] La necesidad de una revisión de la poesía social desde los dictados del simbolismo poético ya había sido reclamado por Urrutia de forma explícita: "La poesía española del siglo XX no abandonó del todo el simbolismo […] Incluso parte de la poesía social española también se escribió desde supuestos simbolistas y la obra última de tantos poetas solo citados como realistas, equivocadamente (Celaya, De Luis…), sería posible reconsiderarla […] ¡Cuántos poemas sociales no aparecerían muchas veces con un evidente recurso a las correspondencias baudelairianas o la poética de la sugerencia de Mallarmé! Y es normal que, con la suavización de las urgencias, los mejores poetas del llamado realismo, hayan ido resbalando hacia la poesía metapoética o hacia la filosófica […]" (2004: 251).

7. Poesía del tiempo y de la memoria (1979-2000): el materialismo

Al fin y al cabo el poema viene a ser una reflexión filosófica
que ha sobreentendido las premisas y deja abierta la conclusión.
J. URRUTIA, *Ocupación de la ciudad prohibida*

Después de *Con los cinco sentidos* (1970) se produce en la obra poética deluisiana un inusual paréntesis que se extiende hasta la publicación de *Igual que guantes grises* (1979). Entre un libro y otro ven la luz una reedición de *De aquí no se va nadie* (1971) y otra conjunta de *Teatro real* y *Juego limpio* (1975), además de que Plaza y Janés editara la antología *Poesía (1946-1974)*. En definitiva, una década marcada por la ausencia de nuevos poemas pero compensada por una intensa labor crítica en torno a tres poetas principales para Leopoldo de Luis: Vicente Aleixandre, Antonio Machado y Miguel Hernández. Son también los años del fundamental texto *La poesía aprendida*. Se podría pensar que la labor interpretativa había desplazado a la poética y que, en consecuencia, una mayor dedicación a aquella le privaba de esta. Sin embargo, la década de los ochenta, por ejemplo, desmiente tal hipótesis. Posiblemente, la sequía editorial de poemas inéditos tendría que buscarse en dudas, vacilaciones y desánimos de un poeta que se cuestiona su propia labor artística. La ineficacia poética en la praxis de la poesía social —incluida la suya—, críticas desfavorables, la sensación de que su tiempo líricoha pasado o el desasosiego existencial pudieron ser, entre otras razones, semillas que brotaron en esa época.

Con todo, no cabe duda de que se trata de un vacío editorial y no de impotencia creadora. En una entrevista que le hiciera Juan Cervera (1977) comentaba el poeta que estaba escribiendo un libro que llevaría por título *El ignorante*, “un libro —dice— de perplejidad, porque la edad no ha logrado despejármela: al contrario”. Aquel poemario

inédito se convertirá en 1979 en *Igual que guantes grises*[1], que le valdría para ganar el sevillano premio Ángaro de poesía y, posteriormente, el Premio Nacional de Poesía, siendo este último el que le devolvería la voz perdida en los setenta[2]. Asimismo, De Luis hacía notar por esas fechas —en el artículo "El poeta Leopoldo de Luis, premio nacional de literatura", de *Mundo Obrero*(4 de enero de 1980), firmado por G. L.— que se trataba de "un libro que tiene bastante unidad, y los primeros poemas son de hace ya algún tiempo", a lo que añade que estaba escribiendo "últimamente tres libros de manera simultánea": los otros dos serían *Reformatorio de adultos* y *Entre cañones me miro*. Es decir, Leopoldo de Luis seguía siendo el poeta fecundo de etapas anteriores.

En las entrevistas y declaraciones que se multiplican especialmente a partir del Premio Nacional, va a ir manifestando su disconformidad, o al menos su discrepancia, con las políticas editoriales del momento, siendo estas probablemente el verdadero origen de su silencio. Ya por aquella época Leopoldo de Luis era consciente de la mercantilización de la literatura como producto de consumo, sujeto al comercio editorial. Resultan esclarecedoras en este sentido las palabras del poeta en la entrevista que concediera a Paz Carmona para la revista *El Libro Español* (1980), donde lleva a cabo un análisis detallado de la relación entre los editores y los escritores, reconociendo la escasa difusión de la poesía, si se compara con novelas de éxito o *best-sellers*, y los porcentajes de unos y otros; todo ello es expresado con la discreción acostumbrada, pero al mismo tiempo con la suficiente claridad para hacer ver que no está conforme con la realidad editorial: "Yo, por mi parte, no trabajo más que con las editoriales que quieren contar conmigo, porque buscarlas me parece un trabajo estéril […] lo que le interesa al editor es que el libro se venda. Si el libro no se vende, no hay nada que hacer"; de hecho, la entrevista se cierra con el siguiente desiderátum:

> Que los editores hagan un poco de esfuerzo, que tengan más confianza en la poesía, que abran sus catálogos a los poetas, que son ellos los que se meten en un

[1] "El ignorante" quedaría como título del segundo poema de *Igual que guantes grises*.

[2] Hay que tener en cuenta que tras el franquismo se amplió la nómina de candidatos a los Premios Nacionales de Literatura con escritores *no oficiales*, con la clara intención de restablecer "cierta justicia literaria" (Martínez Ruiz, 1979). En un año tan decisivo para la democracia española, otorgar el Premio Nacional de Poesía a un poeta como Leopoldo de Luis, que sufrió el calor de las balas nacionales, el presidio y la condena posterior, que perteneció al Partido Comunista, que gritó en verso y en prosa un humanismo irrevocable, que sintió el desastre vital de su cuñado José Luis Gallego como suyo, concederle tal galardón a un exiliado interior comprometido con España como él —decía— no está libre de connotaciones políticas, independientemente de que el valor poético de *Igual que guantes grises* sea obvio. En esta misma dirección señalaba Concha Zardoya que "las adversas circunstancias vividas por la cultura española en las últimas décadas retardaron, sin duda, esta recompensa que habrían podido merecer con la misma justicia libros suyos anteriores" (1981: 353).

círculo vicioso, ya que no hay que esperar a que el que sienta la necesidad reclame, sino que hay que crear esa misma necesidad[3].

Algo idealista se muestra al respecto en otras ocasiones, culpabilizando a los medios de comunicación del distanciamiento entre la poesía y el público, pues "en general no le prestan a la poesía el espacio que se merece, y que los propios lectores desearían" (en *Diario 16*). Hoy resultaría difícil mantenerse firme ante una afirmación como esa, pues la poesía ha quedado como un *metagénero* literario en tanto que generalmente se abastece y se consume entre poetas, profesores y algún que otro disidente[4].

De un modo u otro, lo cierto es que el itinerario poético deluisiano se ve interrumpido durante los setenta. Pero como poeta fiel a sí mismo y a su labor, el silencio no respondía al vacío creativo. *Igual que guantes grises* supondría el comienzo de una nueva etapa tras un período de revisión y reflexión acerca de su quehacer, que se manifestará desde entonces en la doble vertiente metaliteraria y metafísica[5] de forma continua desde los años ochenta hasta sus últimos poemas, escritos estos a partir de una historia de Claudio Magris y que aparecen en edición no venal con el título *Cuaderno del verano 2005* como agradecimiento y homenaje póstumo por parte de su familia.

Las primeras indicaciones sobre el nuevo viraje poético a partir de *Igual que guantes grises* fueron aportadas por el mismo De Luis en las múltiples declaraciones para revistas y diarios, como las realizadas para *Ya*(21 de diciembre de 1979):

> […] es un libro quizá más reflexivo que otros míos, con una honda preocupación por el mundo externo. Hay en él una preocupación filosófica, porque plantea el problema de la identidad de la persona, porque pregunta qué es el hombre, dónde está, qué es el cuerpo, qué es el espíritu. Quizá la síntesis —siempre desde una vertiente poética— sería que o todo el espíritu es materia, o toda la materia es espíritu

[3] El humanismo clásico de Leopoldo de Luis vuelve a brotar en afirmaciones como esta, pues entiende que la necesidad de la poesía se crea en las escuelas, mostrándole al alumno la belleza estética de la palabra: "Si en ocasiones esta condición no se deja sentir es por un problema de cultura, de educación, de sensibilidad, en suma. El hombre necesita encontrar poesía en todo lo que hace, es una actividad necesaria", declara para *Diario 16* (21 de diciembre de 1979), postura idealista que mantendrá en los años ochenta: "Dado que la poesía es una cuestión de sensibilidad y esta se educa, una salida idónea sería promover la poesía en la escuela y hacer comprender a las gentes que es una forma de enriquecimiento del espíritu". De Luis entendía que en una sociedad embebida por el consumo había sustituido la natural tendencia humana hacia la belleza, antes hallada en las artes, por placeres estéticos más superfluos.

[4] De lo que no cabe duda es del menor consumo de la poesía respecto a la novela. Para comprobarlo basta con mirar el mínimo espacio que ocupa la sección de poesía en cualquier librería española.

[5] En la producción poética deluisiana resulta imposible separar la metaliteratura de la reflexión sobre temas trascendentales como el tiempo, la memoria, la nada o la muerte. Solo se hace por criterios metodológicos y hermenéuticos, teniendo en cuenta que al tratar en el siguiente capítulo la metapoesía y la intertextualidad posterior a la "poesía social" —especialmente en *Aquí se está llamando*, *Poesía de postguerra*, *Generación del 98* y *Respirar por la herida*— habrá que recuperar textos aislados en los poemarios considerados, *a priori*, metafísicos.

> […] Ante esa pregunta por la propia identidad, la palabra es a la vez camino de expresión y de identificación.
>
> […] el libro tiene una dimensión metafísica, pero hay otras derivaciones —un poema sobre el hambre física, otros sobre la palabra y su identidad—.

En suma, se trata de una interiorización, de un cambio de punto de vista que acentuará el subjetivismo y el simbolismo —ya muy marcados en la etapa anterior— para reincorporar al hombre en el centro de la escena poética. No obstante, el mundo externo seguirá funcionando como acicate creativo y sustrato ontológico. Es el periodista Florencio Martínez Ruiz quien insiste —en cada una de sus intervenciones en *ABC*, desde 1975— en la filiación existencial de la poesía deluisiana por encima de la poética social, así como en su adscripción al simbolismo, del mismo modo que acierta al afirmar que con *Igual que guantes grises* "Leopoldo de Luis entra en su definitiva etapa de madurez, de comprobación de su *yo*, que era claramente por donde debía haber empezado, y su poesía realiza así su exploración más alta" (1979a).

Como Leopoldo de Luis dice en la entrevista realizada por Juan Cervera (1977), "es indudable que el poeta está evolucionando siempre, porque el tiempo hace evolucionar, quiera o no, al hombre", y—según añade a continuación— aunque la emoción siga siendo la misma a la de sus primeras obras, "la concepción poética es hoy distinta, cada día más preocupada por la concisión y por la carga significativa de la palabra"; sus acostumbradas modestia y humildad completan la reflexión: "Que el poeta lo logre, es otra cosa". Se refiere con estas palabras al impulso que recibió la creación metapoética en los setenta, especialmente a partir de la llamada generación del lenguaje, impulso que coincide con uno de los valores que le concede a los simbólicos "guantes grises", que son las palabras con las que se viste el silencio, y cuyo origen podría estar en "Noche sinfónica", poema del aleixandreano *La destrucción o el amor* que tiene como primer verso "La música pone unos tristes guantes".

Pero una vez más es el mismo De Luis quien analiza acertadamente su propia trayectoria poética en la entrevista de *Será sencillamente* (2004: 39):

> Como la poesía en definitiva es una manera de ver el mundo, al cambiar esa manera de ver lógicamente cambia la poesía y, por eso, muchos poetas que hacían poesía social pasan a hacer otro tipo de poesía. Mi generación evoluciona hacia la reflexión filosófica, por lo menos yo.

Tanto es así que incluso la metaliteratura y la intertextualidad deluisianas de estos años —como se verá en el siguiente capítulo— se cargan de un sentido distinto al de etapas anteriores. Su diferencia radica precisamente en ese matiz filosófico que ha

quedado apuntado, pues, a partir del concepto de lenguaje poético de Heidegger, Wittgenstein y más tarde Cioran, la reflexión sobre la palabra y sobre la poesía —tanto la suya como la de otros poetas— será una forma de expresar su concepción del mundo, creyendo en un principio en el poder renovador y creador de la poesía para, más tarde, desmitificar cuantas esperanzas había ido depositando en ella. La debacle producida por la conciencia del paso del tiempo es decisiva en esa metamorfosis poética. Lo supo ver, sino antes sí mejor que nadie, Martínez Ruiz en 1989, cuando a propósito de *La sencillez de la fábula* expresaba la siguiente aserción: "Los últimos libros de Leopoldo de Luis —*Igual que guantes grises*, *Una muchacha mueve la cortina*, *Del temor y de la miseria*— estaban tocando los límites de una *consolatione* en el que se preveía el vencimiento vital que aquí se acusa sin veladuras". Pero será, no obstante, en *Casisonetos de la última tuerca* donde, anticipándose a la crudeza de sus últimas obras, se asista a una poesía de tono desgarrador a partir de los motivos de la muerte y la nada.

Teniendo en cuenta que *Igual que guantes grises* iba a llamarse *El ignorante*, cuyo poema homónimo encabeza la extensa serie meditativa sobre el tiempo, tema este al que se puede reducir la poesía de Leopoldo de Luis de que se va a ocupar este capítulo —pero también se encumbra como el gran tema de toda la poesía deluisiana—, es muy significativo que en dicho poema se desvincule de la poética realista presente en su obra inmediatamente anterior; en ella, *Con los cinco sentidos*, el poeta accede al mundo sin vacilación a través de los órganos sensoriales, captándolo además por medio del lenguaje seguro de la poesía[6]. Rompe con la seguridad de entonces y, donde hubo luz y conocimiento, ahora solo queda oscuridad y misterio, ya que el poeta está incapacitado, negado por los sentidos. Se inicia así un nuevo momento existencial que implica una poética otra, un universo artístico que subraya la estética del dolor:

> Soy la luz negra, los oídos sordos.
> Vivir apenas es la rosa oscura
> que el olfato no capta. Soy los ojos
> cerrados, fríos; soy la boca muda,
> la mano que tantea realidades.

Se trata, pues, de una pérdida de fe en la realidad porque el mundo ha cambiado al cambiar también el erosionable poeta por la acción incesante del tiempo, un proceso

[6] Recuérdense los versos que mejor lo sintetizan: "Ante estos cinco jueces he tenido / frente a las cosas un duro careo. / Olí, toque, gusté, vi y he oído. / Testigo soy. En la realidad creo". En "El ignorante" desdice la idea de esos versos: "La realidad es un sol que se nubla", mientras que en "El espía" se presenta como "un testigo / falso". Vicente Aleixandre escribe en "Rostro tras el cristal" que "tras el cristal la rosa es siempre rosa. / Pero no huele" (2005: 1057).

de cosificación que acabará identificándose, intertextualmente, en "Huérfanos de los cinco manantiales" con el poema "Lo fatal" de Rubén Darío y su insensible piedra[7]. En el poema dariano, no solo la piedra, sino también el árbol "apenas sensitivo", los "frescos racimos" de la carne, los "fúnebres ramos" de la "tumba", encuentran su correlato simbólico en los serventesios de "Huérfanos de los cinco manantiales" donde el lector se topa también con "ramos desnudos", con "tumbas como palabras abismales / y losas sobre espumas y racimos", para finalmente acabar equiparando la vida y la muerte: "Huérfanos de los cinco manantiales, / muerte y vida anegadas de igual hiedra, / ya podemos decir que son iguales. / Ya podemos decir que somos piedra". Como Darío, que se lamentaba del sufrimiento que acarrea el conocimiento, o como Aleixandre[8], que toma conciencia de la consumación, así Leopoldo de Luis, categórico: "Agostada la música, la vida".

La realidad es ahora vivida desde el punto de vista del acabamiento, lo que desencadena que aunque el sujeto poético siga contando con el mundo para la existencia, en cambio, para la expresión poética de su localización vital se decante por la perspectiva existencialista del ser como ser-en-el-tiempo, es decir, a partir de la concepción heideggeriana del tiempo como esencia del ser. De ahí que la poesía deluisiana se centre en los problemas que constituyen el interior del ser humano y que, por tanto, se muestre más filosófica, más metafísica o radicalmente existencialista[9]. El mundo externo, la realidad, forma parte del ser, pero sobre todo el hombre es un cuerpo hacia la muerte y hacia la nada. Esta cosmovisión deriva en el descrédito de los sentidos en *Igual que guantes grises*, pues, según Heidegger, "en general cuanto dan los sentidos carece ontológicamente de importancia […] Los sentidos no dan a conocer el ser de los entes, sino que se limita a notificar lo útil o lo nocivo de las cosas intramundanas «externas» para el organismo humano" (1971: 111).

Igual que guantes grises, por tanto, inaugura una nueva etapa en su trayectoria poética, caracterizada por la concepción materialista de la existencia y la intrascendencia humana. Temas como el dolor y el absurdo, el cada vez mayor

[7] Dámaso Alonso había escrito en "Elegía a un moscardón azul": "Y fuiste cosa: un muerto. / Solo ya cosa, solo ya materia / orgánica, que en un torrente oscuro / volverá al mundo mineral".

[8] En los *Diálogos del conocimiento*, Vicente Aleixandre escribe: "Yo he de adorar la piedra como final destino". Pero el panteísmo aleixandreano —solo asumido por De Luis, ya excepcionalemente, como recurso poético— no se corresponde con el materialismo deluisiano, pues Aleixandre añade: "Y aquí, ebrio de piedra, voy caminando ciego, / busco a Dios en la piedra, donde solo él habita".

[9] Como decía Abel Martín, según recordaba el alumno Mairena, "hay hombres […] que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo" (1991: 137).

protagonismo de la muerte y de la nada, generan angustias y sufrimientos en un poeta que progresivamente irá perdiendo la esperanza en los últimos asideros del amor y de la poesía. La gratuidad y contingencia de la vida irá arrinconándolo hacia el lado del escepticismo, hasta alcanzar elevadísimas cotas de decepción y de sinsentido en sus últimas obras. El hombre es, según recoge en la cita de Francisco Ayala que abre el libro que inaugura esta nueva etapa, "Homo Homini Lupus", en unas paradigmáticas palabras que se pueden aplicar al mismo De Luis y que corroboran el desarraigo que lo constituye:

> Debo confesarlo: durante el tiempo de mi remota adolescencia incurrí en la ingenuidad, quizá plausible a esa edad, de creer factible un orden social donde la felicidad humana estuviera cumplida y garantizada. Esa pasajera ilusión de mis pocos años tuvo sin duda pábulo en el pensamiento utópico y en los restos de fe progresista que por entonces eran todavía operantes. Las ulteriores experiencias de mi vida disiparían pronto esa agradable quimera dando lugar en mí a meditaciones menos superficiales y también menos confortadoras acerca de la condición del hombre sumido en la historia.

Del hombre se resalta ahora su lado negativo, su condición lobuna, su miseria. Desde 1979 se asiste a una gradación descendente en el humanismo deluisiano. La fragilidad de la existencia, de un lado, y la esencia del hombre como animal insatisfecho, de otro, ofrecen una imagen en la que se resaltan sus peores instintos. El *yo* sigue siendo el eje en torno al cual gira el mundo poético deluisiano, pero ahora como edificio desvencijado. Parafraseando a Ángel González, el poeta vive ahora *sin esperanza* pero *con convencimiento*. La sensación de acabamiento, la enfermedad y la muerte de la amada serán experiencias decisivas para que con la entrada del nuevo milenio también el convencimiento se desvanezca.

Leopoldo de Luis sigue siendo durante estos años un poeta existencialista. El existencialismo, más que una filosofía, le supone un modo de estar en el mundo, una actitud vital que le provee de una interpretación cabal sin falseamientos idealistas. Obviamente —ya se dijo— no es un dogma o doctrina que haya que cumplir incondicionalmente, de ahí que en ciertos textos el pensamiento poético no se adecue completamente a los dictados de Kierkegaard, Heidegger o Sartre. El universo cultural deluisiano se verá enriquecido por otros pensadores y poetas más o menos pesimistas. Su deuda con el existencialismo desde sus orígenes es revelada por él mismo, además de intuir su futura poética del escepticismo, en la entrevista que le hace Jacque Canales en 1987, cuando esta le pregunta por *Una muchacha mueve la cortina*:

> […] prevalecen los temas íntimos, sobre todo del recuerdo y quizá lo que podríamos llamar existenciales. […] De ahí pasé a los temas sociales, pero también de ahí, de esa preocupación humana pasé en algunos libros a los temas que podríamos llamar existenciales. Hay que tener en cuenta que en la época en que comencé a escribir fue la época en que se extendió y alcanzó gran predicamento en Europa la filosofía de la existencia (Sartre), por la que yo particularmente me interesé. La mujer que se ve en ese libro es, por supuesto, simbólica. Se trata de simbolizar la vida en una mujer que nos acompaña siempre y que, algunas veces, parece que nos abandona, y que es más bella que fiel. Esta mujer probablemente va a convertirse en la terminación de esa misma vida: en la muerte, que para mí es la nada.

El existencialismo sigue latiendo entre sus versos, ya que, aunque no le encuentre sentido al destino y a la naturaleza humanos, quiere vivir a pesar de todo, quiere seguir respirando por la herida. Los sueños de otrora se han desvanecido, los ideales espirituales se han encarnado en la materia corporal y el futuro es una ilusión vana, pues, consciente de haber acumulado cada vez más pasado en su ser, el tiempo se deshace hilo a hilo en la cortina de la memoria que descorre la vida. La desilusión y la ausencia de esperanza serán la señal que hará al lector la obra poética deluisiana para saber que está accediendo a la última etapa de un poeta de moral íntegra pero convencido de ser uno más en mitad de la nada: *Elegía con rosas en Bavaria y otros poemas*(2000) la inaugura.

Junto a *Igual que guantes grises*, las obras que continúan la línea reflexiva y desmitificadora son *Entre cañones me miro* (1981), *Una muchacha mueve la cortina* (1983), *Del temor y de la miseria* (1985), *Elegías de Struga* (1990), *Tríptico de la materia humana* (1991), *Casisonetos de la última tuerca* (1996) y *El viejo llamador* (1996), además del ciclo mítico: *Mitos y contraseñas* (1988) y *La sencillez de las fábulas* (1988). Los *Sonetos familiares* (1995), por su fuerte carga semántica de metapoesía e intertextualidad, se estudiarán más adelante.

Sin embargo, más que una subida en el grado o en el tono del dolor —pues este ha sido siempre fiel compañero de viaje— hay una *desmetaforización* cultural de los tópicos que coincide, paradójicamente, con un simbolismo más auténtico y enriquecido por cuanto tiene de más personal y subjetivo. La experiencia desplaza a la tradición y la emoción a la retórica en un poeta invariablemente auténtico que —del mismo modo que Aleixandre evolucionó del hombre universal de *Historia del corazón* al hombre concreto y particular y a la reflexión en sus últimos poemarios— supo ver en el

sufrimiento el síntoma inequívoco de la vida[10], siguiendo la estela de Kierkegaard, Unamuno y Hierro. La angustia de Leopoldo de Luis de estas dos décadas es el reflejo de la duda metafísica o de la evidencia no solo del paso del tiempo sobre la mortal materia humana, sino también del sentido existencial del tiempo. María Zambrano definía este estado del ser como *melancolía*, una forma de sentir la vida "como tiempo irreversible" (1987: 97).

Durante estos años, especialmente a finales de los ochenta y en los noventa, Leopoldo de Luis publica una serie de *plaquettes* que, en algunos casos, posteriormente pasarían a formar parte de obras mayores. En esos opúsculos el poeta condensará la temática que define su obra, a saber, la metaliteratura y la preocupación por el sentido de la vida humana. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Sonetos familiares* (1995), donde poesía, memoria y vida forman una intrincada semántica que se entrelaza con la reflexión sobre el tiempo y la dualidad antitética del hombre.

7.1. El tiempo interior

Decía Heidegger que "aquello desde lo cual el «ser ahí» en general comprende e interpreta, aunque no expresamente, lo que se dice «ser», es *eltiempo*. […] *partiendo de la temporalidad como ser del «ser ahí» que comprende el ser*" (1971: 27). Asimismo, en *El ser y el tiempo*, la existencia del hombre se explica como el "prolongado prolongarse" o "gestarse histórico" que transcurre *entre* los límites del nacimiento y de la muerte; de otro modo, se podría decir que el ser humano es ontológicamente tanto el ser-para-la-muerte como el ser-para-el-nacimiento (1971: 405). La totalidad del *Dasein* radica precisamente en ese mismo *entre*[11]. En el poema "Los exiliados", el exilio al que se ve abocado el hombre, como extranjero, es aquel en que consiste su propia existencia pues, desterrado del paraíso, solo le queda vivir en la condena del tiempo, *en medio de* o *entre* el nacimiento y la muerte, como exiliado. La vida —el exilio— "nos acuna su miedo o nos prepara / su mortaja. Nos coge como a prófugos / fusilados en medio de dos fuegos". Como reza el mismo título del libro al que pertenecen esos versos, el individuo se encuentra en un *entre* acechante: *Entre cañones me miro*. Es también

[10] Es una nota característica de la poesía deluisiana que ya había sido revelada por Vázquez Medel en "Leopoldo de Luis: la poesía meditativa de los 80", de *Será sencillamente* (2004: 151).

[11] "En la unidad del «estado de yecto» —dice Heidegger— y del «ser relativamente a la muerte» «fugitivo» o «precursando», son «continuos» en forma peculiar, al «ser ahí» el nacimiento y la muerte. En cuanto cura, es el «ser ahí» el «entre»".

Heidegger el que insiste en el valor del *entre*como mundo en el que desarrolla su existencia el ser-ahí: "Únicamente el ente que es «entre» el nacimiento y la muerte representa el todo buscado" (1971: 403). En el primer verso de "La escarpia" (*Casisonetos de la última cuerda*), principio y fin de la existencia equivalen a una alcayata a la que se ata cada uno de los cabos de la vida: "Entre escarpia y escarpia va la cuerda / […] De una escarpia a otra va la vida". Y, por otro lado, Vicente Aleixandre se hace eco del mensaje de "Lo fatal" dado por Rubén Darío, para contradecirlo en el poema "Entre dos oscuridades, un relámpago" (2005: 755).

También para Sartre, el para-sí —el en-sí que se pierde para fundarse como conciencia o ser humano— es temporal en tanto que es, a su vez, *su* presente, *su* pasado y *su* futuro. Pero si se considera que la conciencia es la nada, "la posibilidad propia del ser" (2006: 136), la realidad humana está infectada de no-ser, de un pasado que *no es*, pues su esencia es un *era*,del mismo modo que el futuro no es sino lo que *tengo-de-ser*; en cuanto al presente, dice Sartre que no se puede captar como si fuera el instante ya que "el instante sería el momento en que el Presente es; pero el Presente no *es*, sino que se presentifica en forma de huida" (2006: 170-221)[12]. Rotundamente dirá que el hombre se temporaliza existiendo.

A partir de esta visión existencial del tiempo, Leopoldo de Luis irá acentuando cada vez más en su poética la condición temporal del hombre, en cuya caracterización resultan decisivos los semas de la muerte y de la nada.

Es el poema titulado, precisamente, "Tiempo" —de *La sencillez de las fábulas*— el punto de partida en esta etapa del *leitmotiv* deluisiano, por su contenido altamente filosófico que radicaliza y asiente lo dicho desde sus primeras obras. Es uno de esos textos en los que Leopoldo de Luis evidencia que la poesía es —como él explicita en múltiples entrevistas— una respuesta y que, desde mi punto de vista, sería más exacto expresarlo como la búsqueda de una respuesta, ya que las cuestiones planteadas no solo en el poema sino en prácticamente toda su poesía son irresolubles. Solo cuando la metafísica se vea anulada por la aplastante objetividad de su pensamiento materialista se vislumbrarán respuestas ontológicas en el horizonte. Y para ello son necesarias

[12] Sartre lo aclara más adelante: "Decir que el pasado del Para-sí está en aplazamiento, decir que su presente es una espera, decir que su futuro es un libre proyecto, o que no puede ser nada sin tener-de-serlo o que es una totalidad-destotalizada, es una y la misma cosa" (2006: 680).

reflexiones sinceras —apoyadas en gran medida en los existencialismos— como las llevadas a cabo en "Tiempo"[13]:

> ¿Me disuelvo en el tiempo o soy el tiempo
> que en mí se delimita?
> Un paso más, y veo que camino sobre una fina arista.
> ¿El tiempo es un bisel por el que avanzó
> a lo largo de un día
> único, que flanqueando va la nada
> con inventadas rosas amarillas?
> "Somos de tiempo" una vez dije. Poco
> más hoy añadiría.
> Tantos años, y tengo entre las manos
> no más que aquella flor tan trágica y querida.

Donde dijo que "somos de tiempo" es en el poema "Tránsito" de *Elegía en otoño*. Es un tema que Leopoldo de Luis ha abordado con tanta intensidad, desde todos los puntos de vistas posibles y tan recurrentemente que sería difícil comprender cualquier obra suya si no se toma en consideración. El tiempo aparece en sus obras como tiempo físico o histórico, propio de los que llevan una vida caída en la inautenticidad, dejándose llevar por él y por la costumbre de existir; también el tiempo ontológico o existencial —como el del poema "Tiempo"— que identifica el ser con el tiempo, como esencia de aquel, y que heideggerianamente es el punto desde el que el hombre "comprende e interpreta" en-el-mundo. Como dice Heidegger, el *Dasein* "solo puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser". La existencia transcurre en el tiempo y el poeta camina ahora "sobre una fina arista" o por "un bisel", esto es, está experimentando la sensación existencialista por antonomasia, el vértigo o la angustia de ser, sin más, ante el tiempo y ante la nada, y la de ser su propia posibilidad en libertad. "Hay que dejarse penetrar del todo / por el tiempo", dice en "Meditación en el parque", uno de los poemas que más intensamente reflexiona sobre ello. Como esencia del ser, es un tiempo interior que no se corresponde con el que marca el calendario; es un tiempo vital arraigado a la misma materialidad que permite que el alter ego poético descubra un íntimo y "pequeño / reloj dentro de ti que cuenta sórdidos / espacios y recorta luz y marca / las horas amarillas".

[13] La imagen de la flor había sido recogida por Miguel Hernández: "Flor de luz, el relámpago / y flor del instante, el tiempo. / Entre las flores te fuiste. / Entre las flores me quedo", donde vuelve a resaltar el valor existencial de *entre*. Dámaso Alonso, en *Oscura noticia*, dialogaba con el tiempo en los siguientes términos materialistas: "Entre tus manos me tienes, / tierra soy" ("Vida"). Por su parte, Oliver Belmás en *Guardado llanto* vislumbra cómo "al terminar la vida / nos acoge la tierra" ("Elegía de una tierra").

El agnóstico Blas de Otero, quien le había suplicado a Dios que le dejara solo con su vacío y su abismo interior ("Lástima"), quien se había enfrentado "al borde del abismo" y "en el vacío inerte" con la muerte ("Hombre"), imagina que esta es "el hueco sin luz de una escalera, / un colosal vacío que se hundiera / en un silencio desolado, liento" ("Basta"), para convencerse así de que "cuando morir es ir donde no hay nadie" ("Entonces y además"), la nada es la única salida posible "porque los muertos / se mueren, se acabó, ya no hay remedio" ("Gritando no morir"). La poética de *Ancia* es similar, pues, a la reflexión llevada a cabo por De Luis, si bien este no entra en ese diálogo imposible con trascendencia divina alguna. En realidad, se trata de un unamuniano *monodiálogo* o de un machadiano soliloquio, la vieja costumbre humana de conversar consigo mismo que se acentúa en los poetas.

Si se obvia el poema que abre *Igual que guantes grises* a modo de poética, el primer poemadel libro, como ya se dijo, es "El ignorante", cuyo primer verso a su vez es una declaración de intenciones que marca el tono escéptico de su producción durante todos estos años: "Me asusta el gran vacío en que me muevo". He aquí una definición puramente existencial desde un punto de vista filosófico. La primera persona del singular, un *yo*asustado, es el punto de encuentro con *lo otro*, el mundo o la cosa en-sí, y es, asimismo, el único protagonista de los poemas. La subjetividad sigue siendo la esencia de la poesía deluisiana y la filosofía heideggeriana del ser-en-el-mundo continúa siendo el principal problema existencial en su obra. Es precisamente ese "gran vacío" el que hace que vaya ganando presencia el tema de la muerte respecto al del tiempo, según el poeta lo va sintiendo en más y más fenómenos, tales como la incompatibilidad de los *yoes* opuestos, el materialismo[14], el falseamiento de los mitos, la soledad y el fracaso del amor, o la corroboración del sufrimiento y de la injusticia. En *¿Qué es metafísica?* apunta el filósofo alemán que "la nada es aquello que se distingue de todo ente y que llamamos ser",y en *De camino al habla* Heidegger escribe que "el vacío es el nombre eminente para lo que se quisiera decir con la palabra «ser»". El pensamiento heideggeriano que late desde el corazón mismo de ese primer verso se completa con notas que había dejado el filósofo alemán en *El ser y el tiempo*: "el «ser ahí» es, en cuanto «ser en el mundo», «temeroso»" (1971: 160). No se trata de un problema circunstancial que haga sentir al hombre temeroso o asustado, sino de un problema

[14] Ha señalado Pascal Charbonnat que "la respuesta materialista no puede reducirse, pues, ni a una concepción del ser («Todo es materia»), ni a una teoría del conocimiento («La realidad existe independientemente del pensamiento»). Es ante todo la idea del desarrollo inmanente del universo y de los seres que lo componen" (2010: 34).

esencial, pues el hombre-conciencia u hombre fenomenológico del existencialismo es un ser que se angustia por nada y ante nada. De hecho, el kierkegaardiano *Temor y temblor* encontrará eco intertextual en el mismo título deluisiano *Del temor y de la miseria*[15].

Si el pensamiento de Machado halla en la poesía de Leopoldo de Luis una intertextualidad ineludible es precisamente en su reflexión sobre el tiempo y la muerte[16]. Por eso, cuando el poeta se presenta en "El ignorante" como "reo de incomprensión" está recreando la filosofía de Mairena, además de ser uno de los motivos que sostiene la filosofía existencial, entre otros, de Gabriel Marcel[17]. El mundo no se comprende porque es un inmenso interrogante irresoluble, la realización irracional del ser que se sitúa ahí sin por qué ni para qué; el poeta es *el ignorante*[18]porque es un extraño que en estado de desamparo observa cuanto le rodea y porque desconoce el sentido último de su existencia absurda, que está de más. He aquí los primeros versos del poema de *Igual que guantes grises*:

> Me asusta el gran vacío en que me muevo.
> Todo lo que ahora ignoro y lo que nunca
> podré saber, mi múltiple ignorancia
> inmensa y despoblada catacumba
> por la que avanzo torpemente a ciegas.

La apelación al "gran vacío" y su escasez de conocimiento de la realidad fueron también el tema principal de una de las reflexiones del apócrifo machadiano:

---

[15] Obviamente De Luis no está diferenciando, como lo hiciera Heidegger, entre angustia y temor. Para el filósofo, el temor es "un encontrarse impropio […] *ante* algo amenazador" y la angustia un "encontrarse fundamental" que "surge del «ser-ahí» mismo" y que "libra *de* las posibilidades encintas de no ser y permite quedar libre *para* las propias" (1971: 369-373).

[16] Ya Guillermo de Torre había subrayado la estrecha vinculación entre el pensamiento existencialista de los filósofos alemanes y franceses y el de Unamuno, Machado y Ortega (1948: 74), algo a lo que se había anticipado María Zambrano en su artículo "Antonio Machado y Unamuno, precursores de Heidegger", en *Sur*, VIII, nº 42, Buenos Aires, 1938.

[17] Ante la distinción entre *problema* —lo que está delante y puede ser superado dando un rodeo— y *misterio* —lo que comprende al hombre en su ser, siendo el ser mismo del hombre—, puede decirse con Marcel que el pensamiento de la existencia propia es un *misterio* para Leopoldo de Luis, no inteligible a la conciencia del yo, pues es el mismo yo en el mismo instante presente (Mounier, 1967: 34-38). De hecho, llegó a declarar, acerca de "Soy un cuerpo", que la existencia humana le resultaba "difícil de comprender" (1985: 20). Francisco Brines había escrito que "el hombre no comprende el designio secreto de su naturaleza" ("Todos los rostros del pasado"). Según María Zambrano, "para la poesía nada es problemático, sino misterioso" (1987: 20).

[18] Escribe Guillermo Díaz-Plaja(1979) a propósito de *Igual que guantes grises* que "toda poesía honda es una interrogación. El poeta es «el ignorante»; el que patéticamente pide, reclama, grita, exigiendo respuestas. El mundo exterior es una inmensa trampa que nos asedia […]". Según Pascal, la ignorancia desencadena un estado de ansiedad, afín a la angustia existencial: "Hundido en la inmensidad infinita de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí más bien que ahí" (Serrano Poncela, 1953: 136).

> Toda incomprensión es fecunda […] porque en el camino de lo incomprendido comprendemos siempre algo importante, aunque solo sea que *incomprendíamos* profundamente otra cosa que creíamos comprender. Meditando sobre la cuarta dimensión del espacio, llegué a dudar de las otras tres, a descubrir el espacio en que yo pensaba, un gran vacío de toda materia, la nada primigenia anterior a todo cuerpo y a toda forma geométrica imaginable, no podía tener ninguna dimensión. El día que comprenda —pensaba yo— que ese espacio pueda tener tres dimensiones, ¿por qué no comprender que tenga cuatro?

Abel Martín, a su vez, dedica un soneto "Al gran cero"[19] —otra forma de expresar "el gran vacío"[20]—, donde incita al poeta a escribir "a la muerte, al silencio y al olvido". Pero aunque Machado —como demostrara Julián Marías en 1953— no leyera a Heidegger sino sobre Heidegger, creo con Sánchez Barbudo que el pensamiento filosófico de Heidegger está presente —directa o indirectamente, consciente o inconscientemente— en la obra del poeta. Son reflexiones paralelas en torno a los temas fundamentales del tiempo y de la nada. Y es con este Machado filosófico con el que la también meditativa y reflexiva poesía de Leopoldo de Luis que parte de *Igual que guantes grises* tiene una intertextualidad más acusada[21]. Así, cuando Mairena (1991: 218) divaga con la imagen de Dios como una gran conciencia, en clara alusión a la angustia heideggeriana, dice:

> En esta teología nada encontraríamos más esencial que el tiempo; no el tiempo matemático, sino el tiempo psíquico, que coincide con nuestra impaciencia, esa impaciencia mal definida, que otros llaman angustia y la cual comenzaríamos a ver un signo revelador de la gran nostalgia, del no ser que el ser supremo siente, o bien –como decía mi maestro, la gran nostalgia de lo Otro que padece lo Uno.

Son los pilares temáticos que, desde un pensamiento materialista, van a sustentar el andamiaje poético del que va "intuyendo la angustia de ser hombre" ("El eslabón perdido"): la omnipresencia del tiempo, la Nada como destino ineludible y la angustia de ser. O como sentenciaba Mairena: "Nunca, nada, nadie. Tres palabras terribles; sobre

---

[19] Machado explicará esos versos en *Juan de Mairena* a propósito de otro poema del apócrifo Abel Martín: "Sé que habrás de llorarme cuando muera / para olvidarme y, luego, / poderme recordar, limpios los ojos / que miran en el tiempo. / Más allá de tus lágrimas y de / tu olvido, en tu recuerdo, / me siento ir por una senda clara, / por un «Adiós, Guiomar» enjuto y serio"; sobre él decía Mairena: "Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella —conviene recordarlo— era el olvido uno de los "siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero". Merced al olvido puede el poeta —pensaba mi maestro— arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya evocador, sino —en apariencia, al menos— alumbrador de formas nuevas. Porque solo la creación apasionada triunfa del olvido" (1991: 77).

[20] Carmen Conde, en "Canto funeral de mi época", de *Mi fin en el viento*(1947), pedía "volvedme a mi no ser; al gran seguro". También Aleixandre definirá la muerte como un "gran abismo" o como "la desolación / de la oquedad sin bordes" en *Poemas de la consumación* (2005: 1018, 1031). En "Muerte de un perro", para Brines "reflejaban sus ojos, igual que los humanos, / el terror al vacío".

[21] Son los años en que está escribiendo *Antonio Machado, ejemplo y lección* (1975).

todo la última. (Nadie es la personificación de la nada)" (1991: 47). Es un tiempo existencial[22] —recuérdese la máxima de que *la poesía es palabra esencial en el tiempo*— del que se nutre el poeta: "Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro «engendro de Luzbel en su caída», el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco" (1991: 143). Sobre esa misma "caída" versará uno de los libros de E. M. Cioran, *La caída en el tiempo*[23](2003: 169), quien también concibe al hombre como animal temporal:

> Pero, mira por dónde, lo amenaza otra caída, cuya amplitud resulta aún difícil de apreciar. Esa vez ya no se tratará de caer de la eternidad, sino del tiempo; y caer del tiempo es caer de la Historia, es—suspendido el porvenir—, encenagarse en lainercia y la tristeza, en el absoluto del estancamiento, en que el propio verbo se hunde por no poderelevarse hasta la blasfemia o la imploración. Esa caída, sea o no inminente, es posible e incluso inevitable. Cuando le llegue al hombre, este dejará de ser un animal histórico. Y entonces, tras haber perdido hasta el recuerdo de la eternidad verdadera, de su primera felicidad, dirigirá sus miradas a otros puntos, al universo temporal, a ese segundo paraíso, del que habrá sido desterrado.

El tiempo, pues, hace del sujeto poético deluisiano un "ser caído ahí" que *seencuentra* en "estado de yecto". Las amarras idealistas se han soltado para siempre y definitivamente —excepto en breves instantes de esperanza— y el hombre sale a la deriva, a mar abierto, náufrago zarandeado por el tiempo, a encontrase con la muerte. La existencia consiste en un proceso de degradación hacia la nada. Lo dice el poeta De Luis en "El ignorante"; las distintas etapas del día son estructuradas mediante la tríada simbólica de la mañana, la tarde y la noche. La mañana —tópicamente— representa la inauguración del mundo o el encuentro inocente del *yo*con la naturaleza; en la tarde "todo / se torna violetas inseguras" pues lo que el ignorante no desconoce es el poder implacable del tiempo; las noches son ya esa otra Madre Tierra en la que quedan los cuerpos al abrigo de su oscuro final. Del mismo modo, el itinerario poético de la obra deluisiana responde *grosso modo* a esas mismas etapas: un primer momento inaugural

[22] Según Mairena, "el hombre es el animal que mide su tiempo"; el apócrifo reflexiona, como harán los filósofos existencialistas posteriormente, sobre la anterioridad de la existencia sobre la esencia ("Existo, luego soy"), anticipándose —bajo la lección de Abel Martín— a las conclusiones sartreanas(1991: 224 y 171).

[23] Leopoldo de Luis leerá a Cioran en esta época, y hasta el final de su vida, constante e ininterrumpidamente. Por el escepticismo que caracteriza al pensador rumano y a la poética deluisiana a partir de *Elegía con rosas en Bavaria*, la intertextualidad entre el existencialismo cioranesco y el deluisiano será analizada más adelante. Cioran es conocido en España en los años setentaa partir de las traducciones y prólogos de Fernando Savater; entre otros títulos, *La caída en el tiempo* cuenta con una traducción española desde 1972. Véase, al respecto, el trabajo de Diana Motoc "La traducción y la recepción de M. Eliade, E. M. Cioran y E. Ionesco en España" (*Quaderns. Revista de traducció*, 10, 2003 pp. 93-110).

que coincide con la infancia y con la juventud; un período vital de madurez donde la esperanza va dejando huecos al desaliento; y, por último, el canto del cisne que empieza a entonarse desde *La sencillez de las fábulas* (1988). En *Del temor y de la miseria*se repite ese viaje metaliterario y existencial a un mismo tiempo, que también es manifestado desde el desconocimiento del *ignorante*, pero además con un sentimiento de derrota más acusado, una trayectoria que va del alba al ocaso, de la luz a la oscuridad en los versos finales de "Solo un poco de musgo":

> Yo no sé al fin y al cabo proclamar nada apenas,
> solo un rastro pequeño, una mínima espora
> para el musgo menudo que tapiza este campo
> donde el sol triunfó un día, donde la noche ahora.

Del temor y de la miseria corrobora la estructura temporal tripartita. En "Los tres cercos", son el presente ("Esta tierra es mi espejo"), el pasado ("Esta historia es la mía") y el futuro ("Esta esperanza tengo") los límites que constriñen al hombre, lo que lo conforma, respectivamente, como unidad de espacio, tiempo y voluntad. Es el hombre un ser que sigue presentándose arrojado en el mundo, como un proyecto y esencialmente incompleto por la imposibilidad de cesar en sus deseos de "ir más allá" material y metafísicamente. Sucede, sin embargo, que su condición de animal cronológico se impone sobre los demás existenciarios del ser, como queda sugerido en el último verso del poema: "Pero la tarde, indiferente, pasa". Es la poesía y es la vida palabra esencial en el tiempo. La intertextualidad con el "Proverbio XV" de Machado[24] demuestra la reducción temporal a un *antes*, un *ahora* y un *después* de los que nada se sabe, tres momentos o "tres arcas" que "cierra una desconocida llave". La tridimensionalidad del tiempo guarda un misterio que en "El secreto" deluisiano sigue sin revelarse, el enigma de la vida y de la muerte:

> Siempre vamos de tres en tres por cumbres
> que en nieve cuadricula la ventana:
> el pasado, el presente y el futuro
> no son un yo distinto de este cuerpo
> que con fervor la música ahora escucho.
> Pero todo el secreto todavía
> en oscura maleta está encerrado.

A la muerte va Machado "ligero de equipaje"; De Luis, con una única maleta misteriosa. En su interior, posiblemente, la nada sea todo el equipaje. Pero mientras

[24] "Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos, / de arcano mar venimos, a ignota mar iremos… / Y entre los dos misterios está el enigma grave; / tres arcas cierra una desconocida llave. / La luz nada ilumina y el sabio nada enseña. / ¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña? ".

tanto, la fuerza del adverbio "todavía" marca la línea divisoria entre el ser y el no-ser. Los dos adverbios existenciales que configuran la poética deluisiana son *acaso* y *todavía*. De un lado, la duda, la ignorancia, lo irresoluble y el misterio[25] tanto como la esperanza, la contingencia y los deseos: *acaso*; de otro, la certeza temporal, la esencia humana, el existir en el espacio y en el tiempo, entre los límites comprendidos del nacimiento y de la muerte: *todavía*. Este último es un adverbio puramente machadiano: "Hoy es siempre todavía" y, en "Últimas lamentaciones de Abel Martín", "¡Oh Tiempo, oh Todavía / preñado de inminencias". El *todavía*deluisiano es, como en Machado, la expresión más breve de la continuidad de la existencia, donde pasado, presente y futuro forman un todo indivisible. El reino del poeta es el tiempo del *todavía*; recupera la vida pasada a través de la memoria, subraya el instante e insinúa el mañana. Una vez más aparece la triple coordenada temporal para expresar el ámbito donde se desenvuelve la existencia. En la poética deluisiana, la metafísica del paraíso perdido y de la tierra prometida ya no forman parte de su pensamiento, pues la reformulación de un materialismo que ha ido progresivamente configurándose desde sus primeros libros alcanza ahora su forma plena de expresión mediante un lenguaje simbólico altamente significativo. En "Como caballos muertos", el sujeto poético es presentado desde el punto de vista de unos niños que "se aseguran / de que allí estamos, quietos, todavía", y en "De los recuerdos", "las olas / rompen contra los huesos todavía.". Dicho existencialmente y parafraseando a De Luis, el hombre está ahí y está todavía, pues es la única manera de estar-en-el-mundo, aunque sea como un cuerpo en contacto con el roce del viento, aunque sea impregnándose de la fragancia mortecina que deja el tiempo. La continuidad del tiempo interior será analizada fenomenológicamente como pasado, presente y futuro, ya que la repetición —como decía Kierkegaard— determina la relación entre el individuo y la especie.

Las tres edades de la vida presentadas como un *continuum* vuelven a aparecer en "Las tres mujeres": una niña, un amor y una madre. En este poema de *Una muchacha mueve la cortina* la confusión temporal hace que no se distinga a cada una de esas mujeres: "Una columna son las tres, un solo / cuerpo donde se enreda cenicienta / yedra de tiempo: acaso son la misma / y la vemos desde ángulos distintos". La identidad llega a ser total, pues, en el diálogo de ensueño y de alucinación que mantiene con las tres

[25] El conocimiento de lo trascendente está relacionado con la ignorancia, pues, como ha señalado Peinado Elliot, "el no saber no es privación sino trascendencia, pues si se entiende lo que se ve, entonces no es Dios sino un ídolo, pues Él está más allá de todo ser y todo conocer" (2002: 429).

mujeres, el poeta observa que su interlocutora no es la que creía. La mujer que representa la juventud se transforma en la niña de la infancia y esta, a su vez, en la madre que "balbucea / su demencia en el quicio de la muerte". La amalgama existencial del tiempo —pues el poeta se ha desprendido del concepto superficial de este como "suma de" un antes, un ahora y un después, como compartimentos estancos— le lleva a corroborar que "vivir es ensamblar edades múltiples / sucesivas medidas" ("Tamaño de mujer").

Ya en "El espía" (de *Igual que guantes grises*) parece haber llegado a la conclusión de que para saber quién y qué es el hombre hay que tener en cuenta su pasado, incluso si esa mirada hacia atrás actualiza en el presente lo mejor de otros tiempos, aquello que, como la esperanza, ya no se posee: "somos espías, / vigilantes del tiempo, delatores / de los enamorados desertores / que soñaron antiguas rebeldías". El pasado es, según Sartre, "la totalidad siempre creciente del en-sí que somos" (2006: 179); es junto con el futuro lo que no-es, como las cosas del mundo, pero —dice Sartre— es "lo que tengo-de-ser". Como es frecuente en los libros de Leopoldo de Luis, *Una muchacha mueve la cortina* comienza con un poema que funciona a modo de introducción o de prólogo, como una presentación de lo que va a venir. Ese poema es "El pasado", que traslada al lector al momento preciso en que se crea el tiempo, el que coincide con el mismo gesto adánico de morder la fruta del conocimiento. En el mundo de la inocencia, en el Paraíso, "no son nada los años, no transcurre / el tiempo. Vida en éxtasis. Perenne / palabra, verbo"; mordida la manzana, el hombre cae en el tiempo y comienzan a rodar los años, "sus hojas y sus sombras, para siempre". Se ha inaugurado el espectáculo de la vida, condenada a la caducidad, se ha descorrido el telón: "…Y se inicia el pasado". También para Kierkegaard la inocencia es ignorancia, pues como interpreta en *El concepto de la angustia* (2008: 91):

> Todavía reina la inocencia en este momento, pero basta el sonido de una palabra para que se concentre inmediatamente la ignorancia. La inocencia, como es obvio, no puede entender esa palabra, mas la angustia ha hecho con ello, por así decirlo, su primera presa y ya posee el lugar de la nada una palabra enigmática. En este sentido, cuando en el Génesis se afirma que Dios dijo a Adán: "pero no comas del árbol de la ciencia del bien y del mal", es claro de todo punto que Adán no comprendió lo que significaban esas palabras. Pues, ¿cómo podía entender tal distinción del bien y del mal, si tal distinción no existía para él antes de haber gustado el fruto del árbol prohibido?

Del mismo modo que Kierkegaard, De Luis coloca los fieros colmillos del tiempo amenazante junto a "tus pies de niña que no sabe, / de niña que inaugura la inocencia" ("A una luz simultánea").

“Toda teoría sobre la memoria implica una presuposición sobre el ser del pasado”, dice Sartre (2006: 170). Al igual que el futuro está vinculado a los deseos, la memoria es un fenómeno del pasado. “De los recuerdos”, de *Una muchacha mueve la cortina*, parte de la cita de Jorge Manrique (“Cualquiera tiempo pasado / fue mejor”). Sin embargo, el pasado de la poesía deluisiana es existencial, pues del mismo modo que Sartre subrayaba que “yo soy mi pasado”, De Luis concibe que “el pasado disuélvese en la sangre / […] como figuraciones de ceniza”. Más adelante, en “Asustada”, una mujer-Penélope bordará en la tela del tiempo “marañas de pasado sin destino”. Algo similar dijo De Luis en la entrevista que le hizo JoséLópez Martínez en *El Informador* (10-9-78) cuando afirmaba que “la niñez hizo al hombre”.

La necesidad de recuperar el pasado para hacerlo presente, “para conseguir el equilibrio”, es uno de los temas de “Los dos juntos”, además de la heterogeneidad del ser humano. Es desde el presente desde donde los hombres —presentados de nuevo como “testigos / de un proceso cerrado para siempre”— interpretan el pasado, arrojándole nueva luz, para —desde la filosofía sartreana— adecuarlo a sus proyectos futuros. Ante el vértigo de la existencia, consciente de estar siempre al borde de la muerte como un trapecista en la cuerda floja del tiempo, hay que armonizar olvido y recuerdo, realidad y esperanza, ya que el sujeto poético sabe que no hay vuelta atrás y que su tiempo se está acabando “junto a los años / en que concluyes las gastadas páginas / de este cuaderno”. La duplicidad existencial vendrá, precisamente, por ser a un mismo tiempo materia hecha de pasado y presente. El mítico tiempo cíclico es ya el tiempo lineal del ser individual e insustituible.

Otra cara del pasado es que la realidad queda atrás, desvencijada y deshecha por el paso del tiempo. “Mano en la ruina” describe el ambiente familiar del hogar y los elementos que levantaban la casa, desde la estructura (ventanas, quicio y goznes, vigas) a los utensilios cotidianos (la silla, la cortina, el quinqué, la alfombra, la llave y el llavero, los espejos, los estantes y la mesa) donde “todo / tuvo su exposición y su liturgia”; entre todos ellos destaca “aquel portarretrato repujado / de recuerdos inmóviles”, como ejemplo de intertextualidad interna al anticipar el título de *El portarretratos* (2000), recurso que De Luis utiliza constantemente[26]. La segunda parte

[26] “Unos guantes perdidos en la calle”, de *Entre cañones me miro*, recupera el simbolismo del libro inmediatamente anterior. En la segunda parte de *Del temor y de la miseria*, “La indiferencia” se cierra con la cita del poema “Gentes de atardecer…”, de *Teatro real*: “«Gentes de atardecer» que un día hicieron / en el «teatro real» su gris escena”. También en la segunda parte del mismo libro, las “solemnes liturgias familiares” anticipa los *Sonetos familiares* (1995). Pero también utiliza la técnica de evocar libros

del poema anuncia la aparición de la mano del poeta que rescata de la nada, de la memoria, aquel universo familiar perdido: "Una mano aquí en la ruina, / acariciando el caos […] / Un mano que fue y aquí suscribe / la emocionante historia que alzó un día". Al entrar el sujeto poético en contacto con el mundo pretérito, la palabra recrea y revive, mediante una poesía biográfica[27], todo aquello que el olvido estaba destruyendo. Será este —como se verá en el siguiente capítulo— uno de los últimos reductos idealistas que más tardará en desaparecer de la poética deluisiana.

Cuando se ha dicho anteriormente que el hombre se encuentra caído en el tiempo, es el presente el punto exacto de su ser-ahí, nombrado por Heidegger como la *mirada*(1971: 366); para Sartre, en cambio, el presente es "presencia del Para-sí al en-sí" (2006: 187). En Leopoldo de Luis, el tiempo presente, como en Sartre, es una nada, pues el instante no es. Caracterizado por las cualidades tópicas de la fugacidad y de su poder destructor, el presente, en tanto que el hombre es consciente de su estado de aherrojamiento existencial, engendra la nada, es decir, el hecho de ser materia en descomposición y, en suma, la esencia misma de la existencia. "Es todo presente", dice en "Versos españoles en Santa Sofía de Ohrid". En este punto coinciden los existencialistas ateos con el trascendentalismo pagano propuesto por Jaspers en *Filosofía de la existencia* (1980: 107):

> Si por filosofar se entiende aprender a morir, esto no significa que con el pensamiento de la muerte a través de la angustia pierda yo el sentido del presente, sino que con ella acentuó el presente mediante un esmerado y activo cumplimiento, según la medida de la trascendencia.

El sentido que Heidegger le concede a la mirada está muy presente en "Mirando fijamente"[28]. El modo de la "existencia auténtica" o "presente propio" es la mirada, es decir, el instante que surge del futuro y del pasado en tanto "advenir-sido". En el poema de Leopoldo de Luis, la temporalidad auténtica, que se corresponde con la del

---

anteriores, como en "El viejo llamador", del poemario del mismo título, que describe el tiempo "como un guante / de gris miseria", claro ejemplo de intertextualidad interna con su obra de 1979. En otras ocasiones, la reiteración de ciertos lexemas enuncian la idea que vertebrará más tarde algún otro libro, como es el caso de los términos *temor* y *miseria* en *Una mucha mueve la cortina*. A su vez, este título está ya evocado en "Lobotomía", de *Igual que guantes grises*, en el que "una tela de roja urdimbre corre / desde tu corazón ciegas cortinas".

[27] Frente a la poética de los novísimos, de referentes culturales y de exclusión de lo biográfico, la poesía deluisiana sigue siendo la lírica subjetiva que expone simbólicamente su experiencia personal en moldes clásicos, sin una experimentación formal llamativa. En cambio, su continuidad en una vertiente reflexiva, filosófica a veces, en torno a los temas del tiempo y de la muerte enlaza con la poesía meditativa de los años ochenta (Debicki, 1997: 277).

[28]En este poema de *Entre cañones me miro* De Luis recupera la técnica empleada en *Reformatorio de adultos*, donde una noticia periodística mantenía una relación de discursividad con el texto poemático.

reconocimiento de la muerte como la posibilidad más propia del ser, supone la concepción de la existencia como una mirada que carga con lo que llamaría Heidegger los otros *éxtasis* temporales, aquello que lleva *fuera de sí* al ser-ahí. La conclusión a la que llega el poeta es la misma que la que propone Heidegger en *El ser y el tiempo*: la nada es el no-ser del ser del hombre, lo que expresado sencillamente se podría decir como la aceptación de la muerte, sin componentes metafísicos, como la esencia que da sentido a la vida:

> Cuando miramos hondamente, lenta-
> mente, cuando caemos en la cuenta
> que apenas somos más que una mirada,
> nos quedamos de piedra entre las cosas,
> cogidos en sus redes silenciosas,
> hechos piedra, silencio, cosa, nada.

Sin esa particular *mirada* existencial sobre las circunstancias que delimitan el tiempo y el espacio del *yo*, todo queda envuelto por lo que no existe, por lo que no-es o no-está, al ser o estar el en-sí en el pasado o en el futuro; cuando la *mirada* se apaga, se sale del presente para ingresar en el no-tiempo. Como escribiera en *Capital del dolor* Paul Éluard, "el espacio tiene la forma de mis miradas" ("No más compartir"). El tiempo del instante consiste en "Mirar. Solo mirar", puesto que si "hundimos / los ojos", simplemente "ya no estamos". De Luis lleva a cabo, además, en "Mirando fijamente" una nueva versión del tópico *vita flumen* ("Ya del agua del tiempo somos limos"), pues ya no es el paso del tiempo el que motiva el canto, sino otro sucederse distinto, pero igual de constante, que es el fluir del dolor y de la pena como esencia del ser humano:

> No me duele mirar, me duele el río
> de dolor que contemplo bajo el puente
> de mis ojos, me duele la corriente
> de pena que se abrasa en torno mío.

Una última metáfora de "Mirando fijamente" ha de ser traída a colación por ser una de las más recurrentes utilizadas por De Luis para simbolizar la situación existencial del hombre; es la del hombre-árbol que siempre tiene junto a sí la amenaza constante del sufrimiento por su ser temporal, en el que el tiempo se convierte en la mano ejecutora que tala los brotes verdes de la esperanza.

El tiempo es en el poema "Las aves" de *Igual que guantes grises* como una "extraña dentadura" que se ceba con la carne humana. A partir del cuadro de Joan Miró citado en el paratexto ("Las aves de rapiña se lanzan sobre nuestras sombras"), una bandada de aves rapaces vuelan entre los versos del poema al acecho del Hombre-

Prometeo, pero que, a diferencia del personaje mítico, aquel no posee el don de la inmortalidad y, por tanto, sucumbe "a los desgarramientos injuriosos": "No somos prometeos, sino tristes / y pálidas siluetas abatidas"; asimismo, las conocidas golondrinas becquerianas se metamorfosean en "buitres que aprendieron nuestros nombres / y que vuelven oscuros cada tarde". Por su necrofagia, todas esas aves (azor, águila, halcón, neblí…) mantienen una estrecha relación con la muerte (Cirlot, 2008: 114). Pero la identificación del tiempo con la mordedura de una "dentadura" no es ocasional. Goza en la poesía deluisiana del mismo valor que los corvos picos de las acechantes aves de la muerte; así en *Entre cañones me miro*, en el que el tiempo es "ese perro que, invisible, gruñe" ("A una luz simultánea"), desarrollando así una imagen similar a la de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, en el que el tiempo es un "rubio mastín que duerme a las puertas de Dios".

Entre cañones me miro está construido desde la intertextualidad con Emilio Prados, cuyos versos encabezan el libro y prefiguran el motivo del hombre-ciudad asediado por el sufrimiento histórico, por el dolor innato y por la angustia temporal[29]. En el poema "El hombre y la ciudad" De Luis desarrolla el sentido bélico de la existencia, en la que el hombre se convierte en el blanco del tiempo ("Somos la carne de un cañón sombrío / que arrasa con metralla gris de tiempo"), del mismo modo que se lee en "Los recuerdos y la ciudad" que "miramos desde lejos cómo carga / el tiempo su pequeña batería / y esperamos los rojos estampidos / […] en nuestro pecho". Como consecuencia de ello, el hombre-ciudad "se deshace en sus deshechos" y queda reducido al terreno baldío del solar, alegoría que está presente tanto en *Igual que guantes grises* ("El solar") como en *Entre cañones me miro* ("Al cruzar un solar"). El hecho de sentir el cuerpo como una ciudad o como un solar cercado —otro motivo recurrente en la poesía deluisiana de esta etapa— presenta una variante metafórica en "Barco en botella": el corazón del hombre es ahora un "pequeño buque" cercado por el cristal de la botella y "por el polvo del tiempo". Como bien ha señalado Mounier, "una imagen frecuente, particularmente en Jaspers, es la del ser humano cercado, desbordado,

[29] En la conferencia de Leopoldo de Luis sobre Emilio Prados anota —mediante un peculiar sistema de llaves— que este "llega a una mística de la naturaleza: "dormidos en la hierba": dormir es una comunión instintiva con lo telúrico. Hay en ello un sentido materialista: unión con lo terrestre y hay un sentido espiritualista: trascender a lo absoluto" (LdL 06/002: 11). Vicente Aleixandre recoge esta imagen en "Desterrado de tu cuerpo": "Oh mi patria, / oh cuerpo de donde vivo desterrado, / oh tierra mía" (2005: 548). Téngase en cuenta que De Luis reivindicó en varias ocasiones la figura de Emilio Prados como el gran poeta "lírico" de la guerra civil, como en la entrevista de G.L. en *Mundo Obrero*, incluso por encima de Miguel Hernández ya que aquel "tiene una extraordinaria calidad en su poesía, que es de un trabajo más reposado que el de Miguel".

envuelto por todas partes por el ser que le es opaco u hostil, que le amenaza con su proximidad y su desbordamiento" (1967: 67).

Sin abandonar el libro de 1981, en el primer soneto que compone el poema "Nosotros", el frío de la nieve se convierte en el término imaginario de la metáfora del tiempo en una aserción que se mantendrá ininterrumpidamente constante hasta el último de sus libros: "Sí, la nieve del tiempo nos desgasta". La erosión se deja sentir en el ser, pues este vive una degradación física que es realzada poéticamente mediante la expresividad que confiere la conjunción *mientras* —al igual que con el adverbio *todavía*— en "mientras pasan los años y en el tiempo / se arruina la materia de sus torres" ("Cuerpos en el espacio"), de *Una muchacha mueve la cortina*.

Por otro lado, hay en *Del temor y de la miseria* una certeza constatada: de un lado, en el poema "El niño" "—*Pasan los años*— dices. Han pasado / tantos […]" y, de otro, en "Música y miseria, "De prisa pasan gentes, pasa lento / el tiempo en sus tristezas amarillas"; también en "El caballo gris" —nueva metáfora del tiempo— de *La sencillez de las fábulas*, "el caballo pasa" y los hombres, montados en su lomo, "somos jinetes inconscientes / de un gris caballo que galopa ciego". Este poema condensa la casi totalidad de símbolos que atribuye De Luis a la acción del tiempo, expresado a través de motivos como el color gris y amarillento de la degradación material, el "paso fugaz" del caminante, la caída de la tarde "en acecho", el ocaso y el otoño, la ceniza, los "espejos rotos" de la memoria y la sensación de lejanía de lo que fue y ya no es[30]. De forma explícita, en *El viejo llamador* (1996), ante la evidencia de los deseos incumplidos solo le queda confirmar la única realidad objetiva: "Y el tiempo pasa y pasa" ("La espera"). Al poeta, metaforizado en ese "viejo llamador", "el tiempo ya le ha puesto como un guante / de gris miseria y de verdor exiguo".

El tiempo presenta su inherente faceta de fugacidad, de "breve instante" inaprensible —como en "La mano"—, por el que la realidad adquiere inconsistencia. El tacto, al roce de la mano con el mundo, evidencia la transitoriedad de la existencia; en un presente que huye irreparablemente, la mano del poeta "apenas en las cosas se afianza", por más que la prolongación momentánea del adverbio *todavía* permita que el sujeto lírico se siga sintiendo útil: "Por las llaves del tiempo aún se desliza / con ademán ansioso de herramienta". Es ese "aún" el que hace posible que el poeta siga respirando por la herida. En "Pudiera ser mañana", también de *Igual que guantes grises*, el tiempo

[30] Agustín Millares Sall dice sentir las mismas sensaciones: "me he contemplado al espejo / por saber quién soy, qué pienso. / Pero me miro y me veo / lejos, cada vez más lejos".

aparece con dos de sus atributos más recurrentes, el color grisáceo y la ceniza: "El tiempo ha puesto ya sus grises copos, / su ceniza en la frente ya los días"[31]. Tanto uno como otro se identifican con la destrucción y con la muerte, como símbolo de la caducidad humana: "Una mujer y un hombre tan pequeños / somos, dos breves sombras fugitivas" ("Tan pequeños"), escribe en *Entre cañones me miro*, al igual que Quevedo afirma que "a fugitivas sombras doy abrazos". La inestabilidad que proporciona el tiempo hace que se pregunte, retóricamente recurriendo al tópico *ubi sunt*, por la transitoriedad de las glorias materiales ("¿En dónde está el lugar, la tierra, el topos? / […] ¿Dónde quedaron los azules chopos?"), nuevamente en "Pudiera ser mañana".

La misma instantaneidad de la vida se pone de manifiesto en "La indiferencia", donde, al escucharse decir "—«Ayer»" y "—«Mañana»", el sujeto poético resume "el tiempo en dos palabras y la vida / en una sola y demorada seña". Celeridad y brevedad son, pues, los dos adjetivos que definen un presente siempre huidizo hacia el futuro. La vida es vista como un "viejo cuento", es decir, como una narración ficticia en la que los protagonistas que permiten que el argumento avance son los mismos hombres. Y el cuento de la vida es viejo porque se viene repitiendo desde el principio de los tiempos, la trama del vivir y el morir, historia natural del ser humano. En ese poema de *Del temor y de la miseria*, una extraña mujer "pasea sus campanas", una mujer que anuncia o "que destila su llanto por los muertos", como las campanas que repican a muerte; entre tanto, el tiempo no es más que un espectador que se queda "contemplando sus batallas", impotente ante el "taciturno suceder de años" y testigo de que "los fugitivos pies que fueron pluma" se fijan ahora pesados en la tierra. El lector de "La indiferencia" podrá recordar aquellos versos del soneto "Conoce las fuerzas del tiempo, y el ser ejecutivo cobrador de la muerte" de Quevedo en los que le dice a la muerte que "con callados pies todo lo igualas".

Ya en *Elegías de Struga* (1990) "esta única tarde que es la vida" —al igual que Aleixandre en *Nacimiento último* escribe que "la vida como una tarde de primavera fue solo un soplo del viento del Este" (2005: 594)— se representa como una "mujer de luz y tiempo" ("Atardecer en las colinas de Struga"). Son estas elegías macedonias un poemario que se localiza en el mismo momento vital en que se encuentra el poeta, quien

[31] La angustia por el paso del tiempo también es relacionado con el color gris por parte de Dámaso Alonso en "A un río le llamaban Carlos", de *Hombre y Dios*: "Pero sé que la tristeza es gris y fluye. / Porque solo fluye en el mundo la tristeza. / Todo lo que fluye es lágrimas". En *Subida al amor*, Carlos Bousoño describe a la tristeza como compañera de viaje: "con la tristeza voy por los caminos, / con la tristeza, por la tarde" ("Múltiples invocaciones al Señor").

reflexiona a la caída del sol. El hombre, ser que acumula tiempo dentro de sí ("tiempo a nuestra espalda acumulado", en "Una puerta"), se va deshaciendo en atardeceres o, como dice De Luis, "que sí soy, que sí me deben / acoger porque me muero / de tantos atardeceres"("Casa extraña contemplada al atardecer").

Lanzado hacia el futuro, el poeta solo ve sombras y una oscuridad en ciernes que cada vez más va adquiriendo la forma de la muerte, pues sabe que "avanzar es hundirse para siempre" ("Hombre que se desnuda"). La esperanza ya no es suya; la intuye para los más jóvenes. Con el nuevo siglo, ni siquiera habrá un resquicio para ella. Leopoldo de Luis siente cercana a la muerte no solo por el paso del tiempo sino por padecer un cáncer que poéticamente se simboliza como "la golondrina muerta" del libro *Del temor y de la miseria*. Si el presente es el territorio del desengaño, el futuro está marcado por el escepticismo.

La esencia temporal del ser humano implica transitoriedad y permanencia simultáneamente: el hombre es efímero, mientras que el tiempo es imperecedero pues, según señalaba Mounier, la repetición es "la reparación perpetua de las desgarraduras del tiempo por la infatigable aguja de la eternidad" (1967: 157). La mutabilidad heracliteana hace que el río fluya y que nadie se pueda bañar dos veces en las mismas aguas, un concepto que De Luis elogia como "geniales vislumbres del Barroco"[32] y es expresado a través de la sentencia "lo que huye siempre es lo que siempre dura", paráfrasis a su vez del soneto de Quevedo "A Roma sepultada en sus ruinas", cuyos dos últimos versos dicen "Huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura". Otra de las lecturas aprendidas deluisianas es la lección de Kierkegaard sobre la repetición identificada con la eternidad: el individuo, síntesis de sí mismo y de la especie, comienza su existencia siempre desde el principio, mientras que la Historia avanza. El sujeto poético de "Las aves" siente "los días como gotas reiteradas" y, en "Pudiera ser mañana", predice a los hombres del futuro, en clave kierkegaardiana, que

[32] La intertextualidad del concepto existencial de Leopoldo de Luis con el tiempo en el Barroco merece un estudio detallado que no es posible llevar a cabo en estas páginas. Así, por ejemplo, en "Represéntase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió" de Quevedo están presentes imágenes que han permitido a De Luis configurar su cosmovisión temporal: la mordedura del paso del tiempo, la locura de la vida (en "Solo su espalda impura"), la ignorancia del origen y del destino, el carácter huidizo y la situación desgraciada del hombre. Asimismo, a un lector de Quevedo no se le pasará por alto que en *La cuna y la sepultura* expone la tesis de que nacer es vivir para morir y que el estoicismo lo anima al conocimiento de sí mismo para así comprender su ignorancia; sin embargo, Quevedo da un paso más que no dará el existencialismo ateo: el de la moral cristiana que sueña con una vida más allá de la muerte. Véase al respecto el capítulo tres de Iris M. Zavala (1965) "La muerte en la poesía de Quevedo. Tema del siglo XX".

“volveréis a empezar también vosotros. / […] Lo que creímos, lo creeréis otros. / Los caballos serán de nuevo potros”. El último verso de *Tríptico de la materia humana* (1991) corrobora que “somos rodales de una misma rueda”. Pero es en “Los cuentos” (*Del temor y de la miseria*) donde se reconstruye mejor el sentido de repetición del filosofo danés, pues tras conjeturar con la existencia de “un hombre en lo remoto de los siglos” que tuvo que sentir miedo, horror, llanto y vacío, el poeta revela el motivo que le ha llevado a tales elucubraciones: “Yo lo descubro porque día a día / repito sus historias sin quererlo”. Es la historia del hombre repitiendo la tragedia de la vida, la del que, en *El viejo llamador*, “constató que nada evita / que todo tristemente se repita” (“El resquicio”).

7.2. Muerte y nada

Si bien el tema de la muerte ha ido apareciendo insistentemente en cada uno de los libros de Leopoldo de Luis, es en *Del temor y de la miseria* donde alcanza mayor protagonismo, siendo en *La sencillez de la fábula* descaradamente predominante frente al tema del tiempo. En este último poemario, además, la nada ya es tratada como tema puramente existencial.

La reflexión de Leopoldo de Luis sobre la muerte en los años ochenta y noventa es poética y filosófica a un mismo tiempo. Sin embargo, ese mismo carácter polifacético admite que tal realidad sea analizada desde distintos puntos de vista. En primer lugar, el lector se topa con alusiones al tema de la muerte de forma objetiva, en torno al tema del cáncer que el poeta padece, siendo este un acicate más que le empuja, como más adelante se verá, hacia el pensamiento materialista; por otro lado, el yo —la conciencia o la memoria— como ámbito en el que sobreviven los muertos; en tercer lugar, el existencial ser-para-la-muerte, tierra fértil que abonará desde su raíz a cuantos motivos vayan apareciendo en su páginas hasta los últimos versos escritos por el poeta; y, por último, la nada, conclusión definitiva de todo ser.

La primera vez que el dato biográfico del cáncer se transmite en sus versos es en “Nociones de estadística” (*Igual que guantes grises*) donde explícitamente confiesa que “el cáncer me ha elegido”; frente a una sociedad deshumanizada, la vida y la muerte se han convertido en una fría cuestión de números, de mayor o menor probabilidad estadística de que, además del cáncer, sufra un infarto o sea víctima de un accidente de

tráfico. De un modo u otro, la muerte no es meramente un tema poético sino que, como afirma De Luis, "sé que ya mi muerte / está en una esperanza matemática"[33].

Así como en "Las aves" estas eran metáforas del poder devastador del tiempo, en "Me iré" (*Del temor y de la miseria*), las becquerianas oscuras golondrinas se han transformado en los pájaros juanramonianos que se quedarán cantando tras su muerte; sin embargo, el valor de pervivencia en la palabra poética de "El viaje definitivo" sufre una nueva metamorfosis, pues en el poema deluisiano son los pájaros "del miedo y la injusticia", "el dolor jilguero", "el tedio como un cisne", "el hambre urraca", los "alcotanes del odio", "la envidia grajo"…; entre todos esos animales destaca biográficamente el que simboliza el cáncer: "El cáncer murciélago / roerá los tejidos / como el mío". Lo que en última instancia pone de manifiesto el poema es el hecho de que la historia es cíclica o la repetición de una condena, de miserias, generación tras generación: "Me iré, y sobre mis hijos / continuarán sus vuelos, / sus lentas amenazas, / sobre los hijos de / mis hijos, y los suyos / batirán igualmente / las alas pertinaces, / los helados presagios".

Pero como ya había indicado Jorge Urrutia en la antología *En resumen*, "La golondrina muerta" de *Del temor y de la miseria* es una metáfora del cáncer, "título que resulta confundidor para los que creen que el poeta sigue escribiendo como en los años cincuenta"(2007a: 27). Sin embargo, el poema no deja lugar a la ambigüedad pues se cierra con un verso esclarecedor: "oh golondrina muerta, cáncer vivo" que, según ha ido apuntando en los versos anteriores, habita en el interior del poeta, entre las rojas paredes de la sangre, en las venas y en la entraña[34]. El cáncer hace que se replantee el tópico *quotidie morimur* a partir de la acción destructora de la enfermedad y no en el sentido abstracto del pensamiento existencial:

> Avanzamos signados del estigma
> y el pequeño cadáver que nos lastra
> replantea sus muertes en acecho.
> Es como renunciar cada mañana
> a un pedazo de carne azul y herida.

Ahora bien, el cáncer ("la tara", dice De Luis) adquiere valor universal en el poema "La enfermedad", inmediatamente a continuación de "La golondrina muerta". La

[33] Una vez más el conocimiento está vinculado a la muerte, frente a la inocencia de la ignorancia. Como diría Emmanuel Mounier, "evitar el olvido de la muerte es la sombría preocupación del existencialismo" (1967: 70).

[34] Una imagen similar emplearía Aleixandre en "Mundo inhumano", donde la muerte está "con un puño clamando contra los secos muros" y el hombre es definido como "alta pared de sangre" y "cubierto por las telas de un cielo derrumbado / lejanamente el hombre contra un muro se seca" (2005: 456).

certeza del dolor, sentir fiebre o tos son síntomas de que se está vivo, pues la imperfección es lo que caracteriza al hombre durante la vida, mientras que la muerte es lo ya acabado, lo perfecto, lo cerrado y concluso. Como escribe Kierkegaard en *Temor y Temblor*, "temporalidad y finitud: todo gira a su alrededor. Puedo, por mi propio esfuerzo, renunciar a todo y encontrar la paz y el reposo en el dolor" (2007: 40). Por su parte Heidegger habla del estado de inconcluso del *Dasein*, como aquel al que siempre le falta algo como poder ser o "per-ser-se". Parafraseando la máxima cartesiana escribe De Luis: "Algo falla, sin duda porque existo. / La tara que me acosa es signo claro / de que la vida sigue su dramática / batalla cotidiana con la muerte". El encontrarse, dígase con Heidegger, *inhóspitamente* es síntoma de que se existe auténticamente, pues la muerte es el no-ser absoluto del ser-ahí, la nada[35]. La angustia existencial es expresada así por el poeta: "La imperfección: no hay prenda más segura / de la vida. La muerte es ya perfecta / integración, materia hacia la nada".

El cáncer, en el tercer poema que trata el tema ("Nadie golpea en vano"), da un paso más de abstracción, ya que simboliza la enfermedad moral del ser humano: "El odio es la crustácea mirada de un cangrejo, / de un cáncer que ladea su tenaza retráctil" y por él "se transforma en cáncer lo que pudo ser héroe".

Otra forma de concebir heideggerianamente la muerte consiste en la posibilidad de vivir o sobrevivir en los vivos, de tal modo que son estos los responsables del ser de los muertos. Más fastuoso, pero transmitiendo el mismo mensaje, es Sartre, para quien estar muerto es ser presa de los vivos. Los tres sonetos que componen *Tríptico de la materia humana* —en los que el tono quevedesco vuelve a ser evidente— secuencian respectivamente, a partir de este motivo, pasado, presente y futuro. Cada una de las generaciones más jóvenes serán sepultura, fosa o ataúd de las que le preceden. En el primer poema de la serie, los padres representan el pasado: "Soy yo —padre—, soy —madre— vuestra fosa. / […] Vuestros cuerpos de muertos a diario / sobre mis hombros torpemente llevo". El segundo soneto afirma insistentemente la materialidad temporal del *yo* desde el presente. Y en el último texto es el sujeto poético el que convierte a un *tú* implícito —el hijo— en fosa de su ser:

[35] Según Heidegger, "en el «ser ahí» siempre «falta» aún algo que como «poder ser» del mismo no se ha hecho *real* todavía. En la esencia de la constitución del «ser ahí» radica según esto un *constante* «estado de inconcluso». La no-totalidad significa un faltar algo en el «poder ser»" (1971: 258). Recuérdese además que lo incompleto es una cualidad de la lírica moderna, relacionado con la estética de lo feo y de lo grotesco; la imperfección, de hecho, era síntoma de la armonía (Friedrich, 1974: 45), del mismo modo que la angustia es el modo de ser de una vida auténtica.

Inevitablemente serás caja,
ataúd de mi cuerpo y de mi muerte.
No hay otra realidad, no hay otra suerte:
en quien nos sigue está nuestra mortaja.

Dentro de esta etapa, en realidad, era un pensamiento que ya había sido poetizado desde *Igual que guantes grises*, en un poema cuya intertextualidad con José Luis Hidalgo[36], desde el mismo título, es evidente: "Los muertos"[37]. Desde ese poema de 1979, "los muertos viven sobre nuestro pecho" y "somos la tierra viva de los muertos". Ahora bien, la idea de existir con la persona muerta *todavía* es desarrollada por Leopoldo de Luis de una forma también típicamente existencialista, al llegar a la conclusión de que "solo de cuando en cuando comprendemos / que es que somos nosotros los difuntos", es decir, que el ser del hombre consiste en ser-para-la-muerte y que, tan pronto como existe, existe en el estado de yecto-en-la-muerte. Como dice en *La sencillez de las fábula*, "no hablemos de los muertos; somos nosotros mismos". Ese "de cuando en cuando" es la correcta expresión del instante en que el hombre es plenamente consciente de su existencia, experiencia existencial por antonomasia, pues esta solo puede ser sentida en lo que Jaspers llamó las situaciones límites y que desde una postura no ontológica puede entenderse como el instante preciso, breve pues, de ser consciente del absurdo humano.

Leopoldo de Luis recurre a una imagen panteísta —solo al panteísmo como metáfora, y no como doctrina filosófica— para expresar el arraigo de los muertos en la memoria de los vivos, en los primeros versos de "Los muertos" ("Los muertos mueven lentas toneladas / de tierra. Viven bajo las raíces / y de súbito crecen en los árboles / y están entre las frutas y las rosas") que coincide con la misma imagen empleada por Hidalgo en varios poemas, como en "Los hijos" ("y ya mi corazón sea semilla / que florezca su flor en otra rama. / […] y en su carne, ya tierra para siempre, / crecerán las raíces de sus ramas"), en "Rumor lejano" ("Eterna es esta tierra […] / en ella mi raíz he hundido siempre"), y en "Después del amor" ("A solas con la noche me he quedado / con mi carne tendida, fruta amarga"), así como la identificación entre la muerte y las rosas en "Algo más". La síntesis de ambos motivos había sido expuesta por Rafael

[36] Recuérdense los versos ya citados de "Lo fatal", de *Los muertos*: "Pero ya no estoy solo, mi ser vivo / lleva siempre los muertos en su entraña. / Moriré como todos y mi vida / será oscura memoria en otras almas".

[37] Aleixandre escribe en *Poemas de la consumación* (2005: 1064) un poema con el mismo título, donde define a la muerte como la única verdad. También Dámaso Alonso se hace eco de este motivo en "Preparativos de viaje": "las pobres madres, las dulces madres / entre cuyas costillas hace ya muchos años que se pudren las tablas del ataúd".

Morales en “Tierra he de ser”, donde afirma que “mi corazón enamorado, un día / se ha de secar como una fruta vieja”, del libro cuyo esclarecedor título es *El corazón y la tierra* (1946), mientras que Eugenio de Nora dialogaba con la muerte y con el amor en “La belleza”: “¡Oh Muerte, ven: fruto maduro / para ti soy; arranca, dame / la faz un día entrevista, y en tu tierra / se destroce mi boca mientras besa”.

Pero este enraizarse en la memoria de los vivos encuentra en “De los recuerdos” la expresión literal del motivo existencial para definir, en este caso, la miseria como “el esplendor caído / de un destronado reino de memoria / donde siguen viviendo ya cadáveres / de jaspe y sueño las remotas gentes / que poblaron caminos y salones / del corazón vacío y embozado”. Así, en el poema apuntado anteriormente, “No hablemos de los muertos”, dice de estos que “ellos iban conmigo” y que “los echamos de menos porque somos / materia que contiene su vacío / y vamos con su hueco que nos duele”. En suma, una nada —la nada en que consiste el ser— que contiene una nada, un vacío dentro de un vacío que provoca el dolor de estar vivo, algo que Valente supo expresar con acierto singular: “De cuantos reinos tiene el hombre / el más oscuro es el recuerdo. / Oh qué feroz acometida, / contra una vida tantas muertes” (“La salida”, de *Poemas a Lázaro*, 1960).

Heidegger escribía en *El ser y el tiempo* que “el «pensar en la muerte» propio es el «querer tener conciencia» que ha llegado a «ver a través» de sí existencialmente” (1971: 336). Desde este punto de vista, Leopoldo de Luis es un poeta existencialista, o si se prefiere, un poeta que ha asimilado el pensamiento heideggeriano sobre la muerte, haciéndolo suyo de una manera rotunda en tanto que gran parte de su poesía es una *meditatio mortis* que concibe la existencia del hombre como ser-para-la-muerte y, por tanto, como el modo de ser en la autenticidad. En la traducción de *Sein zum Tode* se conserva la acción o el movimiento que supone “ir-*para*-la-muerte”, el valor preposicional de *hacia* (“en dirección a”) y la nota distintiva de finalidad o término a que se encamina la vida. El perfil que adquiere la muerte en la poesía de Leopoldo de Luis comporta la connotación direccional implícita en la caracterización existencial del hombre como ser-relativamente-a-la-muerte, como un progresivo derrumbamiento; en “Ante unas ruinas” de *Entre cañones me miro*: “estamos convocados ciegamente / para el arrollamiento, casi somos / minada construcción que se prepara / a ir sucumbiendo poco a poco, / caminamos llevando progresivas / demoliciones desde nuestros hombros”.

Obviamente, la tópica literaria pasará a formar parte de la expresión poética del tema, lo que supone recurrir a símbolos formalizados; otros, en cambio, son símbolos propios que acaban por dar una imagen completa del fenómeno de la muerte.

La vida, en la que diariamente se va muriendo el hombre, es sentida en muchos poemas como un progresivo hundimiento en el mar de la muerte, como una adaptación marina —permítaseme la expresión— de la posibilidad más auténtica del *Dasein*. Así se presenta en poemas como "Hombre que se desnuda" ("y avanzar es hundirse para siempre"), "De la memoria" ("y miro / el mar que, frente a mí, se me aproxima"), "La vida, esa desgracia" ("y van a un mar que espera silencioso / y oscuro, sin oleaje y sin espuma"), "La dos mujeres" ("Pero todo termina por hundirse / en el lejano mar que las absorbe") y "A medias" ("solo el mar / apareció en el fondo"). En el poema "Ansia", José Luis Hidalgo también piensa que "así va navegando nuestra alma / por el mar absoluto de la muerte" hasta que "nos ahogamos / en la nada fatal".

Pero de todos los poemas que identifican el mar con la muerte merece especial mención "Consideraciones sobre la muerte, a partir de un verso de Baudelaire y con apoyos en un verso de Machado y otro de García Lorca", de *Casisonetos de la última tuerca*, donde tiene lugar la desmitificación de la simbología intertextual[38], hasta llegar a hacer del mar, no el símbolo de la muerte, sino un elemento más de la naturaleza que —como otros— también muere:

> ¿Un viejo capitán que el ancla eleva?
> Encanto de otoñal simbología.
> Ningún barco nos lleva.
> ¿O somos ese barco cada día?
> ¿Y la barca arribada a otra ribera?
> Nadie ya lo diría.
> Allá en la orilla nadie nos espera.
> ¿O es que somos nosotros la bahía?
> ¡El viejo capitán! ¿Quién no lo advierte?
> Conducidos por mano de la muerte
> vamos al mar. ¿Al mar? El mar no es nada:
> También se muere el mar. Bien lo sabemos,
> y entre sueños y símbolos perdemos
> la materia gastada.

El fin de la trayectoria vital acaba con la muerte, único elemento existencial que permite integrar en la unidad la diversidad del todo y a todos, pues —al igual que "las

[38] Las intertextualidades son, respectivamente, con el baudelairiano "O mort, vieux capitaine il est temps! levons l´ancre!", con los de *Soledades, Galerías y Otros Poemas* "Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera" y con los de Lorca del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" ("¡También se muere el mar! […] para este capitán atado por la muerte").

tristes azucenas letales de tus noches" ("Insomnio") de Dámaso Alonso— "una sola flor los unifica: / es la roja azucena de la muerte", y a través de su poder igualador "un recorrido igual está esperándonos" ("Me siento solidario"). Otras veces la vida es "la ventana abierta hacia el alféizar de la muerte" ("La verdad"), pero de un modo u otro vivir va a ser siempre en De Luis un recorrido entre dos puntos que acaba desembocando en las aguas del mar, lo que le permite transformar la máxima manriqueña en "la mar que es el vivir" ("Los pequeños seres").

El hecho de que se identifique vida y muerte en el pensamiento deluisiano hace que esta ofrezca la imagen de ser una parte inherente a la existencia, como aquello que le da sentido al vivir. La concepción heideggeriana de la muerte como "posibilidad de la imposibilidad de la existencia" es recurrente en la poesía de Leopoldo de Luis, incluso desde un humanismo comprometido que entiende que "esa creación irrepetible / que es el hombre frustrado y que no vuelve" ("Fábula de las rosas perdidas") —frustración e imposibilidad de retorno funcionan como adjetivos explicativos— va tragándose, en "La cuchara", "a diario […] / la sopa agridulce con que muero". Como diálogo intertextual, como réplica a la cita de Octavio Paz ("La vida y la muerte son una misma cosa")[39] está escrito "Cara a cara" en clave existencial en tanto que "la vida es todo y es la muerte nada", idea que Sartre había expresado en su máxima "el ser es y la nada no es". Como se sabe, la muerte es la nada —último motivo del tema de la muerte que se estudiará a continuación— porque es el no-ser del ser humano y al ser un no-ser, no se le puede mirar, puesto que no existe, algo que no sucede con la vida, única realidad a la que, por existir, se le puede mirar "cara a cara"[40]; es, al contrario, ella la que mira al hombre: "Al fin y al cabo nos convence y mira / tan a los ojos que acabamos por / asemejarnos a la propia muerte" ("La muerte no era suya"). Sin embargo, a pesar de que en este poema afirme que "nadie encuentra en la muerte compañía", el hombre deluisiano es un ser-con la muerte, o bien esta es la mitad esencial que, junto a la vida, componen la totalidad del ser. Para Vicente Aleixandre "la dignidad del hombre está en su muerte" (2005: 1070). Y si Gabriel Celaya había escrito que "da miedo ser hombre / consciente del lamento que exhala cuando existe", en *Igual que guantes grises*, lo que le

[39] Es los mismo que dice Vicente Aleixandre en *Mundo a solas*: "Sentí diariamente que la vida es la muerte" ("Bulto sin amor").

[40] En la religiosidad metafísica y cristiana de José Luis Hidalgo, la vida se prolonga hacia la eternidad, quedando los muertos frente a Dios "durante siglos, / y le estáis contemplando cara a cara" ("Llamas eternas"), mientras que en "Vivir doloroso" le expresa su deseo de "mirarte cara a cara". Por otro lado, Aleixandre instaba a los poetas a que mirasen también "a la luz cara a cara", que abandonasen su libro *Sombra del paraíso* y que se enfrentasen a la realidad.

sucede al sujeto poético es que "da miedo ver la noche en torno nuestro / grave propagación de un precipicio / en cuyo fondo duermen los cadáveres / de cada uno de nosotros mismos" ("Da miedo"), así como en *Una muchacha mueve la cortina*, comprende "que soy solo un cadáver" ("El fusilamiento"). Es esta la línea predominante en la obra deluisiana. La muerte se acepta como esencia del ser —identificándose con la temporalidad del vivir humano— o como realidad con la que se convive a diario, según aparece en "Nadie golpea en vano" (*Del temor y de la miseria*), poema fundamental para profundizar en este tema por describirlo detalladamente:

> A la vez somos víctimas, ejecutores somos,
> y errantes camaradas de quemar los pulmones
> que es vivir. Nadie mata sin morir con el otro.
> Nadie gana jamás si no es perdiendo
> sangre: la del vencido, que es la nuestra. Vivimos
> sobre muertos que habitan invisibles al lado.
> La muerte solo salva de la vida:
> de mi vida me salvo cuando muero,
> pero libertad no la salva la muerte
> porque la libertad es un hombre que anda,
> solo un hombre que marcha hacia delante.
> Nadie golpea en vano: al fin salta la puerta
> y detrás hay un campo donde nada es fecundo,
> hay una soledad que hiela las raíces,
> hay un muerto que flota por encima del tiempo
> y escupe su ceniza al pecho que ejecuta.

En "Asustada" ya había dicho que "estar vivo es un animal muerto / cada día en el pozo de uno mismo" y que vivir era "ir poco a poco / elaborando cuerpos sucesivos", imagen que evoca las "presentes sucesiones de difunto" del poeta barroco, cuyo tono se adecua a la unión indivisible de "pañales y mortaja" que, a su vez, De Luis expresa a través de la siguiente comparación: "Como los breves huesos en tu vientre / fueron formando un esqueleto de hijo", antítesis propia de la poesía áurea que se reformula bajo los dictados existencialistas. Desde el mismo punto de vista, a propósito de la pregunta que hacía Miguel Hernández al conocer la muerte de García Lorca, escribe De Luis "La muerte no era suya", poema en el que la muerte "es el abrigo aquel de cuando niño" que progresivamente con el paso del tiempo se va adaptando a cada uno de nosotros hasta que llega a ser como "si fuera cortado a la medida". Es un poema en el que, como en la filosofía de Heidegger, la muerte es tan propia del hombre que, siguiendo con la metáfora del abrigo, parece "haber nacido con él puesto"; por tanto, aceptarla y hacerla suya es la tarea fundamental del hombre que quiere salir de los falseamientos, sean del signo que sean, porque la muerte "sabe conquistarnos" y "tantos

méritos hace que consigue / que poco a poco en ella confiemos". Por su parte, Vicente Aleixandre había escrito que "la muerte es el vestido" y que "morir es tener en los brazos un cuerpo / del que nunca salir se podrá como hombre" (2005: 416 y 438), como Victoriano Crémer, quien en "Canción serena" exponía así la imagen referida:"Y mi pobre vestido, con su sangre caliente, / se hundiría, esperando mi imposible retorno".

Hay que tener en cuenta que la poesía es la reformulación de algunos temas que atañen al hombre, siempre los mismos pero sujetos a un ilimitado repertorio de variantes que no desmerecen el asunto sino que, en el caso de un buen poeta como Leopoldo de Luis, lo enaltecen. De ahí que cada uno de los múltiples poemas que trata el tema, por ejemplo, de la muerte en esta etapa suponga un enriquecimiento estético que se va añadiendo, poema a poema, a la idea que el lector se va haciendo de la poética del autor. Entre esas imágenes se va colando el autor, único eje a partir del cual gira el universo poético que ofrece una obra determinada.

Entre los fenómenos de la muerte se halla el silencio, algo sobre lo que De Luis ha reflexionado directamente en "Desencanto" ("porque perdemos voz, perdemos música / perdemos la canción que era la vida") y en "Caja de música (dos)" ("…Y se cierra la tapa de la caja de música. El silencio nace puro / […] como una diminuta sepultura"). La primera versión de este último texto está en *El árbol y otros poemas*: "La caja de música", el que, a su vez, tiene en ese mismo opúsculo una intertextualidad interna con la tercera estrofa del poema "El árbol". Si en el poema de 1954 "levantamos la tapa de la caja" que es el alma —pues "tal vez vivir no sea más que oírse en la caja de música del tiempo"—, en 1996, cerrada la caja, acabado el tiempo de la vida, se queda el hombre "sin música y sin norte", cuando "un movimiento / final secciona el armonioso cuento / de la mínima y breve partitura". La aceptación y asimilación de la muerte como callejón sin salida que conduce a la nada ha llevado a la poesía deluisiana a plantearse como una oda existencial a la vida: "Desde el retrato que es la misma muerte / se ve el reflejo que es la misma vida"[41], dice en "A un a luz simultánea". Y solo es posible reducir la existencia a la vida si previamente se le ha incorporado su finitud, como la pareja que baila una danza macabra de la muerte en la "Sala de fiestas"[42] del libro *Entre cañones me miro*, pero "no sabemos con quien bailamos /

[41] En *Reflexiones sobre mi poesía* (1985: 12) Leopoldo de Luis identifica el retrato con aquello que "nos sorprende saliendo de la vida", mientras que el espejo "nos encuentra entrando". Retrato y espejo, pues, se corresponden respectivamente con muerte y vida.

[42] En este poema se condensa significativamente varios motivos de algunas de las alegorías que simbólicamente permiten a De Luis expresar su concepción poética de la memoria, del tiempo y de la

porque es desconocida la pareja / que en nuestros brazos alguien puso a oscuras”[43]. Entre tanto, tiene lugar la vida, mientras suena la música de una polvorienta y olvidada arpa becqueriana en el ángulo oscuro del salón que es el cuerpo humano. La música de la vida sigue sonando entre los acordes del tiempo hasta comprender que “la muerte / es hermana gemela de nosotros, que tiene nuestra edad”.

La poesía de Leopoldo de Luis está llena de mujeres[44]. Unas son mujeres-memoria y otras, en cambio, mujeres-olvido; también la mujer del pasado encuentra su correspondiente mujer del futuro; por supuesto también la mujer-poesía —“poesía eres tú”, concluía Bécquer metaliterariamente—; y entre todas, la mujer-muerte, una extraña que sartreanamente llega a ponerse delante de cada para-sí: “Y una mujer nos dice que bailemos / si no el último tango, el rock sombrío / con que cierra la noche su inventario” (“Sala de fiestas”). No solo de Heidegger se nutre la visión existencialista de la muerte; también Sartre aporta a la poesía deluisiana su particular visión sobre el en-sí o cosificación que acontece con la muerte, entendida como realidad exterior, por venir de fuera, que a un mismo tiempo exterioriza o sitúa al ser fuera de la contingencia. Es, por tanto, una facticidad. Una de esos poemas en los que la muerte no está presentada como estrechamente vinculada al interior del ser, sino —sartreanamente— a su exterior es “La visita” (*Del temor y de la miseria*), donde se reflexiona acerca de las nuevas formas que adopta la muerte, como las guerras engendradas por los poderosos avances armamentísticos; por eso la visita es de un personaje ya conocido que “se llamaba Damocles, hoy emplea / otro nombre confuso y en sus planos / despliega plataformas como dientes / con mordedura a cinco mil kilómetros”.

El mismo encuentro entre el yo poético y la muerte se produce, en versión masculina, en “El desconocido”. Desde afuera, “alguien vine camino de nosotros, / es un desconocido, no hemos visto / su figura jamás y sin embargo / nos está haciendo señas desde lejos”; cuanto más camino recorrido y más tiempo vivido, más cerca está

---

muerte: la cortina roja que tras ella devela la realidad, la ciudad como metáfora de la corporeidad del ser, el frac mortuorio que viste al hombre o la caja de música del tiempo. Además, en dicho poema se pone de manifiesto la actitud vital-poética que el mismo Leopoldo de Luis asumía, esto es, la asunción del escepticismo como *leitmotiv* de su obra, lo que le llevaba a recrear reiteradamente su visión parcialmente pesimista de la existencia: “Ya le hemos dado demasiadas vueltas / a la desolación”.

[43] Vicente Aleixandre se sirve del tópico en “Aquel camino de Swan”, de *Diálogos del conocimiento*: “La muerte toma a veces un bello rostro frívolo / que nos habla y no oímos: su abanico se escucha. / Una dama, y valsamos, y giramos: dormimos, bajo luces mortales” (2005: 1145).

[44] Véase, por ejemplo, “Las dos mujeres” y “A medias” (*La sencillez de las fábulas*), bien como símbolo de la vida, bien de la muerte. La unión del sujeto poético con una mujer remite al desposorio místico del alma con Dios o con Cristo; pero en la obra de Leopoldo de Luis se representa una relación amorosa compleja que consiste en la comunión con la vida y con la muerte, desprovista de cualquier signo religioso.

ese desconocido ("y su silueta poco a poco crece / a medida que espacio y tiempo amenguan"), y mientras tanto "estamos aguardando a que se acerque", de la misma forma que Machado se acomodaba mientras esperaba la llegada de su muerte. Se trata de una visión manriqueña de la muerte, la que de forma correcta y serena se presenta ante el Maese Don Rodrigo cuando "vino la muerte a llamar / a su puerta" —en la "Colpa XXXIII"—, la que transfigurada nuevamente en cuerpo de mujer "está esperando a que se acabe el día / para entregarme al fin su mortal carta", en el poema que no casualmente se titula "Una mujer en la puerta" (*La sencillez de las fábulas*). En los poemas de Leopoldo de Luis, las puertas —otro símbolo recurrente— se abren y se cierran inesperadamente, hacia un lado u otro de la vida, es decir, de la muerte, como sucede en el poema "La puerta"[45] (*El viejo llamador*), en el que el sujeto poético, una vez que se abre la puerta que conduce a la nada, intuye la mirada de los "ojos de ese ausente", casi como una alucinación, que acabará por identificarse con "el que me mira frente a frente": del pensamiento a la realidad, exactamente la misma realidad que se descubre en el poema "A medias" (*La sencillez de las fábulas*): "Mas la puerta se abrió completamente. / No daba a ningún sitio: solo el mar / apareció al fondo".

Lo mismo que el mar simboliza el retorno a la nada, así también la tierra. El subsuelo acoge al ser en su vientre y en él, ya sin el tiempo, se hace eternidad, infinito no-ser. La renovación del tópico se debe a la modernidad que aporta la ciudad; el sujeto es ahora el hombre urbano, pero al igual que el hombre de la aldea, sus huesos acabarán bajo tierra, solo que ahora —le dice a la ciudad— "tus losas de ceniza […] serán / para mi sombra un día opaco espejo". En *Una muchacha mueve la cortina*, "Lo mortal, lo inmortal" es el canto a "la materia inmortal" que "a nuestra mortal alma / eternidad confiere". Es un poema que, como el libro *Temor y Temblor* de Kierkegaard, recoge el sentimiento del "temor a la muerte" y "el divinal temblor que nos asiste" ante lo grande y misterioso del fin de la existencia, pues ella —"Madre, tierra, materia"— es una "realidad milagrosa" que permite la renovación ininterrumpida de "la infancia sucesiva que es el mundo"[46]. Asimismo, los versos centrales del poema recogen las dos últimas

[45] Como este, muchos de los poemas de Leopoldo de Luis están escritos como recreaciones de sueños o como ensueños mismos, a la manera de las alucinaciones de José Hierro, pues como dice en el poema "Pudiera ser mañana", la realidad "a veces toma forma en verso o sueño". Obsérvese la intertextualidad con *Los muertos*, donde el sujeto poético anuncia que "toda la noche está / cerrándome la puerta" ("Manos que te buscan").

[46] Idénticos motivos se reúnen en "El mismo muerto" (*Del temor y de la miseria*); si "el temor a la muerte es por ver su miseria" en "Lo mortal, lo inmortal", en aquel vamos "lanzados con temor a la miseria", es decir, a la muerte, como renovación en cada uno de los individuos de la especie: "y va a fundirse a la inmutable tierra, / a ser igual materia una vez y otra / transformada y que duele en cada uno". La

imágenes con que De Luis aborda el tema de la muerte, presentadas en una extraña mixtura de árboles y de perros[47]:

> […] mas no se agota el bosque cuando muerden
> los perros de las hachas unas ramas.
> El bosque es permanencia,
> multiplicada realidad arbórea,
> vida pugnaz hacia la luz alzando
> brazos, verdor que emerge de la madre.

"A un olmo seco" aparece en la raíz misma de la escritura del poema "Árbol seco". En el conocido poema de Machado se produce —y espera— "otro milagro de la primavera", haciendo brotar la vida de la muerte: del "tronco carcomido y polvoriento" nace "la gracia de tu rama verdecida"[48]. En cambio, en el poema de *Igual que guantes grises* solo queda, como metáfora de la muerte, "esta seca madera carcomida / sin primavera y sin milagro o verso / machadiano que salve, / pudiera ser aún más que todo eso: / quizá la muerte abierta en puras ramas / esperando tal vez que nos posemos". En el poema "Una puerta" el hombre, y cuanto lo compone ("La piel, el hueso, la madera"), es "una misma substancia, un mismo árbol / creciendo entre las sombras". Entre los símbolos que expresan en *Los muertos* de José Luis Hidalgo la muerte, posiblemente sea, junto al mar y a la Madre Tierra, el árbol el más empleado, pues ya en uno de los primeros poemas "la muerte espera siempre, entre los años, / como un árbol secreto que ensombrece" ("Espera siempre"), cuando no se siente la muerte en "esta carne oscura, / como un árbol, de pronto, que no crece" ("Déjame así").

---

expresión poética del concepto neorromántico de reintegración de la multiplicidad en la unidad sigue manteniendo el tono idealista que De Luis irá desmontando poco a poco hasta configurar su pensamiento materialista. La repetición monótona del destino de la vida impide la concepción de la vida como progreso y cerca al poeta en el escepticismo. Por otro lado, "La búsqueda" de *Las monedas contra la losa* (1973) —metáfora del paso del tiempo— de Bousoño reafirma el temor existencial: "miedo o un oscuro terror, un algo indescifrable / que del abismo asciende incógnito, / una oscura llamada cuyo origen ignoras, / como ignoras la luz y la tiniebla, el miedo / o la vergüenza, o cuanto ahora de súbito, / cuando la noche se ha instalado, / experimentas en tu corazón, más que nunca de hombre, / que una mano en la sombra estruja amargamente".

[47] En "Por qué voy a llorarme" Hidalgo también recurre a la imagen del árbol y del hacha del asceta agustino. Dice en *Los muertos* que "los árboles no lloran / cuando el hacha furiosa les hiere la madera. / […] / Lloro a los que han caído porque son de mi bosque, / pero yo sigo erguido cantando en las tinieblas".

[48] En *Juan de Mairena*, Machado —independientemente de la intertextualidad heideggeriana— expone además una concepción de la muerte puramente existencial, si bien es expresado a partir de la filosofía de Leibniz: "pero la muerte es un tema de la mónada humana, de la autosuficiente e inalienable intimidad del hombre. Es tema que se vive más que se piensa; mejor diremos que apenas hay modo de pensarlo sin desvivirlo" (1991: 140).

Por último, a través de los símbolos del perro y del buitre[49], con idéntico valor, De Luis acaba suscribiendo una imagen completa a la alegoría de la muerte. Según Cirlot, "como el buitre, el perro es acompañante del muerto en su «viaje nocturno por el mar»" (2008: 364). "El lebrel huido" —como la misteriosa profecía del lebrel de *La Divina Comedia* (vv. 100-111)— es el perro cazador que le persigue a la voz poética al mismo tiempo que "el rastro del perro ciego huido"; el pánico será, en *Del temor y de la miseria*, quien también "azuza / amarillos lebreles". Estos enigmáticos perros encuentran su correspondiente tenebroso buitre-hombre en la "Fábula (I)", cuyo sentido es explicitado tanto en *Sonetos familiares*, como "el buitre de la muerte" que hace nido en el corazón del poeta, como en *El viejo llamador*, donde somos "como caballos muertos / sobre los que unos buitres lentos vuelan".

Tres poemas resultan fundamentales para abordar el tema de la nada: "La nada demasiado cerca" (*Una muchacha mueve la cortina*), "Hablando a nadie" (*Del temor y de la miseria*) y "La nada" (*Casisonetos de la última cuerda*). Entre los motivos de la concepción materialista de Leopoldo de Luis está el haber desechado la red de seguridad que supone la trascendencia metafísica de ciertas filosofías y religiones idealistas. Sobre la cuerda floja de la vida, siente bajo sus plantas el vacío de la nada: "Porque la nada existe: se halla en / […] este filo de navaja / por donde me paseo silenciosa- / mente, mientras la nada me recorre", dice en "La nada demasiado cerca". El sujeto poético se presenta como un rey Midas que todo lo que toca lo convierte en nada. Como para Jean Paul Sartre, para quien la nada es la realidad humana por la que el mundo se devela —la conciencia—, para De Luis, recurriendo a metáforas de la muerte,

> la nada es mi raíz. Raíz de nada
> sustenta como a un árbol de vacío.
> Soy el vacío de un árbol al viento
> de la nada que brota inevitable
> desde la presunción de ser yo mismo
> (Se me ha acercado tanto
> que la he mirado, y era yo al espejo).

[49] El valor simbólico que De Luis atribuye al buitre se corresponde intertextualmente con el que le concediera Unamuno en "A mi buitre" ("Este buitre voraz de ceño torvo / que me devora las entrañas fiero / y es mi único constante compañero / labra mis penas con su pico corvo") y Aleixandre en "Tristeza o pájaro" y en "Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla" (Bajo la luz de la luna se vieron / las hediondas aves de la muerte: / aviones, motores, buitres oscuros cuyo plumaje encierra / la destrucción de la carne que late, / la horrible muerte a pedazos que palpitan").

El poema “Hablando a nadie” supone la corroboración sartreana de “la pura nada” y es la aceptación y el reconocimiento de la muerte, de su significado o de su sentido, que es precisamente esa “nada” que insistentemente se va repitiendo. Al intentar mantener un diálogo con sus padres, reconoce que no hay respuesta, salvo la posibilidad de entender machadianamente esa conversación imposible como diálogo consigo mismo: “Sé que hablaros es simplemente hablarme”. Del texto —posiblemente uno de los más filosóficos de este periodo—, además, se van desprendiendo motivos existenciales que recrean poéticamente, con símbolos ya conocidos como el del perro, la filosofía de Kierkegaard, Heidegger, Jaspers o Sartre: la identificación de la nada con la angustia y con la muerte, la localización del origen de la nada en el ser humano, la facticidad o gratuidad de la existencia, así como la ipseidad como presencia ausente, el absurdo de ser inhóspitamente en el ahí o el rechazo del conocimiento de lo trascendente en lo inmanente —en Jaspers— a través de la cifra:

> El terror a la muerte no es la muerte
> quien lo produce: lo produce nada.
> Nada es la clave última del pánico,
> la cifra absurda de la incomprensión,
> el perro con aullido de silencio
> que nos echa de casa y sobrecoge
> al mostrarnos sus dientes invisibles,
> su dentellada azul que no se ve.

La experiencia de pensar en la muerte implica entenderla como un misterio que produce el pavor ante lo sagrado, mas despojado de cualquier hálito místico. Los muertos habitan en el interior de los vivos, los que “sin ser, sin estar, permanecéis / dentro de mí. ¿En mi frente, en mi memoria, / en mi cariño?...”, en suma, en lo que se podría llamar la nada interior del ser, para diferenciarlo de esa otra “nada exterior” en que consiste llegar a ser el absoluto no ser del ser-ahí: “en mi nada más honda y acercándoos / conmigo a mi total nada exterior”. Todo ello le lleva a plantearse qué ocurrirá con los muertos que aloja en su conciencia —que son nada— cuando él también se haga nada con la muerte (“¿A dónde iréis cuando yo esté ya en nada?”); el poeta contesta metafóricamente: el hombre es materia que se integra con la tierra. El final del poema queda abierto porque las palabras no pueden alcanzar becquerianamente la poesía, es decir, revelar la realidad o la verdad del hombre; con todo, el poeta, como los existencialistas, se replantea la preeminencia de la existencia sobre la esencia: “Ya no estáis, pero ¿sois? Ser y estar, ¿era / diferente? Palabras —viento solo— / que nada

nos aclaran ni descifran". La insuficiencia del lenguaje es otro *leitmotiv* que estructura la metaliteratura deluisiana.

A partir de la cita del poeta católico Seamus Heaney ("La muerte nos miente"), De Luis endiosa el nihilismo de su materialismo para continuar con la ideología del escritor irlandés, o mejor dicho, con la forma de esa ideología, que es radicalmente opuesta a la de nuestro poeta, para quien en el poema "La nada" "la nada es Dios", como origen y destino de la existencia: "Madre *nada*: yo soy tu oscuro hijo".

Además de estos tres poemas, otros van enriqueciendo la configuración existencial de la nada. Así, "Al otro lado de la ventana" revela que es la nada lo que se descubre al descorrer la cortina del tiempo, mientras que aquellos que, solitarios, viven entre otros solitarios desconocen esa única realidad: "Empujar con el cuerpo la cortina / que el peso se deslice, / es ver de pronto el rostro imposible del niño / y mirar ciegamente los ojos de la nada / mientras distrae el viento su figura de rosa / y soledades cómplices transitan ignorándolo". El pasado pues queda como un objeto arriñonado en el olvido y que, si es recordado, permanece en el presente como la nada que es.

El círculo es lo cerrado, lo acabado y perfecto, como la muerte. De ahí que en el poema "El blanco no es color" la nada se corresponda con el destino de la existencia o el "gran cero" del apócrifo machadiano:

> Todos caminan hacia el mismo círculo,
> hacia el redondo espacio, hacia el gran cero
> que los asume y gira con la angustia
> de un astro muerto hacia la noche opaca.

Como prolongación del tema del poema "Cara a cara", en el que la muerte quedaba reducida a la nada, ya había escrito dos textos en *La sencillez de las fábulas* que reflexionaban sobre tal cuestión desde el mismo punto de vista: "Ni una palabra más" y "Paul Ludwig Lansberg muere en el campo de concentración de Oranienburg (2-4-1944)". En el paratexto del primero una cita del platónico *Fedón* ("Tengo entendido que se debe morir en silencio") corrobora la tesis propuesta, pues para Leopoldo de Luis la palabra —que nace de la rosa gris del cerebro y de la rosa roja del corazón: "pasión, conocimiento"— es síntoma de vida, mientras que el silencio es el estado natural de la muerte: "Lentos aran los bueyes de la nada / para enterrar las rosas moribundas". Y como paráfrasis de la primera copla de Jorge Manrique, concluye que "así debemos esperar: callando, / […] olvidando que fue la vida verbo".

Paul Ludwig Lansberg, alemán católico de origen judío, fue introductor del personalismo cristiano en España por medio de su labor en la Universidad de Barcelona en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, al haber sido invitado por Joaquín Xirau; además, fue ayudante de cátedra de Max Scheler y trabajó en Francia junto a Enmanuel Mounier en el *Movimiento Esprit*. Algunos de esos datos aparecen en el poema deluisiano, como la alusión a la revista *Esprit* o el enfrentamiento dialéctico entre Friedrich Nietzsche y Max Scheler[50]. "La tierra toda es Oranienburg", dice, un enorme campo de concentración en el que el hombre es condenado no por el fantasma del comunismo que recorría Europa, sino por "un toro [que] vuela sobre Europa", el toro del fascismo que asolaba el mundo. Leopoldo de Luis niega los puntos centrales de la filosofía agustiniana, el *ordo amoris* de las *Confesiones*, pues el hombre es acribillado en el poema doblemente: por sus iguales en la guerra y por su condición mortal, imponiéndose de tal manera la concepción nihilista de la existencia[51]: "La niebla es una sombra o nada, / y al fin la muerte es niebla, no experiencia".

Con la poesía de Leopoldo de Luis se ha visto a la muerte echar raíces en el interior del *yo* mismo, naufragar entre las orillas de la nada, ladrar furiosa al frío de la luna en mitad de la noche, volar al acecho de la carne humana, bajo el quicio de una puerta o al filo de una ventana que, abiertas, revelan una verdad ineludible, pero siempre tan parecida al ser humano que llega a identificarse con la compañera de baile de la vida, cuando no se piensa que es la esencia de la vida misma. En estos años, la muerte propia deja de ser un tema poético y se convierte en una intuición o un presentimiento, en una mujer "cubierta por un manto que estoy casi / a punto de arrancar" ("Las dos mujeres").

---

[50] Estos dos mismos pensadores son citados por Machado en *Juan de Mairena* (1991: 267) en unos apuntes muy cercanos el uno del otro. Guillermo de Torre cita a Landsberg cuando se plantea el nazismo de Heidegger: "hasta qué punto su filosofía, su sistema existencial, presenta concomitancias con el sistema de quienes hicieron morir en los campos de concentración a colegas suyos, a filósofos eminentes como un Huizinga y un Landsberg" (1948: 57-58). En 1916 publicaba Max Scheler el ensayo *Ordo amoris*, definiendo este *orden de amor* como el *ethos* o el núcleo de la persona; al ser el hombre esencialmente un *ens amans*, es el amor lo que va a definir sus acciones y deseos, sus sentimientos y sus conocimientos. Así, cuando De Luis dice que Landsberg no podrá saber, por su muerte, si tenía razón Nietzsche o Scheler, está planteando dos concepciones antitéticas: la del hombre como ser solitario y autosuficiente por parte de Nietzsche y, en segundo lugar, la del hombre como comunicación e interrelación por parte de Landsberg.

[51] Para otros poemas que tratan el tema de la nada, véase "Tan pequeños", "Los cuentos", "Consideración" y "Solo un poco de musgo".

7.3. El pensamiento materialista

La insignificancia de la materia humana, abocada a la nada por y tras la muerte, tiene como consecuencia directa la progresiva materialización del pensamiento deluisiano, basado en la reafirmación de la corporeidad del ser, de un agnosticismo que roza a veces el ateísmo y de la inhumanidad de los avances científicos. Con ello se llega a la denuncia de las injusticias y de los falseamientos ideológicos, a la necesidad de rehacer los viejos mitos y a la constatación de la antitética condición del hombre que deambula vacilante por los barrios del dolor y del sufrimiento, de la solidaridad y de la soledad, de la realidad y del deseo, para acabar siempre haciendo memoria en la calle del absurdo. Todos estos temas se imbrican de tal manera que a veces resulta imposible separarlos, ni siquiera para una disección hermenéutica. Ellos serán asunto de las siguientes páginas. Tras el materialismo atomista de Demócrito y Epicuro, y después de un largo olvido idealista que llega hasta el siglo XVIII, el materialismo moderno va a entender que el hombre es exclusivamente materia (Laín Entralgo, 1997; Charbonnat, 2010).

La concepción material de la existencia es explicitada en varios poemas de *Del temor y de la miseria*. En "El niño", por ejemplo, subraya que vivir es "no saber por qué tiene esta materia / que somos, rachas tan estremecidas", mientras que en "Arte de matar" y en "Compasión de la miseria" va a poner de manifiesto dos de las características más evidentes del animal humano: su capacidad de tener conciencia ("La materia teñida de conciencia")[52] y su inevitable vinculación a lo efímero por ser "materia errante". Deriva de tal elevación de la materia un proceso de dignificación de los objetos que concluye con el firme convencimiento, en contra de Protágoras, de que "las cosas son medida de los hombres", título del undécimo poema de *Una muchacha mueve la cortina*, y que acaba por menguar las exuberancias ideológicas de las religiones en beneficio de la realidad objetiva:

> Cada mañana somos más pequeños,
> más religiosamente reducidos,
> y al empezar la vida preguntamos
> si las cosas no habrán crecido al punto
> de perdernos al linde de sus bosques.

[52] Desde 1914 Ortega y Gasset insistía, desde un punto de vista fenomenológico, en que "no todo es pensamiento, pero sin él no poseemos nada en plenitud" (2006: 785).

El resultado es una deshumanización desbordada, pues “hemos ido cediendo posiciones / lo mismo que un ejército cobarde / que deserta del puesto de ser hombre”. Del mismo modo, pero ya en *Del temor y de la miseria*, “las cosas nos imponen sus imágenes, / se instalan hacia dentro, por detrás de los ojos”, hasta tal punto que se produce la cosificación del ser: “Somos cosa también, somos el marco / por el que el mundo es mundo”. A su vez, en el último poema del libro de 1985, “El testimonio”, De Luis parece echar la vista atrás y meditar sobre el punto vital al que ha llegado. En ese momento de su vida —cuenta con 68 años— está en disposición de poder afirmar que “te lo he contado todo ya”; y en cierta medida, es así, pues bien mirado ha escrito larga y reflexivamente sobre cada uno de los grandes misterios y problemas de la humanidad, todo acerca del tiempo y del sufrimiento. El poeta, testigo del mundo, deja testimonio de su vida: “La realidad hemos mirado […] / y hemos logrado descubrir las cosas / libres de cortinajes y exorcismos”. En ese develamiento de la verdad tiene especial protagonismo la desmitificación de falsos idealismos y de consoladores mitos.

Entre todas esas quimeras destaca la vida celestial post mórtem, desmentida en la poesía deluisiana con la aseveración de la muerte y la imposibilidad de retorno tras ella. Ya había razonado De Luis, contradiciendo a Jorge Guillén, que nada vuelve con las aves, como ahora constata que “las cosas / no regresan, no vuelven a su arcilla / inicial, no desandan sus caminos” (“Entre unas viejas piedras”). La intención declarada de desmentir ilusionismos vacuos es expresada en “De los recuerdos”:

> Mas bien sé que son todas
> figuraciones, nada
> hay en el corazón si no un latido
> que siempre puede ser la última gota
> […]

Por medio del encabalgamiento consigue vincular esas “figuraciones” con la “nada”, actitud desmitificadora que prolongará hasta sus últimos escritos. Continúa con la falacia del pasado, que se va “para no regresar”, etiquetando el recuerdo como las “viejas maniobras sin posible / salvación”. Contra el olvido del tiempo, la memoria es un bálsamo de Fierabrás, pues las aguas de Leteo en que el náufrago existencial acabará ahogándose, bajo la lápida del mar de la muerte, hacen gritar al poeta: “¡Hombre al agua! El mar su mármol / abate sobre el náufrago perdido”.

La proclamación de la vida objetiva, ya iniciada en *Con los cinco sentidos*, por encima de misterios trascendentales es otro signo distintivo del cambio de actitud que se va acentuando en estos años, especialmente a partir de *Igual que guantes grises*, libro en

que proclama la imposibilidad de justificar la injusticia en el mundo: “Ninguna metafísica nos cura / de este mal. Nada valen bellos ritos / […] Con qué crueles e increíbles mitos / lo justifica tú, vieja cultura”. No hay, pues, mito bíblico ni dios celestial que pueda dar una explicación de por qué siguen muriendo personas por desnutrición, por lo que es conveniente que “antes que sueños, vientres que sustenten”. Lo concreto ha de imponerse sobre lo abstracto, del mismo modo que lo material es anterior a la construcción de una teoría sobre la vida. Contra el mito cartesiano, el existencialismo valora la existencia por encima de la esencia concedida *a priori* al ser, pues, como dice De Luis en “El hambre”, “hay hombre solo si es de carne y hueso. / O ¿para quién, si no, la metafísica?” De forma irónica pondrá como título a uno de esos poemas “Lástima que no valgan los valores eternos”, el cual, en clave metaliteraria, les recuerda a los estetas que hacen caso omiso de las circunstancias que también a ellos “la realidad los cerca”, los asedia, tanto como a aquellos. Por eso las rosas utópicas del poema “Pudiera ser mañana” se marchitan como las pétalos caídos de “la libertad y la justicia” porque en él se verifica tanto la posibilidad aún de la esperanza como su envés al sentir “más difícil la esperanza”.

En *Del temor y de la miseria* retoma su batalla contra el discurso idealista redentor. En “Los desposeídos” relata el camino que va de la utopía a la realidad; si antes “recitábamos largas letanías, / milenarios, retóricos conjuros / en piadosa madeja, en eufórico / enredo cabalístico de augurios / que a salvo nos dejaban de amarguras”, en el presente ya no sirven como consuelo los viejos mitos, pues en el presente “vamos expuestos a la dura y seca / realidad” y vivir consiste en defender “un humano interludio”, la breve obra que disuena en la vida de cada cual entre acordes de desilusión, miseria y temor. Más adelante va a relatar nuevamente esa misma trayectoria que va de la esperanza a la desesperanza, en “Consideración”, casi como diálogo intratextual; aconseja en él tanto olvidar los augurios, ya que “no pasan de ser reflejos míticos”, como no olvidar que “cuanto gira en torno te contempla / y el circo que me cerca soy yo mismo”. Toda la mitología sagrada o profana es barrida por la naturaleza mortal del hombre. No hay historia real ni ficción que logre superar la barrera de la nada. A modo de oración laica, Leopoldo de Luis escribe “Miseria de la compasión” donde el poeta no rezará el “Padre nuestro, que estás en el cielo” sino que su rezo irá dirigido a la “Santa madre de tierra”: frente a las bagatelas celestiales, la realidad del regreso al vientre de la Madre Tierra, la pasión vivida entre el nacimiento y la muerte:

[…] Nada. Estérilmente llora
con las viejas leyendas,
con las mitologías suplicantes.
Rasga los vanos sueños,
cortinas que tamizan la luz cruda,
la cruz ruda y tangible
de la verdad, de la solemne cumbre
donde nos crucifican y seguimos.

Cuando "las superfluas conmiseraciones nos rodean de inválidos filósofos, de levíticas fórmulas inanes", al hombre solo le queda —dice— arar en el mar, esto es, solo le resta ir abriendo su zanja en tanto ser-para-la-muerte.

Una de las imágenes que se repite en esta etapa, a partir de *Entre cañones me miro*, es la alusión a figuras fantasmales para representar la inestabilidad de la existencia humana ("Somos los habitantes espectrales / de una ciudad totalmente vacía", en "Los recuerdos y la ciudad"), ya que transcurre "entre huyentes / rastros fantasmagóricos" ("Ante unas ruinas"). Al descorrer la cortina del tiempo, el poeta observa que "diminutos fantasmas pululan" ("Al otro lado de la ventana") y quien asiste a su encuentro es el fantasma de la muerte ("La visita")[53]. En "La indiferencia", ya *Del temor y de la miseria*, va a concretar, existencialmente, que no es que se produzca tal llegada desde fuera —visión sartreana—, pues "el miedo no es un pálido fantasma / que nos muestra visajes desde fuera", sino que heideggerianamente es "una mano que por dentro" agarra al ser en sus entrañas. La inconsistencia de la vida humana, relacionada con el fantasmagórico mundo inmaterial, tiene paradójicamente como finalidad negar los discursos míticos que aletargan la conciencia, sean políticos, filosóficos, culturales… Todo ello contrasta con la frialdad objetiva de los resultados científicos, por los que las pretensiones chocan con la realidad numérica de las estadísticas ("Nociones de estadística") que convierte al sujeto poético en "la res de una inmensa ganadería técnica" o "un pequeño guarismo / por ciento de la masa que consume la vida", del mismo modo que los muertos de la guerra civil o de la segunda guerra mundial se cifraban "según las últimas estadísticas" en "más de un millón de cadáveres" en el conocido poema de *Hijos de la ira*[54]. Lo que se propone con las distintas alusiones a los datos estadísticos —como la cita de las Estadísticas de los Organismos

[53] Escribe Aleixandre en "Ante el espejo", de *Historia del corazón*: "Como un fantasma que de pronto se asoma / y entre las cortinas silenciosas adelanta su rostro y nos mira, / y parece que mudamente nos dijera…". De él dijo De Luis que es "un libro de angustia y de esperanza, porque a ambas estamos abocados cuando tomamos conciencia de la temporalidad" (1982: 37).
[54] Dámaso Alonso, en "El último Caín" de *Hijos de la ira*, también veía al hombre como "fantasma entre fantasmas, / gélida sombra entre las sombras".

Internacionales: “De cada tres personas que habitan el mundo, dos están desnutridas”, del poema “El hambre”— es la corroboración de la impersonalidad de la muerte, la nimiedad de morir bajo el estigma del anonimato o la prepotencia del destino consabido que se impone sobre la vida. La intrahistoria del ser humano ha ido perdiendo el valor que, en su lugar, ha ido adquiriendo la primacía concedida a los valores materialistas de una sociedad cada vez más inhumana.

Con el materialismo, por otro lado, cobra crédito la desesperanza en un poeta esperanzado por naturaleza, pues la esperanza pasa a ser una realidad inherente a la voz poética al certificar este su defunción: “Ha muerto la esperanza” porque “no tenía sentido ya, es más firme el testimonio de la técnica” (“Ya no hay redentores”). La condición irrevocable de la muerte, la caducidad de la materia corporal —la ciudad de *Entre cañones me miro*—, es una de las principales causas de la desilusión del poeta (“Tú me has arrebatado la esperanza”) en el poema “El hombre y la ciudad”, siendo ese *tú*el *yo* al que Machado se refería en sus *Proverbios*. La lectura propuesta de este poema se confirma con la de “Unos guantes perdidos en la calle”, pues si “los guantes no eran más que la esperanza”, dice el poeta, “aquellos guantes se perdieron / para siempre”. En el cuarto poema de *Una muchacha mueve la cortina*, Leopoldo de Luis va a oponerse a los versos finales de “Eterna sombra” de Miguel Hernández[55], pues “en el alféizar cruel de la ventana / el rayo que ya es solo roto vidrio”, rescata el desánimo de la primera versión del poema hernandiano: “Si por un rayo de sol nadie lucha / nunca ha de verse la sombra vencida”. Siendo el poema del de Orihuela tan decisivo para la escritura deluisiana, e incluso para su moral, no debe extrañar que el poeta nunca deserte del todo de los ideales de la esperanza y que resurjan intermitentemente los brotes verdes de la esperanza proclamada por la segunda versión de “Eterna sombra”, como en *Igual que guantes grises*, en cuyo penúltimo poema aconseja que “nunca miréis la sombra que nos gana” puesto que “si ayer no fue, pudiera ser mañana”.

La desesperanza está motivada principalmente por el absurdo al que queda reducido el sentido último de la existencia. Ya en “Unos guantes perdidos en la calle” diagnosticaba que buscar la esperanza era inútil; pero será en *Del temor y de la miseria* donde insista en ello y exponga los motivos que le llevan a tal conclusión. Para el Leopoldo de Luis de 1985 “todo es inútil porque todo es otoño / y se vuelven de lumbre quebradiza las hojas / y en los troncos de árboles aparecen las hachas / y hacen los

[55] La intertextualidad es evidente: “Soy una abierta ventana que escucha / por donde va tenebrosa la vida. / Pero hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida”.

leñadores catafálticas podas" ("Solo un poco de musgo"). Como en el poema de Machado "A un olmo seco", en el que el árbol-hombre es amenazado por el hacha del leñador o por el fuego de "alguna mísera caseta", el poeta De Luis imposibilita el resurgir de la primavera en una naturaleza humana otoñal, incapacitada para la esperanza. Este escepticismo se mantiene en el juanramoniano "Me iré", confirmación de que no cree en la posibilidad de cambio del hombre ni de la poesía: "Me iré cuando me doy / cuenta que todo ha sido / como un pájaro mudo, / igual que yo de inútil". Antes de que Sartre considerara en su psicoanálisis existencial que el hombre es una pasión inútil que se pierde para que nazca Dios, Kierkegaard había afirmado en *Temor y Temblor*, también como conclusión, que todo es inútil. Cuando el poeta De Luis certifica que "la esperanza se deshumaniza" ("El temor"), lo hace tras la contemplación de las miserias humanas, pero a diferencia de Josafat —leyenda en la que un enfermo, un leproso y un mendigo consiguen que Josafat reflexione sobre las glorias mundanas y se convierta, gracias al ermitaño Baarlam, al cristianismo— el hombre contemporáneo no consigue la salvación religiosa y solo puede comprobar su caducidad ("Josafat en la ciudad") y que "nada va a salvar de la tiniebla" ("La indiferencia"). Como se dijo anteriormente, el materialismo deluisiano está basado en la *nadificación* inherente a la muerte.

"Los estandartes / de la esperanza se alzan tercamente / mas la derrota se hace inevitable" ("Compasión de la miseria"). Estos versos de *Del temor y de la miseria* reflejan el estado de ánimo del poeta en las décadas finales del siglo, la lucha agónica entre los deseos y la realidad que acaba con "la esperanza / combatida y perdida para siempre" ("El manuscrito"), afirma ya en *La sencillez de las fábulas*. La derrota es asumida por y para la primera persona, mientras que para los demás —especialmente para las nuevas generaciones— aun queda abierto el campo de la esperanza, como apuntaba en los versos que cerraban *Entre cañones me miro*:

> Estáis donde se acaba la esperanza,
> en el punto inicial del precipicio,
> diminutos ejércitos
> salvadores.
> No mías
> la vida, la ilusión. Pero posibles.

Como el arcángel de la "Anunciación de Ohrid" (*Elegías de Struga*), la esperanza es el ala única que sostiene al individuo; la otra, la de la desesperanza, impide el vuelo del hombre, pero, como apuntó De Luis en *Claves de Miguel Hernández*, "la

utopía es un motor de esperanza" (1993b: 22)[56]. Las palabras del crítico Leopoldo de Luis contrastan con las del poeta del calambur de "Pudiera ser mañana": "Las configuraciones del futuro / fueron un sueño con figuraciones". Con el nuevo siglo el pesimismo se agudizará y entonces no habrá consuelo para él ni para la condición humana, y el futuro no será sino un horizonte de atardecer.

7.4. La corporeidad del ser

Siguiendo con la veta realista abierta en *Con los cinco sentidos*, sus dos siguientes libros, *Igual que guantes grises* y *Entre cañones me miro*, van a hacer una lectura materialista de la condición humana[57]. Ello supondrá nuevamente el derrumbe del *yo* idealista y de sus elementos integrantes, sean estos nombrados como el alma, el espíritu, el todo, Dios o la utopía. Dígase sencillamente con el título de los seis sonetos que abordan primeramente esta aspecto de la corporeidad material del ser humano: "Soy un cuerpo"[58]; de esos poemas dijo en *Reflexiones sobre mi poesía* que conciben "la persona humana en su más cruda realidad. Busca su identidad última y única. La dicotomía de cuerpo y alma o, dicho de otra forma, de mente y materia, ha acabado por resultarle difícil de comprender". El poema vuelva a ser planteado como el camino de una búsqueda que queda sin solución o, al menos, con una respuesta parcial. La poesía, como quería De Luis, es una respuesta, pero una respuesta cuyas premisas quedan planteadas como interrogantes en el poema. El punto de partida de la reflexión es la cita de Richard M. Zanner del paradigmático *La realidad radical del cuerpo humano*: "Está admitido desde hace tiempo que la bifurcación de la realidad en interior y exterior (mente y materia) ha perdido su vitalidad"[59]. Ya el Sartre de *El ser y la Nada* apuntaba que "el alma es el cuerpo".

---

[56] Del mismo modo, para Kolakouski, leído por De Luis, "la utopía es un instrumento [como la poesía] para influir sobre la realidad, un recurso para planificar la praxis social" (1970: 159). La recuperación del cuerpo como motivo poético a finales de los setenta fue puesto de manifiesto por Carlos Bousoño (1979: 20), quien lo relacionaba con el Superrealismo en el prólogo a la obra de Carnero.

[57] Véase al respecto la interpretación que lleva a cabo Peinado Elliot de este aspecto de la poesía de Valente (2002: 203-204).

[58] Sobre "Soy un cuerpo" dice en una entrevista realizada por Jacque Canales para el diario *La Tarde* (Madrid 10-9-87): "Yo creo que son la misma cosa y no se puede hablar de "mi" cuerpo porque el hombre no es más que eso: un cuerpo donde hay también una mente. Y de ahí que todo lo que el hombre es, es al mismo tiempo su propio riesgo, su propio peligro, su propia salvación, su propia condena. Esto es, parto de la convicción para mí, de que mente y materia no pueden separarse".

[59] Leopoldo de Luis anotaba en su conferencia sobre la poesía de Carmen Conde, a propósito de *La noche oscura del cuerpo*, en el anverso de la ficha 56, la referencia bibliográfica de la obra de Zanner (*Revista de Occidente*. Numero: 90. 1970, pp. 290-310), además del artículo de Pedro Laín "Materia y espíritu: ¿dos realidades?" (LdL 04/089). Se trata esta última de una conferencia pronunciada por Laín Entralgo

Analizando la doctrina existencial de Jaspers, Jolivet (1953: 293) desarrollaba el mismo razonamiento que conforma los sonetos corporales de De Luis:

> Entre los aspectos de mí yo está, en primer lugar, el cuerpo, que está presente en el espacio y con el cual no formo más que uno, pero del cual me distingo también, sin separarme de él. Esta unidad, en efecto, no es identidad: yo no soy mi cuerpo. Yo soy vida, pero no únicamente vida, porque entonces no sería nunca más que un fenómeno de la naturaleza, tal como se concibe un animal sin razón. Mi cuerpo me pertenece: puedo darle muerte y demostrarme así que mi yo no se agota en él. Siento también que puedo preguntarme si con la muerte corporal no quedo reducido a la pura nada.

También para Marcel la existencia es *conciencia de mí ligada a un cuerpo*, es decir, es una existencia *encarnada*. Puesto que se puede decir *mi cuerpo*, como también *mi alma*, el existente es la unión de ambos, de ese todo que es el *yo* en unión, a su vez, con el mundo. Pero no se puede decir *mi yo* porque el *yo* es el poseedor, el continente y no el contenido (Jolivet, 1953: 369-370). La poesía de Leopoldo de Luis tomará un camino distinto al cristianismo de Gabriel Marcel.

Con el poema "Soy un cuerpo" logra superar el idealismo dualista que subyace en el concepto de trascendencia, y lo hace apelando a un humanismo que se define por la materialidad de la existencia, sin trascendentalismo ni mitos tergiversadores de la realidad. Desde el segundo verso del poema —en verdad, desde el mismo título— queda planteada la tesis, si bien a continuación va a llevar a cabo un pormenorizado análisis fenomenológico-existencial de ella: "No soy más que este cuerpo que se mueve". Leopoldo de Luis analiza el elemento referencial al que apunta cada uno de los constituyentes de la expresión *yo soy mi cuerpo*, preguntándose qué es y qué quiere decirse cuando se afirma desde la primera persona del singular, cuando el *ser* esencial lucha con el *estar* existencial, qué supone la posesión de *lo otro* desde el punto de vista fenomenológico por el que el tener "conciencia de" siempre remite a un más allá y, por último, qué niega el hecho de que el hombre sea en última instancia solo materia. El cuerpo es "su propio ser", por lo que no se puede decir que exista una realidad que *a priori* le dé sentido, o esencia, al ser humano. Antes y después de la vida de cada cual, no hay nada ni nadie: "Materia viva que agua o sueño moja, / un cuerpo único y solo soy, humano". Desconfía del *yo* y del *mi*, que le "hace reír" y lamentarse de la tendencia a la posesión del hombre, algo que ya había denunciado Gabriel Marcel, quien había observado que en la sociedad occidental prevalecen los valores materialistas, el tener

---

con motivo de la inauguración del Club de Debate de la Universidad Complutense, junto a Karl Popper, sobre la materia y el espíritu. Por otro lado, no debe ser casual que Antonio Oliver Belmás, casado con Carmen Conde, hablase en *Tiempo cenital* (1932) de "esta noche de mi cuerpo".

frente al ser: "¡Qué ansia de poseer: *mi* cuerpo! […] / No, no es *mío*: es, soy. No más"[60]. Sartreanamente, el ser —asumido por la corporeidad— vuelve a ser identificado con la nada ("esta nada que toco con la mano"). Si para Sartre "no hay nada *detrás* del cuerpo: sino que el cuerpo es íntegramente psíquico", para De Luis "yo no estoy dentro de *mi* cuerpo". El primer cuarteto del segundo soneto merece ser nuevamente citado —ahora transcrito ordenadamente— para hacer ver que el psicoanálisis de *El ser y la Nada* está fundamentando la teoría existencial subyacente al pensamiento deluisiano:

> Yo no estoy dentro de *mi* cuerpo. Me hace
> reír el yo y el mí. Soy eso solo.
> ¡Qué ansia de poseer: *mi* cuerpo! No lo
> comprendo […]

Leopoldo de Luis habla aquí de la risa frente a la obsesión del tener, algo —dice asumiendo con ello una actitud puramente existencial— que no entiende. Pues bien, Sartre indica que la seriedad es propia del materialismo, al atribuirle más realidad al mundo que al Para-sí; frente a la objetivación del yo, De Luis propone la risa, lo que Sartre llama juego o ironía kierkegaardiana. Además, para el filósofo "la totalidad de mis posesiones refleja la totalidad de mi ser. Soy lo que *tengo*", por tanto, la relación de posesión es el ser mismo del hombre: "ser-en-el-mundo es proyectar poseer el mundo, es decir, captar el mundo total como lo que falta al para-sí para convertirse en en-sí-para-sí" o en fundamento de sí mismo, esto es, en Dios. Ahora se entiende la risa que le provoca al agnóstico De Luis el deseo de poseer, realidad que no comprende, al igual que para Sartre el conocimiento es una forma del tener en tanto que "el objeto conocido es mi pensamiento como cosa" (2006: 782-828).

El otro componente adjunto a la tesis del poema es la caracterización del hombre por su acción. Si bien Jaspers entendía que el yo se identifica con lo que hace, siendo sus acciones un reflejo de lo que es (Jolivet, 1953: 293) —por tanto, soy lo que hago—, no es necesario recurrir a él para expresar uno de los distintivos común a todos los existencialistas. La acción está en la base del proyecto existencial, es lo que libremente *desea de ser* y lo que elige ser, o hacer, para *llegar a ser*; en suma, el individuo es constructor de su propia historia, artífice del guión de su vida y, lógicamente, protagonista de ella. En este sentido, para el poeta el cuerpo es "sólido instrumento /

[60] No hay que olvidar que entre los libros que De Luis había leído sobre el existencialismo está el completo estudio de Mounier (Revista de Occidente, 1949), cuyas reflexiones debieron estar presentes a la hora de escribir este poema. Escribe el filósofo personalista que "mi ser no se confunde con mi vida, yo soy anterior a mi vida, yo no soy agotado por ella, estoy más allá de ella. La persona es un movimiento para rebasarla en lo que ella es y en lo que no es" (1967: 95).

para el oficio de vivir" o "herramienta / que a sí misma se usa", por lo que "no se siente / sino su propia acción".

Cuando el ser toma conciencia de sí mismo ("De pronto de tu cuerpo te das cuenta"), surge la experiencia de la alteridad, del hecho de sentirse extraño o extranjero de sí mismo respecto a su propia vida, otro yo o dualidad dialéctica e irreconciliable. Pero el ser humano es —como dice Sartre— íntegramente cuerpo y conciencia, sin poder diferenciar uno de otro: "la conciencia […] no es nada más que el cuerpo; el resto es nada y silencio" (2006: 455). Entonces el individuo comienza a ser desde la autenticidad y siente el vértigo existencial[61] —que Sartre también llama la *náusea*—, el "extraño abismo" que De Luis nombra en el quinto soneto o el "escalofrío / de realidad" del segundo. El hombre es, pues, "solo una realidad", compuesta —según el último poema de la serie— por corazón, cerebro y mano, "una realidad que cambia" o materia en continua transformación en su devenir hacia la muerte que se amolda a las circunstancias:

> Soy las cuatro estaciones de mi año,
> soy mi peligro, soy mi propio daño
> y el mismo pelotón que me fusila.

Pero dichas circunstancias no son pasivas sino que, como el ser humano, también son activas y amenazantes a un mismo tiempo: "este cuerpo soy *yo*, frente al asedio / de un mundo en rotación que me rodea". Como se dijo anteriormente, materialismo y nihilismo están estrechamente unidos por la naturaleza temporal del ser humano: "El tiempo o sombra bebe / la única realidad que aquí reflejo". En los sonetos de "Soy un cuerpo" están latentes los tópicos *tempus irreparabile fugit* y *vita flumen* para expresar el encuentro de la masa corporal con el mar o con la tierra última ("Fluyo / a un viejo caz de tierra que me acoja"), cuando no es heideggerianamente la muerte misma ("Yo no arribo / a su playa, soy playa bajo el viento / irremediable de la vida"); y también contribuye a crear la atmósfera temporal el tono quevedesco de ciertos versos del poema en los que el cuerpo se hace "fugitiva sombra" o "bastante sombra", o bien se ve rodeado por dichas sombras: "Llueve / sombra por el espacio en el que me alejo".

Algunos planteamientos teóricos propuestos por Sartre en *El ser y la Nada* acabarán de arrojar luz sobre el punto de vista deluisiano de "Soy un cuerpo". El francés explicaba que "por una inversión radical de la posición idealista, el conocimiento se

[61] En "Asustada" (*Una muchacha mueve la cortina*), la existencia es comparada con la imagen de quien "al borde va de precipicio / que antes no vio y de pronto lo descubre / con un sobresaltado escalofrío".

reabsorbe en el ser: no es ni un atributo ni un accidente del ser, sino que *no hay* sino el ser" (2006: 307). A partir del concepto de conocimiento deduce el ser-para-otro del Para-sí, siendo esta otra de las conclusiones del tercer soneto. Dice Sartre (2006: 310):

> El cuerpo —nuestro cuerpo— tiene como carácter particular ser esencialmente lo *conocido por el prójimo*: lo que conozco es el cuerpo de los otros, y lo esencial de lo que *sé* de mi cuerpo proviene de la manera en que los otros lo ven. Así, la naturaleza de *mi* cuerpo me remite a la existencia del prójimo y a mí ser-para-otro.

La mirada es también un motivo fundamental en el poema "Soy un cuerpo":

> ¿Yo me poseo a *mí*? Solo poseo
> la convicción de ser, de estar mirando
> tus ojos que me miran ahora, cuando
> siento la realidad porque te veo.
> Yo no tengo *mi* cuerpo, tengo el tuyo.
> Yo soy un cuerpo hacia el que nunca he ido.
> Al tuyo sí que fui y allí he sabido
> qué es lo que creo y qué es lo que destruyo.

La constatación de la realidad por la existencia del otro, por el hecho de que el *yo* sea mirado por un *tú*, hace pensar en los proverbios machadianos: "El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve". En el poema de Leopoldo de Luis el sujeto poético se expresaba del mismo modo: "No me veo: se ve. Soy viendo". El otro surge frente al *yo* como mirada, a través de la cual se revela el mundo.

Un último aspecto del poema queda por dilucidar. Se trata de la relación entre el cuerpo y el espacio. Leopoldo de Luis la resolverá recurriendo al existencialismo: "Soy el espacio en que me alejo. Dejo / que este cuerpo que soy me lleve". Para Sartre "decir que he entrado en el mundo, que «he venido al mundo» o que hay un mundo o que tengo un cuerpo es una sola y misma cosa" (2006: 440), pues el cuerpo, como materia contingente o conciencia del acontecer humano, también constituye un espacio psíquico (2006: 466). La unidad de cuerpo y espacio volverá a ser clave en la poética de *Entre cañones me miro*, donde la ciudad se convierte en el correlato existencial del *yo* corporal del ser, el cual también intuirá vivir en una situación inhóspita. Por tanto, "existo mi cuerpo", al igual que "existo mi sitio" (2006: 483, 667). Existo ahí, dice muy heideggerainamente Jean Paul Sartre (2006: 484), y ese ser-ahí o *Dasein*no es más que el propio cuerpo que es-en-situación, ontológicamente, en-el-mundo. Este será el motivo que desarrollará, casi transcribiendo palabras del Sartre de *El ser y la Nada*, en "Cuerpos en el espacio" (*Una muchacha mueve la cortina*):

> Estoy clavado aquí, soy un espacio
> que ocupo y que destierra toda cosa.

Yo soy mi aquí y espero,
yo no soy más que un cuerpo de esperanza
[…]
mientras pasan los años y en el tiempo
se arruina la materia de sus torres.

"Noche somática" —el poema compuesto de tres sonetos que continúa los planteamientos de "Soy un cuerpo"— se opone a la "Noche oscura del alma" de san Juan de la Cruz, invirtiendo los motivos místicos: "La vida está en la lenta noche oscura / no del alma, del cuerpo que palpita". Es la existencia corporal, "somática", "fisiológica", pero sobre todo es ahora oscura ("Cero / de luz"), cuando "la tiniebla / de la noche somática nos cubre". Leopoldo de Luis prosigue con su labor desmitificadora de la simbología de la esperanza: tras la noche del cuerpo, el poeta sueña con el amanecer de un mañana distinto, aunque sabe que "un alba de mentira mitológica" es lo único que se encontrará, ya que "la luz piadosa es, pero mentira", al igual que en "El hambre" ruega que "historias celestiales no nos cuente". El cuerpo, unidad de corazón y de frente —de emoción y derazón —, conglomerado de energía y materia, de arterias, huesos y redes cerebrales, de espasmos, espermas y balbuceos, es atravesado en mitad de su noche por la negra paloma de la caducidad de la materia humana.

El tercer poema que desarrolla íntegramente el tema es "Lobotomía" —también compuesto por tres sonetos— centrado en la doble vertiente de desmitificación idealista del *yo* y en la corporeidad existencial:

¿Y aquel hombre interior, aquel yo puro,
unidimensional y verdadero,
fantasma de sí mismo, prisionero
en un estructural recinto oscuro?

Como indica el título del poema, el poeta realiza un corte en el cerebro para ver qué hay en su interior, si el hombre encierra en sí ese espíritu ideal que la retórica idealista ha encumbrado como esencia de la vida. Tras la lectura de los poemas que inmediatamente le preceden se sabe que la pregunta es retórica y que la respuesta está anticipada en aquellos. La sublimación del *yo*ha sido derrocada por la impureza de la fisura, del trombo, de la sangre y de las neuronas, y que, por tanto, es imposible —pues no existe— encontrar "ese yo mítico, inviolable, / esa conciencia oculta y expresable, / esa interioridad de la persona". El yo ideal ha muerto, lo que conlleva la muerte del yo poético. El solipsismo se resuelve mediante la recurrencia al *tú* que Machado nombraba como la heterogeneidad esencial del ser y que, poéticamente, era apuntado en los

proverbios “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial” y “Con el tú de mi canción / no te saludo, compañero; / ese tú soy yo”. Es ese mismo *tú* el que es apelado explícitamente hasta en diez ocasiones en “Lobotomía”, el otro yo incapacitado para el habla (“No podemos hablar”) si no cuenta con el *tú* que lo complementa. Leopoldo de Luis quiere romper con el narcisismo lírico, a través de “el otro yo que siempre somos” (1985: 10). Frente a la concepción de la poesía exclusivamente como interiorización, es necesario considerar la exterioridad humana: poesía, no del alma, sino del cerebro y del corazón, que respira por la herida.

Un paso más en la desmitificación del *yo* poético es la desnaturalización del paisaje. La realidad no es poética en sí misma, sino que es el hombre quien pone la belleza: “es solo tu mirada la que infunde / belleza y claridad”. La “máquina extraña / que elabora el prodigio del paisaje” es el hombre y la fábrica donde se crea es sus “laboratorios cerebrales”, pues es “el hombre quien le da al mundo su significación de mundo” (Mounier, 1967: 116)[62]. Retomando la tesis del libro anterior, *Con los cinco sentidos*, el poeta concluye corroborando que “la verdad nace en los sentidos”. De algún modo, la poética deluisiana sigue siendo neorromántica. Según ha analizado Abrams en su obra *El espejo y la lámpara* —y como explicación al mismo título—, es Hazlitt quien relaciona el espejo con la lámpara para explicar la teoría romántica del arte por la que “el poeta refleja un mundo ya bañado en una luz emotiva que él mismo ha proyectado” (1975: 96). Como dice la máxima deluisiana, la poesía es *respirar por la herida*, ya que, como se expuso, consiste en la exteriorización de una realidad que ha sido asumida e interiorizada, sometida a transformación y culturalización por parte del poeta, pues no hay acto artístico que no sea una visión de mundo. Ese universo puede reducirse a una luz reflejada en un vaso de agua o magnificarse a la medida de un cielo estrellado; es tan inaprensible como la recreación de un instante vivido, soñado o anhelado. Lo poético, en suma, no existe si no es con el hombre. Es el triunfo de Plotino sobre Platón.

El cuerpo, por su condición espacio-temporal, será identificado en *Entre cañones me miro* con las piedras de unas ruinas (“Ante unas ruinas”), quedando “a la intemperie entre caídos muros / y la noche y el tiempo en torno”; con un solar (“Al cruzar un solar”) que funciona como esperpéntica antítesis de un *locus amoenus* (“Un

[62] Así explica César Moreno la tesis scheleriana sobre *la intuición emocional*: “sin una mirada humana, por así decirlo, jamás puesta de sol alguna podría ser bella, pero por más que esa mirada humana fuese necesaria, la belleza no pertenece a la mirada, sino a la propia puesta de sol. Por lo demás, la mirada no «pone» la belleza, sino que la «descubre». Otra mirada podría no descubrirla” (II, 2010: 28). Del mismo supuesto parte Marjorie Grene (1961: 37) en su estudio de *El sentimiento trágico de la existencia*. El subjetivismo es fundamental para comprender la poética deluisiana.

jardín al revés es el desmonte / con la antirrosa del zapato viejo, / la contraflor ajada del escombro, / la infrahierba podrida del residuo"); y, en "La ciudad. Contigo", con una ciudad aprehendida a través de los cinco sentidos corporales, hasta acabar por integrarse hombre y ciudad: "Recorre la ciudad: es nuestro cerco, / nuestro vital y humano compromiso". Pero ni el amor —tema que será estudiado más adelante— se salva de la corporeidad del ser, pues también De Luis contempla a la amada como un árbol o materia en medio del bosque o sociedad; así, en "Los testigos": "Ojos, oídos, manos, pies… No somos / sino —hombre y mujer— los cuerpos / del testimonio". El materialismo deluisiano deja al hombre situado en el centro de un mundo arruinado, rodeado de despojos, ante un desmoronamiento de sí mismo, atravesando un solar como quien atraviesa la oscura noche del alma, pero, al llegar al final del camino, únicamente la soledad le asiste.

Por otro lado, en la dualidad de cuerpo y conciencia que es el hombre, habitan criaturas que le devoran, fieras que le corroen hasta la destrucción. Entre ellas destaca el miedo: "El pánico es la máquina invisible instalada / como un robot en la conciencia". La conciencia es la cualidad humana que introduce al ser en el tiempo y en el conocimiento, con el sufrimiento anexo que implica; a diferencia del hombre, los animales, "por carecer de tiempo, son eternos; / por ignorar, son sabios" ("Pero no tienen pánico"). También en *Del temor y de la miseria*, a partir de la vida en situación del existencialismo sartreano, el poeta localiza su existencia en un *ahí* inmediato, volviendo a resaltar la mezcolanza de mente y cuerpo en "Los agentes extraños": "Estáis aquí" repite incesantemente ("Estáis, cuerpo que soy, máquina activa, / andamio que sustenta el pensamiento"), localizando el *aquí* en la conciencia, donde se hospedan "lejanas frustraciones" como "animales que muertos me corrompen". En la misma línea escribe "El resquicio", poema de *El viejo llamador* en el que "la conciencia volvió a su amargo oficio" y donde el poeta, como el *Mairena* de Machado[63], alerta sobre la oscura luz que en el ejercicio reflexivo del pensamiento apenas ilumina la realidad:

> Comprobó que pequeños animales
> tornaban al afán de su jauría
> y que el reloj de nuevo deshacía

[63] "Hemos de volver —añadía Mairena— a pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas, iluminado lo otro, siempre lo otro… Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, la más poética y la más antigua y acreditada de todas, es también la más obscura, mientras no se pruebe que hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina" (1991: 138). En la conferencia sobre Carmen Conde, De Luis identificaba la luz con "el espíritu poético que no es solo escribir poemas sino una fuerza vital capaz de arrancar a las cosas su última razón y crear realidades más verdaderas. Esa luz es sin duda no otra cosa que el símbolo de un ansia de vida, un afán incansable de cumplirse plenamente" (LdL 04/089: 5-5 bis).

la arena de las penas corporales.
Entró la claridad tan poco clara
para verse uno mismo cara a cara
en el espejo infiel del ejercicio
de vivir. […]

7.5. Los dioses en el laboratorio

Los avances técnicos han ido configurando una sociedad cada vez más deshumanizada y han puesto a Dios entre las cuerdas. El agnosticismo de Leopoldo de Luis saldrá reforzado tanto por la objetividad de la ciencia como por el intenso proceso de reflexión que lleva a cabo a través de la poesía. El existencialismo de estos años supone, a través de una afirmación rotunda sobre la materialidad del ser, la constatación kierkegaardiana del hombre como individualidad concreta y no como unidad ideal, lo que dejará huella en los pensadores a los que acudía el poeta.

Desde el punto de vista religioso, Leopoldo de Luis es poeta de la esperanza, mas no de la fe. Ya se sabe que durante este periodo va desmontando idealismos y es el de Dios uno que, aunque apenas sea motivo de sus versos, merece ser destacado. "Los pequeños seres" (*Del temor y de la miseria*) repiten monótonamente la historia de vivir y morir, y observan un "inhumano cielo inexistente / donde estaba azul Dios", como el dios juanramoniano de "Mañana de la cruz". Pero es sin duda el poema "Santos recintos", de *Elegías de Struga*, el que más acertadamente logra definir la actitud de Leopoldo de Luis ante la religión, que no es el rechazo exacerbado de un ateo, sino la duda —y la envidia— del que unamunianamente quiere creer, la de quien increpa al agnosticismo por sufrir su mordedura. De Luis había dicho que no era lo suficientemente presuntuoso como para negar, sin siquiera planteársela, la existencia de Dios o la creencia de toda una tradición cultural que ha arrojado desde los orígenes de la humanidad consuelo ante el vacío de la nada; pero, al mismo tiempo, —de ahí su agnosticismo— el tiempo y la muerte le han dado suficientes pruebas para concebir el absurdo de la existencia humana. Es la idea que desarrolla en "Santos recintos":

Me arrodillo en los monasterios
y me descalzo en las mezquitas.
[…]
y sentimos que son los siglos
lo que al silencio nos concita,
la tradición la que nos pone
su niebla dulce en las pupilas.
[…]
Viejas creencias que el temor

y la esperanza reunifican.
Van místicos por monasterios
y suffíes van por mezquitas.
Entrar y salir de recintos
de fe los vemos con envidia.
Agnosticismo, viejo perro
que roe el hueso de mi vida.

Pero el avance y el progreso implican por parte de Leopoldo de Luis no solo la pérdida de la fe en soluciones celestiales sino también en la acción terrenal del hombre. Este ha puesto su conocimiento al servicio de la destrucción, mostrando su lado más cruento, un perfil que se confunde por su parecido con el lobo de Hobbes. El existencialismo sartreano presentó la existencia como la lucha entre un *yo* y un *tú*; el *nosotros* —inexistente por falta del compromiso previo que requiere la convivencia— no fundamentó la concepción social de la poesía de los años cincuenta ni sesenta y tampoco formará parte del ideario poético de las últimas décadas del siglo. Con la ciencia, el ser humano se ha despersonalizado, ha perdido su identidad en tanto individualidad, algo que reclamará el existencialismo. Escribía De Luis que "cada uno de nosotros somos todos / cogidos a la tabla del naufragio" ("Sala de fiestas"). La alienación que engendra el materialismo hace caer a este, paradójicamente, en un nuevo idealismo por el que cada uno de los miembros de la especie queda integrada en la masa uniforme y gris[64]. Buena prueba de ello es el diagnóstico existencial llevado a cabo en "Nociones de estadística" ("Somos el acechado gorrión de la estadística") y en "Extrañas radiaciones" ("Una tripulación de ignotos signos / nos mueve por oculta cibernética"). En este último poema de *Igual que guantes grises*, porla enajenación humana, "todo lo tocamos / con las manos atadas y cubiertas". La inautenticidad del ser, causada por la pérdida de libertad y por una ceguera sensitiva, tiene como escenario el prolífico campo de la alienación que es la ciudad. Así es expresado también en "Desolación por la ciudad", donde "con los ojos vendados se movía, / con las manos trabadas aquel hombre", cuando "la ciudad era un caos". La hecatombe humana se ha producido a causa de la contaminación, fomentada por el consumismo propio de sociedades capitalistas. La lucha es el estado natural de este sombrío hombre del siglo XX ("Los transeúntes combatían / codo con codo"), aquel al que la verdad queda oculta tras los "reclamos luminosos" de los "grandes almacenes". La lectura deluisiana de la

[64] Esta contradicción es expresada en "Me siento extraño" (*Elegías de Struga*); al ser definida la vida como repetición —a partir de la filosofía de Kierkegaard— renace el concepto idealista de sistema: "No doy un solo paso / que no proceda de una antigua historia / y que no esté a un sistema acomodado".

ciudad es propia de la modernidad, caracterizada por la aglomeración de hombres alienados que marchan como sonámbulos por el asfalto, solitarios entre muchos, vacíos de valores morales y ansiosos de superfluos bienes terrenales. La gran ciudad es, pues, la imagen arquitectónica en la que se refleja el hombre existencial de la poesía contemporánea. El hombre moderno es el hombre-masa, el hombre-materia que ha perdido su identidad, o para ser más exactos, su identidad es precisamente la falta de identidad.

Lo mismo que el hombre es el ser-para-la-muerte también es el ser-para-matar: "Esta materia en mano edificada / sus formas de matar ha construido" ("Arte de matar"). No solo es materia en descomposición, sino materia que descompone y que crea máquinas para aniquilar a sus iguales: lo que avanza la ciencia es retrocedido por el hombre. Dador de vida, del mismo modo la quita. Lo que nace muere a manos de los seres humanos, "capaces de crear hasta la muerte". El cientificismo es, pues, inhumano. *Del temor y de la miseria* aborda el tema en varios poemas, pero concediéndole un matiz existencial que hace del hombre un lobo para el hombre. Por tanto, De Luis no solo abomina de las nuevas armas atómicas y de los potentes misiles, sino de la naturaleza y del sino inexorable de la inmundicia humana, la que provoca una herida "que nunca deja de manar, ahora / y en la hora del fondo de los siglos" ("El mismo muerto"). Por eso "regresan los mitos", pues "los terrores regresan igualmente / aunque envueltos en trampas nucleares" ("Milenarismo"). La denuncia de la guerra atómica es puesta de manifiesto en "Arte ojival":

> Las ojivas, misiles nucleares
> que hacen su curva centro de terrores,
> manchan el nombre puro con el ángel
> contradictorio que es la acción del hombre.

Entrevistado por JoséLópez Martínez en *El Informador* (10-9-78),Leopoldo de Luis señalaba así la destitución de los dioses divinos por los "dioses del progreso":

> Los grandes inventos del siglo XIX abrían el camino de un mundo realmente nuevo, iluminado por la electricidad, movido por el motor de explosión, elevado por los aerostáticos. Edison, Diesel, Benz o Zeppelin, he ahí los dioses del progreso. La ciencia echaba los cimientos de sus futuras creaciones. Aquel mismo año de 1898, de la mano de Pedro y de María Curie, se revelaba la radiactividad. Inmediatamente después, Max Planck va a asegurar que la energía se presenta en partículas discontinuas, y un lustro más tarde Alberto Einstein sorprende con su teoría de la relatividad.

Desde que en "Ya no hay redentores" (*Igual que guantes grises*) la técnica es definida como "un dios que nos supera / los revulsivos sueños mesiánicos", los mitos no

tienen cabida en las utopías proyectadas por el hombre en un mundo gobernado por la falta de esperanza en la rebelión y por la prepotencia del consumismo. Como el torcido cuello del cisne de Enrique González Martínez, "la realidad tangible es una mano / que ha ahogado al cisne azul de la esperanza". Han cambiado los códigos éticos, los valores humanos son otros y, en consecuencia, los viejos mitos son inútiles engaños para adormecer la conciencia. La exaltación neorromántica del sujeto no tiene sentido, pues la realidad ha mostrado que la decoración estética de la miseria humana no consigue maquillar la sangría capitalista y el consiguiente auge del materialismo:

> Se hunden puentes románticos, no sirve.
> El agua canta una canción distinta.
> Los viejos mitos no nos unen. Crecen
> terceros, cuartos mundos manejados
> por complicados planes estratégicos
> de primeras materias transferidas.
> Siempre hay algún rincón del mundo donde
> alguien se mata, pero están marcadas
> las rutas de los grandes petroleros
> y morir es un cargo de conciencia.

A través de los mitos, el hombre actualiza la eternidad y le pone forma a la trascendencia. Con ellos, la conciencia descansa pues ya no tiene que pensar en el más allá y encuentra una explicación a tanto sufrimiento. Sin embargo, un buscador de la verdad como De Luis no se conforma con ese opio ideológico; escudriñando en la realidad ha descubierto que en sus entrañas el tiempo es la esencia del ser, o como dirían los existencialistas, la existencia es temporal y en el tiempo, mientras se vive, se va construyendo la esencia: "Los mitos nos protegen. Según dicen, / quien bebe de sus fuentes se consuela. / Pero me voy quitando poco a poco / como unos guantes grises cada noche" ("Los mitos"). Parece que cada época crea sus propios mitos, pues "algo ha de sublimar nuestras miserias" ("Viejos y nuevos mitos necesarios"); los héroes de las leyendas son sustituidos por "el mayo del sesentayocho", por "la fuerza sindical, por "la ciencia" o por "los ordenadores", los nuevos mitos que intentan justificar "el complejo artefacto que es la vida". La misma función desempeña la fábula, que "es la estricta poesía / que para subsistir nos hace falta" ("Fábulas últimas"). El poeta —así lo entendía De Luis— es el hombre que, inscrito en unas circunstancias determinadas, intenta dar respuesta a los múltiples interrogantes que le plantea su tiempo; al cambiar las circunstancias, las preguntas serán otras y otras, en consecuencia, las respuestas que el poeta dará. Los mitos son, pues, respuestas que el poeta elabora a través de la poesía, mas respuestas provisionales y sin fundamento, pues los interrogantes que se plantea la

voz poética son preguntas retóricas que, por consabidas, no necesitan respuestas: el tiempo y la muerte, de un lado, la naturaleza cainita del hombre, de otro, desmitifican los sueños.

7.5.1. *Mitos y contraseñas* (1988)

Publicado en la colección Cuadernos de Ulía de la editorial Jorge Huertas, en Fernán Núñez (Córdoba), *Mitos y contraseñas* es un pequeño cuaderno compuesto de tres poemas, de tal forma que el primero ("Los mitos")[65] y el tercero ("La contraseña") constan de tres sonetos cada uno, mientras que el segundo ("La salida"), solo de uno. El cuidado formal en la estructura de los libros es característico en la obra de Leopoldo de Luis.

En el trasfondo de estos poemas late un humanismo que permite asumir como propias cada una de las experiencias del ser humano, a partir de dos premisas básicas: aquella que afirma que no hay nada nuevo bajo el sol y la que dice que nada humano le resulta ajeno al hombre. La vida del ser humano es la repetición de las mismas vivencias que ya habían experimentado otras vidas pasadas: "Repetimos feroz jaculatoria". De ahí que el poeta se reconozca —reconocerse: volver-se a conocer— en los mitos clásicos o "nuevosviejos cuentos": "Yo soy los viejos mitos necesarios / que recobran en mí arcanos acentos". Con ello se reafirma el ser histórico del ser y la intertextualidad en la poética deluisiana. Si el hombre recibe en el presente la herencia del pasado —Kierkegaard diría que el ser es él mismo y la especie—, el poeta es deudor de toda la cultura que le ha precedido y, además, de la que le envuelve en el momento en que escribe.

> Yo no soy yo, yo soy un colectivo
> de existentes remotos, y alimento
> una constelación, un firmamento
> de míticas historias que revivo.

Entre esos mitos que el yo poético vuelve a sufrir, se nombra como un nuevo Orfeo, el poeta que canta "sus lamentos" tras haber perdido a Eurídice, el que acabará siendo despedazado por el tiempo, y como otro "Ulises con sus cantos sirenarios", pues como Odiseo también él escucha las insinuaciones de la muerte en tanto que ser existencialmente abocado a la nada. Es también "Prometeo hecho buitre de tormento",

[65] Leopoldo de Luis ya había escrito un poema con el mismo título en *Igual que guantes grises*.

ya que el sufrimiento humano, la angustia, no es algo que le venga de fuera, sino que dolor y ser se identifican desde el mismo momento en que toma conciencia de que existe en el mundo, libre para elegir entre las posibilidades; pero De Luis matiza que "no somos libertad: somos memoria". Se reconoce asimismo en "Deucalión y sus trágicos osarios", ya que si este, junto con la mujer-Pirra, engendraba nueva vida a partir de las piedras-huesos de la madre Tierra, el ser humano es materia que concibe más materia ininterrumpidamente en el *nacimiento último* en que consiste la muerte. "Soy Proteo cambiando de figura", añade; conocedor de los misterios del tiempo, también el poeta se transforma en otros elementos de la naturaleza hasta que es atrapado por la falta de esperanza y, entonces, revela el consabido porvenir de la vida, lo que le lleva a convertirse en un "Midas al revés" que cuanto toca, es decir, cuanto le rodea, es ceniza que solo se convierte en estético oro si es palpada por los dedos de la poesía[66]. La paradójica concepción del amor —que será estudiada más adelante— es representada mediante la tentación no satisfecha de Tántalo, así como a través de un fracasado Teseo y de una "Ariadna sin ventura". Todas estas condenas están supeditadas a la acción implacable de Cronos. Por último, dice ser "Sísifo con nueva y triste roca", un camusiano Sísifo que, a pesar del tiempo y de la muerte, acepta con dicha su destino trágico. Tras verse reflejado el poeta en esos mitos en el espejo del poema, confirma que "estamos hechos de remotos mitos / que nos complican en oscura herencia". El patetismo mítico está fundamentado en el absurdo existencial, es decir, en el hecho de vivir sin por qué ni para qué; como dice De Luis, "vivimos ancestral, ciega existencia, / nubladas sinrazones, turbios hitos". A través de esta dramatización poética (Jato, 2004: 22) el sujeto poético asume los valores que encarnan los mitos citados, como correlato simbólico de la indescifrable experiencia de existir.

En los dos últimos tercetos de "Los mitos" De Luis va a analizar otra de las historias ficticias que han intentando dar algún sentido a la vida. Lo peculiar en ellos es que se trata de las teorías existenciales de supervivencia en la memoria de los otros más allá de la muerte y, ya en el último terceto, de la existencia como pasado, de la estrecha vinculación entre ser y muerte, y de la existencia como agonía:

[66] En "El espía", de *Igual que guantes grises*, ya había empleado la imagen mítica del rey Midas para expresar que "traiciono cuanto toco", convirtiéndolo todo en tristeza. Es este poema una muestra más para argumentar que con *Igual que guantes grises* inaugura una nueva etapa marcada por el cambio de actitud, decantándose ahora del lado de la desilusión: "me vendí a la tristeza por bien poco". Veinte años más tarde, en *Sonetos familiares*, sigue siendo aquel mismo rey que desertó de la esperanza: "Me siento rastro de un pobre rey Midas / que cuanto toca en pena se convierte".

Yo estuve ya, y voy a estar un día
por una realidad mitificada
perdido en el recuerdo y solo sombra.
Soy con Quevedo un fui. Pongo un espía
junto al mito seguro de la nada
y un colectivo de dolor me nombra.

"La salida" supone el inicio del viaje metafórico del tren de la vida, el que se recorre con dudas e incertidumbres; pero también es la salida del *homo viator* —como la "Mujer con alcuza" de Dámaso Alonso, viajera en el tren del tiempo y que encuentra su destino en la sombría estación de la muerte —, la del viajero que ha llegado al final del camino y abandona la senda vital (Vázquez Medel, 2004: 160-163). Entonces ha de dar "la contraseña", teniendo que pronunciar las palabras que revelen el secreto, el misterio de la existencia. Los símbolos poéticos se esfuerzan por ser la clave que permita el acceso a la comprensión, pero la poesía solo son "viejas frases de historia repetida". Hace memoria y el olvido le asiste. El recuerdo queda como los restos de lo que tuvo vida; es un sucedáneo de lo que fue presente y en el presente es ahora pasado ("Los recuerdos son una muerta escoria / de todo lo que ardió"). Al no tener las respuestas al enigma, escribe en el último verso, "en la memoria un mudo me fusila". Son el tiempo y la infelicidad los que acaban con la existencia. El alienado sujeto deluisiano ya había sido fusilado al alba en "Desolación por la ciudad": "Lo fusilaron al amanecer". La identidad de ese personaje mudo que fusila es desvelada en "Al amanecer" de *La sencillez de las fábulas*, poema en el que un extraño ser acompaña al narrador poemático, el cual solo es descubierto en el último verso: "era un ser mudo […] / Era la infelicidad". Pero, como Sísifo, a pesar de esta no deseada compañía, el hombre se levanta cada mañana para elaborar el guión de su vida sin esperanza, aunque con convencimiento: "Toda esperanza tengo ya perdida / y sin embargo en el empeño sigo". Leopoldo de Luis no es el poeta de la esperanza a ciegas, sino aquel que ha asumido existencialmente la angustia y el sufrimiento humano como condición ineludible del ser, aquel que sabe que vivir es arrastrar una mítica carga pesada de destrucción.

7.5.2. El poder de las ideologías y las ideologías del poder

Las denuncias de los abusos de poder por parte de una minoría que lo acapara y de las injusticias sociales serán constantes en la poesía deluisiana de los años ochenta y noventa.

Desde *Igual que guantes grises* De Luis va a dejar claro que su posición poética es la de estar junto al hombre y que su poesía es un humanismo en pos de la igualdad. No obstante, sabe que es una utopía pues, aunque amanezca para todos, la luz del sol —la felicidad— "va a tener un reparto muy distinto". Los discursos del poder, especialmente el del capitalismo, buscan la confusión a través de la mentira y de la tergiversación de la realidad; crean centros temáticos de interés banales y ocultan la verdad. Con ello se aseguran la ceguera existencial del hombre alienado y caído en la inautenticidad de la existencia. El poder evita el conocimiento y fomenta la ignorancia, siendo esta el motor de la felicidad. Escribe al respecto De Luis:

> Da miedo ver la vida manejada,
> introducida en ciegos laberintos,
> transfigurada en tiendas de disfraces,
> manipulada por malabarismos.

Leopoldo de Luis viene a renegar de la vida caída del *uno* heideggeriano. Así, en el poema "Las cosas", la costumbre se corresponde con la forma de ser de la cotidianidad, al *aplanamiento* del ser que se deja llevar por la *publicidad*, es decir, por lo sabido y accesible rehusando buscar en lo desconocido: "El domador Costumbre obtiene de los tigres / huraños de las cosas mansedumbres domésticas". Una vez tranquilizado por la personificada Costumbre, el hombre vive en la rutina y en la alienación sin cuestionar los interrogantes que le ponen al borde de la experiencia del vértigo existencial. Ya en *Elegías de Struga* retoma el tema: "Somos una costumbre, un gesto, un modo, / una manera de mirar , acaso" ("Me siento extraño"). En este poema el ser humano es definido como materia moldeada por las manos de la costumbre, "por antiguas liturgias, ritos graves, / ceremoniales de confusos hábitos / que me hacen lo que soy". Ya en la filosofía de Jaspers lo cotidiano es presentado como el lugar natural del ser, pues nadie —recuerda Jolivet (1953: 318)— puede vivir permanentemente en un estado continuo de manifestación del *Dasein*. El existencialismo de Jaspers resolverá este callejón sin salida mediante las situaciones límite y la concepción de la existencia como cifra de la trascendencia.

Fenomenológicamente, el hombre es "conciencia de", pero, como ser que percibe, su visión es siempre deformada por el peso y por el paso de la tradición. "Nunca vemos con los ojos libres", puesto que la vida es vista a través de "los prismáticos", título de uno de los poemas de *Del temor y de la miseria*. Es una consecuencia de que el hombre *exista su pasado*: el perspectivismo. Ortega y Gasset habría dicho que el hombre es él y sus circunstancias para expresar lo que deluisianamente es explicitado como "una cultura, un tiempo, una experiencia". A través de ello el hombre situado mira el mundo y ofrece su punto de vista "siempre a través de inevitables prótesis / que a su vez ponen paños a las cosas, / las falsean, las cambian, les dan brillos / o de opacos barnices las recubren". Como el prisionero de la platónica caverna, "jamás tendré los ojos tan desnudos / que puedan ver las cosas simplemente". La vida, pues, es pascalianamente un falseamiento de la realidad, si bien —matiza en "El vuelo mágico"— "aunque no consiguió salir del tiempo, / tuvo en la libertad su vuelo mágico". Condenado a ser libre, el hombre decide qué hacer con su vida y ahí, en la libertad, reside la magia de la vida. Por eso es importante desmantelar los discursos coercitivos que, bajo el manto del determinismo y del destino, se aprovechan o hacen caso omiso de las injusticias. Es lo que sucede en "El hambre" donde se informa de la desnutrición de dos de cada tres personas en el mundo, especificando que se trata del "hambre física" a causa de un "mundo injusto" que solo puede cambiar, si quisiera, el hombre, pues en sus manos está la posibilidad de escribir otra historia en la que Dios no tiene nada que hacer: "Nadie podrá decir que están escritos / este injusto dolor, esta conjura / del hambre". Es, por tanto, el egoísmo un mal que asola el mundo, según constata en el poema "Los desolados", donde denuncia que "de tanto vernos hacia dentro", somos "incapaces de ser los otros seres, / de asumir otra pena y otro sueño".

El poeta ve un mundo desolado por la acción del hombre, por el odio y el terror que provoca, y le "duele mirar la vida, flor que asusta / cercenada por una mano injusta, / cada día pisada torpemente" ("Mirando fijamente"), por lo que desea "tener ojos de piedra", para no ver, del mismo modo que Rubén Darío envidiaba la insensibilidad de la piedra.

Algunos poemas pueden ser analizados como sociales, pero atendiendo a problemas internacionales como la existencia y uso de armas nucleares o las diversas injusticias denunciadas en "La repercusión", como el deshielo por intereses mercantilistas, las guerras de Asia, el hambre de los niños "con el vientre hinchado" de

África o el racismo que condena a un negro a la silla eléctrica en Norteamérica. El poeta se siente solidario y comprometido, y sufre como si a él le ocurriera cada una de las barbaries llevadas a cabo por el hombre. Más adelante, a partir de las palabras del poeta anarquista y simbolista Laurent Taihade ("No lloréis por las rosas"), De Luis va a instar a los destinatarios del poema "Fábula de las rosas perdidas" a que lloren "por esos niños maltratados", es decir, a un humanismo comprometido por encima de la evasión estética de otras poéticas. Ya había dicho en *Reflexiones sobre mi poesía* que se inclinaba por una concepción de la poesía que concibiese "la vida como raíz de una obra (lo que coloca al hombre por encima de sus escritos)" (1985: 10). Del mismo modo, en el tercero de los *Sonetos familiares* señala que le gustaría hablar de las flores y de los pájaros, pero no puede hacerlo porque lo que le preocupa —lo que le ocupa su interior— son otras cosas: "el hambre de las gentes y la ruina / y el terror de las guerras, que aún domina / y salpica de sangre aves y rosas". Con el paso del tiempo, tras tantas obras publicadas, se pudo comprobar que la poesía social de Leopoldo de Luis era un humanismo comprometido de base existencialista, como muestran los poemas que han sido señalados en este punto. Lo que sucedió en los años sesenta con la poesía deluisiana y con otras poéticas similares fue la falta de perspectiva necesaria para ser analizadas de forma objetiva. Considero que los trabajos de Chicharro Chamorro sobre Gabriel Celaya abren una línea hermenéutica más rigurosa que la de tantos detractores de la poesía social que enarbolaron la bandera de la renovación formal como llave maestra que hipotéticamente tendría unos resultados más efectivos, en clave ideológica, que las protestas explícitas de los escritores sociales. Pero ya se sabe que el problema interpretativo —quizás también creativo— estuvo en las altas expectativas que se depositó en la poesía, siendo recibidas por esta como un elemento extraño. La poesía es subjetiva en tanto proceso de comunicación interpersonal; por tanto, los fines sociales de la lírica han de ser puestos entre paréntesis. Que en el frente de batalla o en la retaguardia, en una manifestación o en una acampada, que en una arenga política se recite un poema, o que una generación sepa "cantar" los poemas de Hernández o de Machado, nada de ello es síntoma de una revolución social o de una rebelión humanista, ni a ello se puede reducir la experiencia de convertirse en lector de poesía, ardua y dulce tarea "a prueba de desánimos", según decía Lázaro Carreter (1990: 75).

7.6. La bestia paradójica

Entre los "Proverbios y cantares" de Machado se encuentra el que define al ser humano como naturaleza contradictoria en los siguientes términos:

> El hombre es por natura la bestia paradójica,
> un animal absurdo que necesita lógica.
> Creó de nada un mundo y, su obra terminada,
> "Ya estoy en el secreto —se dijo—, todo es nada".

Leopoldo de Luis aprobaría estas palabras, pues también él concibe al hombre —"animal absurdo"— como una "nada animal" ("Extrañas radiaciones") antitética compuesta de polos opuestos que se integran en la unidad del ser, en el cuerpo o herramienta con conciencia a través de la cual interactúa con su entorno, yendo de la alegría al dolor como se va de la luz del alba a la oscuridad de la noche. En el interior del ser lucha el hombre duplicado consigo mismo.

Otro de los proverbios machadianos dice: "Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario". "Los antagonistas" (*Igual que guantes grises*) es un poema arquetípico del tema de la dualidad del ser y puede ser analizado como el desarrollo minucioso de ese complementario. Pero la lucha interior entre el ser y el querer ser también fue desarrollada ampliamente por Cernuda, cuya intertextualidad es explicitada en el poema de Leopoldo de Luis: "La realidad frente al deseo —¡ah, Luis / Cernuda!— siempre en pleito inacabado"[67]. La alteridad humana radica en ese ir más allá de lo que somos. Como vida en proyecto, nunca se es completo, sino que la vida consiste en un ir haciéndose que deja al hombre en un estado de insatisfacción y desasosiego que genera la angustia. Pues la angustia existencial no es otra cosa que esta alienación o extrañamiento del yo como ser libre ante las posibilidades. En una elección siempre queda la nada de las otras posibilidades. El hombre existe habiendo renunciado a ser un *alter ego* distinto, esencialmente otro en el futuro del que podría haber sido si hubiese optado por otra de las distintas posibilidades.

> Siempre seremos dos, ¡qué pobre historia!
> El que quisimos ser —el que pensamos—
> y el que se mueve en duras realidades
> […]

Una vez más De Luis intenta deshacerse de los restos platónicos de su pensamiento. El ser humano no es la idea de lo que piensa que es, sino que existe

[67]El encabalgamiento abrupto deja en una posición destacada, al final del verso, el nombre del autor de *La realidad y el deseo*, si bien actualiza el apellido materno de nuestro poeta y, por tanto, se convierte en el destinatario de su poema, pasando a ser el soliloquio existencial pregonado por Machado.

simplemente ahí, arrojado en medio de la realidad, si bien tiene *conciencia de*lo que desea ser. De esta contradicción surge el schopenhaueriano mundo en tanto voluntad y representación. Pero la balanza entre los polos opuestos se inclina del lado de la realidad, pesada por estar formada de mísera carga humana "a costa de dolor y desencanto"; la ensoñación es solo la utopía que empuja al ser hacia su nada. De Luis insiste en esta idea a lo largo del poema: "Sé muy bien que no es un sueño, / que no es un viejo retoñar romántico"; "Yo no soñé, viví", pues en la vida, aquí —dice— "aquí no pone nadie azules velos / de idealidad ni arcángeles sonámbulos. / Un hombre pone vivo a ras de tierra, / a ras de hueso y corazón golpeando".

El *yo* que conversa consigo mismo entabla una lucha con su *tú* en la que el poeta llama "esta guerra civil", entre el yo del pasado y el yo del presente ("Los primeros nosotros no hemos sido: esta guerra civil no la he inventado / yo"). Al sugerir la guerra cainita en estos versos, la evoca, y al evocarla funciona como espejo en el que se refleja y ve su realidad múltiple, que "la vida es doble" y "que somos dos en guerra, en pena, en muerte / por mutuo asesinato". También para sí mismo, el hombre es un lobo para el hombre, según dice en "Las cosas", "depredador y depredado somos". Entre los pliegues del ser duplicado que es el hombre habita también el niño con miedo que fue en la infancia ("El niño", en *Del temor y de lamiseria*), o como dice en "Palacete frente al lago de Ohrid" (*Elegías de Struga*), "junto a aquel muchacho / que fui, que joven estrenaba / un traje de aventura y sufrimiento / y un corazón de lucha y esperanza"[68].

No obstante, el materialismo de Leopoldo de Luis se basa en la concepción existencialista de la subordinación de la esencia a la existencia. Como decía Sartre, el para-sí —el hombre— es el en-sí que se pierde para fundarse como conciencia, de ahí que la conciencia tenga cabida en una concepción material de la existencia. Pero esta es el fundamento de la nada, pues la conciencia—los deseos cernudianos—, *conciencia de*, remite a otra parte que, como tal, no tiene existencia. El deseo es lo que no se es aún; por tanto, el ser humano se constituye no por lo que es sino por lo que no es. Sartreanamente, el sujeto poético que saca a escena De Luis es una nada sin presente, pues el instante del *yo* tendría que ser un es y, sin embargo, el yo, más que ser, es un deseo de ser. En definitiva, el yo lírico deluisiano se define tanto por lo que es como por

[68] La imagen del niño interior que cohabita con el adulto adquiere aquí el mismo valor simbólico que en el poema "Grandeza de ayer y de hoy" de Éluard, cuyos versos finales dicen: "Un niño nace en mí que no esté hoy / Un niño de siempre por un beso único […] Y la muerte es vencida un niño sale de las ruinas / A su espalda las ruinas y la noche se borran". Por otro lado, el motivo del traje se lee en "Soneto triste para mi última chaqueta" de *Canción del asfalto* (1954) de Rafael Morales (Ruiz Soriano, 1997: 209).

lo que no es, por aquello que le falta, ya sea su pasado o su futuro. En el ser se integran la realidad y el deseo. Por eso habla Leopoldo de Luis de la "Miseria de estar vivo", poema de *Una muchacha mueve la cortina*, porque "un doble oficio nos ocupa siempre" y se pregunta, retóricamente, si "¿el yo que escoge soy, o el que renuncia?" o "¿dónde más plenamente nos hallamos, / en lo que preferimos, con su corte / de sangre y convicciones, o en aquella / realidad despreciada, con su corte / de sueño y presunciones?". La posibilidad de elegir, la contingencia, es esencial al ser, sucediendo a veces que se es no lo que se desea ser sino otro yo al deseado que se siente, en consecuencia, como un extraño: "Lo que quisieras haber sido / te sorprende cubriendo tu presencia / y otros ojos se clavan en tu imagen deforme" ("Envidiado y envidioso"). Pero la plenitud no la encontrará sino en la suma de los dos seres que cohabitan en pugna en su interior; somos "Los dos juntos" —otro título de *Del temor y de la miseria*— "y el que no vemos somos, somos el / invisible, con tanta realidad / como el que da la cara cada día".

El poema "Querer no es entender" (*Del temor y de la miseria*) plantea la dicotomía de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. En el fondo de dicho planteamiento subsiste la polémica entre lo racional e irracional del ser humano, entre lo real y lo figurado, o como dice De Luis, entre la voluntad y el intelecto: "La voluntad va mucho más de prisa / que la tortuga gris del intelecto". Sentimientos y emociones encuentran su sede en el corazón ("la rosa / azul del sentimiento y la esperanza") y en el cerebro (la tortuga o rosa gris que fue cubierta en su momento con palabras como guantes). "Puedes querer tan pronto como quieras […] Pero entender es un pasillo estrecho, / la galería angosta que una luz / ilumina al final difícilmente", dice, recurriendo a una metáfora que el filósofo también empleó para expresar la dualidad entre conocer y querer. En cierta medida, la conclusión a la que se llega De Luis es la misma que planteaba Schopenhauer sobre el conocimiento de la voluntad misma. Así reflexionaba Schopenhauer —coincidiendo solo a medias con Kant— sobre la dificultad del conocimiento (II, 2010: 257-258):

> […] por el camino del *conocimiento objetivo*, o sea, partiendo de la *representación*, nunca se sobrepasará la representación, es decir, el fenómeno, y se permanecerá en la cara externa de las cosas; sin embargo, nosotros no somos el mero *sujeto cognoscentes*, sino que por otra parte también pertenecemos al ser que conoce: nosotros mismos somos la cosa en sí; con lo cual hacia esa esencia propia e íntima de las cosas, hasta la que no podemos penetrar *desde fuera*, se nos abre un *camino desde dentro*, una especie de corredor subterráneo, y este pasadizo secreto nos introduce como a traición en la fortaleza que resultaba imposible conquistar mediante un ataque desde el exterior. […] En realidad nuestro *querer* es la única oportunidad que tenemos para

> comprender al mismo tiempo desde su interior un proceso que se presenta externamente, o sea, es lo único que nos es *inmediatamente* conocido y no, como todo lo demás, meramente dado en la representación. Aquí está el único dato válido para convertirse en clave de todo lo demás o, como ya he dicho, el único y estrecho portillo hacia la verdad.

El conocimiento de la realidad arrastra tras de sí la dura travesía vital, mientras que el deseo se alza con el vuelo de la ensoñación. La facilidad de la voluntad, creada en la conciencia, contrasta con el conocimiento, que solo llega a ser representación de la verdad, mas no la verdad en sí. Ahora bien, la voluntad son los deseos frustrados del pasado en el presente ("Soñé, quise… Dos alas abatidas", en *Sonetos familiares*). La duplicidad existencial continúa siendo objeto de reflexión en *Casisonetos de la última cuerda*, donde sigue sin dilucidar —el poema es el interrogante del que se intenta dar respuesta en el poema mismo— los secretos de la conciencia: "¿Me debo a mi conciencia, o mi conciencia / se debe a mí?"; "¿Vemos lo que soñamos o soñamos / lo queremos?" ("La conciencia")[69]. El conflicto entre pensamiento y existencia supone en sí mismo el mejor ejemplo de que el hombre es un animal insatisfecho, un ser mitad sensitivo y mitad lógico, mixtura de emociones y reflexiones a un mismo tiempo, en tanto existencia nunca acabada, incompleta, que vive en el vaivén de "ser y querer. Querer y estar seguro…". Se podría decir que el hombre es lo que desea ser o, dirán los filósofos existencialistas, un proyecto de ser. Para Heidegger, la voz de la conciencia es la vocación del *Dasein* que retrocede en busca de sí mismo, añadiendo que dicha vocación se caracteriza por la *silenciosidad* o la no fonación. Leopoldo de Luis recogerá también estos mínimos matices del pensamiento existencial en el poema "La conciencia" al ser esta descrita como la sanjuanista "música callada". El existencialista francés Jean Paul Sartre también establecería la conciencia como cualidad indispensable para que el en-sí alcance la condición de para-sí, siendo la conciencia el acto de reflexión por el cual se pone en cuestión el ser del para-sí. En suma, la conciencia es la

[69] Cuando Leopoldo de Luis se pregunta acerca del inmanentismo —"¿Me debo a mi conciencia o bien se debe / mi conciencia a este ser que soy yo mismo?" ("La conciencia")— está reflexionando sobre las mismas cuestiones que planteaba Machado en *Juan de Mairena*: "La palabra *representación*, que ha viciado toda la teoría del conocimiento —habla Mairena en clase de Retórica—, envuelve muchos equívocos, que pueden ser funestos al poeta. Las cosas están presentes a la conciencia o ausentes de ella. No es fácil probar, y nadie, en efecto, ha probado que estén representadas en la conciencia. Pero aunque concedamos que haya algo en la conciencia semejante a un espejo donde se reflejan imágenes más o menos parecidas a las cosas mismas, siempre debemos preguntar: ¿y cómo percibe la conciencia las imágenes de su propio espejo? Porque una imagen en un espejo plantea para su percepción igual problema que el objeto mismo. Claro es que al espejo de la conciencia se le atribuye el poder milagroso de ser consciente, y se da por hecho que *una imagen de la conciencia es la conciencia de una imagen*. De este modo se esquiva el problema eterno, que plantea una evidencia del sentido común: el de la absoluta heterogeneidad entre los actos conscientes y sus objetos" (1991: 47-48).

angustia que siente el hombre que reflexiona sobre el sentido de su ser libre, sobre su presente, su origen y su destino, es decir, la escritura poética llevada a cabo por Leopoldo de Luis, el poema mismo. Unos lo nombrarán como náusea y otros como absurdo, mientras que otros se decantarán por la descripción fenomenológica del vértigo para describir el proceso cognitivo de asumir la existencia fáctica del ser humano; el poeta De Luis siempre habló de *respirar por la herida* para nombrar esa extraña ecuación de vivir por vivir.

El antagonismo existencial es expresado también mediante la poética especular de la reflexión[70]. Así lo entendía De Luis (1985: 11-12) en una doble lectura metaliteraria y filosófica llevada a cabo por él mismo sobre el poema "El espejo" de *Igual que guantes grises*:

> Reflexionar es volver a mirarnos con otros ojos o desde ángulo distinto. O a otra luz. Y establecer un monodiálogo —digamos, con palabra unamuniana. Siempre hablamos con nosotros mismos, hasta en sueños. El otro yo va por las veredas del sueño protagonizando sucesos que luego nos cuenta. O, dicho otro modo: todo nos lo contamos a nosotros mismos. Como en el espejo. Sueño-espejo-poema son, en el fondo, una misma cosa. Por eso recordamos, por eso la poesía se nutre de la memoria. No es que el poema nos retrate, es que nos espeja. El espejo es mucho más que el retrato. Un retrato nos inmoviliza; un espejo nos dinamiza. El retrato no sorprende saliendo de la vida; el espejo no encuentra entrando. […] En ellos estamos, por ellos pasamos y nos quedamos. Porque los espejos no olvidan. Claro que a veces fracasamos. Casi siempre intentamos vernos sin conseguirlo, como si nos estuviésemos mirando en un espejo pero con los ojos cerrados.

Del mismo modo que recurría a la intertextualidad con Unamuno podría haber citado los soliloquios machadianos para ejemplificar su poética. Pienso que *Igual que guantes grises* debe mucho a la asimilación machadiana por parte del poeta y crítico Leopoldo de Luis. Los proverbios de su maestro discurrían del siguiente modo: "Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo"; "Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo". Poco más se puede agregar a la poética lunar del espejo, salvo un apunte extraordinariamente oportuno de Machado en "Reflexiones sobre la lírica":

> El culto al yo como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo,

[70] Señalaba Emilio Lledó que "el texto provoca la reflexión, o sea la «duplicación», en la «intimidad», de lo que el «objeto texto», desde su exterioridad, anuncia" (1991: 32). En una entrevista cuyo entrevistador responde a las siglas ARJ, dice Leopoldo de Luis: "Como en casi todos los grandes temas de la vida, no es esta cuestión de síes o noes, de blancos o negros. Pienso que el hombre no está nunca solo porque debe sentirse unido al mundo que le rodea; hombres, seres, cosas le acompañan. Pero frente a unas cuantas verdades fundamentales, el hombre está absolutamente solo. Esa antinomia es su tragedia. El hombre debe cultivar la solidaridad, pero, a la vez, debe saber vivir hacía adentro, consigo mismo".

> con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la impenetrable opacidad de lo otro […].

La filosofía platónica sirve a De Luis para contextualizar el enfrentamiento entre el ser y el deseo de ser, no pudiendo ser más que sombra de lo que se quiso ser:

> Con los ojos vendados nos miramos
> cada día delante de un espejo
> para ser solo imágenes
> nuestras que no veremos.
> Desfilamos, retratos fidelísimos,
> copias exactas, calcos o reflejos,
> resbalamos por aguas espejeantes
> como narcisos ciegos.
> Debo de ser la sombra, los perfiles,
> la refracción de ese cristal o hielo;
> debo de ser el doble repetido,
> el náufrago en el fondo de ese sueño.
> Qué culto extraño ante el cristal, la luna,
> de extraterrestre, de astronauta muerto
> girando sin sentido
> en órbita cerrada por el pecho.
> Qué culto extraño para
> sentirnos solo luminoso eco
> de nuestra propia realidad corpórea,
> mitología del azogamientro
> liturgia de pantallas sucesivas,
> idolatrización del reverbero.
> Solo somos figuras proyectadas
> sobre un cristal, pero jamás nos vemos.

"El espejo" concentra en sí la mayoría de los motivos existencialistas analizados hasta el momento, lo que justifica la transcripción completa del poema. En él se expone la discordancia entre pensamiento y existencia fáctica, el desencuentro interior entre los múltiples yoes que cohabitan en el ser humano, el poema —vinculado al peritaje en lunas de Miguel Hernández— como luna especular en la que mirarse para expresar la heideggeriana comprensibilidad del hombre en el mundo y la corporeidad de este en detrimento de la mitificación del yo. Son las mismas imágenes que volverán a aparecer en un poema del mismo título, "El espejo", de *Casisonetos de la última tuerca*, en el que el poeta se asoma al espejo y se cuestiona su identidad frente a un universo constituido por la luna, la sombra y el cristal, metáforas metaliterarias de la concepción del ser humano como *homo duplex* y portador de una vida inauténtica: "¿Cuál de los dos seré? ¿O será acaso / que somos otro siempre, a cada paso, / y el verdadero yo siempre está ausente?". Entre ambos poemas de Luis ha ido desarrollando matices, asomándose en sí mismo y, como dice en *Del temor y de la miseria*, reafirmando su "yo nunca

completo" ("Falso espejo") o haciendo "memoria de otro yo que aquí se espeja" ("El viejo cuento").

El extrañamiento de ser en el mundo en estado de yecto—la náusea, el absurdo— sitúa a los hombres en un "Paraíso perdido" (*Igual que guantes grises*): "Atónitos miramos / nuestro cuerpo arrojado de sí mismo", pues desde que se nace ya existe —puntualizaba Sartre— solo y sin ayuda. La primera consecuencia de esta pérdida del paraíso es la de no sentirse en casa, inhóspitamente "desahuciado de aquello que era suyo / o más aún: que su substancia era". Como Francisco Ayala, que confesaba en "Homo Homini Lupus" haber creído en la posibilidad de un orden social justo, De Luis lo niega categóricamente: "Confesaré que yo no lo creía". La falta de fe se basa en el hecho de saberse materia temporal, pues el hombre está expulsado del paraíso para ser desterrado al mundo terrenal de la vida; la alienación humana consiste en que "andamos desde fuera / de lo que fuimos, fuera de nosotros". Habiendo quedado atrás el paraíso perdido de la infancia, el poeta ingresa en el ámbito del conocimiento y, consecuentemente, en el mundo de la tristeza, algo que —dice el poeta— ya sabían el John Milton de *Paradise lost* y el Vicente Aleixandre de *Sombra del paraíso*. Sirviéndose de la tradición mítica sagrada, tanto de la judaica ("Urieles fuimos de nuestra luz misma") como de la cristiana ("y el ángel somos de nuestra tiniebla"), el hombre es presentado como la misma espada que impide la entrada en el paraíso ("Yo soy su espada roja")[71].

Dice del hombre que es un ángel caído —como para Lamartine el hombre es "un dios caído que se acuerda del cielo"—, mitad luz y mitad sombra ("Somos de luz y sombra, aunque avanzamos", en "Nosotros"), devorado por el tiempo o "por la sombra / donde nos desdoblamos mudamente" ("Las aves"). La bipolaridad humana hace que la existencia sea dibujada, en *Una muchacha mueve la cortina*, a partir del claroscuro vivencial de la luz de las esperanzas y de la oscuridad de las decepciones ("Lazos y clavos"), como las "dos mitades" que componen el mundo, el "de cálida belleza" y el

[71] A Uriel, uno de los siete arcángeles, se le representa con una espada de fuego en el Jardín del Edén. Asimismo, Dios es portador también de una espada flamígera cuando destierra a Adán y Eva del paraíso (*Génesis*, 3: 24). Rafael Alberti había escrito "Paraíso perdido" como poema pórtico al tríptico *Sobre los ángeles*, donde cada una de las tres partes es nombrada becquerianamente como "huésped de las nieblas"; en dicho poema el sujeto poético se presenta como un incesante buscador del paraíso "por la nada del mundo" junto a "mi ángel muerto", con la esperanza "muerta en mí" y, por tanto, "sin luz para siempre". Además, en *Sombra del paraíso* Aleixandre incluye también un "Arcángel de las tinieblas". En la edición que prepara De Luis de esta obra apunta —como clave interpretativa— que en ella "se identifican juventud y vida, siguiendo la exaltación de la belleza, del desnudo y de la elementalidad de los primeros libros, constatando que «vida es ser joven y no más», y tras la juventud todo es destrucción lenta" (1976: 22).

“de terca realidad y ciega escoria” (“El mensaje”), o las dos caras que confeccionan un tapiz, el haz que representa una escena idílica y el envés donde se halla la trama de hilos que va enredando y enredándonos en la vida (“El tapiz”). A modo de homenaje a su amigo y maestro Vicente Aleixandre, Leopoldo de Luis escribe “Los encuentros” (*Entre cañones me miro*), pero en clave óntica, pues sus encuentros son con la vida y con los fenómenos o experiencias que la conforman: la pena, el llanto, el tedio, la injusticia y el rencor, pero también la alegría. Y si el hombre vive en la pura contradicción es porque él es en sí mismo una paradoja capaz de ir de lo mejor a lo peor, “del amor al estupro, de la vida a la bomba, / de la paloma al plomo” (“Nadie golpea en vano”).

En el poema “Esa mujer a mi lado”[72] es la existencia “una mujer vestida de esperanza / y de sombra” que da paso con el tiempo a “una mujer vestida de amargura / y de nada”, de la que no se sabe, frente a Quevedo, si “serán ceniza con o sin sentido, / no sé si polvo enamorado o solo / partícula olvidada por la tierra”. De este modo se vuelve al pensamiento de Demócrito, con el que “por primera vez, la necesidad del ser de las cosas no tienen otra fuente que el propio hecho de ser” (Charbonnat, 2010: 71), así como a la desconfianza de aquello que es percibido *con los cinco sentidos*.

“La jirafa ardiente” —último poema del libro— es la representación lírica de un cuadro de Dalí, una *écfrasis* que juega también con la imagen de la mujer para simbolizar que la vida es “llama o arca”; como en la surrealista pintura “Jirafa en llamas”, la escena poemática personifica el *alter ego*, lo irracional y absurdo de la existencia: en mitad de la oscuridad de la noche, una jirafa se quema impasible, consumiéndose tranquilamente al estar —por no conocer, no sufre— integrada en la naturaleza; mientras que una deformada mujer —la naturaleza humana— aparece como apuntaladas ruinas sometidas a la descomposición del tiempo, una extraña figura agonizante que guarda en los cajones de su interior misterios irresolubles. Más tarde, en *La sencillez de las fábulas*, volverá a contarnos De Luis que se ha encontrado en sueño con “las dos mujeres”, “una con ropa oscura, la otra en vuelta / en un blanco y fruncido cortinaje”, identificadas como “el día y la noche”, “la vida y la muerte”, “la fe y la duda”, “esperanza y desespero”, “la ilusión y lo vivido”.

[72] Se trata de un poema de *Una muchacha mueve la cortina* que permite una doble lectura, una biográfica y otra metapoética, no excluyentes entre sí sino complementarias. Leopoldo de Luis hace un recorrido por su vida, desde su infancia y juventud, la experiencia de la guerra, el amor, la muerte de los padres y la reflexión sobre la nada.

7.6.1. Los centauros

La imagen del centauro para representar la dualidad existencial del ser humano es tardía. Aparece por primera vez aisladamente en *La luz a nuestro lado* para definir la vida como "ese centauro / de alegres lomos y de pecho triste, / feliz y amargamente galopando" ("Soy solo estas palabras"). Pero no será hasta *Del temor y de la miseria* cuando el símbolo del centauro se utilice con tal regularidad que llegue a convertirse en el reflejo exacto de la *bestia paradójica*. La construcción del mito continúa en *La sencillez de las fábulas* y tiene un segundo momento creativo en la poética de *Elegía con rosas en Bavaria y otros poemas*[73], además de una última incursión en un soneto que lleva precisamente como título "El centauro", de *Poemas últimos*.

El centauro es un monstruo mitológico compuesto de dos mitades, mitad hombre y mitad caballo. Cada una de ellas representa la doble condición humana de ser cuerpo y conciencia a un mismo tiempo, la integración en la unidad del corazón y del cerebro[74]. Pero el pensamiento —cualidad que distingue al hombre del resto de los seres vivos— genera el conocimiento de estar constituido por materia fugaz en el tiempo; la madurez implica el conocimiento de la desesperanza, por eso "se es joven solo mientras se es miope / para los diminutos laberintos" ("Consejos"). El ser humano es el animal que sufre porque se ha atrevido a conocerse a sí mismo, lo que supone que el centauro —el lado cognitivo del ser humano— mire "con piedad y tristeza a estos viejos caballos", añádase, condenados a lo efímero, convirtiéndose la vida en una "dulce yegua / que come en nuestra mano el azúcar de un sueño" ("Viejo caballos"). Ya se sabe, el hombre es voluntad, proyecto de ser. La misma visión tendrán los niños de la "Fábula del zoo", la de "la sombra de un centauro", siendo solo ellos los que ven al hombre que una vez se perdió entre las bestias del parque, pues solo los niños, con su ignorancia o inocencia, observan la verdadera realidad, la de la corporeidad animal del hombre que, sin alma ni espíritu, queda sumido en el vacío eterno de la nada.El paulatino proceso de identificación entre el hombre y el centauro encuentra, por tanto, en el ser consciente la ceguera que le imposibilita la visón de su compleja naturaleza, lamentándose de ello el poeta en "La ciudad": "Nadie parece darse cuenta / de que centauros se deslizan /

[73] A pesar de que se trata de un libro que marca el cambio de tono, y de etapa, en la poesía de Leopoldo de Luis, es necesario hacer una incursión en los cuatro poemas construidos en torno al centauro para dar una lectura completa del mito.

[74] La igualdad entre el pensamiento y el cuerpo tiene como origen la mecánica atomística de Demócrito (Charbonnat, 2010: 79). Téngase en cuenta que a Leopoldo de Luis le interesó la frenología —el estudio de las facultades humanas según la forma del cráneo— y los estudios científicos en general, lo que contribuiría a intensificar su declinación progresiva hacia el pensamiento materialista.

absurdamente, y muchedumbres / van adaptándose a su forma / y prolifera sus estampas / medio feroces, medio tristes, / y convivimos con centauros / o acaso somos ellos mismos".

La mansedumbre animal de los instintos contrasta, además, con la fiereza cognitiva de la razón; de ahí que también el hombre sea ese ser ambiguo capaz de crear la belleza artística de un arco ojival y, al mismo tiempo, pueda fabricar misiles nucleares con esa misma forma pero con finalidades destructivas, ojivas que "manchan un nombre puro con el ángel / contradictorio que es la acción del hombre" ("Arte ojival").

Desde "Viejos y nuevos mitos necesarios", la reflexión toma "las riendas del caballo blanco y del / caballo negro de nuestra conciencia", mientras que en "Consejos" advierte que "no nombres la miseria o vendrá su caballo / amarillo". La gama cromática ecuestre se sigue ampliando en *La sencillez de la fábulas* con "El caballo gris" y con "Los caballos" ("Pasaron los caballos blancos, / pasaron los caballos rojos, / se acercan los caballos negros"). Se trata de los caballos blancos de la juventud y de la esperanza, de los rojos de la pasión, de los amarrillos del tiempo, de los negros de la muerte y de los que tienen el color ceniza de la nada (Cirlot, 2008: 116-118); "los caballos llevan la media / realidad viva del Centauro" y la vida es contemplada por este "desde su torre de sentido". Los instintos, la materia bruta y carnal del caballo[75], es la mitad dominante del centauro, la que le vincula más a la materialidad de existir, mientras que la parte superior con forma humana trata de darle sentido a su esencial ser-para-la-muerte. Desemboca la descripción del centauro en la condición material del hombre, como en "Fábula del centauro", donde explicita que es "muy distinta / tu doble condición" a la del mítico Sagitario —siendo este "lomo de bestia y arco de talento"—, por ser el hombre la unión de "furia y paloma, sombra y luz, / espasmo glandular e involuciones / cerebrales. Materias implicadas". La metamorfosis del hombre en centauro corrobora la síntesis de "anca firme / y la conciencia plena de ti mismo", de "las pezuñas que galopan / y la cabeza que la luz indaga".

Por otro lado, hay una referencia en clave metaliteraria[76] a "un centauro de nada y de memoria" a través del cual "me trae ahora tu presencia oscura"; al señalar que el

[75] José María Valverde había escrito en "Elegía para mi muerte", en *Hombre de Dios* (1945), "dejaré aquí mi cuerpo como un caballo herido". No obstante, el cristianismo del poeta distancia su pensamiento del materialismo deluisiano.

[76] En *Arcángel de mi noche* Vicente Gaos también recurría a la imagen de un "rapidísimo / centauro de mi noche creadora" como metáfora del poema.

pasado es un centauro, el yo poético —en tanto ser por el que surge la nada en el mundo— va a sentir también "que un centauro galopa por mi pecho" ("Vieja caligrafía"). Por tanto, el centauro es símbolo de la insignificancia a la que está abocado el ser humano, esa *bestia paradójica* que teniendo *conciencia de* la realidad y de sí mismo, no es ni posee el mundo que le rodea ni su propio yo, siempre ontológicamente en otra parte. En el pasado no hay existencia, por más que la memoria, nombrada como "Bosque antiguo" —según el título de un poema de *La sencillez de la fábula*—, rescate del olvido un universo "donde hace tiempo éramos sonrisa" e íbamos "hacia mañanas transparentes". Sin embargo, en el presente el hombre va "con medio cuerpo de tristeza", "de amargura", "de dolor" y "de decepción", intentando realizar sus deseos:

> Qué pobre,
> qué imposible centauro ahora quisiera
> poder recuperar su media vida,
> su medio cuerpo de ventura, pero
> solo percibe un llanto o un galope
> que se pierde por ese bosque antiguo.

En "Amargo verano" relata el mito de Acteón, personaje vinculado al centauro Quirón; el cazador Acteón ve desnuda a la diosa Artemisa mientras se bañaba, por lo que es castigado con su metamorfosis en ciervo y con ser devorado por sus propios perros. Quirón construiría una estatua de Artemisa para consuelo de su jauría. Jean Paul Sartre hablaría en *El ser y la Nada* del *complejo de Acteón* para significar la petrificación del ser para-sí en el pasado como en-sí y la apropiación del otro a través de la mirada o del conocimiento. En el poema deluisiano, "prospera la edad de los Centauros / de lomos amarillos hacia Octubre", pues siente que va acumulando en su interior cada vez más pasado, es decir, cada vez es más consciente de su nada. En las fichas manuscritas de las conferencias que se conservan en los archivos de la Fundación Jorge Guillén, Leopoldo de Luis —a propósito de un poema de Gil-Albert— define el centauro Quirón como "cabeza pensante y lomos de erotismo" (LdL 04/092: 9).

Derivado de este agostamiento físico y moral ("Derrotado, / cruzo llevando de la rienda un viejo / caballo en cuyo lomo cabalgó la alegría", en "Edad Media"), el centauro va a ser correlato de la reflexión existencial sobre la destrucción y la muerte. Independientemente del punto de vista que se adopte para acercarse al mito del centauro en la poesía de Leopoldo de Luis, siempre se va a llegar a la conclusión de que es la expresión simbólica de la materialidad del ser o del absurdo de la existencia. Así sucede en "Paisaje", poema en el que los "arranques seminales" del centauro se verán

mermados por el conocimiento que tiene del paso del tiempo, simbolizado como un atardecer en el que "la tristeza o sus pálidas rosas / dejarán por la frente del centauro el temblor / de la idea flotando en su cielo hacia dentro"[77].El último cuarteto de "Paisaje" expone la identificación del yo con el paisaje, pues la mismo confusión del individuo es intuida en las circunstancias que orteguianamente le conforman:

> El día es un centauro hecho de luz y sombra
> que pasta en este claro paisaje casi sueño,
> y sentimos que cruza hacia ciegos rebaños
> mientras nos deshacemos entre el tiempo y su nada.

La muerte ha sido localizada desde *Del temor y de la miseria* en el interior del hombre-caballo, como la cancerígena golondrina muerta que, metamorfoseada en "un plomo con forma de paloma / alojado en la entraña del centauro / que fui, que fue, que fuimos", anida en "el hueco que abandona la esperanza". Con el cáncer que padece, De Luis sabe que está llamando a las puertas de la muerte y "nadie golpea en vano", dice, "contra el lomo amarillo del centauro / contra la carne antigua de la esfinge, / contra el ala sangrienta del ángel mutilado, / del animal bicéfalo que mira a la ternura / y al rencor, contra el rostro / el penacho animal de la quimera". Las imperfección del hombre como animal insatisfecho e incompleto proviene de su doble condición antitética; "se alza imperfecta la existencia / y se ha quedado solo entre fusiles", insiste en "La muerte no era suya". Asimismo, la muerte también sirve de marco referencial para describir el mundo como un enorme campo de concentración en el poema dedicado a Landsberg: "Ahora podrían los centauros / pastar en estas ruinas, en esta realidad". El poeta se sirve de la analogía con el escenario de destrucción tras la batalla de los centauros y los lapitas, similar al dejado por las tierras de Europa a causa de la segunda guerra mundial. La omnipresencia de la muerte hace que se pregunte "¿para qué apacentar, Paul Ludwig, los centauros?", es decir, qué sentido tiene —siguiendo con la filosofía agustiniana del *ordo amoris* que estructura el poema— dar pasto espiritual a un ser carnal como es el hombre, siendo este en san Agustín racional y mortal, ángel y animal a un mismo tiempo, como el centauro deluisiano, solo que De Luis hablará en todo momento del lado espiritual del ser humano como conciencia.

[77] Obsérvese cómo la recreación del ambiente de este poema presenta una fuerte intertextualidad con *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre: "Una rosa sentida, un pétalo de carne, colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua morada, mientras la frente arriba, ensombrecida de alas habitantes, se cargaba de sueño, de muerte joven, de esperanza sin hierba, bajo el aire sin aire" ("Vida").

10.6.1.1. Los centauros de *Elegías con rosas en Bavaria* y la coda de *Poemas últimos*

El primer poema de *Elegía con rosas en Bavaria* que recupera el motivo del centauro —después de doce años, seis libros y dos *plaquettes*— es "Mitología", formado por dieciocho versos de ritmo endecasilábico que compendian la batalla entre los Centauros y Theseo, la muerte de Antíope en la guerra entre amazonas y atenienses, y el amor entre Psique y Eros. Con estos mitos Leopoldo de Luis sigue indagando en la lucha entre instinto animal y conocimiento humano que tiene lugar en el interior del hombre. La fuerza y la ilusión de otros tiempos acabarán siendo apaciguados a manos del conocimiento: "Los excitados lomos siempre acaban / volviendo grupas, / heridos por la fuerza de la idea, / también del desencanto". La grupa adquiere aquí el mismo valor simbólico que Cirlot había atribuido a la cabalgadura[78].

Los otros centauros que trotan por las páginas del libro son los del tríptico "Relecturas", cuyo *leitmotiv* es la reflexión intertextual del mito a partir de citas de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

La primera de ellas sitúa como paratexto el diálogo entre Arneo y Quirón en el "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío: "La muerte es de la vida la inseparable hermana. / La muerte es la victoria de la progenie humana". Es un poema metafísico y metaliterario a un mismo tiempo que deja constancia de la omnipresencia de la muerte, del cerebro como último reducto de la vida ("La muerte en todo, pero sobre todo / en esa flor de gris autonomía") y de la imposibilidad de que su poesía haya sido un "himno pánico" al goce de vivir sin la conciencia del sufrimiento, no más que una elegía ("Nada fue posible / sino un pobre poema del ocaso"). Los temas de la poesía de Leopoldo de Luis se han ido agudizando y, al llegar a *Elegías con rosas en Bavaria*, ya no es una búsqueda sino un convencimiento. Aleixandrianamente afirma que "no es acabar morir, sino saberlo" y el poeta-centauro "lo sabe, mas procura / olvidarlo, cambiar la certidumbre / por sus lomos sensuales, donde se hace / el vivir bravo mar de curva playa"; efectivamente, es una lección aprendida en la poética de *Diálogos del conocimiento*, donde se afirma que "quien recuerda ha muerto" (2005: 1101). Pero ya en estos años hasta las costas se inundan del mar de la muerte pues "la marea sube hasta inundarlo / todo". El segundo poema se abre con "la forma de un inmenso centauro

[78] "La situación del símbolo es la misma que en el centauro, pero la relación de jerarquía está invertida, pues mientras este simboliza el predominio de los instintos hasta la videncia (que algunos primitivos atribuyen a los animales, sobre todo a los caballos), en la cabalgadura como tal se expresa lo dominado inferior" (Cirlot, 2008: 115).

flechador” de Antonio Machado. La voz poética deluisiana vuelve a situar su escena de caza, es decir, de destrucción y de muerte, en un amenazante ocaso que certifica el declinar de la vida; el cuadro es completado con un “feroz arquero” o centauro —concienciade la muerte— “que ahora de pronto asoma en la colina / y esa colina es nuestro mismo pecho”. Por último, el tercer poema parafrasea el “caballo blanco mío, de mi dicha / mi pobre amor, abril” de Juan Ramón Jiménez, que una vez más irrumpe en el interior del poeta transformado en centauro “mientras miraban sus profundos ojos / mis ojos sorprendidos”, expresión de la alteridad del ser, pues se trata del otro yo, del “yo mismo / reflejado en centauro”. La misma unidad entre hombre y caballo, expuesta como “el Loco Centauro del Delirio”, aparece en *Rocinante* (1969) de León Felipe, donde varios poemas recoge la imagen del centauro como metáfora esperanzadora de la interrelación entre razón e instinto.

Ha de leerse “El centauro” de *Poemas últimos* como una coda final que versa sobre la reflexión serena del absurdo existencial por parte de aquel que ha comprendido que su materia es el tiempo y que el suyo está llegando al final, que la dicha de otros tiempos se apeó de las ancas del centauro y en sus lomos ahora solo cabalga la tristeza:

> El centauro comprende que la tarde
> es, a la grupa, una mujer que lleva
> contemplando que todo entorno arde
> y la tristeza en uno blanco eleva.
> Ya en la noche el centauro se pregunta
> por su doble aventura sin sentido.
> Casi en silencio la mujer apunta
> en sus labios el gesto del olvido.

¿Cuáles son esas dos aventuras absurdas? La de la doble condición humana en que se cifra el centauro, la de ser la integración de materia y conciencia del fin de la materia, el resultado de ser un mínimo de alegría avasallado por desiertos de decepciones, la encarnación del dolor: “Al fondo canta el pájaro del llanto”. Al final del camino, “nadie espera” y el centauro se encontrará solo ante su verdad última, haciendo cumplir su destino de ser mitad hombre y mitad caballo.

7.6.2. La aventura de vivir

La fuerte apuesta del humanismo deluisiano subraya la contingencia existencial de la vida, sometida a la gratuidad de vivir aceptando, sin resignación, la contradictoria situación del yo en el mundo. Leopoldo de Luis repetía que la poesía y la vida respiran

por la herida, pues asumen los polos opuestos que las constituyen, esto es, viven con todo, asumiendo como propio el bien y el mal. Los pensadores existencialistas hablaron del absurdo existencial, otra forma de nombrar el respirar por la herida deluisiano. En suma, la vida es un proyecto que el hombre va construyendo desde la nada a la nada, un sinsentido.

7.6.2.1. Libertad y proyecto

Una de las máximas del existencialismo dice que el hombre es necesariamente libre y obligado a la elección de una posibilidad entre todas las posibles; incluso cuando opte por no escoger entre ninguna de ellas, ya ha elegido no elegir. La voz poética de la poesía deluisiana sabe que solo ella es artífice de su vida, porque solo ella es la que va "la triste libertad ejercitando" ("Una puerta"). Sin determinismo trascendental ni metafísico que condicione el papel del hombre, este queda al descubierto ante su futuro, para el que tiene que construir un proyecto, el argumento de su historia particular.

Desde Kierkegaard, la angustia es la libertad de la posibilidad y no la posibilidad en sí misma; es más, en ella radica la esencia de la existencia; por eso aconseja De Luis en *Del temor y de la miseria* que "no tengas miedo de elegir en vano, / siempre vale la pena", a pesar de que "nunca se manipulan los proyectos / sin arañar la piel de la alegría"("El puzzle"). Pero la elección y el proyecto son meros entretenimientos de un juego cuyo final es conocido de antemano, lo que hace del juego-vida un absurdo del que se sabe *materia-relativamente-a-la-muerte*:

> Tantos años y no hemos hecho nada
> más que intentar un poco de armonía
> entre las ciegas fichas que nos dieron
> por si solucionamos lo insoluble.

El primer soneto de "Nosotros" (*Entre cañones me miro*), el titulado "Tú y yo" —el segundo tiene como título "Los otros", lo que viene a corroborar la concepción deluisiana de la existencia como una convivencia entre individuos solitarios—, presenta mediante la dualidad de los pronombres la alteridad del ser humano como realidad esencial y sentido último del sinsentido de la vida: "Tú y yo somos la vida: nuestras manos / tocan la realidad ávidamente. / Tú y yo somos materia suficiente / para nuestros

oficios”[79]. La concepción existencialista de la vida consiste en ser vivida en gerundio, pues no se trata de vivir sino de ir viviendo. Sartre dirá que el hombre está condenado a ser libre y que, por ello, siempre se elige a sí mismo; además, el para-sí existe su sitio, sin elección y sin necesidad en tanto que es mera contingencia y absurdo. También para Heidegger la posibilidad es elegirse y perderse. Según estos principios filosóficos De Luis seguirá escribiendo en el soneto mencionado que “tú y yo hacemos la vida que nos basta” y que “nuestras tierras nos hemos elegido”. Más adelante, en la trascendental “Meditación en el parque”, el *tú* y el *yo* seguirán siendo los protagonistas de sus reflexiones, siendo presentados como “proyectos de estas firmes realidades”. Según definía Sartre la angustia —“la conciencia de ser uno su propio devenir en el modo de no serlo”—, el poema “Meditación en el parque” supone la poetización del vértigo existencial, la expresión lírica del conocimiento de la dependencia entre el ser del presente y el ser del futuro en tanto proyecto de ser. El hombre deluisiano es, como el caminante machadiano que hace el camino al andar, el *homo viator* hacía sí mismo:

> Y es que no somos nunca lo que somos
> sino que somos siempre un devenir,
> un viajero que parte hacia el destino
> que es hacerse nosotros […]
> Somos camino y nada más camino,
> ciegos itinerantes que se ayudan,
> hacia nosotros mismos acercándonos.

Del mismo modo, en *Del temor y de lamiseria*, volverá a cuestionarse si “estamos fabricando vuestras vidas / con nuestras propias manos” (“Consideración”), mientras que en poemas como “Libro sagrado”[80] asume el pensamiento orteguiano de concebir al hombre como narrador de su propia historia vital (“tristes amanuenses / de su propio destino”), o como protagonista del argumento que es él mismo en “El manuscrito” (“Manuscribo el guión de mi propio destino”), definiendo al hombre en este poema de *La sencillez de las fábulas* con los mismos rasgos con que aparecía descrito anteriormente: “Amanuense triste de mí mismo / me esfuerzo en reflejar el

[79] En “Después de la guerra”, Aleixandre pone en boca de “la muchacha” que “el hombre existe. Tú y yo somos el hombre” (2005: 1125).

[80]Leopoldo de Luis se vale de la tradición que simboliza el mundo como un libro, estudiado por Cirlot en *Diccionario de símbolos*: “Un resumen de la doctrina de Mohyiddin ibn Arabi, al respecto, dice: «El universo es un inmenso libro; Los caracteres de este libro están escritos, en principio, con la misma tinta y transcritos en la tabla eterna por la pluma divina… por eso los fenómenos esenciales divinos escondidos en el «secreto de los secretos» tomaron el nombre de las «letras trascendentes». Y esas mismas letras trascendentes, es decir, todas las criaturas, después de haber sido virtualmente condensadas en la única ciencia divina, fueron por el soplo divino, descendidas a las líneas inferiores, donde dieron lugar al universo manifestado». Simboliza el mundo, *Liber Mundi* de los rosacruces y *Liber Vitae* del Apocalipsis” (2008: 284).

verdadero / argumento, el sentido de mi historia, / pero alguien me traiciona inicuamente". Obsérvese cómo en estos versos el poeta analiza la vida como una búsqueda del sentido y de la autenticidad del ser.

7.6.2.2. El absurdo

Para Leopoldo de Luis el absurdo existencial también consiste en el simple hecho de existir, de ser-ahí, arrojado al mundo sin motivo alguno, sin que haya una mano ejecutora, y expulsado de él con el mismo argumento por el que ingresó, pues "entramos y salimos para nada" ("El viejo cuento"). Existe sin elección el hombre, algo que Sartre ha definido como contingencia, facticidad o gratuidad total, pura nada o estar de más. Dice el poeta en "Paraíso perdido":

> […] No hay ni causa
> ni juez. Solo hay inexorable
> expatriación a una ciudad absurda
> donde deambulamos como seres
> enloquecidos por el perro odioso
> del recuerdo enseñándonos los blancos
> colmillos para un hambre no saciada.

Sin nada ni nadie que justifique la expulsión del paraíso, el hombre nace sin que él lo haya pedido. Arrojado al mundo —"Me han apostado en esta esquina oscura" ("El espía")—, vive siempre absurdamente. "Encontrarse es absurdo", sentencia en "El paraguas y la máquina de coser" —poema de *Una muchacha mueve la cortina*, titulado así a partir de una cita de Lautréamont—, y corrobora en los últimos versos que "vivir es encontrarse lo mismo que la máquina / de coser y el paraguas: tan fortuito". El hecho de que De Luis nombre la vida como un *encontrarse* remite al lector a la filosofía de Heidegger, quien distinguía entre el encontrarse fundamental (la angustia) y el encontrarse impropio (el olvido de sí, el temor).

Ya había dicho Kierkegaard en *Temor y Temblor* que "todo es inútil por mucho que la vida haga" (2007: 87) y Sartre hablaba del hombre como una "pasión inútil". La causa de la inutilidad de la existencia es añadida por De Luis en "Solo un poco de musgo", donde dice que "todo es inútil porque todo se vuelve / miseria entre las manos" y "porque todo es falso"; la fugacidad de la vida es presentida cuando "percíbese / que de nada y de húmedo fracaso era la rosa". Por otro lado, en *Casisonetos de la última tuerca*, escribe "20-VI-95: muerte de Cioran" para preguntarse qué significa ese *maldito yo* —título de una obra del rumano de 1986— y si "es tan inútil todo cual yo mismo".

El poeta asiente, aunque matiza que el yo "pugna por su historia cada día". En definitiva, vivir para nada, puesto que "andamos entre ruinas y entre escombros, / la misma luz que cae sobre mis hombros / es el reflejo cruel de un espejismo". La misma imagen especular le había servido para revelar la visión onírica de "Caseta de feria" (*Una muchacha mueve la cortina*), en la que sueña con la separación de la cabeza del tronco, como ocurre en los espejos de "la absurda / barraca de una feria". Al ser la existencia humana esencialmente alteridad, ella en sí misma —la división entre conciencia y materia corporal— es también absurda, es decir, simplemente es.

7.6.2.3. Respirar por la herida

Respirar por la herida significa enfrentarse a la vida cara a cara, asumiendo como propios los vaivenes que en mitad del naufragio existencial zarandea al ser, le crea náuseas ante el vértigo de existir y le hace perecer entre las olas del mar de la muerte[81]. El que respira por la herida mortal que es el vivir, sigue su camino, continúa persiguiendo sus deseos e intenta esquivar los infortunios. Pero el hombre es azotado por el miedo, por el rencor y por el canibalismo del hombre-lobo y, sin embargo, sabe que todo ello es ineludible. Por eso vive existencialmente.

La realidad es percibida a través de los sentidos. Por tanto, si los hombres están "huérfanos de los cinco manantiales", quiere decir que han dejado de existir y que, como expresa al final del poema citado, han adquirido la condición inerte de la piedra, pudiendo afirmar entonces que "ni respiramos ahora por la herida". Mientras vive, sin embargo, el yo poético tiene "la trágica conciencia / de quien respira por la misma herida". Este verso de "Los otros" —segundo soneto del poema "Nosotros"— alude al soneto "La misma herida" de *Juego limpio*, en el que también se mencionaba la necesidad de ir construyendo la vida a golpes con las manos de los que respiraban por la misma herida.

La vida, pues, no es solo aceptada sino también amada con todas sus impurezas: "Se nos puso de espaldas la vida y sin embargo / cuán hermosa la curva de su espalda desnuda" ("Solo su espalda impura"). Porque vivir es encontrarse "cercados de tristeza y cerradas las puertas" y, no obstante, "sentir abiertas / las ventanas y el miedo al fin difunto", esto es, imaginarse o fabricarse la dicha aunque la vida les de la espalda y no

[81] José Luis Hidalgo escribe en *Los muertos*: "Me iré entre los jirones de esta divina herida / por la que, a borbotones, nos vamos desangrando" ("Llega la noche").

sea posible mirarla cara a cara. Pero es la vida la que reniega del hombre y no al revés. De ello deja constancia en "Como viejos templarios" (*La sencillez de las fábulas*), ya que al agravio de haber perdido la juventud y la consiguiente escisión entre lo que fue y lo que es en el presente, contesta con una objeción que supone un alegato a favor de la vida: "Pero jamás ninguno de nosotros / volvió la espalda".

En la definición de *respirar por la herida* subyace cierto estoicismo por lo que tiene de aceptación de una vida que va "del sacrificio a la condena, porque / la vida es una droga / que produce adicción, y bien mirado / más hubiera valido / no haber sido felices" ("«Movida» de rock duro"). Hay que vivir con todo, o como confiesa en "Querer no es entender":

> Quiero vivir, aun a pesar de todo,
> y no logro entender por qué motivo.

La pregunta por el sentido de la existencia queda sin responder porque, en última instancia, no tiene respuesta o su respuesta es la vida misma, una vez que se ha optado por desistir de buscarle una explicación. El ser humano de la poesía de Leopoldo de Luis va a vivir en el mundo sin pretender alcanzar su secreto. Una poética de la realidad le dicta a la conciencia que la vida es materia percibida por los sentidos y que estos traicionan a la verdad, pues esta no es más que la visión de un hombre colocado frente a un espejo en el que se refleja un extraño, otro yo que es él mismo, la amada, los otros o la misma poesía.

7.6.3. La soledad de dos

Aunque el amor sea el encuentro de un *yo* con un *tú*, también es cierto que se trata de la paradójica unión parcial de dos soledades compartidas; según Aleixandre "la soledad del hombre está en los besos" (2005: 1092), mientras que para el que era considerado por De Luis el otro máximo exponente del surrealismo, Éluard, el hombre va —así en el título de uno de sus poemas de *El duro deseo de durar*— "de soledad en soledad hacia la vida". La vida es, como decía Crémer, una "soledad de soledades". Como se comprobará en el siguiente apartado, el hombre es un ser sufriente en grado sumo, por su propia naturaleza y por las circunstancias que le envuelven. Ante tanta miseria connatural a la existencia, encuentra un reducto de salvación en el amor, especialmente en *Entre cañones me miro*. Como había pregonado Kierkegaard, el amor vence la angustia. En la poesía española del siglo XX Jorge Guillén ha expresado la

sublimación existencial por el amor, pues para él "amor es siempre vida, solo vida. / No hay mirada amorosa que no alumbre / su eternidad"[82].

Pero ya antes, en *Igual que guantes grises*, De Luis va a dar su versión sartreana del amor. La única forma de no perder la subjetividad frente a la mirada del otro y de no alienar la libertad propia por la subjetividad del otro es *hacerse amar* en un "un puro compromiso sin reciprocidad" (2006: 513-514); entonces no se produce la objetivación por la mirada del otro, sino que cada individuo sigue conservando su propia subjetividad. Por su parte, Leopoldo de Luis va a confirmar la existencia en "Soy un cuerpo" por la presencia y el encuentro con el otro:

> La realidad es lo que constatamos
> cuando un cuerpo a otro cuerpo aproximamos
> y fundimos en un solo deseo.
> Porque sé que estás viva, estoy seguro
> de que estoy vivo yo. Por eso oscuro
> acertijo en la vida real creo.

La conciencia de ser-con el otro es para Sartre el *nosotros*. Pero en Leopoldo de Luis el *nosotros* es un deseo irrealizable y no una verdad cumplida que encuentra en "Drama de dos pronombres" (*Una muchacha mueve la cortina*) la sentencia definitiva: "El *nosotros* no existe: *tú* y *yo*, cada / uno convierte al otro en vida propia", lo que dicho de otro modo es que cada cual le confiere al otro subjetividad o libertad. Como se dijo, la causa del fracaso de los postulados sociales de la poesía de los años cincuenta y sesenta es la inexistencia del *nosotros*. El poema "Nosotros" fractura la primera persona del plural en un "Tú y yo" —que inevitablemente recuerda al personalismo de Martin Buber y a su intento de dignificar la persona, así como al pensamiento de Scheler o de Marcel[83]— y en un "Los otros"; así, al igual que Sartre había manifestado la existencia o situación del yo como ser en medio de los otros yoes, nihilizados por la mirada del primero, Leopoldo de Luis, por su parte, también sabe que "a nuestro alrededor va la existencia / de los demás, y en ella está sumida / la nuestra, enamorada y compartida". Sin embargo, el poeta resuelve la concepción bélica de la existencia, enfrentada ahora al paso del tiempo, por medio de la unión de los pronombres, en lo que se puede

[82] Acertadamente Ciplijauskaité tituló el capítulo cuarto dedicado a la figura del poeta de *Cántico* como "Jorge Guillén, o la negación de la soledad" (1962). Para Unamuno, "los hombres solo se sienten de veras hermanos cuando se oyen de veras unos a otros en el silencio de las cosas a través de la soledad" ("La soledad").

[83] Para Gabriel Marcel solo el amor es capaz de conservar al otro como ser y no en una relación de posesión basada en el tener.

considerar una versión realista del quevedesco “Amor constante más allá de la muerte”: “Mas cuerpo a cuerpo habremos tú y yo sido / una roca que el terco alud no escinde”.

Javier Egea escribió en *Paseo de los tristes* (1982) que “hay cosas en la vida / que solo se resuelven junto a un cuerpo que ama”. Tres años antes Leopoldo de Luis escribía el poema “El solar”[84], cuyos hernandianos versos finales volvían a resaltar el poder redentor del amor:

> Solo mordiendo besos en las ruinas
> dos amantes están trayendo el alba
> al solar. (El amor solo nos salva
> en un mundo de inhóspitas esquinas).

El pensamiento amoroso de Leopoldo de Luis encuentra en Vicente Aleixandre una lectura intertextual basada en los mismos principios éticos y poéticos. Dice el autor de *Diálogos del conocimiento*: “Una sombra, o tan solo te miré en el espejo, / mientras sentí mirándote / que un fantasma no muere / mientras ama ¿Viviste?” (“Aquel camino de Swan”). Incluso ambos participan de una similar poética del beso en ese juego entre el amor y la muerte en Aleixandre, y entre el amor y la soledad en De Luis. Así, en el libro póstumo *En gran noche* varios poemas versan sobre el motivo del beso, como en “Beso, final” (“Beso largo o morir”), “Quehacer del beso” (“La soledad al lado de quien se ama / es terrible”) o “Los dos besos” (“La espada quiso ser un beso, un brillo, / y ahí está. Inútil, fría”). A través del beso —en “Desconocidos”—, el tiempo se detiene e ingresa el amor en un guilleniano *tiempo atemporal* donde el pasado no ejerce su función de olvido y los amantes se comunican sin palabras, si bien el poeta sabe que es un paraíso destinado a ser perdido, pues sobre los amantes también el manto del tiempo cernirá sus cabezas. Pero es en *Sombra del paraíso* donde el beso —un beso de amor y de muerte— alcanza su clímax, la máxima tensión en poemas como “Los besos” —otro poema de *Nacimiento último* lleva el mismo título—, “Casi me amabas” o “Luna del paraíso”; en este libro, capital para la poesía de posguerra, la soledad sobre la tierra es un presagio de la soledad en la muerte: “¡Qué sabor a tristeza, qué presagio / infinito de soledad! Lo sé: algún día / estaré solo” (“Último amor”).

Ante la desolación de la ciudad, el sujeto poético dice encontrase a salvo en el amor, tanto en “Los recuerdos y la ciudad” (“mientras llega el momento de volver / a refugiarnos tras la vieja esquina / del amor”) como en “La ciudad. Contigo” (“Por ella

[84] El poema, de *Igual que guantes grises*, cuenta con “otra versión” titulada “Al cruzar un solar”, ya en *Entre cañones me miro*: “Solo mordiendo besos en las ruinas / dos amantes están trayendo aurora/ al solar. (El amor solo nos salva / en un mundo de trágicos despojos)”.

voy: tu cuerpo al mío acerco / y menos triste por el hielo piso”). En “Los testigos”, los amantes quedan como supervivientes de un pasado trágico, pero compartido, como aquellos que surcaron “el río donde nuestro / amor flotó contra corriente, contra / pena, vacilación y desaliento”, y como “los testigos que / en medio de la sombra se quisieron”.

Asimismo, la vida cotidiana, la intrahistoria particular de los amantes, “esta enfervorizada historia íntima” —dice en “Tan pequeños”— convierte el microcosmos del *yo* y del *tú* en la totalidad del universo “en que día / a día y hora a hora elaboramos / la tela de ansia y tiempo entretejida / que nos cubre y el fuego diminuto / que nos templa y el pan que nos anima / y los muros que acogen y la rosa / de la mirada que aún nos da alegría”. Por esa historia compartida ha pasado el tiempo, pero “vemos cómo el amor es ciertamente / esta roja manzana que aún mordemos”.

Desde el poema “Desconocidos”[85], de *Una muchacha mueve la cortina*, el sentimiento de soledad se hace más patente y la inutilidad del absurdo existencial restará fuerza al amor. Pero *Del temor y de la miseria* es un libro en el que el amor no ha perdido totalmente su poder creador, pues en un poema como “La extraña bebida”, un hombre y una mujer “son el umbral del mundo”. Sin embargo, el mar se va haciendo cada vez más grande y el náufrago se encuentra progresivamente más indefenso en la mínima tabla del amor: en “Solo un poco de musgo” confiesa que “yo no sé proclamar salvación en la tabla / del amor”. Y frente a la fuerza que irradiaban el *yo* y el *tú* en “Nosotros”, en “El testimonio” “tú y yo somos soplo acongojado / del mundo en que nos toca ser testigos”. La derrota se hará efectiva ya en *Elegías de Struga* al definir el amor como un “ala desnuda que buscan inútilmente compañía” (“Anunciación de Ohrid”), porque —como dice Aleixandre en *Historia del corazón*— “hermoso es el reino del amor / pero triste es también” (2005: 667) debido a la fugacidad de los cuerpos encontrados en el beso. El problema de la convivencia existencial es que la vida solo es posible vivirla por sí mismo y la de cada uno; cada cual vive su propio proyecto como un Narciso ciego que no puede vivir la vida del otro porque “somos apenas nuestro propio llanto, / nuestra propia amargura sorda, nuestro / propio cansancio de esperar y vamos / sin ver, de tanto vernos hacia dentro”. La soledad es un sentimiento necesario para Unamuno; como prolongación de Kierkegaard en España, Unamuno expone en su

[85] El poema se cierra con los siguientes versos: “No lo ignores: también nosotros vamos / con el rostro en tinieblas y te beso / a través de visillos que se enredan / en encajes de años secuestrados, / a través de los paños que nos cubren / y que nos tornan dos desconocidos”.

ensayo “Soledad” que esta es necesaria para alcanzar un estadio más elevado: “Créeme que la soledad nos une tanto cuanto la sociedad nos separa. Y si no sabemos querernos, es porque no sabemos estar solos” (*apud* Ciplijauskaité, 1962: 31). El mismo punto de vista era ofrecido por Karl Jaspers para quien “la comunicación existencial implica primeramente, a la vez, la soledad y la unión” (Jolivet, 1953: 301), teoría cuya expresión poética fue expresada magistralmente por Bousoño en *Metáfora del desafuero* (1988): “Y esto empezó hace mucho. Unimos nuestras manos /muy apretadamente para quedarnos solos, /juntos y solos por la senda infinita/ interminablemente” (“Palabras dichas en voz baja”).

La contradicción del ser humano consiste en ser *Mitsein* y soledad a un mismo tiempo. El hombre se encuentra con un *tú* en la aventura de vivir y hace de la vida un asunto de dos. Pero el tú es siempre la soledad, que convive con el hombre desde que nace pues, lo mismo que Machado tenía como compañera de juegos la niña-angustia, De Luis dice que “la soledad es una niña que / nunca salió a la plaza los domingos” (“El testimonio”), es decir, una niña —imagen que ya había empleado en “Morir entre sus lágrimas”— que no salió de casa, de la casa del ser o del interior del ser, del heideggeriano lenguaje como habitáculo en que el yo alcanza la plenitud. Otras veces, como en “Asustada”, dice que “dentro de cada uno de nosotros / se gesta permanentemente un niño / de soledad”. En la poesía de Emilio Prados había notado De Luis que el malagueño también “ve en la soledad su mejor compañera” (LdL 06/002: 10).

La soledad como constitutivo del ser es un motivo plenamente existencialista que se actualiza constantemente en la poesía de Leopoldo de Luis[86]. Así, el individuo concreto que Kierkegaard (2007: 64) rescata de la confusa maraña del idealismo encuentra su sitio en el mundo junto a los demás y, no obstante, se encuentra a sí mismo solo:

> Sabe que es hermoso haber nacido como el Particular que tiene su hogar en lo general. […] Sabe también que por encima de esta esfera serpentea una senda solitaria, una senda estrecha y escarpada; sabe lo terrible que es nacer en una soledad emplazada fuera del territorio de lo general y caminar sin encontrarse nunca con nadie.

Sería una lección que dejaría profunda huella en Heidegger, cuyo ser-con-otros era concebido como una soledad en compañía de otros, y en Sartre, para quien el *yo* y el

[86] Ha observado Eduardo Subirats que “el tema del aislamiento del individuo, la subjetividad acosada hasta las fronteras del autismo, precisamente por los sistemas de comunicación, es por otra parte un tópico característico, si no la figura propiamente dicha, de la literatura contemporánea” (1979: 89).

tú no son más que una soledad en común. “Morir entre sus lágrimas” es un poema de *Igual que guantes grises* que se centra exclusivamente en la definición de la soledad, situándola como una realidad presente entre grandes aglomeraciones de personas como un “estadio”, “formaciones militares”, “concentraciones de partido” o “la masa común”. No en vano Iris M. Zavala hablaba de los existencialistas como la generación de los *solitarios* (1965: 33). Es un humanismo poético que comparte el credo machadiano de la fraternidad por parte de aquel que reconoce que “la soledad corrompe en la tristeza, / y hay que participar para estar vivos”. Las palabras de Leopoldo de Luis son propias, efectivamente, de un humanismo comprometido con la integración del hombre entre sus semejantes. Pero el humanismo deluisiano es existencialista —Jesús G. Maestro emplearía el término neoexistencialismo—, pues el poeta es consciente de que se vive en soledad como se muere solitariamente, así como es un *yo* singular y único el que nace como ser-para-la-muerte. Sobre el hombre sigue cayendo el signo de Caín y la mácula de la soledad:

> Pero el hombre se muere de ese estigma
> y echa de menos su pequeño cáncer
> agobiado de gritos y tumultos
> y sabe que ese cáncer es un niño
> que llora en el portal ciego del tiempo
> y va a buscarle tras la vieja puerta
> después de tanta torva barahúnda
> porque es mejor morirse entre sus lágrimas.

Si en *Entre cañones me miro* era el poemario donde más insistía el poeta en su visión redentora del amor, será en *Una mucha mueve la cortina* donde subraye la naturaleza solitaria del ser humano. Es este el “drama de dos pronombres”, la tragedia de ser un *yo* y un *tú*, pero que la suma de ambos no sea un *nosotros*:

> No podemos vivir la vida de uno
> el otro, no se puede ser *nosotros*.
> Era un sueño vivir la misma vida,
> la vida la vivimos siempre solos:
> *yo*, haciéndote que dejes de ser *tú*,
> *tú*, logrando que yo duerma en tu fondo.

Tal imposibilidad supone que el amor sea la unión parcial de “dos soledades sólidas” (“Cuerpos en el espacio”) que llega a convertir a los amantes en “dos desconocidos” (“Desconocidos”). Hay tantas soledades como hombres haya y, por tanto, “la soledad adopta formas multiplicadas”: la de cada una de los individuos que llevan a cabo “representaciones de farsas repetidas” o vidas alienadas y confundidas

entre la masa uniforme, pues también "la soledad reside en tumultos tapizados de olvido" ("Al otro lado de la ventana").

Soledad, silencio y olvido forman la tríada existencial del ser humano, lo que queda puesto de manifiesto en *Del temor y de la miseria*. La defensa a ultranza del individuo por parte del existencialismo degenera en la poesía de Leopoldo de Luis en el solipsismo prometeico al que se ve encadenado el hombre, como revela el dilógico título "Al fin solos": "Cada uno con su *yo*, consigo / mismo. Al fin solos: nadie es compañía. […] Solo y superviviente / atado a sus desnudas soledades"[87]. Un último asunto sobre el que meditar —una "Consideración", titula un poema— deja al lector: la convivencia tiene dos mitades dialécticas, dos realidades contradictorias, que "somos una / historia que el amor promueve y une", de un lado, y que "no somos una compañía: somos / la soledad de cada cual en la otra / amparándose apenas", de otro. Somos, pues, el absurdo encuentro de un paraguas y una máquina de coser.

7.6.4. El dolor de ser humano

La obra de Leopoldo de Luis es el testimonio del dolor de existir. Cada uno de los motivos analizados deja un poso de escepticismo en el lector, la firme convicción de que vivir es irrenunciable y que, además, no es fácil. Ya se vio que uno de los orígenes del sufrimiento se debía a la injusticia que, en última instancia, es encubierta por el poder, especialmente por la ideología capitalista. Pero hay otro mal congénito que se adhiere a las paredes de lo más profundo del ser, sencillamente por ser o estar en el mundo. Es la angustia existencial que ya Unamuno musitó en *Del sentimiento trágico de la vida*: "el que vive, sufre, y el que vive sufriendo, ama y espera…; y es mejor vivir en el dolor que no deja de ser en paz". Es más, solo mediante el dolor el hombre es consciente —decía Kierkegaard— de que está vivo y solo a través del dolor —confirmaba Unamuno— el hombre se ensimisma y llega a ser él mismo, lo que Claudio Rodríguez expresó como el triunfo del sufrimiento o del "dolor que es mi victoria" ("Como el son de las hojas del álamo"). En *Invasión de la realidad*(1962), un Bousoño meditativo y desengañado, reflexiona: "Después de todo es vida haber sufrido, / haber estado entre la mar sombría, / haber ganado, obrado, haber perdido" ("Es vida").

[87] Del mismo modo que Aleixandre unía el amor a la muerte, Miguel Hernández, en "Canción del esposo soldado" introduce esta distintiva nota existencialista: "Y al fin en un océano de irremediables huesos / tu corazón y el mío naufragarán, quedando / una mujer y un hombre, gastados por los besos".

En la poesía deluisiana de este periodo, la imagen que retrata palmariamente la situación del hombre es la de Emilio Prados, quien personifica a la ciudad y la contextualiza acechada por cañones. Del mismo modo, De Luis sitúa al hombre entre cañones de silencio y de pena, de tristeza y de ámago, de terror y de odio en *Entre cañones me miro*. Pero en cada uno de esos poemas se explicita la radical condición del *encontrarse curándose* —haciéndose cargo de— del mundo, del *ahí* en tanto *ser-ahí*, lo que Heidegger denominaba una existencia *caída*: "Hay un hombre que siempre está cayendo / frente a una artillería de amargura"("Entre cañones"); en "El hombre y la ciudad", el *ámago* cifra la sartreana *náusea* de ser consciente de sí mismo *entre* —preposición existencialista— cañones; y el adverbio *aquí*, repetido monótonamente en "Las paredes", da cuenta de que en la vida, aquí, "aquí no nos hundimos de milagro" ("Mirando fijamente").La privación de la libertad se debe en gran medida a la situación existencial de sentirse cercado, siendo esta una de las imágenes deluisianas más repetida durante los últimos decenios del pasado siglo, la misma que fue revelada por Crémer en el poema "Ciudad amenazada" de *Furia y paloma* (1956)[88].

Pero es en *Del temor y de la miseria*[89]donde Leopoldo de Luis va a desarrollar la sufriente condición humana, ofreciendo un amplio repertorio fenomenológico de las variantes, actualizadas por el mismo hombre, de este temor y de esa miseria. El título se debe a unas palabras del "Preámbulo de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*", transcritas en el paratexto del poemario: "el advenimiento de un mundo en que los seres humanos, liberados del temor y de la miseria, disfruten de la libertad…". Por tanto, la libertad es más un deseo que una realidad, siendo esta una radiografía que será interpretada a la luz de la conciencia poética.

Uno de los obstáculos que encuentra el hombre para su realización plena es el propio hombre. Comparte con Hobbes la visión lobuna del hombre por parte de Plauto, así como el materialismo mecanicista de su filosofía: la negación del alma y la sola existencia del cuerpo; el hombre como una máquina que persigue alcanzar sus deseos. Según De Luis, "la crueldad es un motor minúsculo / que se instala en el hombre

[88] Es este un poema que refleja el existencialismo de Crémer por la idea del tiempo y la muerte expresada: "¡Oh Ciudad de mí mismo!; […] / Y paso a paso, moriríamos un poco / cada vez; un dolor a cada instante / se nos iba; un mirar, un querer / vivir, a cada paso hacia la muerte. / […]porque el sosiego es flor amarga, cardo / de pitas iracundas para el hombre / […]descansar no es morir. Mueren los fuertes, / los indómitos. Quien descansa desnace. / Muere quien ama, quien disputa a golpes / su derecho a la vida, malmuriendo. / […]voz de muerte soy, no de la mía, / que aún convivo en el hombre sucesivo".

[89] Llaman la tención en este libro dos poemas de estética surrealista, en los que la realidad es presentada desde el punto de vista onírico; se trata de "El temor soñado" y "Todavía las brujas", en los que sus protagonistas femeninos suponen una metáfora de la vida.

delicada- / mente y fabrica en el cerebro hielo". La concepción materialista de la existencia se muestra en armonía con los tecnicismos empleados en "La crueldad"[90]; de modo más explícito será expresado en "Detectores" ("El hombre acusa / la presencia del hombre frente a frente"), en el que la máquina humana se metamorfosea en "un vivo detector de riesgos, / un radar de peligros suscitados, / de ocultas sacudidas de advertencia. / Un glandular soporte de emociones". La mirada del hombre-lobo es acechante, porque devora y porque cosifica —con Sartre— a su semejante: "y otros ojos humanos nos develan", en el controvertido encuentro de dos materias con conciencia. Que el hombre es el enemigo del hombre se evidencia en su capacidad de crear artefactos destructores, en "Arte de matar", y en la concepción deluisiana de que "el vivir humano es ir rompiendo / la armonía y su fuerza: es lucha armada".

A partir del poema "Los motivos del lobo" de Rubén Darío, Leopoldo de Luis escribe "Fábula del viejo poema". En él se relata la versión dariana del milagro de Francisco de Asís, quien amansa a un feroz lobo que asolaba la ciudad de Gubbio. El protagonista del cuento es en el poema deluisiano "Rubén Francisco" —Rubén Darío y Francisco de Asís— y la acción transcurre en Gubbia, nombre de la ciudad que el nicaragüense cambia a femenino. Pero De Luis se queda con la versión poética de Rubén Darío para reflejar la crueldad del ser humano por la que —dice el autor de *Azul…*— "hermanos a hermanos hacían la guerra", motivo por el cual el lobo regresa a la soledad del monte. Leopoldo de Luis da su explicación al desenlace en *La sencillez de las fábulas*: "Sin embargo de pronto comprendemos / que nos habita ese animal extraño / y que cuando volvió por su fiereza / fue cuando descubrió que era nosotros", esto es, cuando descubrió que la injusticia humana tiene sus afluentes en el interior mismo del hombre. Se trata de una visión agresiva de la existencia afín a la caracterización bélica que inculca Sartre al para-sí.

El hecho de presentar al hombre con temor por naturaleza —fenómeno exclusivamente humano, dice en "Pero no tienen pánico"— vuelve a acercar la poética de Leopoldo de Luis al existencialismo de Heidegger, cuyo *Dasein* era "temeroso" (1971: 160). En "Un jarro, unos zapatos", trasunto respectivamente del temor y de la miseria, señala a los hombres como "bocas propicias, pies dispuestos / a tragos y caminos acechantes" que, decía unos versos más arriba, "matan la esperanza". Es

[90] Dice el poeta que "la crueldad visita los pequeños / laboratorios del rencor / desciende a los talleres de la envidia, / sus tristes artefactos manipula. / Prepara sus redomas, sus matraces, / sus vasijas de pórfido y pizarra, / mezclando el plasma ansioso y solitario / con el nitrato amónico del frío / para cumplir sus planificaciones".

importante ir destacando las múltiples referencias deluisianas al derrumbamiento de la esperanza, pues más que el poeta de la esperanza, expresión con la que ha sido caracterizado habitualmente, ha de ser considerado como el poeta de la *esperanza desesperanzada*. Es la suya una esperanza empobrecida por lo que captan sus ojos, por la humillante condición humana y por la progresiva desilusión en sus propias aspiraciones de cambio. Si la crítica ha venido repitiendo la atribución de una esperanza inquebrantable a la moral de Leopoldo de Luis se debe a las declaraciones que él mismo hacía a la prensa en las entrevistas, a su propia labor autocrítica o a la exaltación de este lado de la faceta humana de los poetas que eran estudiados por él, pero en ningún caso puede deberse a lo comunicado en sus versos. En su poesía, la esperanza se va adelgazando como el vértice del horizonte a la caída de la tarde; en las obras de estos años, la noche solo es iluminada por la mínima esperanza que trasmite una tímida luna menguante, apenas un rescoldo de lo que una vez brilló como el fuego y ahora solo es "una vieja leña de temores / ardiendo en el hogar", una pobre hoguera alimentada por el miedo.

La desesperanza —el *desencanto* de "La pintada"— se ve reflejada también en la miseria, no solo en la segunda parte del libro de 1985, que así se subtitula, sino que la miseria —y su hermano gemelo, el temor— es ya un motivo recurrente en los poemarios anteriores. Para el poeta la miseria, como para Acteón, "es un perro de ceniza / que el cuerpo de su amo despedaza" y, como a Prometeo —"el hombre atado a su implacable perro"—, "su mordedura nunca cicatriza" ("La miseria"); y como le sucediera a Tántalo, también el hombre va a sentir un hambre y una sed insaciables existencialmente en el poema "Desesperanza", personificada en una mujer que le remite una carta al sujeto poético en la que escribe "injusticia, tristeza, sed y hambre", del mismo modo que en "La indiferencia" va a resaltar la miseria, el miedo y la desesperanza nuevamente. Son los rasgos existenciarios del ser que vendrán siendo destacados, corregidos, matizados, magnificados o exaltados hasta el último poema del libro, "El testimonio", el que sirve como conclusión y coda a la incondicionalidad de la existencia y a la realidad atributiva del hombre como síntesis de crueldad, rencor, miedo, miseria, dolor y desesperanza. Todo ello degenera en un agotamiento anímico, en "El cansancio", que hace que vayan "las cosas / haciéndose un poquito más difíciles".

Frente a tanta descarnada crudeza sentimental, va a ofrecer "Consejos", como el silencio y el olvido a modo de paliativos existenciales: no nombrar y no recordar

aliviarán la carga de existir: “Vivir en esperanza es olvidarse”; “Olvidar es morir” escribiría Aleixandre en el poema “El olvido”. Son ejemplares en este sentido las palabras de Quevedo que Aleixandre destaca al principio de *Mundo a solas*: “Yace la vida envuelta en alto olvido”. Pero De Luis no es poeta del olvido y del silencio, sino de la memoria y de la palabra, y dará fe del “buitre de ceniza” que ansía devorar la carne humana. Es la ceniza un *leitmotiv* omnipresente en la poética deluisiana; posiblemente sea la imagen más repetida para simbolizar la decadencia corporal en manos del tiempo y la crisis moral en virtud de la soledad y del sufrimiento. Con la ceniza, pues, se resalta la materialidad del ser humano[91]. Por otro lado, otra forma de mitigar el desconsuelo es la de proclamar la voluntad de salvarse del naufragio agónico; pero como la existencia miserable no es circunstancial sino existencial, el hombre seguirá sufriendo su dureza —como “el *hard* sacude el mundo” (“«Movida» de rock duro”)— o continuará ahogándose sin un Livingstone que le salve (“Fábula del sapo”, *La sencillez de las fábulas*).

Y, por último, una evidencia ofrece algo de consuelo, la de la constatación de estar vivo por el dolor, motivo que remite nuevamente al pensamiento materialista deluisiano: “El dolor es un clavo ardiendo al que / nos agarramos, porque no sentirlo / es la incapacidad total del muerto” (“La enfermedad”).

7.7. Poética de la memoria

La poesía de Leopoldo de Luis también es una poesía de la memoria. El poeta recuerda el pasado y lo actualiza en el poema. Esos recuerdos pueden ser, en principio, de un paraíso perdido o de un mundo terrenal en el que el hombre se encuentra caído en el tiempo. En el primer caso se trata de un pasado idílico visto desde un presente agónico; en el segundo, pasado y presente comparten el sema común de la angustia. Especialmente en esta última posibilidad la memoria querrá llegar a ser olvido, mientras que en la primera será la memoria el ámbito donde el hombre encuentra consuelo a su

[91] En 2008, Horatius García presentó el documental, de acertado título, *El verso en la ceniza* a la “5ª muestra de cine de Lavapiés”; en él se recogían entrevistas a Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y Leopoldo de Luis. Todos ellos tienen en común la omnipresencia del símbolo de la ceniza; así, Bousoño titula *Oda en la ceniza* (1967) a uno de sus poemarios. Blas de Otero cerraba su poema “Cap. 10, Lib. II” diciendo de sí mismo que “me resigno a ser ceniza, solitaria ceniza húmeda de lágrimas”. Por otro lado, si tuviera que señalar con una única palabra la poética de José Emilio Pacheco, esta sería precisamente *polvo*, síntesis de la existencia o fin de todas las cosas; es un poeta cuya obra está organizada en torno a los grandes temas existenciales y su palabra expresa una apología del materialismo y de la corporeidad del ser. Pesimista, su obra se nutre de temas y motivos como la ceniza, el mar, la memoria y el olvido, el poder destructor del animal humano y el retorno material.

presente. Como decía Aristóteles, “la memoria es del pasado”. Mediante el recuerdo, el poeta va a intentar equilibrar la balanza del tiempo como mecanismo de lucha contra el olvido. Pero si lo recuperado es materia no grata a la conciencia, el olvido es la otra forma de enfrentarse a lo vivido. En la nada que es el olvido se deja un hueco, un vacío para el silencio cuyo espacio ontológico va a ser recreado a través de la palabra que, en el caso del poeta, es creadora y poética a un mismo tiempo. Se trata de la liberación del pasado transitando la senda del olvido.

Para Heidegger (1971: 367) el recuerdo solo es posible sobre la base del olvido “y no a la inversa”.“Consolación por el olvido” es un poema de *Igual que guantes grises* que desde el título ya permite al lector comprender el punto de vista que va a adoptar De Luis sobre el pasado. Parafraseándolo, el hombre encuentra alivio en el olvido a tanto penar durante su existencia, o como dice el poeta “solo al fin el olvido nos libera”[92]; incluso su ser originario es esencialmente olvido (“Somos hijos de amnesias maternales”) y le alimenta “la loba del olvido”. En estos versos, “los recuerdos son hoscos minerales / que sepulta la tierra de la vida”. Parece, pues, que la memoria se vincula con la muerte o con la angustia, mientras que el olvido es campo fecundo y necesario para vencer la esclavitud existencial. Desde este punto de vista, la poética deluisiana recupera la necesidad del olvido sanjuanista como paso previo a la unión —ahora no del alma con Dios— del hombre con su verdad más absoluta que es la muerte (Laín Entralgo, 1962: 118-131).

Con el paso del tiempo el hombre se va haciendo cada vez más pasado y su existencia se ve atacada por el suceder de los años. Al reflexionar sobre ello —para Heidegger recordar es pensar—, la memoria rescata todo lo que ha quedado atrás como cosa, inalterable e inamovible: “De cañonazo a cañonazo hacemos / recuento. Cuánta historia, cuánta vida / ya fuera de combate. Y vamos dando / de baja a una espectral escuadra íntima” (“Los recuerdos y la ciudad”).

Pero entre los poemas de *Entre cañones me miro* es “A una luz simultánea” el que recoge el proceso completo de *hacer memoria*, en este caso, de la figura materna.

[92] El mismo poder redentor del olvido e igual actitud desesperanzada fue expresada en *Profecía del recuerdo* (1956) por Vicente Gaos en el poema “Tema y variaciones de la Nada”: “Gracias a que los recuerdos / pierden el hilo, / y es nuevo el sol cada mañana. / ¡Gracias, olvido! / Solos en medio del camino / la vida pasa. / Lo último que se pierde —pero se pierde— / es la esperanza”. Escribe en este sentido Caballero Bonald que “solo se reconoce quien se olvidó de pronto de sí mismo. Aún convive el recuerdo enemistado con la historia” (“Demasiadas preguntas”) y que “nadie ocupa dos veces un idéntico tramo de su vida” (“Incompetencia del pasado”), si bien la memoria implica el poder recrear o inventar lo vivido, lo que supondría un neoplatonismo poético en tanto recreación del pasado por virtud de la memoria.

Con Sartre, De Luis piensa el pasado como una ley ontológica del ser en cuanto que es su pasado sin poder vivir ese tiempo que ya no es. Sencillamente, el hombre arrastra su pasado y en él cohabitan otros seres, los antagonistas que lo constituyen y los que una vez fueron y ya no son. La madre del poeta, Vicenta de Luis Pérez, llega al poema ("el reino en que os instalo") por la memoria ("Ahora estáis frente a mí"), pues como aseguraba De Luis la poesía se nutre de la memoria, teoría que vincula estrechamente la poética deluisiana con la teoría existencial de Heidegger para vencer el olvido del ser y de la poesía como casa del ser. Poesía y creación se dan la mano, pues el recuerdo ilumina —con la palabra poética— la oscuridad a la que somete al ser el olvido:

> Porque sois una sombra que se agranda
> y se transforma en luz y vuelve al cabo
> a hacerse oscura, como si una rosa
> regresara al rincón de la semilla.

Como un rayo de luz irrumpe la memoria en el tiempo y hace presentes a la madre como la niña "Vicentina" y a Elsa Urrutia, nieta del poeta,identificándolas e identificándose con ellas. La vida es concebida como un suceder generacional, un fluir de vidas que acabarán sumándose como gota de agua al mar de la muerte: "¿Recuerdas, madre, que eras mar, recuerdas, / que eres mar, niña, y me cubrís de espuma?" El poema refleja el encuentro que tiene lugar en el sujeto entre el pasado (la madre), el presente (el poeta) y el futuro (la nieta). De ahí los versos que refieren la prolongación del individuo en la historia como un árbol invertido: "Vamos hechos de pálidos retratos / que se suceden como extrañas hojas / de un árbol al revés". Se trata de un símbolo que Cirlot (2008: 90) enlaza con la idea de involución y con el emanatismo, y que en la poética de Leopoldo de Luis no puede ser más que una expresión más del materialismo existencial en tanto que versión de un pseudopanteísmo con claras reminiscencias del pensamiento literario de Aleixandre, como puede observarse en su poema "Al hombre" de *Sombra del paraíso*. Vivir es regresar al útero materno, a la raíz misma de la materia de la que ha sido desgajado. Pero el materialismo deluisiano no es ni creacionismo ni panteísmo, pues el concepto de divinidad no tiene cabida en él. En este sentido es un poeta nihilista que concibe al hombre como un ser material, una nada que vuelve a la nada, cifrada en el "silbido cero" con el que se cierra el poema.

En la construcción alegórica de la memoria, la "puerta" es otro símbolo que metaforiza ese asomarse o llamar al pasado a través del recuerdo. Así, el poema que lleva precisamente como título "Una puerta" (*Entre cañones me miro*) se presenta como

un repaso biográfico a la vida del poeta: “Llamar con los nudillos a esta puerta / después de todo es ser aquel muchacho / que estrenaba el amor una mañana / por un cielo crecido de disparos”. El pasado es lo vivido, la vida misma que acaba mezclándose como “fundida materia” en el presente, sin poder diferenciar si la memoria es algo distinto de la vida[93]. “La vida, esa desgracia”, dice en *Del temor y de la miseria*, en un poema en el que va a continuar con la desmitificación de los paraísos perdidos llevada a cabo —según se ha visto— desde diferentes motivos existencialistas, puesto que ahora “hay una puerta en la memoria y nadie / llama. El recuerdo es lámpara: no alumbra”. Además, en ese mismo poema hay otra imagen que permite conceptualizar la metáfora de la memoria como “piedras blancas” —la felicidad del paraíso perdido de la infancia puesta en entredicho— que se van dejando en el camino de la vida para después encontrar la salida al laberíntico acontecer de la miseria humana:

> En qué bosques de pena extraviados
> sin haber arrojado las menudas
> piedras blancas, regando la esperanza
> por intrincadas rutas
> para retroceder a la alegría.
> O quizá no hubo nunca
> un alegre rincón al que volverse,
> quizá no se ha partido de ninguna
> costa feliz, no ha habido primavera
> de madre, de sonrisas o de música,
> no abrió domingo alguno su cobijo
> de miga de pan tierno, su cochura
> dorada, no nacieron las mañanas
> de juego azul o de terrón de azúcar.

Las metafóricas “piedras blancas” ya habían aparecido en el poema “El niño”, solo que estas eran dejadas en el camino de las ruinas con el mismo objetivo de, machadianamente, “volver la vista atrás” y con idéntico desenlace de ver “la senda que nunca / se ha de volver a pisar”. De Luis reflexiona sobre las huellas del camino, sobre la construcción del camino en el caminar mismo y en el rastro en la mar que es el vivir y el morir. De ahí la pregunta que se hace sobre el sentido de esas piedras-recuerdos (“¿Para volver, acaso?”) y la respuesta también intertextualmente machadiana: “Las pisadas / quieren reconstruir sendas antiguas, / retroceder a panoramas hondos, / a remotas y amadas galerías”. El pasado no vuelve, como no vuelven las aves que una vez

[93] Estos poemas permiten una lectura metapoética, basada en la correlación entre vida y poesía. Véase, además, “Materia humana” de *En un vasto dominio*, donde Aleixandre corrobora que “todo es presente”, y al final del mismo libro, en “Materia única”, sentencia tajantemente: “Todo es materia: tiempo, / espacio; carne y obra”.

se marcharon, como tampoco existen las becquerianas golondrinas "ni el verano / cuelga ahora sus reliquias de memoria". El destino de todo caminar por tierra, aire o mar es la muerte, del mismo modo que el hombre es el ser-para-la-muerte del poema "Música y miseria", en el que el poeta reafirma que "vamos conducido a la noche / por música y miseria en la memoria".

En otros poemas de *Del temor y de la miseria*, la memoria adopta la forma de mujer, bien la de "La costurera", bien la de "La mujer amarilla". En el primero, sufre la metamorfosis en una nueva Penélope que teje y desteje el tiempo ("Una mujer cosiendo está sus telas / amarillas y azules junto al fuego") y asiste a la transformación, a partir del tópico *ubi sunt*, de las telas y los brocados en "harapos de mendigo"; la segunda mujer "golpea en las puertas con su gancho de bruma" y "sacude / las cortinas colgadas de los clavos del hambre", a imagen y semejanza de la muchacha del poemario de 1983. Como luego se verá, descorrer la cortina es asomarse a la luz de la memoria.

Debido a que el pasado *no es*, no existe *ahí* como *el ser del ser-ahí*, Leopoldo de Luis llega a relacionar la memoria en *La sencillez de las fábulas* con lo mítico y con lo onírico. En "La leyenda", el recuerdo —dice a modo de moraleja— "era solo leyenda y sin embargo / creyó sentir que todo fue vivido", mientras que en "El sueño" recrea el paso de sus padres por una plaza que está siendo bombardeada. Vuelve a establecer una intertextualidad con la poética de Machado en este último poema, en concreto con el poema "Anoche cuando dormía" y con la prosa de *Juan de Mairena* en la que relata "el acontecimiento más importante de mi historia" como recuerdo de un paseo infantil con la madre quien, tras asegurarle que su caña dulce no era más grande que la de otro niño, le pregunta *dónde tienes los ojos*, pues ha tenido una visión deformada de la realidad[94]. En el poema deluisiano, la memoria es la certificación de una derrota, de una vida soñada como destrucción y reintegración en el "inmenso vientre" de la montaña maternal" que es la Madre-Tierra. El recuerdo del pasado —corrobora en "El sueño"— "es una fábula / cruel y atravesada de derrotas" y "una historia falsa, / un inventado espejo de amargura" que "no ha existido nunca", porque el pasado no existe más que como petrificación en la memoria. Ya en *Elegías de Struga* ("Palacete frente al lago de Ohrid") se recrea a sí mismo recordando su infancia:

> Es un trozo de vida lo que vuelve
> a habitarme de pronto esta mañana,

[94] Otro pasaje de *Juan de Mairena* reflexiona sobre el pasado y el recuerdo como algo inexplicable, porque "no está aprobado, ni mucho menos, que nuestro cerebro conserve huellas de las impresiones recibidas dotadas de la virtud milagrosa de reproducir o actualizar las imagen mes pretéritas" (1991: 232).

es un pequeño perro de memoria
lo que por dentro al corazón le ladra
cuando la sombra de este viejo artífice
sale a mi encuentro al recorrer estancias
de un recinto cercado por los cedros
que el lago de Ohrid en sus espejos guarda.

Indivisible de la poética de la memoria es la metaliteratura deluisiana.

7.7.1. Poética del olvido en *Una muchacha mueve la cortina*

Las claves interpretativas del poemario de 1983 son dadas por Leopoldo de Luis en *Reflexiones sobre mi poesía*:

> *En Una muchacha mueve la cortina* prevalecen los temas íntimos. Es un libro de recuerdos. A través de esa cortina que es la memoria aparecen escenas de infancia; las realidades esperanzadas del amor; su devenir como compañía de vida; el abatimiento de los pájaros de la existencia; los momentos de angustia; la falta de libertad; el decaimiento del entusiasmo por vivir; las experiencias de confrontaciones amargas y, como síntesis, la comprensión simbólica de la vida como una extraña mujer que nos acompaña siempre y que, aunque algunas veces nos sonría, otras parece querer abandonarnos, en tanto que cruelmente pasa con indiferencia por encima de nuestras más dolorosas pérdidas.

El término empleado en *Una muchacha mueve la cortina* —"muchacha"— puede deberse a la influencia intertextual de Aleixandre, término recurrente en este, como por ejemplo en "Palabras" (*Espadas como labios*), "Canción a una muchacha muerta" (*La destrucción o el amor*), "A una muchacha desnuda" (*Sombra del paraíso*), "Dialogo de los enajenados" o "Después de la guerra" (*Diálogos del conocimiento*). También su masculino —"muchacho"— es frecuente en la poesía de ambos poetas, por ejemplo en "Adolescencia" (*Ámbito*), donde el sujeto poético se describe como "muchacho que sería yo mirando / aguas abajo la corriente, / y en el espejo tu pasaje / fluir, desvanecerse". La muchacha deluisiana es la vida misma en su devenir temporal, en constante movimiento y presentando su doble faceta de víctima y verdugo a un mismo tiempo, a partir de una cosmovisión afín a la dialéctica heracliteana[95].

Sin el pasado no existiría la memoria; sin el tiempo no existiría el pasado. El primer poema del libro contextualiza el poemario, como pórtico a la simbología que se

[95] Así ha expresado Charbonnat esta forma de entender el mundo: "Todo es devenir. Es imposible que una sustancia esté en el mismo estado en dos instantes diferentes. Está constantemente sometida a fuerzas contrarias que la hacen constituirse y desagregarse al mismo tiempo. Heráclito no solamente hace pensar en la sucesión de cosas en el tiempo, sino que muestra por primera vez cómo los contrarios pueden mantenerse unidos" (2010: 61).

va a desplegar en los sucesivos textos. Es el poema "El pasado", que sitúa al lector en los orígenes de la bíblica existencia paradisiaca, cuando "todo es de repentina transparencia". Su envés lo constituye la caída en el tiempo que se inaugura con la fruta prohibida, momento en el que comienza el mundo de las sombras y el cíclico nacer y morir de la especie humana, motivo que sitúa a la poesía de Leopoldo de Luis en el romanticismo de Saint-Martin y de Troxler (Beguin, 1954: 80, 124) y enlaza con los versos de Éluard, en *Capital del dolor*, que sitúan al sujeto poético ante "el vértigo de los años prohibidos y de los frutos perdidos" ("En el cilindro de las tribulaciones"). Así lo dice De Luis:

> Mas alargas la mano,
> de la rama oferente un fruto tomas
> y súbitas se vuelcan en tus hombros
> las edades, rodando sus esferas,
> sus hojas y sus sombras, para siempre.
> … Y se inicia el pasado.

De Luis hace suya la lección de Mairena sobre la caducidad de la vida dada a partir del axioma homérico "como la generación de las hojas, así también la de los hombres", sobre el que Machado dice: "Homero habla aquí de la muerte como un gran épico que la ve desde fuera del gran bosque humano. Pensad en que cada uno de vosotros la verá un día desde dentro, y coincidiendo con una de esas hojas" (1991: 91). La cita de este texto de *Juan de Mairena* se hace necesaria porque será una imagen constante —la del hombre como hoja, árbol o bosque— en la producción poética deluisiana[96].

La cortina es la memoria —decía De Luis—, a través de la cual, en el poema que da título al libro, "minúsculas partículas de tiempo / se van movilizando, y repercute / en ámbito total: mueve mi mano / y aparezco en tus ojos, madre mía". Al descorrer la cortina, entra la luz y permite alumbrar la oscuridad en la que se sume el pasado. La memoria, la poesía, ilumina la triste materia humana. Nuevamente un motivo poético sirve para desmitificar al hombre de una falaz áurea espiritual o anímica, pues hasta el acto de recordar —de volver al corazón, a lo más íntimo— es una acción cerebral que permite al sujeto poético encontrarse con su pasado, es decir, con su historia o su esencia temporal, pues es existencialmente el animal que usa reloj, según decía

[96] Pablo García Baena recoge en el poema "Ágatha" esta imagen pseudopanteísta asociada a la muerte: "Ella tenía en sus labios el sabor corrompido de las hojas caídas/y subía por sus venas ardientes, como savia, /la humedad del jardín, los muros derribados coronados de yedra/ y el selvático canto del árbol elevando en la tarde sumisa su arpa sollozante".

Machado. Como el velo de Maya descorrido por Schopenhauer[97] para descubrir tras él la verdad, así la cortina delusiana. El poema "De la memoria" desarrolla la imagen inicial de "Una muchacha mueve la cortina":

> Todo deja su rastro hecho partículas
> invisibles, minúsculas. De pronto
> afloran desde el tiempo y reconstruyen
> un suceso: su estampa, su motivo,
> su historia repentinamente nueva.
> Leve polvo por anfractuosidad
> de la memoria, estrías diminutas
> en movilizaciones retrovivas
> diseñan sus pasados laberintos.

Ambos poemas recogen la imagen de *partículas invisibles y minúsculas*para recrear la memoria, lo que sin duda conduce a la poesía deluisiana a la intertextualidad con el materialismo becqueriano de "los invisibles átomos del aire". La memoria es materia y se compone de pequeños restos materiales del pasado[98]. Para De Luis, la memoria tiene el poder creador que a su vez le concede a la poesía, además de su lado destructivo, pues sabe que recuperar el tiempo ido por medio del recuerdo es una entelequia. La memoria solo rescata telúricas motas de polvo, de tierra, de nada. Pervivir en la memoria es una estrategia anexionada a la muerte porque el poeta sabe que él mismo se sigue espejando en el Leteo y que algún día la sed le hará beber de sus aguas, porque —dice— "el mar, animal aplastado no envejece", en otra versión heraclitiana del fluir del hombre sobre la tierra. El mismo valor simbólico que estas *partículas* tiene el rastro que dejaban "las menudas piedras blancas", como imagen del desmembramiento del ser en retazos materiales, de carne fragmentada y diseccionada por el tiempo[99]. En suma, el poder redentor concedido otrora a la memoria ha sido destituido por una poética material del olvido. El terreno de la memoria es el de la nada.

---

[97] Machado, a través de Mairena, reflexionaba escépticamente sobre la metáfora schopenhaueriana: "si dudamos de la apariencia del mundo y pensamos que es ella el velo de Maya que nos oculta la realidad absoluta, de poco podría servirnos que el tal velo se rasgase para mostrarnos aquella absoluta realidad. Porque, ¿quién nos aseguraría que la realidad descubierta no era otro velo, destinado a rasgarse a su vez y a descubrirnos otro y otro?… Dicho en otra forma: la ilusión de lo ilusorio del mundo podría siempre acompañarnos dentro del más real de los mundos. Nadie puede, sin embargo, impedirnos creer lo contrario; a saber: que el velo de la apariencia, aun multiplicado hasta lo infinito, nada vela, que tras de lo aparente nada aparece y que, por ende, es ella, la apariencia, una firme y única realidad. Dicho de otro modo: la creencia en la realidad del mundo puede acompañarnos en el más ilusorio de todos los mundos. El mundo como ilusión y el mundo como realidad son igualmente indemostrables" (1991: 270).

[98] En la poesía de Valente ambos conceptos están fuertemente unidos, como puede comprobarse sencillamente desde el título de su libro de 1979, *Material memoria*.

[99] En el análisis simbólico que realiza Cirlot de la piedra opone a esta "el polvo, la arena y las piedrecillas" como "aspectos de la disgregación", apuntando además que "la piedra entera simbolizó la

Otra imagen que debe ser analizada acerca de la memoria es la del laberinto, que ya aparece recogida en los versos transcritos más arriba del poema "De la memoria". Asimismo, se lee, o se ve, en "Labor de zapa" una radiografía de la conciencia humana como un microcosmos: "Un mundo de profundas galerías / atraviesa el castillo. Dilatadas / corrientes, minas hondas, laberintos / subterráneos"; en su interior —ciudad o fortaleza— "van y vienen extraños habitantes / sin reparar que pisan en vacío", en el vacío de la nada que es la memoria sometida al poder del tiempo, descrito como viento formado de "escuadras invisibles". Pero contra tal enemigo los habitantes de la memoria quedan desolados e indefensos, básicamente porque "no hay defensa: las piedras de tus huesos / yérguense en alcolea sentenciada". En el poema "La enredadera" la muerte y el tiempo son representados mediante una "red negra" y "una red amarilla" en la que queda siempre la vida y la poesía "entremezclada, entrecruzada, entre…"[100]. El valor de este prefijo, resaltado por la aposiopesis del final del verso, actualiza el significado existencial que se ha dado aquí al valor de *entre* como existenciario o esencia del ser-ahí-en-el-mundo. La memoria —la poesía— quiere salvar la existencia de la tela de araña del tiempo, pero el poeta sabe que moverse "entre tan laberíntico suceso" es difícil, una utopía, "porque son siglos de maraña y pánico" los que atesora la especie humana en las orillas de su ser.

Como en el laberinto del Minotauro, el poeta o Teseo solo puede salir de él con la ayuda del hilo de Ariadna o de "las piedras blancas" de los poemas citados. El laberinto es en sí la vida, que esconde en el centro de ese camino que ha de emprender el *homo viator* por sendas confusas un misterio solo revelado a los iniciados, los que en la poesía existencial de Leopoldo de Luis no pueden ser otros que aquellos que viven en la autenticidad de haber asumido el secreto de la existencia: la muerte[101]. En el centro mismo del ser habitala nada, lo más verdadero y esencial de este, pues como recoge Chevalier "el laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de

---

unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota" (2008: 368).

[100] El poema de Machado "A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla" recogía una imagen similar: "al corazón del hombre con red sutil envuelve / el tiempo, como niebla de río una arboleda. / ¡No mires; todo pasa; olvida: nada vuelve! / Y el corazón del hombre se angustia… ¡Nada queda!". Téngase en cuenta que este poeta al que Machado le dedica un poema fue, a su vez, profesor de bachillerato de Leopoldo de Luis, del que dijo —en una entrevista de Roberto Cazorla para el diario de Navarra, 26 de noviembre de 1985— que "fue él quien me introdujo en el mundo de la literatura. Tuve una gran suerte".

[101] Una vez más es Aleixandre quien permite establecer una intertextualidad con este símbolo deluisiano, a partir del poema "No basta" de *Sombra del paraíso*, en el que el poeta dialoga con la Madre Tierra en los siguientes términos, reveladores del misterio de la muerte: "Madre, madre, sobre tu seno hermoso / echado tiernamente, déjame así decirte / mi secreto; mira mi lágrima / besarte; madre que todavía me sustentas, / madre cuya profunda sabiduría me sostiene ofrecido".

santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana". El laberinto o la memoria es un intento de protección contra el tiempo, enemigo del ser, simbolizado en estos poemas como castillo, fortaleza, alcolea. En el citado *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, el laberinto es también interpretado como "un sistema de defensa". Pero la oposición que le hace la memoria al tiempo es mínima, derrotada siempre por este. Es la lección que deja De Luis en el poema "Las tres mujeres", símbolos de las tres etapas de la vida[102], las que cegadas sin poder contemplar el azul del cielo —por la muerte— queda este "«entre las azucenas olvidado»", único éxtasis de la existencia terrenal.

Al descorrer la cortina la luz entra en la memoria, en la poesía y en la casa del ser, y se vuelve al pasado: "Se corrió la cortina por un lado / y apareció mi rostro, igual que entonces", dice en "Caseta de feria"; no obstante, advierte que "descorrer la cortina no es sencillo, / es como descorrer los propios ojos / o mirar a la luz lo indescifrable" ("Lazos y clavos"). La memoria arroja luz al huésped de un tiempo sombrío que es el poeta. En el poema "De los recuerdos" De Luis ofrece su peculiar visión neoplatónica del manriqueño "cualquiera tiempo pasado / fue mejor" —citado como paratexto—; si los esclavos de la caverna —símbolo asociado también al laberinto— son cegados por la luz del sol al ser liberados, el hombre deluisiano se ve cegado por las ideas vistas en la memoria, donde no existen como tal sino como imagen de lo que ya no existe. El idealismo platónico se ha invertido para ser consecuente con el materialismo de su poética, ofreciendo así una lectura transfigurada de la contradicción mística de la luz que ciega por la visión de la belleza de la amada, de la poesía o de la infancia perdida:

> Como cuando se vuelve de la luz
> es la penumbra un puño de tiniebla,
> regresar del recuerdo es enfrentarse
> con una noche en la que tanteamos
> porque nos han cegados resplandores
> que fueron, fuegos fatuos sobre cuerpos
> fundidos a la tierra recobrada.

De un modo u otro la memoria siempre acaba recuperando la esencia telúrica del hombre, ahora en comunión con la tierra. Resuenan aquí los versos finales del poema "Y nuestro movimiento" de Éluard ("Somos cuerpos de cuerpos somos tierra de tierra /

[102] Merece la pena reproducir las breves pinceladas que necesita el poeta para retratarlas a partir de los sonidos que salen de sus bocas y del estado los dientes en cada una de esas etapas: "Tres llantos amanecen en sus párpados, / tres risas en sus bocas, tres suspiros / de recintos torácicos afloran: / uno que apenas curva el terso nácar, / otro que hace temblar cálidas copas / y un tercero que mueve lenta ruina".

Nacemos dondequiera y no tenemos límites"). La memoria hace huir al tiempo hacia el pasado, hacia lo que no existe. Si se recorren las galerías del tiempo, la vida, instante o presente, se desvanece en la nada: "Estaba en el alfeizar y al mover / la cortina, ha huido la paloma", es decir, se va para no volver el ave de la vida, la paloma o cortina con dos alas o dos mitades, la del sur, que aleta hacia la tierra y hacia el pasado, y la del norte, hacia el mañana y la esperanza, símbolo de la doble condición humana que en otro momento fue manifestada en la imagen del centauro. Así lo comunica en "El mensaje":

> Descorrer la cortina es ser la historia
> de los otros, de todos, y es echar
> a andar por senda tan tumultuosa
> que a las múltiples huellas nuestros pies
> fidelísimamente ahora se amoldan.

El sentido último de la memoria volverá a ser puesto de manifiesto en el poema "Al otro lado de la ventana", pues asomarse a la memoria es asomarse al otro lado de la vida, al de la no existencia. El valor existencial que adquiere en este poema la memoria atrae hacia sí conceptos filosóficos como los de vacío o nada, el vértigo de ser, la alteridad esencial del hombre entre el que fue y el que es, el de la inautenticidad o el de la angustia y la inutilidad del absurdo vital[103]. ¿Qué hay detrás de la cortina de la memoria? Responde Leopoldo de Luis:

> La cortina no es muro, es la lengua del viento
> pronunciando onduladas palabras para el día,
> detrás están la luz y el límite del aire
> y el hueco al borde mismo del alféizar y el miedo.
> Detrás está ese saco de la altura que ofrece
> su atrayente vacío, su música ignorada,
> está la faz delgada del vértigo, sus ojos
> que miran desde el fondo, soñando con un niño.
> Porque era un niño antiguo, recordado y distante,
> el que aquella mañana esperaba su máscara,
> su devenir ingrato, su crecimiento inútil,
> su estar ahora en un cuerpo que promueve tristeza.

De nuevo la intertextualidad de la poética del olvido, o de la memoria —si se prefiere— vinculada a la muerte debe mucho al último Vicente Aleixandre de *Poemas de la consumaci*ón (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974). En "Las palabras del poeta" ya anuncia que "morir es olvidar unas palabras dichas" y, en "El pasado: «Villa Pura»", que no debe recordar puesto que la memoria es un "telón que el viento mueve

[103] Por eso Mounier cree conveniente hablar mejor de "inexistencialismo", puesto que "el advenimiento de la existencia humana señala, pues, una caída, un «agujero de ser», un poner en cuestión el ser, una victoria de la nada" (1967: 59).

sin existir". No es una imagen fortuita que aparezca de forma aislada en la poesía de *Poemas de la consumación*, pues la retoma en "Cercano a la muerte", donde la memoria es "ese telón de sedas amarillas / que un soplo empuja, y otra luz apagada", y en "Ayer", que prolonga la metáfora de la fragmentación temporal por la aniquilación de la memoria. No obstante, es al leer *Diálogos del conocimiento* cuando el lector se encuentra con una intertextualidad que remite sin duda a la poética deluisiana, en "Sonido de la guerra", donde Aleixandre reflexiona del siguiente modo: "Solo el aire del pecho suena. El estertor / dentro de mí respira por la herida, / como por una boca. Boca inútil. / Reciente, y hecha solo / para morir".

Frente a un mundo en el que el individuo está —parafraseando a Rilke— siempre expuesto, el poeta Leopoldo de Luis transforma en palabra poética las líneas maestras del pensamiento existencialista, como búsqueda incesante de respuestas a la incomprensibilidad de su situación auténticamente absurda[104]. Pero en el camino no encuentra más que argumentos filosóficos como piedras blancas que le conducen al hallazgo de sí mismo. La poesía es el encuentro del poeta con la palabra desentrañada. Para ello, ha ido levantando un universo simbólico sobre su yo y su entorno, un peculiar mundo en el que se siente cercado, lentamente talado como un árbol o acechado por las cenizas que le azuza la muerte. Los hilos o telas del tiempo cosen, otras veces, las palabras que expresan la encarnadura como guantes grises con los que el poeta toca el pasado, para no dejar huella en la memoria, para salvarse por el olvido, así como por el beso de muerte que marca la existencia, como un estigma, al nacer. El símbolo es la respuesta al interrogante mayúsculo que intenta resolver el poeta con una palabra creadora. Los símbolos, pues, expresan la interioridad del ser humano, la compleja realidad centáurica de existir soportando los envites del viento.

[104]*Filosofía de la existencia* es otro de los ensayos que forman parte de la biblioteca de Leopoldo de Luis. En él Bollnow sostiene que el existencialismo es "el último refugio a donde huir en un mundo exterior que se ha quedado sin sentido" (1954: 165). La prolongación del existencialismo en la poética deluisiana a lo largo del siglo XX impide que se pueda considerar —como también se consideró la poesía social— como un escritura circunstancial (Prieto de Paula, 1991: 132).

8. Metapoesía e intertextualidad: fin de siglo

cada hombre es prisionero de su lenguaje
ROLAND BARTHES

Cuando dije en otro momento que el "aire de una época" no es motivo suficiente como para argumentar ciertas relaciones intertextuales, mi intención no era desmarcarme de aquellos que conciben que un escritor es influido por todo lo que le rodea. Sobre un poeta cae todo el peso de una época y calan en él hasta los huesos aspectos culturales —y no solo literarios—, sociales, ideológicos, propagandísticos, etc. El hombre es un ser histórico en tanto que la historia es el ser del hombre. Por tanto, el *espíritu de una época*es determinante en el proceso de escritura de una obra. Sin embargo, la poetización de pensamientos filosóficos, como los del existencialismo, mantenida por parte de Leopoldo de Luis ininterrumpidamente en su larga trayectoria poética, no puede deberse a la mera captación de unos apuntes o motivos sueltos acá y allá como quien alza la mano para coger una moneda lanzada al vuelo. En tanto que el existencialismo fue una corriente intelectual —más o menos popularizada a partir de Sartre— que cobró plena vigencia en el periodo de entreguerras y se encumbró en la cúspide del éxito a partir de la inmediata posguerra como espejo que reflejaba la caída del racionalismo y mostraba a las claras la inmundicia humana, este —el existencialismo— pasa a formar parte no solo de las lecturas deluisianas sino de la propia ética del hombre y, por ende, de la poética del poeta que fue Leopoldo Urrutia de Luis. De otro modo, la filosofía existencial se convertirá en un *existenciario* del ser, como una doctrina plenamente asumida en su pensamiento, garante de luz ante el

sentido confuso y ambiguo de la vida. Que el mundo se justifique por el camino de lo absurdo no encaja en la filosofía idealista, pero —como se viene señalando— De Luis se ha ido desprendiendo de los mitos espirituales para encarar la realidad material.

La poesía es cuestión de actitudes. Y el proceso evolutivo del humanismo idealista al materialismo humanista es una de ellas[1]. Así, este es el talante que expone resumidamente el pensamiento poético de Leopoldo de Luis. Desde sus primeros versos fue el hombre el tema central de su poesía. En ellos, este aparecía amparado por trascendencias no religiosas, entre las que se encontraba la esperanza en la especie. Con el paso del tiempo, y la consiguiente maduración —y desengaño—, el individuo fue apareciendo cada vez más como un ser solitario pero firmemente convencido de que el mañana será alumbrado por nuevos tiempos de conciliación. El lector de la poesía deluisiana va pasando páginas como pasan los años por el poeta, y el amor y la poesía trascienden en tabla de salvación, si bien las ilusiones de otrora caen en un nuevo convencimiento, que no es otro que el de la utopía. Pero la amada muere y los pájaros siguen cantando, quedando solo la poesía como único reducto de redención. Sería descabellado afirmar que la poética de Leopoldo de Luis llega a conclusiones similares a las de Juan Ramón Jiménez, a las que De Luis nombró como la "poesía hecha religión". Es cierto que no alcanza la atmósfera mística del de Moguer, pero igualmente estoy convencido de que es la poesía la única trascendencia concebida por De Luis, en tanto que proceso creador por parte del lector de sus poemas. Por lo demás, la imagen del árbol cuyas raíces están ancladas a la tierra seguirá siendo trasunto del poeta, mientras que los poemas que tratan de la guerra civil en esta etapa demuestran que el pasado marca, como un hierro ardiente, lo más profundo del hombre, dejándole una huella indeleble que reverbera en forma de poema, el "clavo ardiendo" al que se agarra el poeta. El hombre de hoy es el hombre que fue.

Desde los primeros libros de Leopoldo de Luis la autoconciencia literaria ha sido una constante en su poética y lo seguirá siendo en las años ochenta y, especialmente, en los noventa, una época en que, según Debicki (1997: 257), junto a la menor preocupación por la forma se daba paralelamente un descenso en la escritura metapoética. No obstante, De Luis sabía que "el poeta es por naturaleza proclive a hacer

[1] Había escrito Leopoldo de Luis, en un estudio de la poesía de Crémer, que "cuando un hombre se plantea —en este caso, a través de su poesía— los interrogantes de la razón del existir, cuando siente asco y angustia y tiene conciencia de que «es difícil ser hombre desde abajo, desde el espanto mineral del grito», está abocado a una de estas dos salidas: o a una filosofía materialista, o a una trascendencia religiosa" (1975: 209). La segunda no fue posible para el agnosticismo deluisiano; la primera fue una realidad en su pensamiento poético.

poesía sobre la poesía —ahí están, para probarlo, tantas y tantas definiciones de la palabra misma—" (1976: 26).

8.1. Algunas calas metaliterarias

En este punto se van a presentar algunas incursiones metapoéticas que de forma intermitente fueron apareciendo en los poemarios deluisianos que se han estudiado en el capítulo anterior, en la poesía del tiempo y de la memoria de las dos últimas décadas de fin de siglo. No son libros que permitan una lectura estructural a partir de este motivo, pero si no se atiende a las reflexiones metapoéticas e intertextuales que van intercalándose aquí y allí en tales poemarios, jamás se llegará a tener una visión completa de la poesía de Leopoldo de Luis durante este periodo. La poesía es una forma de expresión que ocupa una parte importante del ser del hombre y que, por tanto, ha de ser atendida —a partir del pensamiento heideggeriano— no solo desde una postura óntica sino también ontológicamente. El poema es el resultado de un quehacer que tiene lugar en el autor y en el lector, el producto final de una lectura cultural por parte de uno y otro; en este sentido, el texto poemático es un objeto que en el proceso comunicativo pasa a formar parte de la esencia de los agentes que intervienen en él. La definición del poema como un ente que halla su esencia en la representación o transformación que tiene lugar en los agentes activos de la comunicación trata de realzar el carácter dual del ser del texto literario. Desde Jauss e Iser aprendimos a mirar la literatura desde otra luz o, al menos, a incluir puntos de vista que estaban ensombrecidos por la figura ingente del creador y, posteriormente, del texto en sí.

Decía Heidegger[2] que "es verdaderamente poeta el que, a partir de la penuria de los tiempos, la poesía y el oficio y vocación del poeta se conviertan en cuestiones poéticas. Es por eso por lo que los «poetas en tiempos de penuria» deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía" (2010: 201). Y añadía el filósofo alemán que solo así el poeta es fiel a su época, mientras que los que no sean poetas —en contacto solo con lo ente— debían conformarse con el conocimiento trasmitido por aquellos. Leopoldo de Luis indagará en la esencia de la palabra poética.

[2] Véase también "El poema" (Heidegger, 2009: 201) y "El habla en el poema" (Heidegger, 2002: 30).

8.1.1. Más palabras en *Igual que guantes grises*

La crítica ha simplificado *Igual que guantes grises* como un libro metaliterario, basándose en la metáfora identificativa entre las palabras poéticas y los guantes —que son las palabras en sí— con los que el poeta cubre el silencio, "esos guantes que visten / los infinitos dedos del silencio". Dicho de otra forma, el poeta moldea con la forma de la palabra el silencio, haciendo que de la nada surja el ser. Como dijo Claudio Guillén a propósito de la poesía de Machado —en palabras que se pueden aplicar a la poética expuesta en la metaliteratura deluisiana—, "al vivir más hondo corresponde un lenguaje que es todo selección y dominio de sí mismo. No calla o «guarda silencio» sino quien se afana por expresar o revelar el auténtico ser de las cosas. Silencio que es indivisible del habla" (1988: 482)[3]; se trata de una teoría que coincide con los versos del metapoema "El libro", de José Hierro: "Como todas las cosas / que hablan hondo, será / tu palabra sencilla".

No obstante, se ha podido comprobar que se trata de un libro que permite una lectura más amplia, en clave existencial, que la meramente metapoética. Posiblemente, la crítica lo señaló como una reflexión sobre el ser de la poesía basándose en el valor metafórico del título y, por otro lado, en los poemas que lo flanquean, a saber, "La palabra" y "Las palabras", siendo estos los dos únicos poemas que verdaderamente se asoman al espejo de la poesía. Es decir, los artículos y reseñas de la época generalizaron lo que solo fue una parte de un todo más ambicioso. Debe pensarse, incluso, que *Igual que guantes grises* fue en un principio una obra concebida con intenciones y fines existenciales, desde una preocupación metafísica por el tiempo y por la existencia humana, y que el matiz metaliterario fue una brisa metapoética en un poemario cuyos vientos soplaban en otra dirección. De hecho son dos poemas que fueron incorporados *a posteriori*, pues en el plan original de Leopoldo de Luis el libro de 1979 iba a tener como título "El ignorante" —título además del que quedaría como segundo poema—, y solo más tarde añadió esos poemas a modo de poética.

En el panorama poético de los años setenta, la metaliteratura venía siendo la nota distintiva de los novísimos y, especialmente, de una generación que desde mediados de

[3] Es a través de la poética del silencio por lo que Leopoldo de Luis se interesó por la filosofía del lenguaje del primer Wittgenstein, pero que sin embargo, como el mismo poeta dijo, no había influido en él (2004: 40). Debido al concepto creacionista de su poética —herencia romántico-idealista—, De Luis se interesó por las reflexiones del *Tractatus* sobre la coincidencia de los límites del lenguaje y del mundo, sobre el concepto místico de lo inexpresable y sobre la necesidad de guardar silencio ante lo que no se puede decir.

los sesenta experimentaba con los usos del lenguaje. Aunque la reflexión metaliteraria por parte de Leopoldo de Luis podría ser cómodamente relacionada con esas poéticas y argumentar así que su revisión de la literatura desde la misma poesía se debía a la influencia de una tendencia en alza, sería, sin embargo, un falseamiento de la realidad. Para ello basta recordar "Será sencillamente", el poema que cerraba el que generalmente se ha considerado el primer libro de Leopoldo de Luis. Ya en 1946 incluía ese texto como coda-poética. Ahora bien, lo que sucede es que a partir de los años noventa la metapoesía y la intertextualidad se explicitan y ya no es necesario leerlas entre líneas o a partir del simbolismo, al mismo tiempo que la poesía deluisiana surge cada vez con más frecuencia de sus propias lecturas. La intertextualidad, fundamental en el proceso creador de cualquier poeta —Bajtin hablaba de *dialogismo*—, resulta decisiva en el itinerario poético de Leopoldo de Luis[4]. Por tanto, más que un renacer metaliterario inculcado por la atmósfera poética de los nuevos escritores —a los que siempre permaneció atento—, el lector asiste a la maduración de un modo que estaba presente desde los orígenes de su creación, pues De Luis es un poeta que, si bien va creciendo literariamente, nace ya como poeta consumado, muestra inequívoca de la madurez del artista.

La lectura metapoética llevada a cabo en los dos poemas señalados de *Igual que guantes grises* remite a los textos de Vicente Aleixandre que llevan el mismo título. "La palabra" es el título también de sendos poemas de *Espadas como labios* y de *Sombra del paraíso*, mientras que "Palabras" vuelve a aparecer en *Espadas como labios* así como en *Nacimiento último*. Pero este apunte meramente anecdótico —pues otros poetas también rubricaron sus poemas con paratextos similares— cobra significación si se recuerdan los versos, ya citados, de "Noche sinfónica" (*La destrucción o el amor*) de Aleixandre, para quien "la música pone unos tristes guantes", del mismo modo que De Luis con la palabra trata de "acompasar su música al latido / del corazón de todos" y "convertirla en guante oscuro".

> La libertad está aquí, en este hueco
> sonoro,
> en esta breve concha pronunciada.

[4] Señala Jesús Camarero que "como la intertextualidad es, básicamente, la percepción y puesta en juego de las relaciones entre obras diferentes y como el lector puede intervenir tanto como el escritor en el establecimiento de estas relaciones, el juego intertextual constituye un principio importante de literariedad" (2008: 44).

La libertad es la palabra, está en la palabra y se consigue a través de ella[5]. Ese vacío o "hueco sonoro" es la nada, nombrada por Sartre como libertad. La poesía es la libertad; por eso decía metapoéticamente Juan Ramón Jiménez que "esta es mi libertad, oler la rosa / cortar el agua fría con mi mano loca" (*Poesía*), mientras que Caballero Bonald escribía: "únicamente soy / mi libertad y mis palabras" ("Diario reencuentro"). Algo parecido había gritado Paul Éluard en 1942 en el poema "Libertad": "y por el poder de una palabra / reinicio mi vida / nací para conocerte / para nombrarte / libertad". El poeta, como el hombre sartreano, crea desde la libertad. Ante la hoja en blanco, le queda todo por hacer. Y como constructor de mundos, posibles o imposibles, retrocede hasta los orígenes mismos del nacimiento de la vida poética que brota de la pronunciación, o de la escritura, de la palabra. La concha, como símbolo de la palabra, representa la fecundidad de la poesía; del interior de esta concha o palabra —mandorla u órgano sexual femenino del que surge la vida— brota la belleza poética capaz de alumbrar oscuros misterios. La identificación de la palabra con la concha implica la alusión a un contexto acuático que también estaba presente en la concepción deluisiana de la poesía, pues "esa agua es, precisamente, la forma verbal que la palabra crea" (1985: 10). En las reflexiones de Heidegger sobre Hölderlin, hablando de la condición inofensiva e infectiva del poetizar, el pensador alemán expresaba la condición metalingüística de la poesía: "La poesía crea sus obras en el ámbito y a partir de la «materia» del lenguaje" (2009: 39). Heidegger es precursor de la estética de la recepción, pues esta encuentra en él fundamento filosófico a la prioridad dada al lector como iluminador del hermetismo poético moderno (Lázaro Carreter, 1990: 19). La metapoesía es una forma de sublevación contra el discurso establecido (Rubio, 1981: 86-88), lo que implica que la palabra sea el lugar del canto y de la libertad[6].

En *El grado cero de la escritura*(1953), Roland Barthes señala que la escritura es "la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje". Es en el escritor en quien el lenguaje se hace libre. Pero su elección solo es posible entre escrituras que presuponen el enfrentamiento entre el escritor y la sociedad; la libertad de escritura consiste en elegir una tradición,

[5] Lo recordaba De Luis en la entrevista realizada por Manuel Quiroga Clérigo (2004: 88): "La poesía tiende a la libertad, es la libertad"; véase Antonio Carreño (1981: 132), quien encarece el valor creador del poeta ante el espacio en blanco de la página.

[6] Tanto Fanny Rubio y José Luis Falcó como Sánchez Torres estudian el concepto de desestabilización del lenguaje del poder a través de la poesía, a partir de la teoría propuesta por Bousoño en el prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*, si bien Sánchez Torres matiza que la acción que ejerce la metapoesía sobre el discurso establecido no se debe a que sea metaliterario sino al hecho de ser poesía (1993: 153).

una Historia que “le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido” pero que convierte al escritor en “prisionero de las palabras del otro”. “El lenguaje nunca es inocente”, dice Barthes —frente al lema de Hölderlin que define la poesía como “la más inocente de todas las ocupaciones”—, porque el lenguaje actualiza todo el pasado en cada acto de creación, tanto el de otras escrituras —con todas la posibles implicaciones ideológicas— como las escrituras propias de ese mismo escritor. La influencia de la tradición es tan fuerte que la recepción de una obra no puede ser un acto de libertad; esta sí es posible en el momento de creación: “Como Libertad, la escritura es solo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección”(2012: 16-17). El sentido de la palabra deluisiana no difiere del de la escritura barthiana, pues como reconociera en una entrevista realizada por Roberto Cazorla (1985), al ser preguntado por las influencias, contesta: “el poeta se debe a todos y a todo. Cada vez que cuenta con una palabra, pesa sobre éltodo lo que han hecho otros siglos atrás los más poetas”. Si para el poeta la poesía “es el más subversivo y más humano / de los pronunciamientos”, para el semiólogo francés (2012: 51), en cualquier escritura

> […] está el dibujo mismo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad de la Revolución de extraer de lo que quiere destruir la imagen misma de lo que quiere poseer. Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo de superarlo […] La literatura deviene la Utopía del lenguaje.

Y esa utopía de la que habla Barthes se instala precisamente en el vacío que ha dejado De Luis para que surja en él la palabra fundadora como motor de esperanza, como humanismo éticamente comprometido. Progresivamente, el poema presenta la actitud del poeta ante la palabra poética, como si el lector asistiera al laboratorio de la creación. Así, el escritor tiene que “saberla, darle un orden, entenderla”, es decir, la palabraes conocimiento, estructuración e interpretación, lo que de otro modo se podría expresar como la síntesis clásica de contenido y forma en el doble camino de emisión y recepción: “cuidarla como a madre o como a hija / potenciar su fervor y su sentido / vivificarla con la propia sangre, / sentarla en las rodillas de las gentes”. Se sabe que el poema es para Leopoldo de Luis una suma de componentes dispares entre los que se encuentra la forma del lenguaje, el uso distinto de una herramienta común que al mismo

tiempo define al hombre como existente[7], los conceptos o las ideas —así como las emociones— expresados a través *de* y *en* la forma de esa palabra, el sustrato de los sueños y de las esperanzas y la emoción que se consigue con la transmisión de la perspectiva que adopta el sujeto lírico ante su propio devenir. Pero el poema necesita un elemento más: el lector. Todo ello constituye el poema. Con motivo de la publicación de *Igual que guantes grises*, Juan Cervera entrevistaba —para *El Nacional* de México— a Leopoldo de Luis, quien expresaba en los siguientes términos su concepción de la poesía como lector:

> […] la intersección de unas experiencias verbales y la entrada en unos mundos comunicados por vía de sensibilidad, que nos llevan a comprensiones más profundas de la existencia […] Como guantes, las palabras recubren el hueso vivo de la realidad, y hasta le dan forma. En ese valor doble, de recubrimiento y de enformulación [*sic*] se instala el poema, que está esencialmente preocupado por la identidad del ser humano, por su realidad física que implica la realidad psíquica. […] Existe hoy en la joven poesía española una gran preocupación por el lenguaje. Los nuevos poetas sienten la necesidad no solo de cuidarlo y crear sus poemas estéticamente, sino también de profundizar en su significado y explorar en su entramado psicológico y social.

En "La palabra" tiene lugar un solapado repaso por las distintas corrientes literarias que le han permitido desentrañar la misteriosa y confusa esencia de la poesía. Pues aunque Jesús G. Maestro desmitifique el idealismo poetológico, lo cierto es que aún no hay una definición exenta de ambigüedades, incluida la materialista. De ahí que De Luis retome la idea de poesía como un elemento biográfico ("vivificarla con la propia sangre"), huella del solipsismo romántico[8]; como teoría del conocimiento vinculada a Heidegger y a la hermenéutica de Gadamer ("Saberla, […] entenderla"); como deudora del formalismo y del estructuralismo ("darle un orden […] potenciar su fervor y su sentido"), ya que habla del "desvío" de ese lenguaje especial que es el lenguaje literario; como herencia de la teoría literaria del psicoanálisis ("cuidarla como a madre o como a hija"), en tanto que el poema da nueva vida —como madre— a un mundo delimitado en principio a la palabra escrita, y —como hija, o como "hijos de la ira"—, es el resultado de la creación del poeta; también concibe la poesía desde la pragmática como comunicación literaria ("sentarla en la rodilla de las gentes") y, a partir de la estética de la recepción, como realidad que cobra plenitud cuando es leída

[7] Así lo entendía Heidegger en *Caminos de bosque*: "también el poeta usa la palabra pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece" (2010: 34).

[8] Rechazando la teoría de Valéry de que "el autor, felizmente, no es nunca el hombre", Leopoldo de Luis entiende que "un libro no es un producto de otro *yo*, sino del *yo* del hombre-autor, que en él se evidencia plenamente o que en él completa su evidencia" (1988: 19).

("acunarla en el pecho de la gente"). La tradición literaria, la intertextualidad cultural, también ha de ser tenida en cuenta ("pasarla por las piedras ancestrales"), pues como señalara Claudio Guillén "no cabe juzgar una obra sin cotejarla con sus predecesores" (2005: 143).

Pero entre todos los constituyentes que conforman el poema la función social y de compromiso —siempre un compromiso moral— que el poeta le adjudica destaca sobremanera en "La palabra", donde el verso es síntoma de esperanza ("proyectarla a la lumbre de mañana"). Quizá sea "La palabra" el poema metaliterario que más hermosamente refleje la finalidad de compromiso inherente al arte:

> dejarla que jadee entre fabriles
> maquinismos, en tráfagos mineros,
> asociarla al trabajo y a la pena,
> a la rosa inicial de la alegría
> y al gris rosario de las decepciones,
> acompasar su música al latido
> del corazón de todos, masticarla
> como el pan que se suda, hacerla trago
> de agua o de vino para sed y seca
> garganta, convertirla en guante oscuro
> para agarrar el hierro incandescente
> del ansia de justicia […]

Por su condición antitética, el poema puede ser expresión al mismo tiempo de ilusiones y de desesperanzas, pero también es consuelo moral o herramienta ética contra las injusticias. Por tanto, la palabra es la torre fortificada que protege en un mundo inhóspito, al mismo tiempo que la torre de marfil de los estetas, en cuyos salones hay que "dejarla correr como un zafiro […] como un diamante blando y modelable", en suma, como la perla que albergaba en su interior la concha de los primeros versos del poema. Pero la poesía también es la cenicienta que sirve para "hacerla paño / para las cotidianas vestiduras". Leopoldo de Luis es un poeta cuyos ropajes literarios casaban mejor con el calor de las entrañas humanas que con las lujosas exhibiciones de la palabrería de las salas de fiestas. El logro de esta poesía consiste en que ha sabido ofrecer un equilibrio entre la belleza formal y un pensamiento elevado. La clave ha sido no perder de vista el vértigo existencial, para no caer al fondo de la deshumanización estética.

El último poema de *Igual que guantes grises* es un alegato de la utilidad de las palabras contra el silencio, la soledad, la angustia y la indiferencia. Como en la rima IV de Bécquer, Leopoldo de Luis comienza diciendo: "No digas que son poco las

palabras". Desde el principio hay un reconocimiento explícito a la palabra creadora, que son "esas manos cargadas de sentido" que permiten al poeta tocar la realidad. Por tanto, la poesía tiene una función práctica, una utilidad social que De Luis ajusta al corsé del realismo y a los verdaderos límites del lenguaje, como ya hiciera en los años en que estuvo vigente la poesía social. Porque, aunque las palabras "no desintegran los refugios / del hambre o la injusticia", el lenguaje permite la incorporación del hombre, del *Mitsein*, a la vida social, a la comunicación con los otros y a la expresión de un universo ordenado gracias a la palabra[9]. La sutileza deluisiana en este poema es riquísima cuando pregunta: "¿Es poco el sol, / y tampoco derrota la amargura?" La poesía es, por tanto, el rayo de luz que permite salir del individualismo y ver a otros "solitarios, ajenos, inauditos", mientras que a las palabras,

> las teje densa urdimbre solidaria,
> un hilo humano las hilvana y cose
> y en su hueco sonoro soy fraterno.

La estructura circular del poemario destaca el humanismo del que hace apología De Luis, quedando la poesía en un lugar privilegiado como defensa del hombre. Al igual que en el poema-prólogo la concha simbolizaba la creación, en la coda poética la acción de tejer representa también la labor creativa por parte del poeta, quien pone en conexión unas palabras con otras y a unos hombres con otros. Lo individual se hace colectivo por medio del uso común del lenguaje. Leopoldo de Luis contextualiza aquí su poética en los orígenes genesiacos del Verbo fundador, es decir, en la ideología simbolista[10].

---

[9] En *De camino al habla*, Heidegger, en relación con el verso de Stefan George "Ninguna cosa sea donde falta la palabra", señala que existe una relación entre palabra y cosa, pues "la palabra misma es la relación en tanto que sostiene toda cosa hacia su ser y la mantiene en él. Sin la palabra que de este modo retiene la totalidad de las cosas, el «mundo» se hundiría en la oscuridad incluyendo al «yo»" (2002: 131). De forma similar, Wittgenstein señalaba en su conocido aforismo que "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". por otro lado, en *Semió(p)tica*, Urrutia subraya el carácter creador de la palabra poética: "como el lenguaje es ordenador del pensamiento, no es solo que exprese una visión del mundo, sino que —de algún modo— lo crea" (1985: 23).

[10] El simbolismo es, al decir de Jorge Urrutia, "una poesía basada en un lenguaje que pretendiera expresar la interioridad del poeta, tanto por lo que sucedía frente a él, como ante sus propias emociones y búsquedas. Dejará de importar lo que sucede para priorizar cómo lo siente el poeta y, por ello, la palabra que pronuncia resulta ser siempre fundacional" (2013b: 118).

8.1.2. El 27 en *Entre cañones me miro*

En *Entre cañones me miro*, desde el mismo título, se lleva a cabo un homenaje a la figura de Emilio Prados. Como se dijo, para Leopoldo de Luis fue el verdadero cantor lírico de la contienda civil, por encima incluso de Miguel Hernández, debido no especialmente a los *Romances de la guerra civil* (1936) y al *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938), sino a poemarios como *Calendario del pan y el pescado* o *No podréis*[11]. La cita de Prados al comienzo del libro anticipa los tres poemas que cierran la primera parte a modo de tributo rendido a la generación poética de 1927: "Homenaje a la generación del 27", "Vicente Aleixandre escribe, en el Madrid de la postguerra, *Sombra del paraíso* (1939-1943)", "Carta a Manuel Altolaguirre, en el Cementerio de San Justo".

El "Homenaje a la generación del 27" es, además del homenaje anunciado en el título, el reconocimiento de su propia formación como poeta: "Generación querida donde casi / todo aprendimos, donde casi nada / olvidamos". Frente a la oscuridad existencial de su generación, la del 27 es para De Luis la generación de la luz proyectada por una palabra radiante y libre.Por eso la generación de Leopoldo de Luis es respecto a la del veintisiete "ceniza de esa llama", el rescoldo de lo que brilló con más fuerza:

> Regresamos al aire de aquel verso
> como si regresamos a la infancia
> del mundo para hallar luces más puras
> y voz más fresca y más fugaces alas.

A Leopoldo de Luis siempre le pareció oportuno el concepto generacional para explicar la historia de la literatura. Por eso incluye a Juan Ramón Jiménez —como maestro de la generación, requisito apuntado por Petersen— con la cita de su "Vino primero pura" de su conocido metapoema. Como la del premio Nobel, también la poesía deluisiana fue en su origen el canto a la alegría por una nueva vida en *Alba del hijo*, definida como "casi lumbre / delegada de cristal y de mañana / reciennacida, una invención alegre, / libre de escoria o lágrima". El modo de homenajear a los del 27 es,

[11] "Porque la corriente social adquiere importancia y personalidad en Prados, conviene subrayarlo. Prados es uno de nuestros primeros revolucionarios. Primeros en tiempo y calidad. Antes me referí al *Calendario del pan y el pescado*, ese acto de solidaridad y amor por la Andalucía sufrida. Hay que citar con el mismo elogio los poemas de *No podréis*, escrito entre 1930 y 1932. El que lleva ese título es un poema combativo del conformismo", puntualizaba De Luis (1986: 147).

asimismo, citando literalmente o aludiendo al título de algunos de sus libros[12], como *Seguro azar* de Salinas, *Perfil del aire* de Cernuda, de Altolaguirre *Nube temporal* y *Las islas invitadas*, el *Cántico* de Guillén, *Espadas como labios* de Aleixandre, el albertiano *Sobre los ángeles*, "la gracia" de los *Versos divinos* y *Manual de espumas*de Gerardo Diego, el *Romancero gitano* de Lorca, *Jardín cerrado* de Prados y, por último, de Dámaso Alonso los *Poemas puros, poemillas de la ciudad*.

En cuanto al poema dedicado a *Sombra del paraíso*, Leopoldo de Luis lleva a cabo en él una paráfrasis del sentido del título aleixandriano, intentando reproducir el estilo del texto de 1944. La "sombra del paraíso" es "nostalgia de otros días" y "pena de lo que fuimos". En 1976 Leopoldo de Luis realizaba una edición —aportando una introducción y notas— de *Sombra del paraíso* para la editorial Castalia; en dicha introducción De Luis desarrolla la alegoría de Aleixandre: "Perturbador de tan radiante sueño, el hombre, que debería ser armónico elemento, deviene mancha impura. Y el amor pasa idealizando la belleza sensual, entre seres desnudos que gozaron la irreal ventura, dejando triste espuma como estela de la gloria perdida" (1976: 23). El hombre es, en este sentido, el ser existencialmente arrojado al mundo y que ha perdido el paraíso de la infancia. Leopoldo de Luis apunta que la contienda civil marca la pérdida de aquello que una vez existió en la dicha.

El homenaje llevado a cabo en "Carta a Manuel Altolaguirre, en el Cementerio de San Justo" surge a partir de la anecdótica entrega de una ramo de flores a la tumba de Altolaguirre: "Unos cuántos claveles, como un ramo / de malagueña luz, te hemos traído", que son "flores de agua", aludiendo a *Poema del agua* (1927), poemario del poeta malagueño. A continuación, el poema describe el cielo de Madrid, excusa para contextualizar la época de la guerra civil al hacer referencia a la obra *Acero de Madrid* de José Herrera Petere[13] y a las dos figuras poéticas más relevantes: Rafael Alberti y Miguel Hernández. En las siguiente tres estrofas hace un rapidísimo repaso biográfico, desde la evocación de la ciudad natal —"ciudad del paraíso"—, hasta su labor de impresor, la publicación de *La lenta libertad* (1936), la casa-imprenta de la calle Viriato

[12] Siguiendo a Guillermo Díaz-Plaja, Leopoldo de Luis estudiaba la *dimensión culturalista* de la poesía de Ramón de Garciasol, entre cuyos recursos está "asumir en el poema nombres, citas, alusiones provenientes del acervo cultural del poeta" (1975: 244). Es, además, una de las técnicas más repetidas en los homenajes metaliterarios de la poesía de Leopoldo de Luis. Claudio Guillén la explicaba como "el acto de incluir en el tejido mismo del poema, de agregar a su superficie verbal, palabras o formas o estructuras temáticas ajenas, apropiándose de ellas", aclarando además que "es una apropiación, en la literatura, legal y permitida" (2005: 295).

[13] Manuel Altolaguirre, desde su editorial Isla, publicaría la segunda edición de *Cumbres de Extremadura* de Herrera Petere.

en Madrid junto a su primera esposa Concha Méndez, su libro *Amor* (1931), el nacimiento de su hija Paloma, la guerra, el exilio cubano y mexicano, y la muerte.

Tras estos apuntes biográficos, el sujeto poético cambia de registro temporal y vuelve al presente del cementerio entre cuyas tapias —dice— "yo guardo un rastro mío". Ese rastro es el padre del poeta, Alejandro Urrutia, quien también está allí enterrado, según se deduce del poema. Pero la vinculación en un mismo poema del padre con el poeta-editor no se debe a que compartan el mismo cementerio, sino que está motivada por la vocación lectora que le inculcó al joven Leopoldo Urrutia de Luis, poniendo a su alcance no solo la poesía de Altolaguirre, sino la de los otros del "veinticinco":

> Aquellas manos que por vez primera
> pusieron en las mías vuestros libros
> pasan las secas hojas de la muerte,
> Manuel, muy cerca de este sitio
> en que coloco un ramo de claveles
> en tu homenaje… El mismo
> silencio ahora os recubre
> y os sella con su nada igual destino.

Pero en la concepción existencialista de Leopoldo de Luis, el ser alberga en sí a otros muertos y generacionalmente es el destino irrevocable de cada hombre: "Pienso que entre vosotros puedo un día, / Manuel, estar, en este sitio". Doble homenaje al poeta Altolaguirre y a su generación, y al padre como introductor de esa poesía entre sus lecturas.

8.1.3. Oficio de poeta en *Del temor y de la miseria*

En un libro sobre la condición humana y su esencia sufridora, Leopoldo de Luis introduce una reflexión sobre la poesía y sobre el poeta en "El sacrificio" y "Resumen".

En el primero de ellos, el *sacrificio* es, según el *Diccionario de la Academia*, "ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación". Pero en la poesía deluisiana los dioses celestiales fueron suplantados por el hombre de carne y hueso. En clave metaliteraria, el sacrificio es el acto mismo de creación poética, la poesía. Por tanto, "el sacrificio" es *en Del temor y de la miseria* la entrega generosa y desinteresada que, como prueba de amor, ofrece el poeta a otros hombres y por los hombres. De esta forma, la poesía es un acto plural, una comunicación cuyo mensaje es la necesidad de la dignidad del ser humano. La poesía de Leopoldo de Luis es un humanismo. La misma

lectura metaliteraria debe hacerse de la cita del paratexto: "*Paraíso cerrado para muchos*". El paraíso de Soto de Rojas es la poesía, jardín, realmente, abierto para pocos, pues la poesía se convierte en su doble posibilidad de focalización, tanto desde el punto de vista del autor como del lector, en un acto solitario. El jardín, frente a la naturaleza, es el ámbito de lo artificial, el del paisaje manipulado estéticamente por el hombre, mas un paisaje que, por idílico, es irreal. Además, el jardín representa el "paraíso cerrado" e interior del *tiempo atemporal* de la poesía frente al tiempo caduco de la realidad (Pérez Parejo, 2002: 370-371). Y en ese jardín interior se cortan las rosas que se entregan al lector en forma de poema.

En cierto momento, la poesía tendió hacia lo colectivo y hacia la exterioridad. Pero aunque De Luis paseó entonces su mirada por las calles, abandonando el flujo interior que había regado su jardín poético, sus estrategias líricas fueron siempre la de un poeta que miró el mundo desde el subjetivismo simbolista[14]. La vuelta a la intimidad pregonada por la crítica tras el declive de la poesía social no tuvo lugar en la poesía deluisiana, pues su poesía fue en todo momento intimista, ofrecida como dádiva de un yo que volcaba su mirada sobre un mundo con el que no estaba conforme ni antes, ni durante, ni después de la poética del compromiso de posguerra.

"El sacrificio" es, por tanto, un repaso metapoético de su itinerario literario, organizado en tres momentos distintos, bien diferenciados en el poema por medio de los marcadores textuales "pero" de la cuarta estrofa, y la conjunción y el adverbio temporal "y ya" de la penúltima. Leopoldo de Luis utiliza el mismo procedimiento que el empleado en el juanramoniano "Vino primero pura", con el que mantiene lazos intertextuales. La poesía —dice— "pasa", "difícilmente", "amorosamente" y "calladamente", tres atributos que la caracterizan respectivamente como esfuerzo, compañía y silencio. Con el primero de ellos destierra de su poética el falso mito romántico del genio y de la visitación de las musas; con el segundo define a la poesía como compañera del proyecto vital y como comunicación, a la vez que labor basada en

[14] Escribe Jorge Urrutia sobre el simbolismo español que la "voz que el poeta asegura interior, esa expresión de la intimidad, es lo que debe preocuparnos. No tanto, pues, el mundo de las ideas (que corresponden a las preocupaciones de la época y pueden resultar ya fuera de tiempo) como el modo de convertirlas en lenguaje. Para ello resulta preciso tomar la retórica o, al menos, mantener con ella una relación violenta. Darle a la palabra la importancia justa. Se debe buscar la voz interior, y por lo tanto verdadera, para destruir la voz exterior y el modo prefijado de hablar de la vieja retórica"(2013b: 17).

el trabajo[15]; y en cuanto silencio, recupera la imagen del poeta como hablante consigo mismo y de la poesía como reflexión proyectada.

> Pasa, difícilmente. Silenciosa mansión, lujo cerrado.
> Soledad: niño oscuro. Y esa mujer hermosa
> que sonrías siempre. Y esa luz, astro casi,
> mar casi de profundas claridades.

No se puede decir que Leopoldo de Luis tenga un sentido elitista del arte y que la belleza sea su único objetivo. Sin embargo, reconoce que el ámbito de la poesía es el de la intimidad y no el de la exhibición en las plazas públicas, del mismo modo que sabe que sin el cuidado formal no existiría la poesía. Como ocurriera con la poesía social, el poeta intenta ser realista con el alcance y, ahora, con la naturaleza de la poesía. Como en el citado poema de Juan Ramón Jiménez —en el que el sujeto lírico dice que amó a la poesía como un niño y a la que, más tarde, sonreía— en "El sacrificio" la poesía también es presentada como un "niño oscuro" y como una mujer "que sonreía siempre". La poesía también es un mar, pero un mar luminoso como la "plenitud de soledad, mar solo"; es agua y luz a un mismo tiempo.

La poesía es un "recinto para pocos", en tanto que es el mismo soliloquio que había experimentado Machado. Como en los "Proverbios", en los que Machado advertía que el *tú* de sus poemas eran en realidad el *yo* poético, así como que había que buscar al otro que siempre iba consigo mismo, el yo deluisiano prolonga en su metapoesía la poética de los pensamientos machadianos:

> Pasa, amorosamente. Recinto para pocos,
> tal vez para uno solo, para ti
> que eres yo, para ese extraño par
> que un día puedes ser tú: ser nosotros.

En la tercera estrofa De Luis recupera el ámbito privado de la poesía y el poder creador de las palabras, con las que el poeta altera la relación normal del hablante con el lenguaje, pues el poeta no usa las palabras sino que las vive y las cuestiona, a las que les pregunta pero "no obtienen respuestas", pues como en el mito platónico, si se le pregunta a las palabras, estas responden con el más altivo de los silencios (Lledó, 1991:

[15] Decía Leopoldo de Luis —para el nº 7 de la revista *Oriflama*. Madrid, 2005— que la poesía "es, modestamente, compañía de vida. Nos acompaña y sabe de nuestras congojas. Merece nuestro esfuerzo. Como decía Don Quijote […], nos podrán quitar la aventura, pero no el esfuerzo" (2005: 27). "El sacrificio", en tanto que "peligro o trabajo graves a que se somete una persona", representa también el concepto de poesía como oficio y entrega constante.

24). El lenguaje enmudece[16], pero la poesía acompaña al poeta en su vida. Recuérdese que Leopoldo de Luis entendía que la poesía y el amor son las dos mitades que conforman la vida del poeta (1985: 10).

> Pasa, calladamente. Inventado palabras
> hacia dentro, viviéndolas, compartiendo su sueño
> haciéndoles preguntas que no obtienen respuestas
> como a una sorda y muda, mas bella, compañía.

La poesía, decía Heidegger, es la casa del ser. El espacio ontológico donde habita el ser de lo ente es el habla. Pero antes de dilucidar la idea que Heidegger tiene de la poesía habría que plantearse si Leopoldo de Luis había transitado ese territorio filosófico. La prueba de que efectivamente es así está en que, como el pensador alemán, De Luis también entiende que en la poesía se conserva el valor original de la palabra y que el nombrar a través de la palabra adquiere valor creador[17]. Pero en el proceso de desmitificación, o "desromantización", de los ideales poéticos que De Luis había puesto de manifiesto especialmente contra los principios de la poesía social, parece, sin embargo, que deja intacta la peculiar relación que el poeta tiene con la palabra. Además, de una comunicación en y por la palabra, el poeta busca o se encuentra —como escritor y lector respectivamente— con el conocimiento *en* la forma poética[18].

En principio, parece una contradicción con lo expuesto en otros capítulos sobre la concepción deluisiana de la poesía. Sin embargo, la búsqueda de la verdad literaria solo tiene un camino en su poética, y esta pasa por la idea de que el poeta trabaja con un material que indaga en la emoción; todos los recursos puestos en marcha están encaminados a la creación de un universo poético que permita expresar el mundo real, especialmente la desdicha de ser-en-el-mundo. En este sentido, Leopoldo de Luis delimitaba la utopía de la revolución social por medio de la poesía, pero dejaba espacio a otra utopía de signo distinto: la revolución de la conciencia en el acto individual de la

---

[16] La estética de la recepción construirá su teoría a partir del concepto de *silencio* —lugares de indeterminación— para la poesía, como aquello que queda sin expresar en el poema y que ha de ser concretado por el lector; así, Ingarden entiende que "cuanto más «puramente» lírico sea el poema, menor es —hablando en general— la determinación efectiva de lo que consta positivamente en el texto; más cosas permanecen sin ser dichas" (1989: 38).

[17] Para Steiner, el poeta "es quien guarda y multiplica la fuerza vital del habla. En él siguen resonando las antiguas palabras y las nuevas salen a una luz común, desde la activa oscuridad de una conciencia individual. El poeta procede inquietantemente a semejanza de los dioses" (2003: 54).

[18] "La metapoesía se muestra decididamente capaz de indagar en la complejidad de la realidad poética, de explorar su ininteligibilidad mostrándola como tal. Así, manifestar la ineficacia del lenguaje no es sino un medio de explorar y, a fin de cuentas, reafirmar su poder gnoseológico", subrayaba Leopoldo Sánchez Torres (1993: 133).

escritura y de la lectura, único campo de acción del poeta[19]. La poesía abona el terreno fértil de la moral. Una vez más su exactitud interpretativa en *Reflexiones sobre mi poesía* —que convierten a De Luis en el mejor crítico de su poesía— impide la confusión en la lectura de ese "recinto para pocos" de Soto de Rojas, cuya analogía con la "casa del ser" heideggeriana trato de expresar. Apuntaba allí De Luis (1985: 15):

> Creo yo que la poesía es un acto de amor y la entiendo como una prueba de humildad. Estoy lejos de las actitudes soberbias y "elitistas" del arte. Han caído las torres de marfil y si la poesía es "paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos", como quería Soto de Rojas, que lo sea por los demás, no por la intención del poeta que, aunque se sepa desatendido, no puede sentirse insolidario. Solo a los modernistas —y tampoco a todos; a Rubén, que por algo era Rubén— se les podría ocurrir aquello de "torres de Dios, poetas". El poeta, aunque maneje una materia más exquisita —al menos, en apariencia—, no puede estar al margen del quehacer común. Estimo que la poesía no es un lujo inútil; por el contrario: la considero útil y aun necesaria para el hombre. Creo que puede ayudar al hombre a comprender mejor el mundo.

Decía Heidegger en *El ser y el tiempo* que "hablar es articular «significativamente» la comprensibilidad del «ser en el mundo»" (1971: 180), del mismo modo que Leopoldo de Luis subrayaba que la poesía permitía comprender el mundo. Inmediatamente, Heidegger se apresuraba a desterrar cualquier posible idealismo de su tesis, y saca a escena a interactuar al *Dasein*; en dicha interpretación vuelven a coincidir:

> Hablando se *expresa* el "ser ahí", no porque como algo "interno" empiece por estar recluso relativamente a un "afuera", sino porque en cuanto "ser en el mundo" y comprendiendo es ya afuera. […] La comunicación de las posibilidades existenciarias del encontrarse, es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta peculiar del habla "poética" (Heidegger, 1971: 181).

El poeta ha de expresar, es decir, exteriorizar el mundo por medio de la palabra y dar cuenta de su existencia "en-el-mundo". Entonces el poeta no podía negar la prioridad de las circunstancias, como bien enseñó Ortega. La poesía del humanismo-existencial —y por tanto, de la social— pretendió el derrumbamiento de "las torres grises" de marfil, mandó al poeta a la calle, *afuera*, y lo puso a materializar los ideales escapistas de otros tiempos, a poner nombre a la cruda y carnal realidad humana, con la intención de que un hombre mirase cara a cara a otro hombre y le dijera que aún quedaba la esperanza. Así en la segunda parte de la estructura interna de "El sacrificio":

[19] A propósito de la dedicatoria de Juan Ramón Jiménez a la *Segunda Antolojía Poética* —"A la minoría siempre"— decía De Luis que "la comunicación posible no es hacia el grupo sino hacia el individuo. La mano que se tiende —la poesía es una mano que ofrece tanto cuanto pide— no busca sino otra. Una a una" (1983: 7).

Pero era necesario romper las torres grises,
exponerse: escuchar, pronunciar nombres,
dar presencias audibles y vestigios sonoros,
tantear con la mano la esperanza.
¿Cómo salir de aquel parterre oculto
si no es cortando rosas, sacrificando rosas
y haciendo de las íntimas palabras cuerpos físicos,
tangibles cuerpos con temblor y sangre?
El destino era ese, y la urgente aventura,
y acaso la condena perfectamente libre:
abandonar las altas instancias, los profundos
corredores. Salir a lo no nuestro
y hacerlo, al fin, tan propio y tan querido
como la pobre patria abandonada,
suplantar con su llanto esos silencios
vendidos en la cruel alternativa.

El poeta se vio abocado a la "urgente aventura" de expresar su condición de "huésped en un tiempo sombrío" por medio de la "urgente gramática necesaria en que vivo", en palabras de Rafael Alberti[20].

Recapitulemos. La poesía de Leopoldo de Luis, que es la poesía española del siglo XX, tiene sus orígenes en la de los mejores escritores del 98, en el pensamiento de Ortega y sus discípulos, así como en los poetas del 27. Pero esta última poesía experimentó un giro, cuando se volvió hacia los problemas del hombre, incluso antes de la guerra civil. La poesía se hizo neorromántica y existencialista, menos lujosa pero más humana, mas sin dejar de ser poesía. El poeta tuvo que dejar su habitáculo por naturaleza y "salir a lo no nuestro" y "suplantar con su llanto esos silencios". ¿Por qué el poeta abandona *lo nuestro* y qué es *lo no nuestro*? El lugar natural de la poesía es la estética, la belleza, de ahí que la poesía que iba a expresar y comprender un mundo en descomposición no podía seguir utilizando un lenguaje de salón, como se encargó de dictar Celaya respecto a la poesía social. Lo nuestro, el arte despreocupado por el entorno, iba a ser sustituido por la poética del llanto, aquella que enalteciera León Felipe y de la que iba a dar buena cuenta en su poesía como medio de modelar el silencio impuesto, del mismo modo que De Luis lo moldeaba con los guantes grises de las palabras. Los poetas, dígase con Guillen, dejaron el *cántico* para entonar el *clamor*.

[20] El verso pertenece al poema "De ayer para hoy" (*Entre el clavel y la espada*, 1941), donde Alberti reivindicaba la recuperación de los valores literarios esteticistas perdidos por el compromiso político-poético de la guerra civil. Por la fuerte intertextualidad con la poética expresada en el poema deluisiano merece la pena su reproducción: "Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo. / Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como a la mar, / mi corazón se sienta recién inaugurado / y mi lengua el inédito asombro de crear".

Al "abandonar las altas estancias" y "salir a lo no nuestro" el poeta abandona la casa del ser, motivado por la angustia de existir. Heideggerianamente, debe tener en cuenta no solo la realidad literaria sino también el mundo extraliterario. Para una cabal comprensión del sentido poético que Heidegger concede a la poesía como casa del ser —y, por tanto, a la poesía como mansión, recinto, estancias, corredores[21]— es oportuno hacer un repaso por los mismos apuntes del filósofo.

Se pregunta Heidegger en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (2009: 29) qué es la dicha, a lo que contesta que "la esencia originaria de la dicha es sentirse en casa en la cercanía al origen", sentencia que aclara a continuación:

> Pues en esa cercanía sale a saludar el serenamiento en el que se manifiesta lo sereno. El poeta llega a casa desde el momento en que en la cercanía llega al origen. Llega a la cercanía en la medida en que dice el misterio de la cercanía a lo cercano. Lo dice, desde el momento en que poetiza lo más dichoso. No es que poetizar le cause dicha al poeta, sino que precisamente poetizar *es* la dicha, el serenamiento, porque es en el poetizar en donde reside el primer llegar a casa.

El poeta se siente *sereno* cuando se siente en su ser-poeta. Para ello utiliza un lenguaje poético como forma de revelarse —encontrarse— como poeta. ¿Cuándo está, entonces, más cerca de su origen como poeta? Cuando se expresa en habla poética[22], pues de otro modo no podría disfrutar de tal condición de poeta, lo mismo que si no hay lenguaje no puede haber mundo. El hombre es hombre porque en su esencia es lenguaje[23], y con ella funda el mundo. A propósito del último verso del poema "La palabra" de Stefan George ("Ninguna cosa sea donde falte la palabra"), Heidegger señala que "el ser de cualquier cosa que es, reside en la palabra. De ahí la validez de la frase: el habla es la casa del ser" (2002: 124). Lo que propone Heidegger con su metafórica "casa del ser" es la vuelta al valor original de la palabra fundacional, cuando

[21] Como dije, no se trata de que la interpretación de "El sacrificio", cuya intertextualidad con el tópico de Soto de Rojas la hace explícita el mismo De Luis como paratexto del poema, se vea solapada por una lectura más forzada a partir de Heidegger, sino que el pensamiento poético heideggeriano permite una lectura paralela a la más evidente.

[22] Heidegger da la respuesta en *Caminos de bosque*: "El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte" (2010: 11).

[23] Dice Heidegger: "Solo donde hay lenguaje hay mundo […] El lenguaje no es una herramienta de que se pueda disponer, sino ese acontecimiento que dispone de la más alta posibilidad de ser hombre" (2009: 42). En la línea filosófica de Heidegger, Octavio Paz insiste en que "estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única finalidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento […] No podemos escapar del lenguaje" (1998: 45). Para un desarrollo del tema —la identidad entre ser, lenguaje y pensamiento en Heidegger, Jaspers, Wittgenstein y Humboldt—, véase Pérez Parejo (2002: 40-79).

nombrar era equivalente a crear el mundo, como si todo fuese dicho por primera vez. El encargado de esta ardua tarea es el poeta. Dice en *De camino al habla* (2002: 23):

> El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (*Melos*) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja oír invocación alguna.

Una última aclaración por parte de Heidegger (2009: 45-46) termina por corroborar lo expuesto hasta ahora sobre su concepción de la poesía: "poesía es fundación mediante la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que así se funda? Lo que permanece. […] pero justamente eso que permanece es lo pasajero". Heidegger le devuelve a la palabra en sí, al Verbo, el origen del mundo[24]:

> Este nombrar no consiste solo en adjudicarle un nombre a algo previamente conocido, sino que es en la medida en que el poeta dice la palabra esencial como, mediante tal nombramiento, lo ente es nombrado por vez primera lo que es. Y de ese modo es conocido como ente. La poesía es fundación en palabra del ser.

Desde esta perspectiva, cuando el poeta abandona la palabra, el origen, abandona su esencia como poeta, traicionando con ello a su verdad, que es su poesía, la "compañera más amante". Deja entonces de sentirse sereno, con la seguridad y protección que le dispensaba el hogar, y sale *afuera* donde existe inhóspitamente, la que a su vez es la única forma de existir: solo lo que permanece es lo transitorio. El sujeto lírico es el que abandonó su nada para transitar por el tiempo, para ponerle voz a la Historia, como testigo de su proyecto vital. Una vez que el yo poético sale de sus orígenes literarios y "rompe" la estética preciosista de un lenguaje de museo —ese lenguaje de los dioses que no sirve para este mundo—, la realidad le exige ser testimonio de su experiencia, sabiendo que el hombre es un ser esencialmente solitario y que, en consecuencia, tanto su poesía como él mismo son inútiles:

> Y ya no somos más que delatores
> de nuestra propia soledad, infieles
> a nuestra compañera más amante,
> prófugos de un callado paraíso.
> Nadie nos recompensa, no esperemos
> por ello gratitud. No pagó nunca
> Roma a traidores. Y arrastramos de
> por vida el sacrificio, tan inútil.

[24] El evangelio de San Juan expresa la idea heideggeriana del mundo a través de la palabra de forma más sencilla y directa: "Y la Palabra se hizo carne y puso su Morada entre nosotros" (1: 14).

De nuevo, tras un prolongado ejercicio de interpretación —y a partir de la primera parte de "El sacrificio"— la poesía de Leopoldo de Luis vuelve a desmitificar los sueños románticos que otorgaban a la palabra cualidades metafísicas. La inutilidad existencial es la otra cara del poema. La palabra se hace carne y forma parte del vivir cotidiano de la gente, sin aspiraciones divinas ni trascendencia social ni metafísica alguna. Ángel L. Prieto de Paula (1996: 228-229) aúna existencialismo y metapoesía como relación de causa-efecto, ya que ante la desmitificación de las utopías el poeta vuelve la mirada sobre sí mismo y su quehacer; define el *existencialismo negativo*

> […] como el efecto poético de un mundo sin norte ante el que el autor renuncia […] a la impostación exclamativa. Ello se traduce en un arte que ocupa un espacio privado, dentro del cual él constituye su única justificación. La desventura de esta desorientación vital, tras tantas esperanzas y desengaños subsiguientes, devuelve la literatura a un lugar modesto, alejada de misiones que ha dejado de sentir como suyas. En resumen: la sospecha o la certidumbre de la inutilidad de la poesía, que suceden a los momentos de poderoso aliento expresivo debido a grandes expectativas o confianzas en la creación […] hacen que el creador torne sus ojos a su propia actividad, cuestionándose el porqué y el para qué, además del cómo.

De ello da cuenta el poema "Resumen", que más que una síntesis de su trayectoria poética es un compendio de su concepción de la poesía, algunas conclusiones que había logrado elevar a nivel de poética. Con el poema "Resumen" De Luis ofrece una sublimación de la experiencia poética, pero no porque esta sea un reflejo de las altas esferas de la belleza natural o artificial del mundo, sino porque poetizar —lo diré heideggerianamente— es en sí mismo la experiencia de la dicha. Comienza descartando todo elemento extraño a la poesía, rechazando con ello su mercantilización ("Ni el empresario ni el patrono ni / el contratista de la poesía"); por tanto queda "solamente el obrero, el que coloca / la palabra cargada de su barro, / de su argamasa heñida en sangre poco / a poco destilada por las venas / del diario que hacer de la esperanza, / de la resurrección con cada una aurora". Poeta y palabra conforman el poema, pero sin lector no hay poesía. Con él también cuenta el sujeto poético, quien dice soñar con que su palabra sea asumida por aquel al definir la poesía como "una verdad que acaso soñé ungida". El poeta pretende que su palabra llegue a los demás, una palabra colmada de futuro y de esperanza, pues entendió siempre la poesía como una aspiración hacia la perfección moral y estética. Los versos aludidos recuperan, por un lado, la estima deluisiana hacia el esfuerzo y el trabajo constante, cuyos adalides en España fueron Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset; por otro, el sentido biográfico de la poesía, pues no se entiende al poeta sin el hombre y sus circunstancias. Pero la

poesía se alimenta de la vida del mismo modo que la vida se nutre de la poesía. Esta —parafraseo unos versos de "Resumen"— es el "oficio humilde" que lleva y siente el poeta por dentro "como un mano que anudase años". Ya se sabe la deuda deluisiana con el concepto machadiano de la poesía como palabra en el tiempo. Para De Luis, un poeta debía ser deudor y testigo de su tiempo, siendo esta la mejor forma de no quedar fuera de él.

Dijo Roland Barthes que "cada hombre es prisionero de su lenguaje" (2012: 47). Y es prisionero en la medida en que está sujeto a los sedimentos que arrastran hasta el presente los usos —tanto de forma como de contenido— que otros le han dado con anterioridad[25]. Y Heidegger veía en el lenguaje poético el hábitat del poeta, lugar en el que el poeta es, es decir, existe: la poesía es la casa del ser del poeta, tesis aristotélica en tanto que concibe al hombre como ser de la palabra. Leopoldo de Luis recoge ahora estos pensamientos:

> Cuatro paredes de palabras, casi
> una celda, una cárcel, un asilo.
> Monje, recluso, anciano, soy su huésped.

Entre las habitaciones y las galerías de su poesía fueron huéspedes el sueño, la memoria, el dolor —que fueron las piedras inamovibles de las paredes de su conciencia, junto con el amor, que es el otro pilar que la sustenta—, fugazmente la alegría que "solo hizo escala técnica", la guerra y la desilusión, y el tiempo, tema que absorberá su actitud ante la vida. Esta es la intrahistoria de un poeta que echa la vista atrás desde el otero de la desesperanza. Sabe que su palabra —"oscura", "derrotada", "directa y pobre"— no es más que "esa menuda hierba cotidiana / que pisa la memoria de los días / con sus lentos zapatos donde deja / sus concéntricas llagas el olvido", es decir, que su palabra puede muy poco contra el tiempo. Por haber llegado a esta conclusión —definir la poesía como un acto inútil—, Leopoldo de Luis le da la razón a poetas como Juan Ramón Jiménez, "a los que prefieren mejorar la rosa" y se esfuerza por alcanzar el poema perfecto por los derroteros de la divinización de la poesía. En *Poesía* incluye Juan Ramón Jiménez el paradigmático poema "Libertador", cuyo simbolismo rescata el ansia de inmortalidad a través de la palabra lírica: "¡Con qué dificultad, tiempo, / te voy robando tus joyas / —¡tantas joyas, tantas!— / tus silencios […]". La lectura que realiza

[25] Dice Emilio Lledó que un acto de habla presente es un acto de habla pasado porque implica las experiencias de las generaciones pasadas y las también pasadas experiencias propias del hablante (1991: 19-20). Véase "Entre Narciso y Filomena: Enunciación y lenguaje poético" (Cabo Aseguinolaza, 1998: 11-39).

Emilio Lledó en *El surco del tiempo* (1992: 30) sobre la antitética condición de la literatura y su transitar entre la memoria y el olvido aporta datos esclarecedores para una cabal comprensión de los resortes imaginativos puestos en marcha en la poética deluisiana:

> En este fenómeno de la lectura y la interpretación tiene lugar un proceso interactivo en el que […] el pasado —la memoria— se hace presente como escritura; pero esta escritura es, a su vez, silencio. Un silencio que emerge de la peculiar existencia de unos objetos textuales —papiros, libros, etc.— que solo viven desde los ojos que leen. El texto es así una mezcla de memoria y olvido. Memoria, porque la posibilidad de esos textos, su dinamismo se hace *enérgeia* solo cuando irrumpe, desde la penumbra en la que yace esa memoria, hasta el umbral del tiempo donde está situada la consciencia del lector, la consciencia viva que arrastra el tiempo con ella. Olvido, porque esos textos, que conservan en su grafía los rasgos del tiempo en que fueron creados, solo pueden vivir en la consciencia del otro, en la iluminación que aporta los latidos reales del real tiempo en el que el lector alienta.

Para vencer al tiempo solo le queda al poeta su palabra. La de Leopoldo de Luis es la voz que se entregaba desde un principio "sencillamente", la palabra humilde que sacia la sed del lector sediento y la palabra triste del que, desengañado pero firme, se niega a rendir pleitesía a la desesperanza: "y yo dejo sencilla y tristemente / una verdad que acaso soñé ungida".

8.1.4. Poesía constante más allá de la muerte: *La sencillez de las fábulas*

Un grupo reducido de poemas de *La sencillez de las fábulas* tratan el tema de la poesía como forma de persistir en el tiempo. El poeta se actualiza en cada acto de lectura de su poesía.

En este libro, Leopoldo de Luis expresa su sentimiento de estar llegando al final de su vida. El poema-prólogo que lo introduce ("Fábulas últimas") es una explícita declaración de intenciones: "Vivir es fabular, y fabulamos / mientras vivimos, fábulas mortales / donde hablan los pequeños animales / que en nuestro pecho todos amparamos". Fabular significa "inventar, imaginar tramas o argumentos", pues para el poeta vivir es construir existencialmente el argumento de su obra vital; así, paralelamente, se convierte en el narrador de su historia. El poeta desempeña una doble labor creativa: como hombre, está inmerso en el proyecto de su existencia, y como escritor en su quehacer artístico. *Fabular* viene del latín *fabulāre*, que comparte el étimo de *hablar*, esta del latín coloquial *fabulāri*. Por tanto, el poeta también es el que habla para crear una experiencia literaria. El poeta es el artífice de mundos de ficción a través de la palabra.

“Fábulas últimas” es un claro ejemplo de que los pensamientos filosóficos existencialistas forman parte también de la poética deluisiana. La vida como proceso de construcción expresado en gerundio (“Vivir es ir haciendo”) vincula la existencia y la escritura a la idea de tiempo. La labor del poeta se desarrolla en el tiempo que le tocó vivir, durante el cual —en tanto que esencia del ser del ser-ahí— “vamos dejando hitos verbales, en lentos tramos, / un camino de rutas otoñales”. El poeta deja su sustancia temporal depositada en la palabra poética, en el poema, como piedras que orientan al lector en un posible encuentro; es más, el poeta es la palabra misma que apela a la comunicación ontológica con el receptor. Había dicho Heidegger que “el ser del hombre se funda en el lenguaje; pero este solo acontece verdaderamente y por vez primera en el *habla*”, siendo el habla lo que permite ser-con los otros y mantenerse unidos ya que “poder hablar y poder oír son igual de originarios. Somos habla, y esto quiere decir que podemos oír los unos de los otros” (2009: 43). El lenguaje del ser del poeta, el poema, requiere de un habla, de que sea escuchado o leído por el otro para ser auténticamente un acto de creación. De otro modo, en la filosofía de Martin Heidegger, el texto necesita para su plena realización de un lector que indague en la esencia del poema.

Además, “la poesía se nutre de la memoria”, decía De Luis (1985: 11), idea que es expresada también en “Fábulas últimas”, donde concibe el poema como el ámbito de los recuerdos. La poesía se alimenta, pues, del pasado, es decir, del tiempo, por lo que el poema es lo que fue y experimentó el hombre-poeta en su pasado. La poesía es la voz y el lamento del hombre contra la marcha —o la tala— inexorable del tiempo: vamos “cortando recuerdos como ramos / del árbol que nació en el primer día”, que no es otro que el edénico árbol de la vida.

> La fábula es la estricta poesía
> que para subsistir nos hace falta.
> Las últimas y tristes ahora escribo,
> cuando visitas de un jaguar recibo
> y una sombra de pájaros me asalta.

Se podría pensar que esas bestias internas son las que roen la conciencia del poeta, las preocupaciones que devana en su pensamiento. Sin embargo, la percepción de acabamiento se debe a lo que ya había sido anunciado como “la golondrina muerta” y ahora como un jaguar o como pájaros agoreros: el cáncer. Implícita y existencialmente, Leopoldo de Luis está aceptando su esencia mortal. Y como cura, el poeta tiene la poesía, siempre necesaria para la vida, como compañera suya, “para subsistir”.

“Solo la letra sobrevive”, corrobora en el poema “Vieja caligrafía”. La pervivencia del ser en la poesía rompe las barreras temporales porque puede vivir —como anuncia quevedescamente el título del epígrafe— en la poesía más allá de la muerte. En este último poema, la “vieja caligrafía” de su padre, al leer el poeta una dedicatoria que generosamente le escribiría, le hace recordar su figura y, retóricamente, gracias a la memoria —es decir, a la poesía— “me trae ahora tu presencia oscura”. Memoria y poesía tienen, por tanto, poder creador, pues memoria e imaginación han sido asociadas desde Aristóteles. Pero no es el padre en sí quien regresa al presente sino “solo / una caligrafía persistente”. La escritura se convierte en sí en el espacio ontológico que anula la dimensión del tiempo. El tiempo de la poesía es el *tiempo atemporal* de la memoria: “aquí, vencido el tiempo, no combate: / indemne la alcolea de tu nombre”. El lugar donde el pasado y el futuro se hacen presente es el poema. La fragilidad de la palabra vence a la tiranía del tiempo, como sugiere De Luis a partir del soneto de Quevedo “A Roma sepultada en sus Ruinas” (“Huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura”): “¿Solo lo débil dura?”. El poeta consigue sobrevivir en y por la palabra, en y por ese acto nihilista que es la evocación de lo no-sido a través del ser-sido de la escritura (“un centauro de nada y de memoria”). El ser surge de la nada del poema-memoria. La poética deluisiana se sitúa ahora en la esfera de lo sagrado, en los orígenes de la creación, en lo *poiético*.

En este mismo contexto retórico la poesía es caracterizada como “milagro”, como una práctica extraordinaria, lo que en León Felipe es “lo nuevo, lo excepcional, lo puro, lo liberador, lo prodigioso” (De Luis, 1984: 57). El milagro que lleva a cabo el poeta es la transformación de la realidad entre sus manos por medio de la palabra. El mundo entra en el ámbito de la estética y lo deforme desaparece. La belleza se erige en norma. Cuenta en “Fábula (II)” que “una dulce / paloma echó a volar, y por el cielo / su cola se volvió ramo de flores”. Sin embargo, una vez que poeta y lector salen del maravilloso universo poético, la realidad vuelve a mostrar su verdadero rostro de destrucción: “Cuando cesó el milagro, aún existían / cazadores furtivos, / y el aire era una hoguera”. El paralelismo con la fábula de Carl Sandburg es significativa[26].

“Fábula gris” es la poetización de las tesis propuestas por parte de la estética de la recepción desde la Escuela de Constanza. La obra de arte es la producción y recepción de un objeto artístico. Desde mediados de los años sesenta, asumiendo los

[26] Véase *supra* 6.2.: “Los poemas sociales de la «etapa social» de Leopoldo de Luis”.

planteamientos estructuralistas y semióticos, la teoría de la recepción incluye en el proceso de comunicación literaria al lector como constituyente imprescindible en el proceso de creación artística.

> […]
> nacen inertes los poemas,
> son un poco de silencio.
> Cuando después los leen otros ojos
> cobran vida los versos.
> Estoy resucitando entre mis libros
> poetas de otros tiempos:
> por mí vuelven a ser y se levantan
> como después de un sueño.
> […]
> se descubren respuestas a otras luces
> y desde otros cerebros.
> Haz ahora algo por mí: toma estas fábulas
> donde mi vida entrego
> […]
> aquí nacen cachorros de poemas
> con su fiereza dentro
> y esperan de tus labios otra fábula
> de leones bicéfalos.

"Fábula gris" es uno de los poemas en los que intertextualidad y estética de la recepción se presentan como fenómenos poéticos estrechamente relacionados entre sí. La afinidad de un texto con otro puede y suele tener la lectura —recepción— previa de una obra por parte del autor, para discutirla, rechazarla, homenajearla o reafirmarla, pero siempre a partir de una comunicación intertextual en tanto diálogo efectivo o sugerido. En cierta medida, la intertextualidad es también otra forma de hacer metaliteratura.

El poema es como un cachorro de león que resucita al tercer día, igual que Cristo, con el aire que le insufla el lector. Antes de que ocurra el *milagro*—como en "Vieja caligrafía"— de la lectura, el poema es silencio, una nada muerta que espera la resurrección. Como poeta, Leopoldo de Luis es el Cristo que levanta a los poemas o *lázaros* de otros poetas muertos de su tumba, en el mismo sentido del Quevedo senequista de "Desde la Torre": "vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos". Pero al mismo tiempo, el sujeto poético espera que sus propios textos prolonguen la continuidad poética, de tal modo que sus poemas sean motivo intertextual de poetas más jóvenes, es decir, que sus poemas sean lo que hasta entonces se había llamado "influencia" en escritores posteriores: "y esperan de tus labios otra fábula / de leones bicéfalos". El poema en su momento de producción no es el mismo al

de recepción, incluso en una misma persona pero en momentos distintos (Iser, 1987: 223; Ingarden, 1989: 39); la intención del autor y el resultado final del poema en el primer momento de la escritura pueden también diferir entre sí, por la insuficiencia del lenguaje para expresar el pensamiento. El poema se convierte en un milagro o ser fabuloso de, al menos, dos cabezas: el autor y el lector. La interpretación del texto que lleve a cabo este último en el proceso de lectura no suele coincidir con la del autor. Pero ambos textos son poemas[27]. Sobre ellos se ha deslizado una mirada poética que impide que sean emitidos o recibidos como textos exclusivamente pragmáticos.Creación doble la del poema.

A partir del concepto de "concreción" de Ingarden (1989: 38), Wolfgang Iser (1987: 215) argumenta la dualidad creativa de la obra de arte:

> […] la obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada cabo por el lector. A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que de hecho debe situarse a medio camino entre los dos. La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien esta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto. La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector.

El lector se convierte en creador en la medida en que concretiza los lugares de indeterminación del texto, aquellos vacíos necesarios para que el lector se integre en la constitución de un sentido, el cual depende de factores como la sensibilidad o la competencia cultural, y que, en suma, consiste en un proceso de elaboración que depende en gran medida, como dice Ingarden (1989: 42), de "la imagen de un mundo que él se ha construido en el curso de su vida".

Con la recepción poética el lector gana conocimiento[28], pues la poesía es una respuesta a los enigmas de la vida, entre los que están el hombre, el tiempo y su historia. Leopoldo de Luis, a su vez, habla de que su poesía es biográfica y de que es el relato de

[27] Dice Karl Maurer que "el lector no puede ser clasificado como mero receptor, tiene que ser considerado como co-creador —como co-creador en fecunda tensión entre las instrucciones recibidas y el propio impulso individual" (1987: 264). Para enfatizar la autonomía del texto, T. S. Eliot hacía ver que "si la poesía es una forma de «comunicación», lo que se comunica es el poema mismo y solo incidentalmente experiencia y pensamiento que se ha vertido en él. El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector" (1999: 59).

[28] La literatura como forma de conocimiento pone de manifiesto, según Bernhard Zimmermann (1987: 51) desde una lectura materialista, el concepto capitalista del arte.

su vida en versos —su concepción del mundo— lo que va a encontrase subrepticiamente el lector en sus poemas, algo que expresa en la última estrofa de "Mujer de un tiempo atrás":

> Tal vez esté yo mismo reflejado
> en ese libro o cartapacio triste
> y un ser de atrás recuerde mi episodio
> y el título invisible sea mi nombre.

Según el poema "Fábula gris", la poesía es una respuesta y el lector encuentra otros respuestas "a otras luces / y desde otros cerebros" en los textos de otros poetas. La poesía como respuesta, concepción deluisiana fuertemente arraigada en su poética, implica la idea de la literatura como diálogo. Esa comunicación es intraliteraria, entre poetas, y extraliteraria, con sus circunstancias. Cada poeta y cada lector responden desde su mundo, a partir de una percepción que soportan (Vodička, 1989b: 67; Gadamer, 1989: 81), constituyéndolos como productores de visones de mundo. Es un tiempo histórico determinado el que plantea las preguntas, el que inquiere y solicita respuestas. Sin embargo, la poesía deluisiana es más una pregunta que una respuesta; la respuesta será cada uno de los poemas, cada uno de los fracasos que le llevan a seguir preguntando y a seguir escribiendo. Cada poema conduce a otro u otros poemas. El simbolismo es determinante para comprender la definición de esta poesía —desdiciendo una de las definiciones poéticas más repetida por el mismo De Luis— como pregunta, más que como respuesta, pues una existencia poética en crisis, al menos en el universo del lenguaje literario, presupone la falta de correspondencia entre ser y deseo de ser. Jorge Urrutia (2013b: 143) subraya la dialéctica pregunta-respuesta en los siguientes términos:

> La poesía simbolista, entiéndase como se entienda, es siempre una búsqueda. La búsqueda del misterio. La búsqueda de la expresión. No necesariamente un hallazgo. El hallazgo es el poema. La poesía, al fin y al cabo, es para los simbolistas encontrar en sí mismos el deseo de la búsqueda.

8.1.5. La poesía de Struga

En 1990, algunos poetas españoles viajan a Macedonia con motivo del XXIX Festival Internacional Noches Poéticas de Struga, en el que conceden a Justo Jorge Padrón la Corona de Oro, galardón antes solo concedido en lengua española a Neruda y a Alberti. El opúsculo deluisiano está dedicado, además de al poeta canario, a José Gerardo Manrique de Lara, Carlos Murciano y al académico macedonio Mateja

Matevski. Las circunstancias históricas que envuelven al libro determinan la reflexión sobre la poesía. De los once poemas que componen *Elegías de Struga*, cuatro son metaliterarios. Son poemas en los que De Luis continúa con su afán desmitificador de los falsos ídolos de la poesía. Los cuatro textos están relacionados entre sí por la interpretación de la poesía desde la realidad del proceso creativo, tanto de la condición humana —no trascendental— de los poetas, de la poesía como memoria, como del momento fundamental de la lectura.

Los "Versos españoles en Santa Sofía de Struga" recrean la lectura poética llevada a cabo en la iglesia de Ohrid. Por un lado, la poesía —como acto reflexivo que anula la ley natural del tiempo— es memoria: un modo de hacer que el pasado se haga presente; por otro, la lectura de poetas precursores es otra forma de romper "la tela de araña del tiempo", pues en la palabra está la esencia del ser, nombrada metafóricamente como "espíritu":

> Los versos sonaban a historias que vuelven
> de ayer, y al hoy se unen con lírico engarce.
> Es todo presente. […]
> Aquellos que un día vivieron, no viven
> pero con nosotros su espíritu aún arde.

A lo largo de "Reunión de poetas", el sujeto lírico se va preguntando por la naturaleza de la poesía, una reflexión que puede ser entendida como un repaso metaliterario a distintas maneras de concebirla a lo largo de la historia. En primer lugar se cuestiona si la poesía está en la realidad o es la mirada del hombre la que transforma el mundo en algo estéticamente bello, hipótesis esta última que corroborará De Luis al final del poema. Se plantea si existe una única poesía, como un objeto acabado y perfecto, o es un proceso dinámico —del "carácter inherentemente dinámico" de la literatura hablaba Iser (1987: 216)— en el que el autor y el lector son decisivos para la pluralidad de sentidos; asimismo, expone la alteridad entre la poesía como inspiración o como trabajo, así como el enfrentamiento entre la gratuidad de la poesía y su función social y comprometida. Sobre el origen de la poesía deja sin aclarar si nace de la lectura de otros textos o si se debe más a la biografía del poeta. De forma irónica, De Luis habla de aquellos poetas que desconfían de otros que pudieran robarle su tesoro al imitar sus poemas, como si fuera la originalidad el valor más preciado y como si fueran conservadores de arcanos misterios. Son poetas que "buscan la trascendencia, pero a veces / elaboran un mero soliloquio", pues presuponen un más allá de sí mismos y de los fines poéticos para una labor que en la mayoría de los casos es la expresión de un yo

que conversa consigo mismo: “y van entre la duda y la pregunta / entre su corazón y el testimonio”. Son los estetas, los poetas enclaustrados en su torre y narcisistas que escriben como si fueran dueños absolutos de la belleza. A todas esas idealizaciones poéticas De Luis les muestra su verdad, una verdad sencilla que consiste en afirmar que la poesía existe porque existe el poeta y que es este el que hace que la realidad sea poéticamente hermosa. Frente al “podrá no haber poetas, pero siempre / habrá poesía” de la rima II, Leopoldo de Luis incardina la existencia de la poesía a la mirada de los poetas:

> Pero la Poesía vive porque vive
> cada uno de ellos. Y por eso solo.

En esta inquisición metaliteraria, el poema “Se pregunta por los poetas en el parque de Struga” se vale de la identificación metafórica entre la sombra del árbol y la “remota lección” que dejan los poetas a generaciones venideras. Esta concepción de la poesía hace de la intertextualidad el argumento principal de los orígenes de la creación literaria, frente a la poética que la explica a partir de la recreación del pasado: “¿La poesía está en estas raíces / o está solo flotando en la memoria?” De cada poeta solo quedará su palabra (“su oficio de engañosa / realidad, de verdades inventadas”), pues el tiempo acabará convirtiéndolos en nada, y esa palabra queda sobrevolando por encima del tiempo para posarse en la conciencia de otros poetas, de otros lectores, que leerán en sus versos “el recuerdo de un día” —la poesía también como memoria— que vivió aquel poeta que legó su voz a la inmortalidad[29]:

> Pasaron los poetas. Nada queda
> de ellos, sino la pálida magnolia
> quebrada de su voz, que el viento imita
> urdiendo de los árboles las copas.

Por el camino de la intertextualidad o por el de lo biográfico, la poesía es el resultado de una elaboración que acontece en las mentes del autor y del lector. Son artífices de creaciones que nacen de la interpretación de su mundo. Por tanto, la literatura no es el reflejo de la realidad, sino la concepción de una realidad que ha de ser expresada por medio de un lenguaje que no siempre resulta suficiente. En “Los poetas de Macedonia”, Leopoldo de Luis rompe explícitamente con los planteamientos

[29] “El lenguaje escrito ha sido, pues, el inmenso espacio cultural en el que la existencia de los hombres ha podido, efectivamente, ampliar la frontera de su efímera temporalidad con el descubrimiento de otra forma de tiempo: la mediata temporalidad de la memoria”, escribió platónicamente Emilio Lledó (1991: 61).

idealistas que intentan integrar la variedad en la unidad, eliminando la distinción entre unos entes y otros; si hay alguien capacitado para profundizar en el ser de las cosas, manteniendo la diferencia entre ellas, ese es el poeta: “No, no hay cosas iguales en el mundo / y los poetas dan con la clave de la diferencia”.

8.1.6. Las *plaquettes* de los noventa

En la década de los años noventa Leopoldo de Luis escribe una serie de poemarios muy breves, que tienen en común la utilización exclusiva del soneto y la inclusión de textos metaliterarios: *Sonetos familiares*, *Casisonetos de la última tuerca* y *El viejo llamador*.

Uno de los poemas metaliterarios claves de este periodo es “La Poesía”, de *Casisonetos de la última tuerca*. Su reproducción se hace necesaria, pues a partir de él irán saliendo a la luz las reflexiones literarias que albergan los metapoemas de las otras *plaquettes* anteriormente citadas:

> Como enfermos mentales balbucimos
> torpes incoherencias y obsesiones;
> recorremos extrañas poblaciones
> en las que, en realidad, nunca estuvimos.
> Deficientes mentales, la Poesía
> completa un poco nuestra insuficiencia
> y nos modera algo la querencia
> a oír la noche cuando suena el día.
> Poesía: eres mano de enfermera,
> calmas la sinrazón que se apodera
> de nuestro pensamiento sin sentido.
> La Poesía es la mayor cordura
> en un mundo de trágica locura
> en donde todo está casi perdido.

La experiencia de la poesía comienza siendo comparada con la de un loco que apenas puede expresar su pensamiento. El poema no es más que el pobre resultado de lo que en realidad quiso ser expresado. Como los balbuceos sanjuanistas, el poeta repite una y otra vez aquello que, existencialmente, le *preocupa*. Se dice que los mejores poetas son artífices del desarrollo de unos pocos temas que le rondan sucesivamente por el pensamiento. Leopoldo de Luis es uno de estos poetas de escasos temas, de problemas que maduran en el fracaso de cada poema. Pero ni la irracionalidad, ni la incoherencia ni el absurdo o sinsentido al que expone la poesía es visto aquí con carácter peyorativo.

Por otro lado, el poeta se convierte en viajero de mundos creados a la medida del artista, parecidos a la realidad, mas inexistentes. La ficcionalidad de la poesía implica la posibilidad de ser *otroyo* y de crear *otro mundo* que en la existencia real solo es posible en el ámbito de los sueños, los deseos y la imaginación. La poesía es, por tanto, la expresión de lo no acontecido. Por el mismo motivo decía De Luis que la utopía es el motor de la esperanza. Desde la estética de la recepción, Ingarden (1989: 35) mantiene que los enunciados de un texto literario son cuasi-juicios que impregnan de verosimilitud la nueva realidad presentada[30]. La especial relación mantenida entre literatura y realidad fue abordada también por Iser en "La estructura apelativa de los textos" (1989a) y "La Realidad de la Ficción" (1989b), descartando la teoría mimética del arte, pues la literatura, más que una descripción, es la constitución de la realidad, incluso "una reacción a la realidad" (1989a: 136). Es en la imaginación del lector donde se va levantando el universo ficcional y no en el mundo de los objetos (Iser, 1989a: 147). Ahí radica la especificidad de la literatura, en el hecho de que un objeto real como es el poema sea cargado de sentido a partir de la experiencia vivencial del lector. Señalaba Wolfgang Iser que "ficción y realidad no pueden comprenderse ontológicamente, sino más bien como relación de comunicación […] En lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad" (1989b: 166)[31].

A la Poesía con mayúscula De Luis le atribuye, además, dos funciones: la de completar "un poco nuestra insuficiencia" y la de mitigar la tendencia hacia el escepticismo, expresado con las sinestesias "oír la noche cuando suena el día". La poesía es para Leopoldo de Luis compañera fiel de su aventura vital; la mitad de su vida era juanramonianamente vocación por y para la poesía; la otra mitad era el amor. Como cohabitante de su ser, de su esencia, el lenguaje poético se convierte en habitante de la casa del ser. La metáfora central de la ontología heideggeriana sobre la poesía es la base alegórica del segundo poema de *Sonetos familiares*, el cual alude claramente a la pervivencia de la amada, de la esposa, pero que admite una doble lectura metaliteraria: "La casa es reducida y se parece / a un pequeño poema en rima pobre".

[30] En esta teoría de Ingarden el concepto de mímesis sigue explicando aún la naturaleza del arte.

[31] Según Bousoño, "el poeta comunica la representación de la realidad que se forma en la pupila de un personaje. La realidad exterior a él o la realidad que le es interior: en ambos casos, lo importante es que el lector asume por contemplación lo mismo (comunicación) que el autor ha contemplado" (1962: 27). Sin embargo, los determinantes extraliterarios, ineludibles, del lector provocarán una lectura del mundo expresado en la obra distinta a la del autor, algo que ya era evidenciado por el mismo Bousoño más adelante (1962: 34, 362).

Que la poesía completa la imperfección del hombre lleva a plantear en qué consiste la perfección humana, cuándo es un ser completo. Existencialmente, es la muerte la que habilita una vida auténtica; metaliterariamente, la supervivencia en y de la palabra poética en cada acto de lectura. El soneto de la *plaquette* de 1995 que lleva como paratexto la cita de Aleixandre ("Muchacho que sería yo mirando") retoma la imagen del poema "El viaje definitivo" de Juan Ramón Jiménez donde —dice el premio Nobel— "se quedarán los pájaros cantando", pues por la poesía —ya en el soneto deluisiano— "el tiempo se hace pájaro cantando", es decir, es una puerta abierta a la trascendencia, ya que la palabra escrita logra sobrevivir aunque el poeta muera: "Sé que todo ha pasado , pero nada / gracias a ti se pierde". En "El origen de la obra de arte" Heidegger subraya la primacía de la obra sobre el artista, pues "el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación" (2010: 28). De otro modo, pero más claro y conciso, Leopoldo de Luis —escribiendo sobre la muerte en el prólogo de la *Poesía Completa* de Antonio Oliver— mantenía esta división entre hombre efímero y letra eterna: "«El desamparo que nos produce la muerte —dijo— tal vez tenga causa en que la muerte es un alumbramiento sin madre». Este desamparo, esa orfandad, envolvió definitivamente al hombre. El poeta permanece en las páginas que siguen" (1991: 22).

A propósito de la muerte del poeta, y al hilo del verso "solo muere la mano que te escribe" de Justo Jorge Padrón, cita del poema "La mano que te escribe" de *El viejo llamador*, Leopoldo de Luis la contradice, pues ahora la muerte del poeta implica la muerte del verso, ya que la intención del autor no se corresponde con la del lector; este siempre pone o concretiza "algo suyo", por lo que un texto y otro difieren sustancialmente. De nuevo, el materialismo deluisiano no da cabida a las ideas abstractas: la poesía está en el poema y el poeta es poeta porque escribe poemas, pues —siguiendo a Cohen— "el poeta no es poeta por lo que ha pensado o sentido, sino por lo que ha dicho. No es un creador de ideas, sino de palabras" (1970: 41). No son los conceptos ni los ideales los que conforman la realidad sino los hombres en sí:

> Muere el poeta siempre en el poema
> […]
> También muere el amor en el amante,
> muere el deseo con el deseante
> y Dios muere al morir quien lo soñaba.

Además, el poeta reconoce su actitud proclive hacia el pesimismo, aunque en la realidad no todo sea negativo. Desde esta perspectiva, el poeta toma sus asuntos

preferiblemente del lado de la desesperanza, como si la felicidad rehuyera convertirse en materia del canto. Es más fácil escribir sobre la angustia que sobre la dicha. Al igual que en "La poesía", De Luis, en el citado penúltimo poema de *Sonetos familiares*, se vale de la antítesis noche/día para expresar la necesidad de la luz poética en un mundo en sombra: "Yo digo noche y tu declaras día, / yo escribo pena, pero tu alegría. / Somos principio y fin. Alfa y Omega", primera y última letra pues del abecedario de la existencia.

La mayor virtud de la poesía —según el primer terceto de "La Poesía"— es su carácter redentor y salvador. Consuela y protege ante las adversidades y frente al absurdo existencial, representa la coherencia, "la mayor cordura / en un mundo de trágica locura / en donde todo está casi perdido"[32]. Son estos versos apocalípticos los que corroboran que para el poeta la poesía es uno de los pocos refugios que le quedan. En ella —en la poesía— el poeta se encuentra en su casa; fuera de ella, abandona su ser, el hogar, la protección, y se encuentra inhóspitamente como el deluisiano *huésped de un tiempo sombrío*. Caído en la existencia, apenas la poesía puede algo contra el tiempo.

En "Lo que queda de mí" de *El viejo llamador* —en comunicación intertextual con la cita de Carlos Drummond de Andrade: "De todo quedó un poco"—, el poema es definido una vez más con la metáfora heideggeriana ("Quedó un poco de mí en aquella casa"); pero en el poema apenas queda sino un "residuo pobre, rastro, casi nada", intertextualmente "una usada / tristeza" y "un débil eco", pues en el espejo del poema aparece el hombre solo como "un borroso reflejo que se enreda / en el último espejo del olvido". Para De Luis, la poesía es espejo y memoria. Y así aparecía también en uno de los *Sonetos familiares*[33]("Eres, niña, el espejo que refleja / a quien no está, la voz de la que es muda"), donde le dice a la niña-poesía que "vienes con luz de ayer y eres mañana", pasado y futuro a un mismo tiempo. La poesía combina las líneas temporales para anularlas y para instalar en su lugar la no temporalidad de los recuerdos y de las esperanzas.

[32] Observaba Abrams que "los admiradores de Wordsworth que comparten la visión moderna de que la poesía es poesía y nada más, van en contra de su pretensión, en el *Prospectus*, de cantar «de los benditos consuelos en el desaliento», y el ruego de sus versos puedan «alegrar / al ser humano en tiempos por venir»" (1992: 128).

[33] El poema está construido a partir de la fábula de Carl Sandburg, en tanto que presenta la poesía como una madeja que en manos del poeta echa a volar en forma de paloma.

8.2. Lecturas deluisianas

Dice Wolfgang Iser que "la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa" (1987: 216). La explicitación del proceso mismo de lectura es el resultado de partir de un concepto de literatura afín a la intertextualidad. Lo leído queda en la memoria y es actualizadoposteriormente, consciente o inconscientemente, en la escritura de otro texto. Se podría decir que el texto original está presente en estado latente en el nuevo texto y que, otras veces, es el referente explícito con el que dialoga aquel. En estos poemas Leopoldo de Luis va a revelar el proceso mismo de reflexión que experimenta en la lectura. El pensamiento sobre los temas que más le preocupan le lleva a detener la lectura de esos libros y a plantearse cuestiones acerca del tiempo, de la muerte, de Dios, del amor, etc. En *Aquí se está llamando*, *Poesía de postguerra* y *Generación del 98* sucede que la intertextualidad es explicitada en forma de poema. El poeta es el yo biográfico que vive y es también lo que lee[34]. El repaso a la lectura deluisiana de San Juan de la Cruz y de la poesía del último siglo es transitar por su formación como lector y como escritor de la mano de él mismo.

Como lector, De Luis va cumplimentando los huecos de sentido que habilitan la labor creativa del receptor. En este proceso es decisiva su propia situación sociocultural, su competencia literaria, su ideología y hasta su estado de ánimo. Todo ello contribuye a que la línea interpretativa de los poemas resultantes se oriente hacia un lado u otro. Se es poeta como se es hombre, con toda la carga circunstancial que lo determina. Por eso De Luis vuelca su ser sobre el texto leído o sobre la etapa o generación literarias repasadas, porque como indicara Claudio Guillén la intertextualidad es —siguiendo a Bajtin— el diálogo poliédrico "entre tres lenguajes, el del escritor, el del destinatario (esté fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior" (2005: 288). Con Ortega se puede decir que el poeta es él y sus lecturas[35].

"Si se ha llamado al poeta un segundo creador, un «*alter deus*», el lector no es otra cosa que un «alter poeta» —con todas las consecuencias que ello implica—" (Maurer, 1987: 263). El acto creador del lector consiste en la concreción del poema, en

[34] Decía Ricardo Senabre que "un texto es siempre un tejido, una urdimbre de otros textos, porque el poeta es, antes que nada, lector de poesía. El estímulo que le impulsa a escribir es la lectura de otros textos; sus primeros modelos son, inevitablemente, ajenos. Se escribe porque se ha leído. […] También el escritor comienza imitando modos de escribir, y se halla expuesto a influjos diferentes, incluso en su estilo más acusadamente personal y maduro es posible percibir las huellas de aquel aprendizaje primero" (1998: 283).

[35] Ángel L. Prieto de Paula sostiene que "la metapoesía es, endogámicamente, una poesía para poetas" (1996: 232). Como dice Jorge Urrutia, "un poema sirve también para escribir otro. Escribir es, ante todo, leer" (1997: 140).

el llenado de los vacíos o huecos que deja el texto[36]. El resultado es un nuevo texto distinto al del autor, pues de algún modo la obra precedente influye —si el lector es a su vez creador, como De Luis— en su pensamiento[37]. Heidegger destacaba la importancia de la intertextualidad, ya que —apuntaba— "el verdadero diálogo con el Poema único de un poeta es el diálogo poético entre poetas" (2002: 30).

Como crítico, Leopoldo de Luis analizó concienzudamente la poesía española del siglo XX. Como lector, hará lo propio en clave intertextual. Los poemas reflejan las lecturas que le incitan a dialogar. Pero no toda comunicación presupone asentimiento; el homenaje tendrá lugar en muchos de ellos, pero otros son la refutación a lo expuesto por el autor de referencia. Su voz se suma al río de la tradición. Cada una de ellas, cada gota de voz instalada en el cauce de la tradición, es la literatura. Cada lector tiene su propia literatura, como cada poeta se debe a sus lecturas. Estas son las deudas deluisianas.

8.2.1. *Aquí se está llamando*(1992)

Este libro fue ganador del XII Certamen Internacional de Poesía "Odón Betanzos Palacios". Entre los miembros del jurado se encontraba Manuel Ariza, quien más tarde aportaría una breve introducción cuando fuera publicado por la Diputación de Huelva, en la que destacaba la madurez poética, como autor y como lector, de Leopoldo de Luis.

Aquí se está llamando es un homenaje a la poesía de San Juan de la Cruz a partir de la intertextualidad, desde el mismo título espigado de los versos del santo: "*Aquí se está llamando* a las criaturas y de esta agua se hartan, aunque a oscuras, porque es de noche". Leopoldo de Luis lee a San Juan de tal modo que escribe sobre el pensamiento

[36] "Este tipo de lugares vacíos inician, por lo tanto, la actividad representativa del lector, pues en un texto literario se trata, en último término, de producir un objeto imaginario que no es idéntico a ningún objeto del mundo real, y que solo puede ser formado mediante instrucciones que aportan los esquemas del texto" (Iser, 1989c: 198). Para el poema como objeto artístico, véase Mukařouský (1977: *passim*), Sartre (2003: 61).

[37] Felix Vodička expone los distintos modos en que una obra se relaciona con la conciencia del lector: "una obra que actúa en un lector, influye en su obrar, pensar y sentir, pues se convierte en componente de su vida psíquica. Ante todo influye en el gusto literario de los lectores que son creadores, influyendo en su trabajo aunque no sean conscientes de ello. Con esto tratamos el problema de la influencia, a que antes hemos aludido al hablar del punto de vista genético. […] Cuando hablamos de la eficacia literaria de una obra, no debemos olvidar, además de los casos de un influjo consciente o inconsciente directo, aquellos casos de obras literarias que se imponen estéticamente en el trasfondo de obras anteriores de las que se destacan por contraposición. Esto acostumbra a suceder cuando los materiales persisten, pero su comprensión es diferente; se conserva la fabulación pero varían los medios de expresión […]; o cuando se trata de una remodelación de un arte anterior […]" (1989a: 62).

del carmelita, en un diálogo enriquecedor e íntimo en la primera parte del libro. La comunicación poética, en la segunda parte —tras un poema "Intermedio"—, se basa en los homenajes que otros poetas habían llevado a cabo anteriormente, desde Unamuno hasta Guillermo Carnero, pasando por una glosa de él mismo, de su poema "Aunque es de noche" de *El árbol y otros poemas* (1954).

La "Lectura de San Juan" se vale de datos biográficos y de citas entresacadas de la vida y de la poesía sanjuanista. Como sucederá en la segunda parte, en la primera los temas existenciales se anudan a los metaliterarios a lo largo de los trece poemas que la componen. En ese cruce de caminos el lector se topa con la expresa contradicción entre la realidad y la ficción. El poeta tiene que construir su universo ficcional desde la aceptación de que el hombre, ser destructivo por naturaleza, existe sin motivo y sin finalidad: "Desde el temor y la miseria humana / cóndor de soledad, vuela el poeta" (5)[38]. Igual contraste se desprende de la oposición entre la escritura mística y la experiencia vital de un pueblo que se cobija apenas bajo el pórtico de la penuria, pues al sujeto poético le indigna la falta de reconciliación entre ética y estética: "Mientras la luz crecía en los poemas / se despiojaba un pueblo analfabeto / entre harapos" (6); incluso se da la paradoja de que el cofundador de la Orden de los Carmelitas Descalzos, el "Pueblo-Juan, Juan-Descalzo", se vea reflejado en un "Pueblo descalzo y vida desvelada". El mundo inexistente de la trascendencia mística y el mundo creativo de la poesía chocan con el mundo real de la realidad: "Sobre un solo caballo dos jinetes". La belleza poemática no encuentra eco en la vida del hombre de carne y hueso, cuyas atrocidades —como las acontecidas en Hiroshima, Vietkon, Nicaragua, Líbano— quedan grabadas en la memoria para recordar la incompatibilidad de la realidad y el deseo: "No es tan fácil / olvidar. Hay dos mundos y un helante / desamparo que cerca al que resiste / con su pobre materia atribulada"(7). En el décimo poema radicaliza la distancia entre ambos mundos por medio de la desmitificación del idealizado paisaje místico de San Juan:

> Mi amado, las montañas son escoria,
> los valles son recintos contagiados.
> Pero el paisaje místico se hunde
> en un espejo que hacia dentro pone
> iguales los diseños invertidos
> del éxtasis. Irreales, pero hermosos.
> Emerge un universo entresoñado
> de lírica presencia
> y en el espejo está todo el prodigio.

[38] Los trece poemas de "Lectura de San Juan" solo aparecen enumerados, sin título.

Frente al mundo de la realidad, el mundo del poema. Estos versos exigen una lectura metapoética. En el poema es posible la creación de una naturaleza idealizada o "paisaje místico", irreal pero existente en el espejo, es decir, a través de la sugerencia del poema. La realidad real pierde autonomía y, por el simbolismo poético, el poeta levanta un paisaje poético. Ya se vio más arriba que De Luis escribía sobre el jardín cerrado al que apela la intimidad de la poesía.

Es este el sentido último de la lectura deluisiana de San Juan: mostrar la falta de correspondencia entre el universo místico y estético de la poesía, de un lado, y las circunstancias históricas y la esencia del ser humano, de otro. En esta misma línea había escrito León Felipe el poema "Auschwitz", donde el yo poético manda a callar a los poetas infernales (Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud) —y a sí mismo como poeta que es—, pues asegura que "cualquier habitante de la tierra / sabe mucho más del infierno" porque ha visto a hombres "aguardando su turno / en los hornos crematorios de Auschwitz". Coloquialmente se dice que la realidad siempre supera a la ficción.

La "Lectura de San Juan" comienza con la ruptura espacio-temporal de la localización de los acontecimientos que van a ser narrados. Así, el sujeto poético se retrotrae a la fuga de Juan de la Cruz del convento de frailes carmelitas de Toledo, a un indeterminado "ayer", mas determinado en tanto que es el momento preciso de la lectura por parte del poeta que está escribiendo su libro en la última década del siglo XX: "Ayer se fugó un preso. Yo, habitante / sombrío de unas páginas nocturnas, / lo estoy viendo pasar con su estameña". Incluso se llega a especificar que es la lectura propia de un hombre sin fe que solo ve a Cristo en las representaciones pictóricas de Velázquez, de Goya o de Dalí, característica de un agnóstico que sin embargo elogia el alto nivel estético de la poesía mística y que, por ello, se hace "cómplice silente de la fuga, / cierro el libro y lo escondo en la esperanza". Es el diálogo intertextual entre San Juan y la historia.

El cuarto poema de la primera parte es la apología y el elogio del lenguaje sencillo para la poesía, que es el empleado por Juan de la Cruz y por el propio Leopoldo de Luis. La lengua sencilla apta para que la entienda el pueblo es la defensa que llevó a cabo Erasmo de la lengua vernácula, la misma con la que San Juan escribió su "Noche oscura" y la que, posteriormente, el sobrino de Fray Luis de León —Fray Basilio— defendió en 1618 ante la Inquisición con su *Apología de las obras y doctrina de San Juan de la Cruz*. El poeta contextualiza su estilo poético con estos tres hitos históricos y

hace uso de la lengua aprendida en el pueblo y en la tradición en sus poemas, pues la poesía es intertextualidad:

> Corrientes misteriosas que circulan
> y refluyen al pozo del lenguaje
> son pasados futuros que se tornan
> en futuros pasados y amanecen
> en los huertos sonoros del poema.

La claridad expresiva de la poesía se corresponde con la claridad del alma exigida y recomendada por el carmelita en la fase iluminativa para alcanzar la unitiva. En las *Cautelas*, breves consejos sanjuanistas para alcanzar la perfección, San Juan apela a la "espiritual desnudez" y a la necesidad de "guardar el alma en el olvido de todo aquello" que escandalice o maraville. Desde una lectura metaliteraria simbolista, Leopoldo de Luis expone que una poesía verdaderamente desnuda "no es dejar la ropa: / es olvidarse del vestido / y es caminar como si nunca hubiera / cubierto a la verdad ningún ropaje"[39]. El lenguaje de poema requiere un trabajo formal, una reelaboración de la forma en las manos del artesano o del obrero de la palabra[40] para que exprese sencillamente lo que en realidad ha supuesto el resultado de una tradición actualizada por la particular visión histórica del autor. Entonces el lenguaje lírico necesario para expresar la compleja experiencia mística obra el milagro de la sencillez expresiva en San Juan: "La niña toma de la mano a Juan / por un reino de sombras florecido"; ese reino es el de la palabra poética.

La posibilidad de que el castellano fuera vehículo expresivo de la poesía es el tema principal del sexto poema de la serie, ya que la poesía del santo es una "extraña aleación de unas palabras / que nacen del diario pueblo humilde / y cantor […] para volverse espejo trascendido". Ahora se recupera la figura de Ambrosio de Girón, quien en su *Discurso sobre la lengua castellana* —dice el poeta— "ha negado tercamente / que la lengua romance / pueda alumbrar las claves del misterio". La poesía de San Juan lo desmentiría. Su obra marca uno de los momentos cumbres de la literatura y asienta los presupuestos simbolistas que, a su vez, marcarán el rumbo de la poesía española del

[39] En su estudio de la *Segunda Antolojía Poética* Leopoldo de Luis corroboraba que "no hay *poesía desnuda* —y Juan Ramón Jiménez no podía ignorarlo—, porque la poesía, como tal obra, como tal poema, reside en la palabra, y la palabra es siempre un ropaje" (1983: 25). Véase "Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo" (Senabre, 1998: 93). Jorge Urrutia confirmaba que "La poesía es, al fin y al cabo, un problema de lenguaje" (2013b: 151).

[40] Paul Ricoeur define al poeta como "ese artesano que suscita y modela lo imaginario mediante el único juego del lenguaje" (1980: 287).

siglo XX. Todo ello late como trasfondo de la lectura sanjuanista por parte de Leopoldo de Luis.

Pero aunque la poesía sea una herramienta inútil contra las injusticias "es algo necesario entre cadenas" (7). De Luis siempre entendió la poesía como imprescindible para su vida, pues a través de ella encontraba consuelo y sentido al mundo. Otros poetas recuperan el legado sanjuanista, como "la soledad sonora" de Juan Ramón Jiménez "de barba cristianísima y lunática", o Miguel Hernández y "sus vulnerados silbos", al que "aún le esperan / muros aprisionantes, como a Juan"; la poesía o "la soledad sonora está en el huerto / de Fray Luis, y se aloja en los espacios / del alma, en los atajos de Miguel / de Molinos, o por las galerías / que soñó Antonio el bueno" (7).

La espiritualidad del alma atravesando la noche oscura de San Juan es sustituida en el pensamiento deluisiano por la materialidad corporal del ser, nombrada como "noche oscura del cuerpo" (1), "cósmica materia" y terrenal materia que va por la "miserable noche opaca / en que cuerpos sin fe se reproducen" (2), "materia oscura" (8) o "materia oscura sin destino" (11). El amor místico de la esposa y el esposo —alegoría de la unión del alma con Dios — del *Cántico espiritual* y de la *Llama de amor viva* es revitalizado en el tercer poema de *Aquí se está llamando* en las historias de amor de Aberlado y Eloísa y en la de Philippe Aubin y Marie Ephreme "por esta Francia / del siglo XX"[41]. Estos encuentros imposibles habían sido censurados en las *Cautelas* de San Juan, a las que De Luis le responde: "Un cuerpo hermoso ocúltase en la noche / y yo guardo un secreto: yo lo he visto". Siendo fiel a su cada vez más acentuado materialismo, el amor deja de ser la correspondencia entre almas para hacerse tangible en la unión de los cuerpos.

El tiempo y la muerte también serán motivos recurrentes de la primera parte, especialmente a partir del octavo poema. En este, la repetición existencial del individuo y de la especie, pregonada por Kierkegaard, le hace comprender que "no va la vida hacia la muerte, / va a la muerte a la vida, porque nace / del hombre viejo el hombre nuevo. / De Úbeda a Fontiveros, no al contrario" (8), es decir, se va de la muerte al nacimiento, pues el hombre comienza su existencia con la muerte en su esencia y se

[41] El 30 de marzo de 1990 Juan Pedro Quiñonero publica una noticia en el diario *ABC* que De Luis pudo leer. Se trata de la historia de amor, similar a la de Abelardo y Eloísa, acaecida en Evraux entre el padre prior Philippe Aubin de la abadía de Bec-Hellouin y la madre superiora Marie Ephreme del monasterio de Sainte-Francoise-Romaine, unidos en principio por motivos profesionales pero cuya relación posteriormente desencadenó un amor imposible que acabaría con la dimisión y el retiro espiritual de ambos. Años más tarde este mismo periodista reivindicaría la memoria y la poesía de Leopoldo de Luis, injustamente olvidado —dice—, en "Leopoldo de Luis, víctima inocente de Caína" de su blog unatemporadaenelinfierno.net.

regenera en cada nuevo ser vivo. En la existencia humana, "siempre están los tres perros persiguiendo / —los tres tiempos— al corzo de la vida" (9); en la vida real, asimismo, "el pastor aquel que iba penado / es el hombre vulgar que cada noche / muere en la cruz desamparada y ciega / del árbol que es su vida" (10). El poeta sabe que la vida va "hacia la noche de la nada", algo que de algún modo insinuó San Juan en su celebre dibujo del camino de perfección en cuyos escalones centrales, los del camino correcto, escribe "nada, nada, nada, nada". No obstante, De Luis, como agnóstico de carácter unamuniano, se pregunta "¿es la muerte o la vida la que espera / al final?" (13). Quizá la respuesta esté en el último verso del undécimo poema: "lo que se ve en la sombra, ya no es sombra". La trascendencia deluisiana reside en el más allá que supone la poesía. Por eso repite insistentemente "estuvo aquí" (13), siendo ese *aquí* la actualización de San Juan en los mismos versos del libro *Aquí se está llamando*. La intertextualidad ha hecho el milagro.

El poema "Intermedio" sirve de puente entre la primera y la segunda parte del libro, formal y temáticamente. En él, Leopoldo de Luis va a definir el concepto de poesía a partir de la experiencia de la lectura de los versos de San Juan de la Cruz. De otro modo, es un metapoema desde la intertextualidad sanjuanista. Para el sujeto poético la poesía del místico narra "la historia de su viaje hacía sí mismo"[42]; es una poesía, por tanto, intimista. El viajero es el que abandona lo conocido y emprende un viaje, una búsqueda, hacia su interior: la poesía se convierte así en el encuentro de un *yo* con su *alter ego*, el camino que se recorre a la luz de la palabra poética, a la zaga de la autenticidad del ser[43]. La poesía es la voz personal de la verdad, al menos, de la verdad personal del poeta, pues —en palabras de Jorge Urrutia— "lo escrito ya no concuerda con la verdad. Y sin embargo es verdad. Es otra verdad" (1985: 14).

Para De Luis el mérito de la mística del santo consiste en hacer creer al lector "que es verdad lo que nos cuenta". Su poesía expresa realidades, como los paisajes, "que jamás han existido". La ficción literaria hace que se cree un universo alegórico donde los deseos se materializan en forma de palabra poética. El carmelita es el cantor del amor y de la muerte que ansía la perfección divina, el místico que muestra a los

[42] En *Las luces del crepúsculo* recuerda Jorge Urrutia (2004: 45) el grano de polen 16 de Novalis, a propósito de la imagen del poeta como viajero en Machado: "Soñamos viajar a través del universo ¿pero acaso el universo no está en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. El camino misterioso no conduce sino al interior de nosotros mismos". Es, pues, el mismo valor simbólico de la poética deluisiana. Escribía San Agustín: "Todo esto lo hago dentro de mí, en el inmenso tribunal de mi memoria… y también en mi memoria me encuentro conmigo mismo" (*apud* Abrams, 1992: 79).

[43] Carlos Barral reelabora el motivo del *homo viator* en el poema "Discurso": "Por eso / hundo la mano en la memoria, palpo / sus calientes rincones y sus pliegues / más húmedos, buscándome".

creyentes cuán lejos están de alcanzar la ansiada unión con Dios y, al mismo tiempo, el que logra que el "viejo agnosticismo" —el suyo propio— se atenúe. La poesía mística une los contrarios, la paradójica unión entre la fe y la duda: "El milagro se llama poesía". Porque lo que muestra De Luis en este poema es su experiencia de la lectura sanjuanista en clave simbolista. Se podría decir que la mística sacra se hace profana por la vía de la metapoesía, cualidades señaladas por Jorge Urrutia como configuradoras del simbolismo español[44]. Los versos del poema "Intermedio" relatan la historia de la búsqueda de sí mismo en su interior ("la historia de su viaje hacia sí mismo / […] a la interioridad de su recinto") y también exponen su aventura poética como creador de "paisajes inventados por su sueño / y por su corazón reproducidos". La poesía simbolista es metaliteraria:

> Él no cambia de rumbo, mas se deja
> influir por los muchos que venimos
> detrás, y sus poemas son aquellos
> que escribió, pero tienen otros símbolos,
> son espejos que copian otra imagen
> a medida que fueron compartidos.
> Hoy los vuelvo a leer modificados
> por la lenta falsilla de los siglos,
> impregnados de nuevas ansiedades
> y por otras miserias afligidos.
> Sus palabras repaso y me detengo
> y voy pensando en ellas, y me digo
> si el milagro no está en modificarlas
> el propio Juan, para creer conmigo.

Los versos finales de "Intermedio" señalan el método empleado en *Aquí se está llamando*, en tanto que es la lectura personal de la poesía de San Juan, distinguiendo entre intertextualidad e influencia: los versos de un poeta precursor son otros a los que originariamente vieron la luz, debido a las posibles lecturas realizadas a lo largo de los años por distintos receptores, quienes aportan su mundo particular al mundo ficcional del poema[45]. Ese añadido histórico —como ser-en-el-mundo— es ineludible y condicionante del mismo proceso de interpretación. El sentido y la intención pretendidos por el autor no coinciden con los del lector como co-creador. San Juan de la Cruz se desliza por encima del tiempo —permítanme la expresión— *atemporalizándose*

[44] Aunque pensar en San Juan de la Cruz como poeta simbolista puede ser un anacronismo, no hay que olvidar que el propio Juan Ramón Jiménez lo consideraba como precedente, junto a Bécquer, de su poesía.

[45] Escribe Jesús Camarero que "la intertextualidad no debería servir al lector para desentrañar la genealogía de la obra, ni debería ser un principio explicativo de la causalidad de los textos (las lecturas del autor); al contrario, debe servir para fundamentar esa memoria colectiva que es la literatura, la heterogeneidad de todo texto, su significancia y la infinitud del lenguaje" (2008: 47).

en cada acto de lectura, en un proceso de enriquecimiento bidireccional, pues el lector asume la lección del místico, con la que estará o no de acuerdo, a la vez que la poesía del Doctor de la Iglesia se beneficia de sus múltiples lecturas. Gracias al concepto de intertextualidad, los planteamientos de huella e influencia se desprenden de la anquilosada relación entre el maestro y el discípulo. No solo el creador tiene que responder con su poesía a sus circunstancias, sino también el lector.

Sin embargo, es el mismo Leopoldo de Luis quien, en los versos transcritos de "Intermedio", utiliza los términos influencia y ansiedad para reflejar la relación entre obras literarias. La concepción deluisiana de la poesía puede ser explicada a partir de *La ansiedad de la influencia* de Harold Bloom, cuya tesis principal queda recogida en el siguiente párrafo (2009: 78):

> La Influencia Poética, cuando afecta a dos poetas fuertes, auténticos, tiene lugar siempre por una mala interpretación del poeta anterior, un acto de corrección creativa que es, real y necesariamente, un malentendido. La historia de la influencia poética fructífera, es decir, la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y una caricatura de salvarse a uno mismo, de distorsión, de revisionismo perverso y deliberado sin el que la poesía moderna como tal no existiría.

La relación entre un precursor como San Juan de la Cruz y sus sucesores —entre los que se encuentran Leopoldo de Luis y su "lectura acompañada"— consiste, más que en una legado de ideas (Bloom, 2009: 114), en una *compleción* por parte de los poetas posteriores que corrigen, revisan, rectifican o corroboran al llamado por Bloom poeta fuerte. En la teoría del crítico americano la historia literaria es una historia de errores y de traiciones de lecturas.

Por otro lado, como indica el título de la segunda parte de *Aquí se está llamando*, Leopoldo de Luis va a realizar una "lectura acompañada" de otros poetas contemporáneos que han escrito sus poemas a partir de la obra de San Juan de la Cruz. De ahí que el título de todos los sonetos que la componen sea "con" seguido del nombre del autor, pues se trata de una lectura del santo desde la intertextualidad de los lectores-poetas que a su vez han sido leídos, interpretados, por De Luis. Esta doble maniobra interpretativa es puesta de manifiesto en "Con José García Nieto", donde el sujeto poemático dice que está "leyendo lentamente tus canciones" para aprender de ellas "hondas lecciones / estelares". José Manuel Trabado Cabado señala que este tipo de recursos supone que "la propia institución literaria se convierta en protagonista de sí misma" (2002: 109)

Los poemas de esta segunda parte abordan *grosso modo*, de un lado, la concepción poética de la poesía mística o la idea deluisiana de qué es la poesía desde la metaliteratura y, de otro, temas trascendentales desde la metafísica; incluso en algunos sonetos se plantea la condición trascendental de la poesía como relación intertextual y como moral, como en "Con Jesús Lizano", donde el poeta Juan de Yepes es expuesto como "el curandero" —por el poder redentor de la poesía— y como "el prestamista" —por la tradición dejada a los poetas venideros—.

La primera "lectura acompañada" metaliteraria la realiza "Con Antonio Machado"[46] al reivindicar la concepción machadiana de la poesía como emoción y como amor. Si el poema no emociona, fracasa como obra de arte; tiene que llegar al lector y alterar de algún modo su sensibilidad. Si el poema no resurge en la conciencia del lector, dice De Luis, "nos mata". Y si la poesía ha de ser necesaria para el autor, también debe serlo para el lector, quien debe aceptarla como compañera de vida. La intertextualidad de Machado con los místicos carmelitas es especificada por Leopoldo de Luis como "huella" impresa en el alma. Del mismo modo que parafrasea los versos en los que Machado define la poesía de San Teresa y de San Juan, respectivamente, como "alma de fuego" y "espíritu de llama", en la lectura "Con Dámaso Alonso" reitera que "siempre es fuego y amor la poesía / siempre una hoguera que en el pecho arde".

"Con Federico García Lorca" glosa unas palabras de la conferencia "Juego y teoría del duende" (1933): "cuando pasa el duende de Juan de la Cruz". La travesía del duende lorquiano cruza por la casa de la poesía; cuando el duende asiste al artista tiene lugar la obra de arte: "y un poema perfecto se termina / en cada habitación, si el duende pasa". En la poética del agitanado Lorca, el duende es algo más que la inspiración o que la visita de las musas; es algo interno, perteneciente a la sangre o a la naturaleza del que goza de la condición de artista, es una herida que, como la deluisiana, nunca se cierra. La poesía viene por donde sangra la herida.

Pero al mismo tiempo, la poesía es luz. Se lo pregunta retóricamente en "Con Manuel Altolaguirre": "¿El canto es luz? ¿La luz es de tristeza?"; luz y llanto es la poesía. En la lectura que realiza de San Juan "Con Carmen Conde", volverá a poner de relieve el carácter iluminativo de la palabra poética, especificando que el milagro del poeta místico es "el claro canto, los claros huesos que cantando vienen". Poesía de luz y

[46] En *Antonio Machado. Ejemplo y lección* deja constancia de ser "lector de Antonio Machado desde los doce años —la edición de 1928 fue uno de los primeros libros que «robé» de la biblioteca de mi padre—" (1988: 10).

poesía de llanto, como en “Con Manuel Altolaguirre”, síntesis de las virtudes poéticas del carmelita:

> Tu mueves la mirada para el llanto,
> dulce Juan, porque es triste la hermosura,
> porque emociona ir por la noche oscura
> y ver en luz purísima tu canto.

En las lecturas compartidas sigue De Luis manipulando los principios poéticos del simbolismo, basados en la intimidad, en el subjetivismo y en la falsa sencillez de un lenguaje al alcance de todos. Así, “Con Luis Rosales” coincide con la concepción pseudomística de la poesía como búsqueda solitaria al encuentro consigo mismo: “el llanto puro de la poesía / buscando en soledad el propio centro”[47]. Junto a la soledad, el silencio es rasgo inherente a la mística, reflejado en las máximas de “la soledad sonora” y “la música callada”. Así, en “Con Blas de Otero”, recomienda que “debe ser silenciosa esa lectura / que apenas si se apoya en la palabra”, cuyo último terceto es una definición exacta de la teoría de la recepción: “Mas la lectura, silenciosa y todo, / es entender de una íntima manera / lo que el poeta quiso de otro modo”. Leopoldo de Luis explicita esa forma de “entender de una íntima manera” la poesía del místico. El primer indicio está en el hecho de que sea apeado del tratamiento de santo y se dirija a él solo como “Juan”, como el ser humano y como el poeta Juan de Yepes. En la hermenéutica deluisiana, las palabras del santo son desprovistas de la teología mística, por lo que ni la ascética ni la fase unitiva son asumidas por el lector De Luis, quien es consciente de que “hay que poner valor para entenderte / del todo, Juan. ¿Qué del lector esperas?”; la conclusión a la que llega es propia de un lector agnóstico que rechaza la ansiada muerte del carmelita: “Mas te entendemos porque estamos vivos”. He aquí la unión de poesía y muerte, de metaliteratura y metafísica. En el soneto “Con Gabriel Celaya” parafrasea la idea de la poesía —descontextualizado de la experiencia religiosa— como *mysterium tremendum et fascinans*, ya que es nombrada como “luz deslumbrante” y “amor terrible”.

Otras metáforas ampliarán la simbología metapoética, como en “Con Concha Zardoya”, en el que indica que es “cada rama un poema” y “cada poema un pájaro o un ala”; o bien “una tormenta / es la elaboración enfebrecida / del poema, lo mismo que

[47] “La poesía, en los entresijos de la conciencia, en los desvanes y laberintos del hombre, va elaborándose solitariamente, es cierto. Pero no nace de sí misma, sino que de todas partes le llegan al poeta la incitaciones que pueden transformarse en materia poética. Deudor de todo es, y su soledad debe volverse comunicación. Porque no es que sacrifique su aislamiento, sino que desde su recinto solitario devuelve a la comunidad, transformadas en poesía, las emociones vividas entre todos” (De Luis, 1975: 206).

una herida", donde gracias al encabalgamiento se identifica poema y herida, así como "es una dulce lluvia la poesía" ("Con Vicente Gaos"), imagen que se repite en "Con José Gerardo Manrique de Lara", con el que resuelve una "definición para la poesía / como lluvia que deja un dulce poso".

Sin embargo, todo el mundo ficcional de la poesía de San Juan no puede nada contra la injusticia del mundo real. La poesía debe ceñirse al campo de la subjetividad y lo ficcional, a la órbita de lo íntimo, pues "contra la sangre que derrama la injusticia" —le dice al poeta Juan— "ni tus largas noches la redimen, / ni tus poemas, ni tus monasterios" ("Con Carlos Murciano"). Los límites de la literatura vuelven a ser fijados por Leopoldo de Luis, proponiendo la revolución como actuación extraliteraria y la rebelión como la expresión estética de una utopía. Subyace en esta concepción poética la teoría de la ficcionalidad del arte, como la de Martínez Bonati, para quien "entre autor y obra, media el abismo que separa lo real de lo imaginario" (1983: 134).

Junto a estos poemas metaliterarios hay en "Lectura acompañada" otros textos que reflexionan sobre los temas del tiempo, la muerte, la nada y Dios. Son temas trascendentes que manifiestan la intrascendencia humana desde un punto de vista materialista. "El alma es carne", asegura rotundamente "Con Manuel Machado", pues la esencia de la vida consiste precisamente en este proceso de descomposición que encuentra —como en "Noche somática" de *Igual que guantes grises*— en el cerebro el último reducto de la vida: "En el cerebro alójanse las rosas / grises del alma en íntimos latidos"[48]. "Con Gerardo Diego" corrobora que "lo que arde siempre es la materia" y que el alma, si es luz, no alumbra en un universo que no es más que "materia oscura", con "sus negros agujeros sin salida"; en la vida terrenal, "a ras del suelo", se vive en sombra, en la sombría caducidad a la que somete el tiempo al cuerpo humano que fluye hacia la nada, simbolizada en la rosa que "sabe que estará mustia mañana" ("Con Miguel de Unamuno"). La naturaleza telúrica de la existencia, a partir del mito del "nacimiento último", ampliará la imaginería materialista de Leopoldo de Luis, como en "Con Germán Pardo García", siendo este quien afirmó en 1980 que era De Luis "el más grande poeta actual de España".

La muerte, por tanto, es el *leitmotiv* que estructura los temas metafísicos de esta segunda parte. La firmeza asertiva de la muerte vendrá a desmentir la lección mística: el

[48] El color gris caracteriza tanto el sentido materialista del cuerpo humano, así como la prioridad de la existencia sobre la esencia, según se explicita en "Con Pedro Pérez Clotet": "La vida es un color que cambia y cuenta, / pero es el color gris el que más calla", "gris como la ceniza y el granito".

alma no se encuentra con Dios, porque sencillamente en la existencia el hombre no cuenta ni con alma ni con Dios. En estos poemas se insiste en que morir es "ganar la noche" y en que "cada uno es un viajero hacia lo oscuro" ("Con Vicente Aleixandre"), por lo que heideggerianamente vivir es "beber solo a pequeños tragos / el vino paulatino de la muerte" ("Con Luis Felipe Vivanco"), "y bebe muerte sin saberlo el hombre" ("Con Leopoldo de Luis"). En el último poema de *Aquí se está llamando* deja el poeta una definición existencial de la vida: "Vivir es esperar y ver la nada / como trampa final de la mirada". Materialismo y agnosticismo desembocan reiteradamente en la poética deluisiana en el nihilismo ("la oscura noche del vacío") y en la afirmación existencial del ser-para-la-muerte ("De Úbeda a Fontiveros no hay distancia"), según aparece en "Con Adriano del Valle".

Ante el absurdo de la existencia e incapacitado para comprender la crueldad humana, Leopoldo de Luis pregunta "Con José Hierro" al poeta de la "Noche oscura" si vale la pena vivir a pesar de que el hombre haya llevado a cabo barbaries como el Gólgota, Hiroshima, la Inquisición, Dachau, Auschwitz o la fosa de Katyn, pues después de tanto sufrimiento, y a pesar de la alegoría del místico, "la noche está oscura, como estaba".

8.2.2. *Poesía de postguerra*(1997)

Al escribir sobre la poesía de posguerra está escribiendo sobre su propia poesía y sobre su formación como lector y escritor, está hablando de las lecturas de aquella época, de sus editoriales y revistas, en fin, del modo en que participó activamente en la cultura literaria de los años cuarenta y cincuenta[49]. Nombrando solamente algunos hitos de aquel momento logra dar una visión completa de la variedad literaria de la época, incluyendo un análisis de aquella "Poesía social" con la perspectiva suficiente del que ya entonces sabía atemperar las altas expectativas depositadas en ella.

Un poeta es el subjetivo y extraño resultado de sus experiencias y de sus lecturas, que no son sino una experiencia vital más. Leopoldo de Luis comienza esta mirada retrospectiva hacia el pasado con la identificación ontológica de él mismo con el poeta de posguerra que fue, valiéndose para ello del conocido arranque de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, cuya intertextualidad fue analizada a propósito de

[49] Trabado Cabado utiliza el término *collage* para definir esta técnica, que consiste en yuxtaponer "diferentes fragmentos de otras voces en el propio poema", con la finalidad de "revisar la tradición literaria desde unos presupuestos críticos" (2003: 109-110).

Huésped de un tiempo sombrío y volverá a ser explicitada en el póstumo *Respirar por la herida*, tanto en el poema "Rubén Darío" como en "Querida y vieja lengua":

> Yo soy aquel que ayer no más quería
> sacar hacia la luz unas palabras
> cercadas por la sombra y por la sangre
> lo mismo que palomas degolladas.

Desde los primeros versos las referencias intertextuales son decisivas para ir construyendo su propio poema. El siguiente guiño literario es a la intervención de Neruda en *El mono azul* (nº 46, julio de 1938), quien en una entrevista incluye su poema "Piedras de Madrid" dedicado a María Teresa León, donde identifica a esas piedras que resisten el cerco con "palomas degolladas", al igual que en el poema deluisiano.

A continuación, De Luis destaca su vertiente humanista y lo que se llamó neorromanticismo o la rehumanización del arte. Si pudiera parecer que hay una evocación de los *Versos humanos* de Gerardo Diego y de los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, no creo que sea así, pues 1925 y 1954 son fechas —las de aparición respectivamente de ambos libros— que no se corresponden con los primeros momentos de la poesía de posguerra. Más bien deben considerarse esos primeros versos como la presentación de su situación agónicamente existencial en aquella época histórica, marcada por el rencor, el odio y la culpa, por el pecado de haber nacido y por su condición de derrotado en la guerra:

> Yo soy aquel que quiso un verso humano
> destrozado y herido por las balas
> de la antipoesía y la miseria
> donde el can del rencor sombrío ladra.
> Yo soy aquel que ansió ganar un mundo
> donde el odio su cuerpo deshelara,
> yo soy aquel que recibió la culpa
> como doble tenaza.

Si con la guerra civil la poesía había ido enmudeciendo, siendo esta una opinión que por repetida intentó cobrar cualidad de verdad, Leopoldo de Luis lo desmiente porque "en la juventud de los poetas / siempre la poesía es una llama". Y en ese avivar la llama de la poesía el primer hito que reconoce, independientemente de consignas y de bandos, es el de la recuperación de la figura de Garcilaso por "Juventud Creadora" e implícitamente las tertulias del Café Gijón; entre ellos, De Luis cita en su homenaje a

José García Nieto[50] y su poemario *Víspera hacia ti* (1940). Pero si del lado de la poesía arraigada, para utilizar la consabida terminología de Dámaso Alonso, cita la obra del fundador de *Garcilaso*, del lado del desarraigo recuerda *El hombre acecha* y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández , así como la revista alicantina *Verbo*, fundada por José Albi y Vicente Ramos.

Como Dante en el canto primero del "Infierno", el yo poético se posiciona en el mundo: "en medio de la vida nos hallábamos"; se encuentra perdido en la oscuridad de una selva llamada España, descrita por Eugenio de Nora en *España, pasión de vida* (1953); otros ejemplos de desarraigo son *Primavera de la muerte* (1946) de Carlos Bousoño y *La tierra amenazada* de José Suárez Carreño.

En su revisión bio-bibliográfica se detiene en Victoriano Crémer, del que señala *La espada y la pared* (1949) y la revista *Espadaña*. Del "aleixandrino corazón de Málaga" evoca *Abril del alma* (1943) de Muñoz Rojas y la negación de Alfonso Canales de "que el paraíso sea ya casa". Son los mismo años en que Enrique Azcoaga publica *El canto cotidiano*(1943). Algo más tardíos son los insinuados por De Luis en los siguientes versos: *Sumido 25* (1948) de Miguel Labordeta y de José Javier Aleixandre *Ver y cantar*(1953).

"… [Y] seguimos andando", añade el poeta, por la historia de la poesía de posguerra hasta llegar al libro *Al par de tu sendero* (1946) de López Anglada, atravesando la cofundación de *Ínsula* por José Luis Cano, del que se sugiere *Sonetos de la Bahía* (1942), más la prosa de *Los años irreparables* de Rafael Montesinos (1953) o el importante momento de las primera obras de Adonáis en 1943, además de *Los desterrados* (1947) de Rafael Morales y *Oratorio del Guadarrama* (1953) de José Luis Prado.

También se acuerda De Luis de la barcelonesa *Entregas de poesía*, dirigida por J. Ramón Masoliver, Diego Navarro y Fernando Gutiérrez y, tras la ausencia del primero, por los dos citados en el poema, Manuel Segalá y Julio Garcés. Hay que recordar que en esta colección publicó Leopoldo de Luis su breve poemario *Laurel* (1946)[51]. Y también en el norte comenzaba su andadura *Proel* en ese mismo año de

[50] José Enrique Martínez Fernández cita este poema de Leopoldo de Luis como ejemplo de homenaje y no como réplica (disentimiento), es decir —siguiendo su propuesta de análisis—, como cita intertextual, marcada, endoliteraria, externa y verbal.

[51]En 1946 aparece, en el nº 23 de la barcelonesa colección "Entregas de poesía", *Laurel*, una obra formada por catorce poemas de estructura métrica clásica (siete sonetos, tres décimas, un romance heroico o endecasílabo, y tres tercetos encadenados), de temática ya puramente deluisiana, como puede intuirse desde el mismo subtítulo *(Homenaje y elegía)*: *homenaje* al libro que acaba de escribir su cuñado

1944, mientras que en Las Palmas de Gran Canaria las *Planas de poesía* de los hermanos Millares Salls veía la luz en 1949, acompañados en las tertulias por el poeta Pedro Lezcano.

De su amigo Ramón de Garciasol cita *Defensa del hombre* (1955), mientras que de Salvador Pérez Valiente presenta entre líneas el "agrio verso" de *Cuando ya no hay remedio* (1947), junto a los *Cantos iberos* (1955) de Celaya, con quien se pregunta "¿será la poesía, si se mira, / cargada de futuro, un arma?"; aprende la lección de *Pedro el ciego* (1954) de José Gerardo Manrique de Lara, frente a la promulgada por José María Valverde en *Hombre de Dios* (1945) y *Versos del domingo* (1954). En esta reflexión sobre la fe y la nada, De Luis recuerda el *Arcángel de mi noche* (1943) de Vicente Gaos. La imagen del arcángel le lleva al libro *Vencida por el ángel* (1951) de Ángela Figuera Aymerich, que a su vez le trae a la memoria los títulos de otras poetas como *Dominios del llanto* (1957) de Concha Zardoya, *Canción olvidada* (1947) de María Beneyto, *Mujer sin edén* (1944) de Carmen Conde, *La tristeza* (1953) de Susana March, *Oratorio de San Bernardino* (1950) de Alfonsa de la Torre y *Jardines bajo la lluvia* (1943) de Clemencia Laborda.

José Luis Gallego —*Voz última*—, homenaje, pues, poético; y *elegía*, por la condena a cadena perpetua, si bien antes sufría otra condena a pena de muerte: elegía biográfica que fundamenta el tema de la obra. Se ha dicho que en la conmutación de esta condena intervino el padre de Leopoldo de Luis, como abogado con amigos influyentes. Si dejamos a un lado las connotaciones marxistas de términos como "camarada" o la continua alusión al "rojo" de la palabra y de la sangre, así como la presentación del *tú* poético como héroe o mártir que empuña la hoz, aunque esta es nombrada con su sinónimo "falce", en este libro primerizo ya encontramos algunos de los motivos que serán recurrentes en toda la obra deluisiana. Desde el mismo título del opúsculo—que a su vez es también el paratexto del segundo poema— la poesía se presenta como acto creador en sí, pues el laurel es símbolo de la victoria o del triunfo moral que representa la palabra poética. El omnipresente tema de la muerte —aún no expresado en clave existencial— es tratado del mismo modo que lo hicieran Miguel Hernández y Antonio Machado. Los poemas "Eterna sombra" —que tanto marcó a De Luis— y "Elegía a Ramón Sijé" permiten una lectura intertextual con la *plaquette* deluisiana, a partir de los símbolos antitéticos de la luz y de la sombra ("podía / sombra matarte pero no vencerte" escribe en el quinto soneto, mientras que Hernández proclama que "hay un rayo de sol en la lucha / que siempre deja la sombra vencida"), y muy hernandiano es asimismo el llanto que "el fértil campo de tu ejemplo abona", otorgándole al llanto poder redentor, motivo que más tarde enriquecerá con la poética del llanto de León Felipe. De Machado aprende que tras la muerte renace la vida, simbolizada en la "Primavera" que, del mismo modo que en "A José María Palacio" también aparece personificada, como correlato de la diosa Perséfone; en el último poema, la intertextualidad es evidente, pues en él conmina al destinatario a la esperanza del milagro de la primavera, a que observe, en definitiva, cómo "el prado / se ha vuelto verde", cómo los almendros están en flor o el retorno de las cigüeñas. Otros símbolos como la tarde, la noche y el alba, el silencio, la lluvia y el vientre de la Madre Tierra terminan de configurar la denuncia a una "humanidad [que] de sangre y odio ciega / está", acosada por el "perro / de la envidia". Solo queda apuntar un último tema decisivo, el que es expresado como "el viento de la duda" que azota al poeta, determinante para comprender su angustia que, esta sí, como un perro fiel se echará a su lado definitivamente. Por eso creo que pese a la insistencia de Leopoldo de Luis en definir la poesía como respuesta a los desaires de la vida, su poesía es más una pregunta, la que se hace a sí mismo una y otra vez ante la condición humana: es el camino, la búsqueda; o mejor dicho, la poesía es una pregunta irresoluble que se responde en el fracaso de cada poema y en la derrota de cada vida.

Entre los miembros del grupo poético *Cántico* de Córdoba cita a Ricardo Molina y a Pablo García Baena, apuntando sus títulos *Elegías de Sandua* (1948) y *Antiguo Muchacho* (1950). Otro cordobés, Manuel Álvarez Ortega, enseñaba en 1949 la revista *Aglaé*. Entre tanto, su cuñado, en la cárcel, "José Luis Gallego unía / las piedras y las lágrimas".

Hace mención De Luis de López Gorgé y de su revista *Ketama*, en la que también colaboró, la cual ha sido nuevamente reeditada por la Fundación Jorge Guillén. De José Luis Hidalgo rescata *Los muertos* (1947), que vuelven si es él quien los llama, señala el poeta. *Pisando la dudosa luz del día* (1945) es una obra poética de Cela, quien "apadrinó" al postismo de Carlos Edmundo de Ory.

En el repaso histórico y bibliográfico de la poesía de posguerra se detiene, por último, en las obras de Blas de Otero y de José Hierro. De aquel evoca *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951), *Ancia* (1958) y *Pido la paz y la palabra* (1955); y de Hierro, *Tierra sin nosotros* (1947) y *Alegría* (1947).

En las dos últimas estrofas del poema, Leopoldo de Luis reconoce el sema común que une, incluido él, a todos esos poetas, a saber, la "Libertad", la defensa de Libertad que es en sí misma la poesía. Pues en su vida podía preguntarse lo mismo que el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, si "fue juventud la mía", o como suspira De Luis "Ay, poesía de posguerra, cómo / tienes mi juventud aún secuestrada". Vista la poesía de posguerra desde los últimos años del siglo XX, cierra el poema con la definición metafórica de lo que fue y de lo que es para él dicha poesía:

> Poesía de posguerra. Juventud.
> Si fui en tu fuego una pequeña rama,
> hoy sé que soy tan solo
> ceniza de esas brasas.

El poema "Poesía social" recoge tanto las ilusiones que fueron encerradas entre sus versos como el descrédito que sufrió y seguía sufriendo la poesía comprometida. La poesía que defendió los derechos humanos y denunció las injusticias sociales en una época marcada por el autoritarismo franquista supuso "un río entusiasmado", "sensuales poemas" como una "fruta de un árbol de sorpresa", "los humanos poemas que creyeron / en la mujer hermosa que se llama / Libertad" y que "un día ardieron en fuego de justicia"; todo ello —el hermoso entusiasmo, la sensualidad, la humanidad y la justicia— se perdió, fue traicionado y se convirtió en ceniza. Nada queda de esos

“cuerpos de amor que fueron los poemas sociales” cuando en ellos “hicieron presa / perros de metafísicas encías”. La poesía social cantó a la sombra del existencialismo.

8.2.3. *Generación del 98*(2000)

El libro *Generación del 98* se abre con un “Preludio de afecto y sombra. Muerte de poeta joven”, dedicado a Pablo Menassa, quien murió el 3 de noviembre de 1993 en las calles de Arganda del Rey y fue hijo de Miguel Oscar Menassa, en cuya editorial —Grupo Cero— está publicado este poemario de Leopoldo de Luis. Es el planto particular de este a la prematura muerte de un jovencísimo poeta.

El poema que funciona verdaderamente como prólogo para el resto del libro es el que le da nombre. Desde el principio se hace notar que el 98 es para De Luis algo más que un movimiento literario. Es una generación de artistas, una actitud o un punto de vista ante la realidad. Como hiciera en *Poesía de postguerra*, el poema “Generación del '98” pretende actualizar las circunstancias histórico-sociales de finales del siglo XIX en las de finales del XX, por la similitud entre ambas. El texto parte de la temática expuesta en dos cuadros de Gustavo de Maeztu de 1917: “La fuerza” y “El orden”. En el primero de ellos aparece en primer plano un hombre envuelto en una aristocrática capa junto a un sacerdote, mientras que al fondo guardias civiles a caballo controlan una larga fila de hombres monocromáticos, empequeñecidos y casi sin identidad; “El orden” es nuevamente una denuncia de la oligarquía española, al mostrar un hombre muerto a los pies de un guardia civil. Para Leopoldo de Luis los autores de la llamada generación del 98[52] plantearon las discrepancias y abusos de poder por parte de una minoría que aplastaba a los más desfavorecidos y marginales, reflejados en los “atónitos palurdos de Machado / baldadiños de Valle Inclán / campesinos en paro de Azorín / golfos y traperos de Baroja”. Por tanto, el 98 es la voz del compromiso contra las injusticias, como la cometida contra Miguel Hernández, otra víctima “de la fuerza y el orden”, “envenenado por el ángel perverso del odio y el ángel pobre de la tisis, / como si llevara a la espalda la joroba de un 98 irredento”. El poema concluye con unas palabras premonitorias y apocalípticas sobre un nuevo mal de siglo materializado en la incertidumbre de las nuevas tecnologías: “en tanto que el nuevo milenarismo filtra su

[52] La crítica, desde el punto de vista literario, entiende que hay un único movimiento: el modernismo. Sin embargo, De Luis parece aceptar la dicotomía modernismo/98, hoy superada. Fue siempre nuestro poeta firme defensor del concepto de generación, empleado tanto para la del 98 como para la del 27 en poemas, ensayos , conferencias y entrevistas.

luz impía por las rendijas de internet". La historia se repite sucesivamente, con otros personajes pero con argumentos parecidos: la crueldad humana.

Un primer grupo de poemas se centra en experiencias vitales o literarias de los autores más representativos de la nombrada por el poeta como generación del 98, a partir de sus lecturas. Estos poemas suelen compartir la ruptura temporal, o mejor dicho, la eliminación de las fronteras temporales como modo de equiparar la crisis noventayochista con las sucedidas a lo largo del siglo XX.

El primer autor recuperado es Azorín, "José Martínez Ruiz atraviesa La Mancha", como viajero incansable por la geografía española —en concreto por Andalucía— de cuyos viajes nació *La Andalucía trágica* (1904), añadida posteriormente a *Los pueblos* (1914) donde denuncia el paro en los campesinos andaluces, mal que sigue vigente en el momento de escritura de *Generación del 98*: "La visión de 1905 es una goma oscura que da de sí hasta prenderse en los clavos del final del siglo XX". Por el hecho de leer a Azorín, lo actualiza, como si cobrara nueva vida, como si pudiera tenerlo presente: "Luego, se sienta a nuestro lado y ve cómo se hojea su cuaderno un siglo más tarde". También sus recuerdos como lector de Pío Baroja le retrotraen a la edad de los trece años: "(Un adolescente de 1930 lee en Castilla las aventuras de Zalacaín)". Como la vivida por el sujeto poético a lo largo de su existencia, "también la España de 1900 se presentaba oscura", donde el adverbio *también* logra vencer las barreras temporales. Del autor vasco destaca su anarquismo y nihilismo así como la influencia de Nietzsche, a la vez que hace un breve y fugaz repaso por su trayectoria literaria, desde su primera publicación, la colección de cuentos *Vidas sombrías*, hasta algunos de los títulos incluidos en sus trilogías o tetralogías: *El mundo es ansí* (1912), *La lucha por la vida* (1904), cuyo título le sirve para expresar una conclusión metafísica: "La lucha por la vida sume nuestro destino".

En "Don Miguel de Unamuno publica «Poesías»" muestra su admiración hacia el pensamiento siempre alerta, "de vigilia permanente", del rector de Salamanca. De su poética subraya que, frente a Verlaine, "algo / que no es música, es la poesía", pues ha de ser la expresión de unas ideas al servicio de la libertad. Y recuerda en el poema las conocidas palabras del vasco: "Más bien piensa / el sentimiento, en tanto / que el pensamiento sientes". Leopoldo de Luis también reconoce la lucha agónica entre razón y fe que acosa la conciencia unamuniana, la que él mismo padece como agnóstico, como hombre con voluntad pero sin fe. Por último concede a Unamuno ser el artífice de romper con el Modernismo sensual de Darío en 1913, "para que el sentimiento trágico

de la vida / fuera el sonido recio que alertara / la modorra española". Ya en el último poema de *Sonetos familiares* Leopoldo de Luis llevaba a cabo su particular homenaje intertextual a la poesía de Unamuno, pues —como en el soneto de Quevedo en el que dice el autor vivir "en conversación con los difuntos"— con motivo de la lectura del *Cancionero* (1953), "se puso el libro a dialogar conmigo, / igual que un silencioso compañero", llegando a asumir cada uno de sus pensamientos:

> Es difícil y grave y es compleja
> su poesía, y sin embargo espeja
> divinamente clara mi amargura.
> No sé si es Don Miguel quien filosofa
> o soy el ser que vibra en cada estrofa.
> Por eso he vuelto hoy a su lectura.

"Don Antonio Machado termina su libro de 1912" es un prodigio de síntesis biográfica. Comienza el poema deluisiano con el primer verso del poema que también abre *Campos de Castilla*, "Retrato". Y a partir de ahí va recorriendo el periplo vital de su admirado Machado: Madrid, Soria y Leonor, Baeza, Segovia, el krausismo, la filosofía de Abel Martín y Juan de Mairena, y Colliure: "Sobre la playa de Colliure, la resaca de la noche española". Se pregunta De Luis si la reflexión en torno a la existencia de Dios fue como la de Machado, "la oración del 98", o si como él, "¿pensó el 98 que favor y pereza son un don del Dios de los ricos? / ¿Comprendió el 98 que fatiga y esperanza son el consuelo del Dios de los pobres?".

El homenaje a Valle Inclán se explicita desde los primeros versos al caracterizarlo como "la máscara / de Valle-Inclán, el esperpento vivo / del escritor de libros más hermosos / del reino modernista". Pero lo que le interesa a De Luis es resaltar que, como indica el título del poema, "Don Ramón del Valle Inclán cambia de cabalgadura", del modernismo al esperpento, a través de la cual logra una representación fidedigna de la deformada especie humana: "Una comedia bárbara es la vida / o es un tablado loco". El poema se cierra con el verso del poema modernista "Ave Serafín": "Y entre el deseo y la amargura / «el alma de la tarde se deshoja en el viento»".

Pero no todos los poemas son odas y alabanzas a los del 98. "Ramiro de Maetzu visto por León Felipe" es la denuncia del paso del anarquismo de Kropotkin al imperialismo de Hitler por parte de Maetzu, "aquel Nietzsche español" cuyo "superhombre fue un tirano". El rechazo de León Felipea los del 98, citándolo De Luis

literalmente, se debe a que estos "mastines del 98" "se olvidaron de ladrar tan pronto como accedieron a las antesalas"[53].

Sobre el suicidio de Ángel Ganivet escribe el poema "La substancia poética de Ganivet", descrito como "el ángel del suicidio", convirtiendo el Duina, el río de Riga al que se arrojó desde un barco, en "un poema trágico / una elegía de agua". Subraya del regeneracionista que "la manifestación no conformista / rodea su cadáver" y, a partir de unas palabras transcritas como los primeros versos del poema ("«Parte de la substancia de nosotros / deberá ser la poesía»"), identifica —de manera muy deluisiana— amor y poesía como esencia de la existencia poética: "¿Se llama amor? ¿Son Amelia o Martina? / Una y otra, la misma, son sustancia poética / igual que el hecho de existir. / Substancia o poesía; poesía o pasión"[54].

Con "Joan Maragall se despide de España" muestra Leopoldo de Luis, en un poema escrito de forma sencilla, su actitud conciliadora entre la literatura castellana y catalana, personificada ahora en la persona de Maragall, quien supo virar a tiempo desde la estética modernista al compromiso noventayochista en cuanto "pensador combativo"; con el estilo propio de una crónica, escribe: "El 28 de febrero del 901 / Joan Maragall publica / su artículo «La joven escuela castellana»".

Después de esta enumeración de virtudes y defectos de la generación del 98 a través de sus máximos representantes, Leopoldo de Luis dedica dos poemas a Castilla, la que fuera considerada el alma de España por los noventayochistas: "Atravesando Castilla bajo la lluvia" y "Cementerio en Castilla". En el primero de ellos se pregunta el sujeto poético qué dirían los del 98 de la Castilla por la que él está cruzando y si la reflejada por ellos fue realmente como la describían o fue una Castilla soñada "para la fe de agnósticos devotos" por "torturados misántropos / de laicas, estilísticas liturgias", es decir, se cuestiona la sinceridad de los expresados noventayochistas. Por otro lado, en "Cementerio en Castilla" plantea cómo los muertos que escribieron sobre Castilla yacen

[53] En "¡Ya no hay feria en Medina, buhoneros!", poema de *Español del éxodo y del llanto*, León Felipe ataca la actitud descomprometida de la generación noventayochista: "Miradla / los mastines del 98, en cuanto ganasteis la antesala, dejasteis de ladrar, pactasteis con el mayordomo, y ahora en el destierro no podéis vivir sin el collar pulido de las academias" (2004: 283). En una entrevista para *Ínsula* (nº 254, enero 1968, pp. 1, 12 y 13), realizada por María Embeita, dice León Felipe: "La generación del 98, como hombres, se portaron todos mal. Habían empezado como liberales, educándonos a nosotros en una posición de vanguardia, y luego se echaron para atrás. Entre todos, el que mejor estuvo fue Maeztu, que era un energúmeno. […] Y cuando vino la guerra, ellos, que habían empujado a la juventud española hacia delante en el mundo de la liberalidad, de una izquierda muy radical, hacen mil artilugios para escaparse, y se van. […] La generación del 98 no estuvo a la altura que esperaba la juventud".

[54] Amelia Roldán es una valenciana de origen cubano con la que Ganivet tuvo dos hijos, mientras que Martina es el personaje literario de *Los trabajos de Pío Cid*, que, según se dice, es trasunto literario de aquella.

en su interior —en el interior del poeta—, como pájaros que vuelan por su pecho, al mismo tiempo que se sorprende de la luz que arrojan desde la sombra de la muerte: "Aún no somos historia, pero somos historia / reflejada en la piedra. / Qué luz oscura, paradójicamente, nos llega desde el mármol / e ilumina paisajes lejanísimos". Los escritos del pasado le ayudan a comprender el presente. La paradójica sombra que ilumina es un tópico literario que, entre los poetas favoritos de Leopoldo de Luis, fue motivo recurrente en Miguel Hernández, en cuyo poema "Eterna sombra" afirma que "siento que solo la sombra me alumbra", apelando así al intimismo como materia poética[55].

Para dar una visión más amplia de la generación del 98, Leopoldo de Luis ofrece una poetización del concepto de Historia —en mayúscula, según aparece en los dos poemas— "para Unamuno" y "en Azorín". En el primero de ellos, Leopoldo de Luis hace apología de la unamuniana *intrahistoria* como concepto que explica el verdadero mecanismo de la Historia. Si la Historia recogida oficialmente es la de los importantes acontecimientos bélicos, políticos o sociales —"una máquina de grandes engranajes", dice De Luis—, esta no se podría explicar si no se tiene en cuenta a la gente sencilla ("los sin historia: el campesino oscuro, / el obrero industrial, el artesano, / el habitante de la covachuela / o la mujer que limpia los despachos"): "Pero ninguna máquina se mueve / sin los pequeños ejes, las breves ruedecitas, / el tornillo minúsculo y su tuerca", añade, completando la alegoría; estos últimos[56] son los que escriben la "historia" en minúscula, diferencia gráfica que recoge De Luis en la escritura. Las vidas cotidianas y anónimas son, pues, las verdaderas artífices del devenir. Azorín amplía aún más el zum de las lentes a través de las cuales mira el mundo y concibe que la historia es "el gesto cotidiano, ese suceso / que en cada instante nos distingue únicos", la acción frecuente y diaria; "lo asiduo" es lo que constituye y configura al hombre. Los momentos importantes de la vida, aquellos que parecen dignos de ser narrados por un gran escritor, son los acontecimientos de la gran Historia particular de cada cual. Por eso la vida es "un instante. Una chispa. Y todo corre / hacia la nada". Lo insignificante se convierte en esencia de la historia y en materia narrativa.

[55] La continuación de la citade Jorge Urrutia (2004: 45) del grano de polen 16 de Novalis, anteriormente transcrita, continúa con lo que podría ser una explicación a la paradoja deluisiana sobre el intimismo como rasgo inherente a la poesía: "El mundo exterior es el mundo de las sombras, proyecta sus sombras en el imperio de la luz. Es evidente que ahora nos parece sumamente oscuro por dentro, solitario, sin forma; pero nos resultará algo completamente distinto cuando el eclipse haya cesado y se hayan expulsado los cuerpos de sombra".

[56] "Vestidos de silencio hacen la historia", dice De Luis, en clara relación intertextual con el unamuniano *En torno al casticismo*: "Los que viven en la Historia, se hacen sordos al silencio".

Azorín volverá a ser referente poético en el siguiente subgrupo de poemas, cuyos títulos pueden confundir al lector: "Poema de amor leyendo a Azorín", además de otros tres poemas amorosos a partir de la lectura de pasajes concretos de Unamuno, Machado y Valle Inclán. Como puede observarse la intertextualidad y la estética de la recepción siguen siendo decisivas en el proceso creador de la obra deluisiana de estos años. Pero estos poemas de amor trascienden la mera temática amorosa y se ocupan de temas metafísicos y metaliterarios al hilo de las composiciones de los autores noventayochistas.

La reflexión deluisiana sobre Azorín se centra ahora en la corrección que hace de Campoamor en "Las nubes", de *Castilla* (1912)[57], donde desarrolla el heraclitiano motivo poético de las nubes —vistas por unos felices Calixto y Melibea, y su hija Alisa— como trasunto del paso del tiempo y de la vida como repetición siempre cambiante:

> Diríase que las nubes son "ideas que el viento ha condensado"; ellas se nos presentan como "un traslado del insondable porvenir". "Vivir —escribe el poeta— es *ver pasar*". Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo un retorno perdurable, eterno; ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas—, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.

De Luis también se pregunta si "vivir es ver pasar o es ver volver". Como para Azorín, para el poeta la vida es ambas cosas, pues cada existencia particular consiste en la evolución lineal del tiempo, repetida cíclicamente en el continuo renovarse generacional. El tiempo es una línea y un círculo, del mismo modo que para Kierkegaard el individuo se identifica con la relación entre sí mismo y la especie, comenzando una y otra vez mientras la historia avanza. La eternidad del individuo kierkegaardiano consiste precisamente en esta repetición. Así lo entiende De Luis. El mismo poema es, de hecho, una muestra más de la tesis azoriniana, pues en él se repite el gesto de mirar las nubes por parte del sujeto poético, una mirada al exterior, para volver a mirar hacia dentro de su habitación de trabajo, simbólicamente su mundo interior, en el que encuentra sus libros y la evocación de un amor; el poeta mira del mismo modo que miró Campoamor las nubes, como ya las había mirado Azorín, como a su vez las había contemplado la imaginada Alisa, quien también repite el gesto de sus padres en *La Celestina*. Por enésima vez, cabe recordar —permítaseme la ironía de

[57] De Luis sigue en este punto la fabulación de Azorín. Cito por la edición de Juan Manuel Rozas, Azorín (1973: 137).

utilizar la técnica de Azorín— que amor y poesía son para nuestro poeta las dos mitades de la vida, gobernada por la conciencia del tiempo.

El "Poema de amor leyendo a Valle Inclán" es una paráfrasis de las estrofas finales de "No digas de dolor", de *Aromas de leyenda* (1907)[58], en las que se apoya para concluir afirmando que "detrás de los cristales el color de la vida / es temor y dolor". La misma estrategia de glosar un poema es la que utiliza en "Poema de amor leyendo a Machado", donde niega la idealización del amor propuesta por su admirado Machado en "Otras canciones a Guiomar" (CLXXIV)[59]: "No es posible creer que es fantasía / todo el amor", objeta De Luis, pues aunque el poeta sea el que convierta en belleza el mundo a través de la palabra poética, la amada existe como un *tú* tangible, afirmando que es existencia y materia, sustancia física en la que no cabe el idealismo. La percepción por los sentidos de la amada es la afirmación categórica del materialismo y el distanciamiento del idealismo de la idea de amor; frente a la abstracción del amor, la concretización de la amada: "[…] La mano es tuya, / la siento entre las mías y me basta / para saber que no eres fantasía / y que sí importa, y mucho, / que tú seas la amada".

Teresa (1924)[60] es posiblemente el libro en el que Unamuno tiene más presente a Bécquer, de ahí que De Luis comience su "Poema de amor leyendo a Unamuno" mostrando tal intertextualidad, mediante una aparente confusión: "Te recitaba a Bécquer… No: a Unamuno". Pero frente a la muerte de la amada y a la meditación sobre la muerte en Unamuno, Leopoldo de Luis encuentra una salida, basada en la existencia efectiva de la amada. De nuevo el pensamiento materialista le niega el consuelo de una vida ultraterrena y le insta a asirse a la realidad como único mundo posible en el que desarrollar el amor. Sencillamente, el amor existe porque existe la amada:

> Yo mientras te recito sé que vives
> y aún que tú eres la vida del poema.
> El sol no es el reloj de la otra vida
> sino el que marca el paso de la nuestra.

---

[58] "Y en el balcón de piedra, / una niña sonríe / detrás de los cristales […] / Los desvalidos hacen / un alto en la mañana. / El dolor pordiosero / gime desde el sendero, / la triste caravana. / ¡El dolor de nacer / y el de vivir mañana! / ¡El dolor de la vida / que es temor y dolor…! ¡Hermano peregrino / que vas por mi camino / a los labios en flor, /detrás de unos cristales, / no digas de dolor!"

[59] "Todo amor es fantasía; / él inventa el año, el día, / la hora y su melodía; / inventa el amante y, más, / la amada. No prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás".

[60] Véase la rima 51 de *Teresa*, que recrea la rima LIII de Bécquer, firmada por Unamuno como "Rafael de Teresa": "Me dijiste: «Repíteme esa trova…» / Yo: «*volverán*…» y tú: «No, que ya han vuelto; / de nuevo están aquí. …; / mira aquella que está junto a mi alcoba / con qué fijeza y qué aire tan resuelto / te está mirando a ti» / «*Volverán las oscuras golondrinas*…» / «¿Oscuras? Las confundes con vencejos / y no vale embrollar…»".

No pienso en esa vida misteriosa,
bastante es la real, bastante pesa.
[…]
Pero la muerte es nada y nada espero
solo saber que vivo
y sentir que me besas.

Otro grupo de poemas lo conforman los siguientes seis textos sobre pintores del periodo modernista o recuperados del olvido por estos. Este último caso es el de El Greco al que De Luis le dedica "El pintor descubierto", donde recoge la orden por parte de Don Gaspar de Quiroga —quien encarna el rostro de San Agustín— a Domenicos Theotocopoulos de que pinte el milagro en el que San Esteban y San Agustín descienden de los cielos para enterrar a Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de la villa de Orgaz; asimismo, el poema recrea el ambiente cultural de la época (Pascal, Góngora, Concilio de Trento) y evoca la obra "El caballero de la mano en el pecho". Sobre esta misma pintura Leopoldo de Luis había escrito "El tema del caballero y la mano en el pecho", donde recrea la recuperación del pintor por parte de Manuel Bartolomé Cosío con la publicación de *El Greco* (1908) y la continuidad del símbolo —el gesto de llevarse la mano en el pecho es la representación de "la aflicción por la fugacidad de lo temporal" (1986: 289)— en los escritores del 98 y del 27 (especialmente Azorín, pero también Antonio y Manuel Machado, León Felipe yAleixandre).

Leopoldo de Luis fue un amante de la pintura. De la pared de su estudio colgaba una reproducción de "El balcón" de Manet. No en vano el impresionismo era su movimiento pictórico favorito y su museo, el de Orsay, lugar de peregrinación predilecto[61]. El poema "De pronto, un Solana" recrea una de esas visitas, utilizando para ello, no casualmente, la técnica impresionista de describir la realidad mediante puntuales detalles sugerentes: la experiencia de encontrarse en el museo parisino con el cuadro de Solana "Garrote en una plaza de Castilla". Con esta pintura Leopoldo de Luis contrapone el esteticismo impresionista al compromiso denunciatorio de Solana, maniqueísmo que se verá reflejado con la oposición entre la belleza recogida en las obras de arte del museo y la realidad de la calle, dura como "el ala de piedra de la acera", fugaz como el coche que pasó "salpicándome el llanto de la lluvia". Como los noventayochistas, Solana pintó una España siniestra y degradada; como los noventayochistas —por ende, como Solana— De Luis escribió una poesía de la

[61] Leopoldo de Luis realizará varios viajes a París en los que visitará el Museo de Orsay, acompañado por Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol o Manrique de Lara. En París mantuvo contacto con el escultor Baltasar Lobo, con hispanistas franceses y con los redactores de *Cuadernos de Ruedo ibérico*.

realidad: “Volar entre la luz será más lírico / pero mirar la calle es más humano”. Ya en *Ensayos sobre poetas andaluces* relacionaba De Luis “la pintura negra de Solana” con el breve poema de Machado “El cadalso” (1986: 15).

En “Poderosa pupila” De Luis esboza brevemente la biografía del pintor vasco Zuloaga, desde su nacimiento, su visión noventayochista de Castilla, la instalación definitiva en Pedraza y su apología del franquismo, metaforizado en las alas de los aviones o águilas que cruzan el cielo hacia el sol, como en el escudo franquista y en el himno de la Falange. Frente al pintor de la oscuridad que es Zuloaga, De Luis cierra la serie pictórica con la *écfrasis* de “Ansotanas”, cuadro de Sorolla, pintor de la luz[62]. El título completo del cuadro es “Ansotanas, anciana invidente y lazarilla cuando iban a vender té a Madrid”, síntesis ambas del ciclo de la vida: “La vida, joven y vieja / […] Dualidad que nos espeja”. El poeta Leopoldo de Luis, a partir de esas figuras simbólicas, vuelve a concebir la muerte existencialmente como “una eterna pregunta / que el alma nos agusana”.

El suceso que reconstruye en el poema “La vieja estampa” es el de la semana trágica de Barcelona, en concreto el significado del fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia el 13 de octubre de 1909, es decir, el fin de la Escuela Moderna —que quedará cerrada “a cal y llanto”— y la viudez de Soledad Villafranca. A partir de ahí comienza la *écfrasis* de la pintura de Ramón Casas “La carga”, preguntándose por la naturaleza del pueblo y su condena a sufrir su condición de clase desfavorecida. Como puede observarse en el poema deluisiano, la obra de Ramón Casas retrata el sometimiento del pueblo por la fuerza de la guardia civil a caballo —símbolo de poder—, recreando así —dice De Luis— “la lucha desigual de los de abajo”.

Julio Romero de Torres, quien paseara por las calles de Córdoba con Alejandro Urrutia Cabezón, también manifiesta su compromiso al pintar el cuadro que va a servir de motivo poético al poema “Una denuncia social”, nueva *écfrasis* deluisiana. La pintura es “Conciencia tranquila” y fue el tema propuesto —“la familia del anarquista el día de su ejecución”— por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la concesión de una beca de estudios en Roma en 1899, basándose en la “ley contra el anarquismo”, lo que justifica que tanto en el poema dedicado a Ramón Casas como en este último se citen, respectivamente, la *Ética* de Kropotkin y el *Manifiesto Comunista*.

[62] Algunos poemas de Juan Ramón Jiménez, como “Playa del Suroeste” de *Laberinto*, habían sido relacionados por Leopoldo de Luis con el simbolismo de Sorolla en pinturas como “La bata rosa” (1986: 57).

Tras la revisión pictórica a la luz del modernismo, De Luis incorpora otra serie de poemas bajo el título "La sombra de"[63], seguido del nombre de alguno de los filósofos que contribuyeron a formar el pensamiento de los noventayochistas: Montaigne, Spencer, Loisy, Krause, Nietzsche y Costa. Como en todo el libro, Leopoldo de Luis sigue difuminando la línea temporal hasta hacerla desaparecer, pues estos poemas de sombrías influencias no recogen solamente la ideología que cobijó a los del 98, sino que a su vez es el solaz en el que descansan las ideas deluisianas, tal como va desarrollando en los sucesivos poemas. Y de nuevo no se queda en la exposición de relaciones intertextuales, sino que trasciende lo objetivo y adquiere la condición de reflexión metafísica sobre asuntos, sin embargo, muy concretos: el ser humano y el sentido de su vida.

La primera sombra que recrea es la de Miguel Eyquem de Montaigne: "Nunca estamos en casa / estamos más allá". Leopoldo de Luis destaca de Montaigne el intimismo y el solipsismo, en tanto búsqueda de identidad —motivo romántico y simbolista—, así como el relativismo cultural, reconociendo que cada cultura tiene su propio fundamento. Los *Ensayos* son su biografía: "«Yo soy mi libro»", de donde deduce De Luis que "ensayar es vivir". Pero la visión deluisiana del humanista francés ha sido tamizada por filosofía existencialista, pues muchos de su conceptos —así en el poema de *Generación del 98*— atraviesan "las existenciales avenidas / de sus *Ensayos*". Entre estas ideas evocadas en el poema cabe destacar las de la duda y del perspectivismo ("Todo es relativo / y las mejores rosas de la duda / las corto en mi jardín"); el determinismo "que condición se llama" de las circunstancias; la vida como una construcción en gerundio o proyecto ("el hombre / se va haciendo"); el ser relativamente a la muerte que es el hombre ("es un mar"); y la convivencia solitaria entre muchos solitarios ("Se presta / a los demás, pero se entrega solo / al señor de sí mismo").

Con "La sombra de Spencer" repasa la filosofía y sociología evolucionista del pensador inglés. Frente a Darwin, Herbert Spencer matizaba la supervivencia del más fuerte de la especie, pues reclamaba la necesidad humana de que los débiles fueran ayudados por los más fuertes. El sujeto poético se pregunta si "Spencer no sabía que estaba cerca de Darwin". Como en el título barojiano, la existencia consiste en la lucha

[63] Escribía Miguel Hernández en la dedicatoria de *Viento del pueblo*: "Ante la sombra de dos poetas nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos mañana". Harold Bloom hace uso de la metáfora para reflejar la ineludible influencia en la tradición literaria: "Conforme la poesía ha ido haciéndose más subjetiva, la sombra arrojada por los precursores se ha vuelto más dominante" (2009: 61).

por la vida: “Y todo avanza dirigido y crece, / lucha por existir, evoluciona”. Además, Spencer fue etiquetado como “darwinista social” —la sociedad como un organismo vivo que evoluciona hacia formas más complejas—, teoría esta que De Luis también trata de sintetizar en sus versos: “El arte es creación para uno o para todos: / el placer de crear se multiplica / pensando que es placer para otros muchos”. El poema se cierra con una reflexión metaliteraria a partir de la ley mecánico-materialista de Spencer:

> (Aquí, sobre mi mesa, la tarde es luz apenas,
> es principio final que evoluciona
> hacia mi propia noche,
> y escribir es un acto que ahora se corresponde
> entre el día que muere y el corazón que pesa).

“«¿Acaso usted ha leído al abate Loisy?» / le preguntó a Unamuno Juan Ramón”, dice en “La sombra de Loisy”. Leopoldo de Luis se vale de la dilogía para actualizar a un mismo tiempo la condición de sacerdote y de modernista que intentaba una reforma moral del catolicismo: “Padre del Modernismo”, le llama el poeta, quien también recoge su excomunión en “el año en que aparece «Poesías»”. Explicita, a continuación, el ataque de Unamuno al “ex abate católico” —“doctor y caudillo” del modernismo— en *Del sentimiento trágico de la vida*, llevada a cabo en el capítulo IV, “La esencia del catolicismo”. Añade De Luis que no discreparon Unamuno y Juan Ramón Jiménez en la buena consideración de Carl Sandburg y “la simpatía por los oprimidos” ni en la de William Vaughn Moody y su panteísmo (“acaso fuera Dios hecho campo y mar”). La lección aprendida por el Modernismo es entonces el simbolismo, la fuerza que encierra el símbolo como enunciado de la interioridad de cada cual (Urrutia, 2013b: 153). El símbolo moderno es la exteriorización de un desentrañamiento: “Los símbolos son nuestro cada día / poniendo una luz libre en dogmas apagados. / No hay nada más allá, sino aquí dentro”, es decir, un mundo que se adapta a los vaivenes del alma, y no al revés. La metafísica del símbolo es el inmanentismo (“Dios, campo, mar. Conciencia”); la realidad pasa por el concepto fenomenológico de conciencia: “El Rector no se rinde: «¿Y la inmortalidad?» / Pero el dios deseado se alojaba en el pecho deseante”. Leopoldo de Luis escribió en el prólogo de *Poesía religiosa* que la poesía contemporánea arrancaba con Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, cuyas poéticas fueron resumidas como intimismo existencialista: “Unamuno, o la religión hecha poesía. Juan Ramón Jiménez, o la poesía hecha religión. Antonio Machado, o el Dios que se sueña” (1969: 16). El simbolismo deluisiano es la apelación al poder creador desde su intimidad.

A “la sombra de Krause” crecieron Julián Sanz del Río y su discípulo Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanaza, situada en el Paseo del Obelisco, junto al madrileño Paseo del Cisne. Estos datos son aportados por De Luis en su poema, en el que juega con la identificación del Modernismo y del 98 con cada uno de los nombrados paseos, como símbolos de la luz y de la belleza respectivamente. Con Krause y su influencia sobre la base pedagógica de la Institución, De Luis vuelve a retomar, como en el poema dedicado a Loisy, los valores de influjo directo sobre las conciencias, por el camino del amor y del conocimiento de los alumnos, así como el inmanentismo en que se desenvolvía la atmósfera laica del krausismo:

> También van el espíritu y la naturaleza
> uniendo la emoción al pensamiento
> y el alma es voluntad y libertad
> y algo inmanente en voz baja nos dice
> que hay un poco de luz en tanta noche.

Sobre “La sombra de Nietzsche” se cierne una reflexión acerca del pensamiento occidental: “Descartes, la razón / y Rousseau el sentimiento / y los instintos Shopenhauer”. Dos interlocutores mantienen “un diálogo absurdo” que tiene como trasfondo la filosofía de Nietzsche: la fuerza del superhombre, la moral de los señores y de los siervos, la alienación de los débiles, el eterno retorno, la dualidad de lo apolíneo contra lo dionisiaco; además, se sugieren los títulos de algunas de sus obras: *Más allá del bien y del mal*, *El viajero y su sombra*, *La genealogía de la moral* y *El crepúsculo de los ídolos*. Con ello De Luis expone el desenvolvimiento de la filosofía nietzscheana en el desenlace trágico del nazismo: “Nadie llegó a pensar que el campamento / algún día sería de exterminio”.

Un último poema dedicado a “La sombra de Costa” cierra la serie de las influencias y de la idiosincrasia ideológica de los hombres del 98. Joaquín Costa representa el regeneracionismo en España, cuyos lemas (“escuela y despensa” y “doble llave al sepulcro del Cid para que no vuelva a cabalgar”) se transcriben en el poema deluisiano, así como los títulos de sus obras *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla* y *Política hidráulica*. También hace referencia a *Los males de la patriay la futura revolución española* de Lucas Mallada, quien ejercería también una gran influencia sobre el 98. Si Machado escribió que iba caminando por *Campos de Castilla* “triste, cansado, pensativo y viejo”, Leopoldo de Luis eleva a rasgos de época esta sintomatología de la crisis española: “La tristeza cansada / del viejo corazón republicano / se hunde en la tierra yerma”.

Los últimos cuatro poemas del libro —antes de la coda "Children of light"— son la conclusión de este poemario. Leopoldo de Luis ha ido escudriñando por los autores del 98, ha anotado cómo reflejaron en Castilla y en su gente sencilla el alma de España, el elogio de lo cotidiano y el rechazo de lo ceremonioso; ha discutido sin tapujos sobre el amor con sus maestros, ha dibujado el retrato social de los pintores modernistas y de los pintores de los noventayochistas. También se puso De Luis a la sombra de la protección que brindó el diálogo intercultural con los pensadores que fueron levantando el armazón ideológico de una generación y, por fin, celebra en esos cuatro poemas finales el triunfo de una época literaria. Son poemas en los que deja constancia de su visión de Castilla a través de los ojos del 98, como declaración de amor a través de la simbología poesía-mujer en "Con nombre de mujer", o como lecturas "de unos libros antiguos y queridos", en "La visita", que le han acompañado en tanto viajero o caminante en el transcurso de la vida. Asimismo, son poemas en los que profundiza en la esencia misma de la generación homenajeada, convirtiendo a la triste princesa de la "Sonatina" dariana en la decadencia de España, cuyos oropeles modernistas encontraron de antemano "el terciopelo ajado"[64], si bien hasta el autor de *Azul…* certificó en su poema "España" un hálito de esperanza para la patria en la que solo florecía la muerte; para De Luis, en el poema "Otro 98" —la otredad reside en la esperanza—, el significado de los escritos noventayochistas supuso la conjunción entre estética y compromiso:

> Hermosos libros alertaron males.
> La tersa prosa del noventa y ocho,
> la intensa y trascendente poesía,
> la dignidad moral de sus maestros.

El poema "Permanencia" corrobora a modo de síntesis lo expuesto hasta ahora, una lección —afirma— que ha aprendido con Quevedo, aquella que consiste en que nadie silencia esta voz generacional porque ya él ha aprendido a "a escuchar con los ojos a los muertos"[65]. Los autores del 98 laten en el seno de su ser como escritor y como

[64] Leopoldo de Luis definió el Modernismo de los años veinte como "la percalina lacia y de color perdido, que flota deslucida después de la fiesta" (1986: 17).

[65] La relación del escritor con los poetas muertos era llamada *tradición* por Claudio Guillén, mientras que las *convenciones* encarnaban "el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos" (1989: 95-118). También Martínez Bonati entendía el concepto de *tradición* del mismo modo: "el ser de la obra es, básicamente, tradición, formas heredadas, y sin la consideración de aquellas estructuras genéricas que se actualizan en la obra individual, no cabe su interpretación comprensiva" (1983: 172); Mukařouský señalaba que "en la propia esencia de la obra se haya la alusión a lo que precedió en el arte y —añadamos— a lo que vendrá después" (1977: 158). Y Emilio Lledó confirma que "la tradición no es sino la presencia, en parte renovada, de todo lo pasado, del pasado de las letras" (1992: 168). El concepto

lector. En este texto final Leopoldo de Luis, como el *ubi sunt* de Manrique, se pregunta —con León Felipe— por el desenlace de la generación de Unamuno, Machado, Azorín…: "¿Qué fue de los mastines que ladraron / a los jinetes de la abulia, el hambre y la ignorancia / por la vieja heredad?" La respuesta está en la guerra civil: "Los dispersaron las fogatas / del 36: el odio, la muerte y el exilio", las tres heridas tras el tajo sangriento del fratricidio.

La lectura recrea, regenera, revitaliza a los autores del 98. Leopoldo de Luis ha narrado su experiencia como lector de los que vivieron y convivieron en el mismo espacio, tanto físico como psicológico, en la España en crisis y en la conciencia en quiebra. La coda a *Generación del 98*, "Children of light", es el reconocimiento al espejo en el que De Luis aprendió a amar a los libros, su padre, una oda solemne sin artificios a un lector voraz que compraba y vendíacuanta letra impresa caía en sus manos no por azar sino por un buscado, soñado y embargado destino de romántico socialista, que leía y recitaba, también en voz alta y a la familia —incluido al niño Leopoldo Urrutia de Luis—, al viejo modo decimonónico. Entre sus estanterías De Luis encontraría la mano amiga de una generación de excepcionales autores como los del 98. La figura de Alejandro Urrutia queda destacada en este poemario porque es un libro sobre la lectura y sobre el rito iniciático de la lectura, que en De Luis pasa por el padre. Es, en suma, el elogio por parte de aquel que se considera "a la sombra del padre" y que no porta "esa luz / interior que llevabas y no llevo". La humildad sincera y sencilla que el sujeto poético adscribe al progenitor, en cambio, brilla con fuerza en la voz poética de Leopoldo de Luis.

8.3. *Respirar por la herida*(2013)

El origen de esta obra póstuma es revelado por Jorge Urrutia en las preliminares "Palabras para un libro que no tenía título", donde cuenta que entre los papeles de Leopoldo de Luis se encontró "un índice de poemas que parece responder a la voluntad de componer un libro", completado con un conjunto inicial de sonetos metapoéticos y con dos poemas finales conclusivos.Tratándose de una obra de Leopoldo de Luis, el

---

de tradición es —siguiendo a Todorov (1970)— analizado por los formalistas rusos, que estudian, como Shklovski (1970: 56), la obra de arte en relación con otras obras a las que reemplaza en la evolución de las tradiciones (Eichembaum, 1979: 35; Vinogradov, 1970: 83). En *La ansiedad de la influencia* Bloom puntualizaba que "los muertos podrán regresar o no, pero su voz revive, paradójicamente nunca por una mera imitación, sino en la malinterpretación agonística que solo los más dotados de sus sucesores llevan a cabo sobre poderosos precursores" (2009: 26).

título es idóneo porque resume como ninguna otra expresión su poética y porque, desde los sonetos iniciales, expresa la relación necesaria entre vida y poesía.

Respirar por la herida vuelve a reflejar su experiencia como lector de poetas hispanoamericanos y españoles. Al hilo de la recreación de dichas lecturas se produce el proceso creativo de reelaboración del texto, ahora en dos etapas claramente diferenciadas. Primero, como lector que carga de sentido los textos leídos, y segundo, como escritor que, además de la producción de la lectura como cualquier otro lector, funda la experiencia de la escritura de nuevos textos. De la lectura a la escritura[66].

8.3.1. La poesía: el poeta y el poema

A lo largo de los cuatro poemas en los que se distribuyen los nueve sonetos que meditan sobre la naturaleza de la poesía[67], De Luis lleva a cabo una de sus más intensas reflexiones metaliterarias, recurriendo nuevamente a la intertextualidad de poetas caros. Se cuestiona cada uno de los elementos de la comunicación poética: la condición del poeta, el *tú* lector, el lenguaje lírico, el concepto de la palabra y la carga ideológica que pueda conllevar[68]. La metapoesía problematiza la confianza depositada en cada uno de los componentes de la comunicación poética, son interrogados en el mismo discurso literario y, como dice Ramón Pérez Parejo, plantea "su carácter engañoso o ficticio" (2002: 13-15).

La cuestión que subyace en el fondo de estos poemas es la dialéctica entre ficción y realidad: "¿Nos dice la verdad, o acaso miente / el poeta?" Esta pregunta es planteada en términos de verdad o mentira, pero otros semejantes dan cuenta de la ambivalencia de la esencia poética: fabulación o testificación, vida o quimera, ética o estética, belleza o compromiso, reflejo o proyección, creación o testimonio. Leopoldo de Luis aúna ambas formas de concebir el arte y declara que "el poema es un hombre que elabora / su verdad", y cabe añadir que el poeta es el creador de su propia verdad a

[66] Para Jean Paul Sartre, "escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector" (2003: 101).
[67] Sus títulos son "Sonetos del poeta", "El poema", "Fabulación" y "Palabra nueva". Por tratarse de cuatro textos fuertemente interrelacionados y por ser fácilmente identificables, omito la indicación del poema en las citas.
[68] Como hacía notar Cesare Segre, "toda poética es una ideología de la producción literaria y, obviamente, se concreta en cierto modo con las ideologías socialmente difundidas" (1985: 184).

través de la poesía[69], un "contradictorio, extraño personaje", "un mentiroso verdadero" a caballo entre la hipocresía y la sinceridad: "Es la pura verdad, y la inventamos"[70].

> El poema, que siempre es un espejo,
> nos da la realidad con su reflejo
> fiel, o es distinta la verdad que inventa.

Se habla, por tanto, de una verdad inventada que goza del privilegio de ser la creación estética del mundo en manos del poeta, o mejor dicho, en la conciencia de este, pero que no deja de ser la realidad. En el primer soneto de "El poema" se plantea si es "un íntimo suceso" o "la conciencia dramática y suprema / que opone a la amargura contrapeso", mientras que en el segundo se interroga por la posibilidad de que sea "un falso laberinto / que fabrica el poeta desde fuera / y lo que pareció vida no era / sino ese modo de mirar distinto". Interiorización o exteriorización, expresión de lo íntimo o construcción de una estructura verbal bien organizada, "el poema es la única salida" contra la condena de vivir y morir que es la vida, pues desde un punto de vista metafísico es "sobre el foso mortal el solo puente", y desde la perspectiva artística, es la belleza una manera de "tender sobre ella un nuevo puente". El poema es el puente que en el camino vital permite no caer en las aguas del olvido y, a su vez, es la constitución de una realidad que logra saltar por encima del desasosiego en virtud de la mirada del poeta. Ya decía De Luis que el mundo no es ni bueno ni malo, ni feo ni bello por sí mismo, sino que es el hombre quien pone e inventa bondad, maldad, fealdad y belleza o, como dice Carlos Bousoño, "la poesía es algo relativo: no existe más que en relación al hombre y para el hombre" (1962: 359)[71]. La poesía ha de ser una *ética estética*, como predicaba Juan Ramón Jiménez, pues el arte anuncia formas de vida mejores. El universo poético contribuye a la configuración de la identidad y a la transformación del mundo en, al menos, un mundo más bello. Según De Luis, toda poesía que merezca ser

---

[69] Desde el mismo punto de vista, frente a la teoría mimética del arte, Urrutia reafirma que "la obra literaria se justifica por sí misma y no por su relación con lo exterior" (1997: 43). Es necesario, añade el crítico (1997: 71), que se produzca además un acto de fe, el acto llamado por Levin de *fe poética* o *suspensión de la incredulidad* (1999: 73), esto es, la *ley del asentimiento* poético de Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* (1962: 296). Para Ramón Pérez Parejo, "los juegos entre realidad y ficción literaria serán explícitos para mostrar una deliberada ambigüedad entre esas dos entidades, poniendo al descubierto el escepticismo sobre una única realidad, difusa y problemática y señalando que la realidad no es única, sino múltiple y variada. Al tiempo que se revela la naturaleza artificial del texto, aspectos que ya planteaba la literatura y el arte del Barroco" (2002: 122).

[70] En un trabajo sobre Eladio Cabañero, Leopoldo de Luis especificaba que "la verdad de la vida y de la poesía no siempre son coincidentes. El gran poeta portugués Fernando Pessoa decía que el poeta era el gran fingidor. Pero ese fingidor no es porque sea mentira; el propio Pessoa añade que el poeta finge un dolor que acaba por dolerle de verdad" (2009: 29).

[71] Jean Cohen señalaba que "las cosas no son poéticas sino en potencia" y que, por tanto, "es al lenguaje al que le corresponde el convertir dicha potencia en acto" (1970: 38).

llamada así encierra una moral[72]. Vida y poesía indisolublemente unidas forman la poética deluisiana, pues si falta una, no se comprende la otra.

> Somos una ciudad siempre en asedio,
> sabemos bien que ya no habrá remedio
> y el poema nos salva diariamente.

La poesía es salvación de la vida por medio de la palabra escrita, la superación de los límites de la existencia —al cruzar el puente— más allá de la existencia misma. El poema redime, consuela, deviene moral y soluciona lo irresoluble del tiempo. Pero el poema realiza también el camino inverso, el que va de la poesía a la vida, ya que es la solución dada a la realidad que envuelve el poeta a través de la expresión de otra realidad distintita; efectivamente, el poema repercute, puede repercutir, en la conciencia del lector. La poesía es el acto subjetivo que incide sobre la existencia del individuo o, como decía Lázaro Carreter (1990: 43), "el encuentro entre dos subjetividades":

> Contra la sorda realidad diaria
> da el poema su fórmula arbitraria
> para una realidad que es diferente.

Se concluye que la poesía es ética y estética a un mismo tiempo. El poeta crea su verdad particular "hacia adentro, cuando llora / o cuando inventa mágico, hacia fuera", es decir, la poesía *respira por la herida* porque interioriza la realidad y la exterioriza en forma de poema.

Por otro lado, De Luis medita sobre el lenguaje del poeta —"lenguaje de poema", decía Guillén— contemplando la doble posibilidad de fundar una palabra pura o de depurar una palabra gastada por su excesiva degustación de boca en boca. Desde *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes, pregunta: "¿Su lenguaje comienza desde el cero / de la escritura, o bien es el minero / que del idioma extrae plata caliente?"[73] El lenguaje arrastra cuanto ha heredado de la tradición, le llega al poeta alienado de antemano, y es de ahí de donde ha de partir; entonces, el poeta trabaja con un material

[72] La afiliación juanramoniana de Leopoldo de Luis es puesta de manifiesto en la introducción de Jorge Urrutia al libro: "Leopoldo de Luis siempre entendió que la poesía no era el himno gigante y extraño becqueriano, previo y aislado del mundo, sino una reacción frente a la vida que se organizaba por escrito en virtud de cánones que el poeta utiliza y transforma. […] Muchas veces se le ha relacionado con las poéticas de Antonio Machado o de Miguel Hernández, pero él era un juanramoniano que basaba el poema en la relación del concepto con la palabra y no en el tema. A la conexión (él nunca hubiera empleado este vocablo) vida, poesía, poema la denominaba «respirar por la herida». Por eso hemos elegido la expresión como título de este libro que él dejó innominado" (2013: 10).

[73] Jorge Urrutia, en la introducción a *Modernismo. Apuntes de curso*, explicaba que la imagen del poeta como minero se debe a Novalis y que "el paso adelante que da Bécquer es comprender que la poesía exige materializarse, como el oro se convierte en joya, y la cifra buscada, la fórmula del alquimista, debe permitir la traducción al lenguaje cotidiano, siendo este el terreno de su esfuerzo" (1999: 19).

desgastado por el uso que ha perdido su esplendor. Es la tesis de Volosinov, recogida como paratexto de "Fabulación": "La palabra es el fenómeno ideológico por antonomasia". Pero por otro lado, la poesía puede entenderse —sin dejar a Barthes— como un grado cero al que tiende la escritura, es decir, a la consecución de una *escritura blanca* libre de toda tradición lingüística o literaria: "Inventa la palabra, no la misma", dice De Luis[74]. Sin embargo, es un deseo y no una realidad, en tanto que fin inalcanzable pero al que tiende el lenguaje del poeta: "Tú la palabra tomas como un vaso / en donde el agua más humana llega / desde qué oculta, qué intima bodega / por misterioso y rítmico traspaso". El mito romántico de la palabra originaria y virginal, de la palabra genesiaca que busca el poeta, está presente en las divagaciones metaliterarias de *Respirar por la herida*. El poeta es el que intenta sustraerse a la alienación del lenguaje, a la inconciencia de usar una palabra automatizada, mediante el descenso al infierno lingüístico como prueba que ha de superar: "Tú extraes del alma misma del idioma / la palabra". El poeta tiene que decir el mundo y decirse a sí mismo, por lo que tiene que luchar con la palabra al uso, anularla para insuflarle nueva vida, otra vida en realidad, aquella que sea capaz de restituir la belleza en un mundo lóbrego:

> Crea en tu corazón un nuevo cisma:
> que el verbo no se salga con la suya
> y en nueva encarnación se restituya
> la belleza inaudita del sofisma.

Pero el poeta es esencialmente palabra. Como en la becqueriana rima XXI, "fabulación, invento, poesía / eres tú. Todo empieza en la palabra": *in principio erat Verbum*.La poesía es el poema, y el poema es la palabra que crea el mundo, pues "lo creamos o no, es su palabra / la única que acaso un día abra / el misterio final de la poesía". El poeta es, pues, el ser de la palabra y "es la palabra lo que nos congrega / y lo que nos disuelve a cada paso". En suma, la palabra constituye la existencia humana como un espejo en el que "el hombre en su cristal se reconoce".

La única palabra verdadera es para el poeta la que se le roba "al demonio de la desesperanza cada día" y con la que se expresa un "desesperado testimonio", pues la esperanza —León Felipe hablaba de la luz— es una realidad a la que se aspira. Es esta la poesía de Leopoldo de Luis, la exteriorización de una esperanza desesperanzada.

[74] En *La verdad convenida*, Urrutia se paraba a definir el lenguaje poético, diferenciándolo del lenguaje diario, por "la intensidad del uso de los recursos expresivos en cuanto desviación de una norma lingüística dada (que es histórica y, por ello, cambiante" (1997: 25).

El conocimiento al que accede el poeta a través de la poesía es metafísico: "Solo el poeta sabe algo de cierto: que el tiempo es duro y además escaso". Y como vidente es el ser capaz de penetrar más allá de las meras apariencias de las cosas para extraer la verdad que encierran:

> El poeta es un ser que ve en las cosas
> esas lentas figuras misteriosas
> que allí se esconden y que no ven otros.

Como paradigma de poeta, Leopoldo de Luis propone a León Felipe —segundo poema de "Sonetos del poeta"— porque a pesar de haber caído casi en un olvido absoluto su oración o la blasfemia que es su poesía le sirve para indagar en la verdad de la realidad[75]. Es ejemplo de poeta por su rebeldía, por llamar a las cosas por su nombre, porque su poesía comprometida y moral es un grito contra la injusticia, y porque a "las buenas gentes instaladas" no les gusta escuchar que existe un mundo distinto al suyo. Ahora bien, el poeta es el "payaso de las bofetadas" porque "es como un pobre clown de circo, que dice llorando y riendo verdades por nadie tomadas en serio" (1975: 243).

8.3.2. Poetas hispanoamericanos

Tras la reflexión metapoética de los sonetos, De Luis incluye un grupo de poemas que celebran la poesía hispanoamericana, indagando en la vida y en la obra de sus autores y a partir de ahí —como en tantos poemas intertextuales— sacar su propias conclusiones acerca de la poesía y del sentido de la vida.

Del beodo "Rubén Darío", título además del poema, parafrasea la cita que enmarca la primera parte: "Mi protesta queda escrita sobre las alas de los cisnes". Nombra el título de algunos de sus libros insertándolos en su discurso poético, como *Azul…*, *El cantoerrante* y *Cantos de vida y esperanza*. Reivindica de Rubén Darío el compromiso de su estética modernista, pues "el ala pura puede / ser una espada, un dardo. Rebelde pasa la belleza. Rosas / para intentar los últimos asaltos". La actitud escapista del Modernismo dariano es interpretado por De Luis manejando las mismas claves hermenéuticas que para Juan Ramón Jiménez y su concepto de "ética estética". El poeta nicaragüense crea un universo utópico para reclamar un mundo mejor; con su

[75] Véase la "Nota previa" a *Aproximaciones a la vida y obra de León Felipe* (1984), donde De Luis deja constancia del olvido en el que había caído el vasco, más nombrado que leído, y de ahí su escasa influencia en la inmediata posguerra.

poesía marca la dirección, o al menos el destino, de la esperanza humana. Como le dice De Luis a "Félix García", "la vida está en tus manos […] Para que vuele inventas tus mentiras: / le haces creer que existe un cielo hermoso". La poesía es consuelo y redención. Sin embargo, el hombre permanece sordo, ciego y mudo ante la lección del poeta, sea este Rubén Darío o César Vallejo, pues también en el poema deluisiano "Cuando dos maletas llegan a Dios"[76], dedicado al peruano, los hombres transitan del mismo modo. Del autor de *Los heraldos negros* resalta la fuerza expresiva de su palabra y la riqueza de su experimentación formal, de un lado, y su humanismo, de otro. A partir del "¡yo no sé!" de "Los heraldos negros" y del "¡tanta vida y jamás! ¡Y tantos años, / y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!" de "Hoy me gusta la vida mucho menos", Leopoldo de Luis va reflexionando sobre estos versos: "El hombre entre los polos del *siempre* y del *jamás* / va tocando en pianos que viajan hacia el llanto / la música del muerto que lleva entre sus ojos, / del vivo que respira como una quena sorda". El poeta toca sobre las teclas de las palabras para que suene a poesía el canto dolorido por saberse soporte de un traje tejido por la muerte, pues "en el armario / no hay más prenda, al final, que la tristeza". La impresionante imagen de los versos finales corroboran la alegoría mantenida durante todo el poema:

> El *siempre* y el *no sé* y el *jamás* son maletas
> en la estación del hombre, hacía dos —o hacia Dios.
> Equipaje que lastra el rumbo del destino.

Junto a la meditación metafísica sobre el tiempo y la muerte, Leopoldo de Luis ve en el poeta peruano un continuador de la rebeldía mística de los que en los siglos XVI y XVII lograron la unión del alma con Dios y ahora "pugnan por renacer en gentes sublevadas". Para la cabal comprensión de este concepto es fundamental saber que para De Luis todo místico tiene algo de rebelde, y viceversa, como había señalado a propósito de León Felipe (1984: 62)[77].

Borges, de quien nos da el dato biográfico de que "acabará ciego", es el poeta del tiempo que "siempre regresa de sus últimas / fabulaciones, siempre vuelve inédito"; de ahí el título "Borges de vuelta" para el poema. Evoca su lectura del poeta argentino y deja constancia de una evidencia, de la gran evidencia que repite de distintas formas De Luis, aquella que declara, como en este poema, que "¡ha pasado la vida tan deprisa!" La

[76] Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol. 2, nº 456-457 (junio-julio, 1988), pp. 592-593.
[77] En "Quid y quicio de la poesía de León Felipe" contempla el "misticismo fraterno" de quien "ha hecho religión de su humanismo" (1975: 43).

poesía de Jorge Luis Borges será descubierta por otros poetas jóvenes, "pero ya no aquellos" que, como De Luis, la leyeron en su juventud. Es un itinerario poético que marca perfectamente en "Recuerdos en la muerte de Pablo Neruda", señalando cinco años alternos, entre 1936 y 1973,como lector del chileno.

El mismo recorrido por la trayectoria poética de un autor argentino realiza en "Poema-itinerario de Raúl González Tuñón", desde *Miércoles de ceniza* (1928) hasta *A la sombra de los barrios amados* (1957), entre los que se encuentran citados, integrándose en el poema, *La calle del agujero en la media* (1930) y *Todos los hombres del mundo son hermanos* (1954), cuyo idealismo es señalado por De Luis como "ingenuidad". "Recordando al inca Garcilaso con Javier Sologuren" e "Himnos a la noche, de Germán Pardo García" son dos poemas que amplían el mapa de poetas hispanoamericanos, cuyo periplo lector desemboca en Octavio Paz y en sus "Palabras para después del poema". Cita las siguientes palabras de Paz: "La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte, sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son una totalidad". Ya había replicado en el poema "Cara a cara" a Octavio Paz, afirmando que la vida y la muerte no son la misma cosa[78]. El existencialismo gira sobre el pensamiento de ambos poetas. La poesía completa al ser incompleto que es el ser-para-la-muerte, lo que en la glosa deluisiana queda recogido en la definición metaliteraria del poema:

> Prótesis musical es el poema
> en remedio de seres incompletos
> que van de ningún lado a parte alguna
> porque la muerte no es sitio ninguno.

"Definitivamente la palabra / —piedra de sol— nos hunde y nos libera"[79], puntualiza. El existencialismo contribuye a aportar el concepto antitético de la existencia, siendo el yo un ser fragmentado entre lo que es y lo que desea ser, un conflicto interior que va perfilando al poeta: "el hombre es la otredad, es la otra edad / del que otro busca ser. Soy tú; somos; / mi yo me cerca; solo, me mutilo". En el poema en torno a la figura poética de Octavio Paz se exhibe descaradamente el poder absoluto de la nada y el poder liberador de la poesía.

---

[78] La contradicción del enunciado de un autor se define, en la tesis de Graciela Reyes (1994: 50), como *eco*. En *El arco y la lira*, Paz corrobora que "la poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacer vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad" (1998: 325).

[79] *Piedra de sol* (1957) es el título de un poemario de Octavio Paz. Además cita *Libertad bajo palabra* (1949), *Árbol adentro* (1987) y *El arco y la lira* (1956).

Con todo, a pesar de haber ido acompañando en cada poema a los poetas hispanoamericanos nombrados hasta el momento, el verdadero homenaje a los escritores de lengua española del otro continente está en "Querida y vieja lengua", texto fundamental en el que el sujeto poético transita la vereda de la memoria de la mano de los poetas que fueron dejando algo suyo en él. Como se podrá entender, la metaliteratura y la intertextualidad —bajo el signo de la estética de la recepción— siguen siendo determinantes en la poética deluisiana. Y su camino literario comienza con la clara definición existencial que concede a la lectura carácter configurador de la esencia del ser-humano en tanto que ser-poeta; apropiándose de la voz de Rubén Darío, comienza a pronunciar su tributo a la lengua española:

> Yo soy aquel que ayer no más leía
> cantos de vida y esperanza, era
> un aire suave. Hoy, en lo fatal
> encuentra hecho piedra su destino.

Al nicaragüense le sigue una larga lista de poetas con los que Leopoldo de Luis compartió alguna emoción y algún sueño, o de los que aprendió alguna verdad irrefutable. Sorprende la concisión para determinar algunas de las poéticas señaladas.

De José Martí glosa el poema "Sueño con claustros de mármol" y nombra a las "novias muertas" del poema "Día de difuntos" de José Asunción Silva. El mexicano Juan de Dios Peza le enseñó a amar México al leer obras como *Canto a la Patria*, *La lira mexicana* o *Leyendas de las calles de la ciudad de México*. A propósito de Gutiérrez Nájera trae a colación los primeros versos de "Para entonces" ("Quiero morir cuando declina el día / en alta mar"). Como en el poema "A Kempis" de Amado Nervo, el poeta está triste y se siente enfermo, y aprendió con Enrique González Martínez su conocido "tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje". Repite con Francisco Icaza los versos "dale limosna, mujer, / que no hay en la vida nada, como la pena de ser / ciego en Granada", mientras que con Jaime Torres Bodet aprende —del primer soneto de "Continuidad"— una de las lecciones existenciales de su poética: "que soy yo mismo / la fosa donde está aún vivo mi padre". Y sobre Lugones dice las premonitorias palabras que, afortunadamente, nunca llegaron a cumplirse, de que se hubiera suicidado con él. Acompaña Raúl González Tuñón a la revolución minera asturiana de *La rosa blindada*, además de dejar entrever su obras sobre el Madrid en guerra *Las puertas del fuego* y *La muerte en Madrid*. De Santos Chocano alude a su poema "Los caballos de los conquistadores" de Luis Palés Matos "Canción festiva para ser llorada" y de Borges

“Fundación mítica de Buenas Aires”. El primer verso de un poema de Xavier Villaurrutia es transcrito por De Luis (“Eres la compañía con quien hablo”) como lección aprendida, junto a la de Carlos Pellicer de su poema “He olvidado mi nombre”.

Acerca de las poetas hispanoamericanas sugiere la poesía amorosa de Delmira Agustini e impreca con Gabriela Mistral —en su poema “Nocturno”— a Dios por haberse olvidado del hombre. Siente con el “Capricho 2” de Alfonsina Storni que “tenemos adentro un mar oculto” y, con Juana de Ibarbourou, contempla el prodigio de que “mis manos florecen” en “El dulce milagro”; *De la vigilia estéril* de Rosario Castellanos y *Pasión y muerte de la luz* de Sara Ibáñez completan la nómina de las poetas.

A continuación va nombrado a otros poetas y títulos de sus obras o versos muy conocidos, o incluso, como en el caso de Eugenio Florit, escucha su nombre en la voz de Juan Ramón Jiménez. Entres los poetas están citados: Neruda (*Residencia en la tierra* y *Tercera residencia*; “Alturas de Machu Picchu”, del *Canto general*), César Vallejo (“Los heraldos negros”), Vicente Huidobro (*Altazor*), Lezama Lima (*Muerte de Narciso*), Octavio Paz (*Libertad bajo palabra*, *Piedra de sol* y *Semillas para un himno*), Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas*), Germán Pardo García (*Himnos a la noche*), Vicente Gerbasi (*Mi padre, el inmigrante*), Elvio Romero (*Esta guitarra dura*), Nicolás Guillén (*Balada de los dos abuelos*), Ernesto Cardenal (*Oración por Marilyn Monroe*), José Emilio Pacheco (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*) y Alberto Baeza Flores (*Caminante en España*). Asimismo, rescata a *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* a través de Octavio Paz y al inca Garcilaso con Javier Sologuren.

Tras esta larga lista de poetas De Luis acaba reconociéndose en ellos, identificándose en su lengua común:

> Entonces vuelvo
> a mí mismo la voz para decirme:
> ¡qué bien suenas y cómo de mi sangre
> suenas, querida y vieja lengua mía!

8.3.3. Poetas españoles

El mismo tributo rinde a los poetas españoles en *Respirar por la herida*, conformando con ello otra sección del libro, si bien ahora el diálogo se ve interrumpido a veces por la réplica. Algunos de los poetas que van a servir de motivo de sus poemas ya han sido glosados en libros anteriores, estableciendo con ellos fuertes conexiones

intertextuales. Por tanto, la repetición de nombres puede entenderse como el deseo de profundizar en las poéticas de aquellos autores que más han marcado su biografía y su escritura. Sin embargo, la nómina es incompleta, pues no cita a poetas tan necesarios para aprehender la poética deluisiana como, por ejemplo, Unamuno o León Felipe[80].

Entre todos ellos sobresale San Juan de la Cruz, el único poeta al que le ha dedicado un libro exclusivamente para él. Ahora la reflexión "El sentido del sinsentido" gira en torno al verso "que muero porque no muero". Comienza De Luis desmontando todo el entramado simbólico de la mística sanjuanista. Es este un primer paso para desmitificar la credibilidad de la faceta religiosa de los escritos del santo: "Los paisajes no tienen fundamento / o se fundan tan solo en la esperanza / que es otra pobre casa sin cimientos". El siguiente paso es mostrar el absurdo de la existencia y la contradicción igualmente absurda que encierra el "vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero", pues si existencialmente "la vida se vive sin sentido", se pregunta De Luis —el interrogante siempre encierra en sí la duda metafísica— "¿lo va a tener la muerte que se muere?" La única salida que le encuentra el poeta es "la puerta falsa del poema", pues solo consigue la unión con Dios, lo que en clave metapoética es la vida eterna del nombre del poeta por la revitalización en cada proceso de lectura, si logra vencer los límites del tiempo: "solo / eres el resonar de tus poemas / que a quienes dan sentido es a nosotros". El agnosticismo deluisiano encuentra momentánea redención en la lectura efectivamente acontecida por parte de alguien distinto y distante en el espacio y en el tiempo: el poeta Juan de Yepes y el lector Leopoldo de Luis. Ni se vive ni se muere con sentido, solo el poema tiene y da sentido al lector; el hombre que escribió "Noche oscura del alma" simplemente no existe ya, pues de él solo quedan sus poemas, su voz en la voz de otro, que es el lector y, ocasionalmente, también poeta[81].

---

[80] El motivo de la ausencia de León Felipe puede ser debido a que, según Leopoldo de Luis, su influencia "no es, en realidad, visible entre los poetas de postguerra, por lo menos hasta 1958, cuando el prólogo con que abrió *Belleza cruel*, de Ángela Figuera, reveló sus opiniones respecto de la poesía del exilio y la tierra adentro" (1975: 10).

[81] Para Martínez Bonati, "que sea posible, para el lector u oyente de la lírica, vivir plenamente la dimensión expresiva del poema, es decir, proyectarse sin restricciones en las palabras, no solo en su dimensión representativa, ni solo como oyente imaginario, sino también esencialmente como hablante (la magnitud mayor de la lírica), es consecuencia del ser imaginario del poema, de su no ser discurso real del poeta" (1983: 186). Lázaro Carreter concretaba que "la fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio" (1990: 22, 42), por lo que corrobora la teoría de Richard Ohmann de que "una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por mimética quiero decir intencionadamente imitativa" (1999: 28). La reciprocidad en el proceso de reelaboración entre textos actuales y pasados es puesta de manifiesto por Claudio Guillén del siguiente modo: "El talento individual no solo altera sino que es alterado por la tradición o, mejor dicho, modifica

Escribe en el prólogo (1983: 21) a la *Segunda Antolojía Poética* —de la que se ocupará a continuación— sobre la necesidad creativa del lector:

> Todo poema requiere la colaboración lectora, o se queda en mero trazo de tinta negra en un papel cerrado. Si la poesía nace de un sueño, el lector debe, a su vez, soñarla. Si recogió impresiones sensoriales, solo reviviéndolas retoñará su efecto en la lectura. Si […] es el producto de un ansia inteligente de comprensión del *yo* más profundo, el lector deberá acudir asimismo con su sentimiento y con su inteligencia.

"Cinco poetas unidos en un solo homenaje a la Poesía" es, además de lo indicado en el título, un homenaje de Leopoldo de Luis a través de cinco sonetos a cinco poetas claves en su bio-bibliografía (Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Aleixandre, Miguel Hernández) y, además, su particular elogio de la Poesía —en mayúscula, tal como la escribe el poeta en estos textos—, a través de la exposición de la idea que él tiene de dicho concepto y llevando a cabo una reformulación de la de los poetas nombrados. Leopoldo de Luis sigue utilizando la técnica impresionista de captar la esencia de una obra con apenas unas breves notas, en la concisión que requieren los estrechos límites formales del soneto.

Por medio de la poesía los paisajes machadianos "Castilla, Andalucía… Son lo mismo / en el espejo hondo del poeta: / son paisajes del alma, una secreta / trasmutación de extraño mecanismo". La poesía simbolista sirve para interiorizar una realidad que es transformada por la experiencia vital del poeta, adaptándola a su escepticismo o a su piedad por la condición humana y su breve existencia. El marchamo con el que Machado identificó a la poesía como *palabra esencial en el tiempo*, definición que no está muy lejos de la máxima deluisiana *respirar por la herida*, suscribe el compromiso moral de la literatura como respuesta a los avatares de una época; de ahí que De Luis cierre el poema que versa sobre la poética machadiana corroborando con un circunloquio que "el poema es sentir que cada día / se van mustiando las soñadas rosas".

En Juan Ramón Jiménez se centra en la veta mística de su poesía como búsqueda de la autosuficiencia de la Belleza[82], por lo que va adaptando los títulos juanramonianos al discurso del poema (*Dios deseado y deseante*, *Animal de fondo*, *La estación total*, *Espacio*, junto a apuntes de poemas como aquellos que piden "la transparencia, Dios, la transparencia" o "el nombre exacto de las cosas", y el dístico

---

la tradición intrínsecamente, dentro del texto nuevo. La relación es recíproca […] De tal suerte todo monumento poético conserva y potencia, intertextualmente, la imagen de otros anteriores" (2005: 143).

[82] "La poesía deviene religión de belleza, cuya divinidad es la conciencia de lo Hermoso"; así explica De Luis (1983: 8) la poesía de un "místico sin fe" (1975: 36-41). Véase también "Cuerpialma y vuelta al sur" (1986: 77-79). Tanto en este trabajo como en la conferencia de Leopoldo de Luis sobre Emilio Prados, el sur simboliza "volver a la raíz, a lo nuestro, a lo materno y primigenio, a la madre" (LdL 06/002: 12).

sobre la perfección de la rosa, cuya fragancia —la de esos dos versos— embriagó tanto a De Luis[83]). Todo poeta crea un mundo y la Poesía "un universo milagroso crea" en la escritura.

Y el universo que crea la Poesía de Lorca es también "un reino de belleza" andaluza, señalada en tipos concretos como "gitanos y mocitas, marineros, / cantaores, serranas y toreros". Para el poeta de *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*, la poesía es algo más u otra cosa distinta a la inspiración. Nosotros, con De Luis, lo llamaríamos *emoción* pero Lorca lo llama *duende*, "porque lo que por dentro va, responde / a un alma inmensa y pura que se esconde / detrás del fuego vivo que nos quema", es decir, el poema nace del devenir de la vida misma, de la verdad última de ser fuego que ilumina y regenera a un mismo tiempo.

En *Mundo a solas* escribía Aleixandre: "Yo no muero. Yo canto" ("Tormento del amor"). Leopoldo de Luis se vale de las palabras aleixandreanas como forma de corroborar lo que ya había afirmado en los últimos versos del poema que dialogaba con San Juan de la Cruz, a saber, que la voz del poeta vive en la lectura del poema porque "aquel que cantó siempre está cerca" y "la Poesía / es la rosa que huele todavía / tras de morir la voz que ya no expande"[84]. La pervivencia en la palabra por encima de la barrera del tiempo es el sustrato de la estética de la recepción.

La poesía de Miguel Hernández es aquella que "apasionadamente se elabora", como bien estudió Leopoldo de Luis en los múltiples artículos, ediciones y libros que dedicó a su amigo y poeta de Orihuela. Sabía que escribía desde el lado de la pasión y del corazón, porque también para él "la Poesía es el misterio / de hablar con la lengua en corazón bañada", poderosa metáfora para reclamar el lado biográfico de la poesía y la necesidad de contar con el autor en el proceso de interpretación. Como crítico e historiador siempre se acercó a la obra de los escritores que reclamaron su atención desde la doble vertiente de hombre y de poeta, pues en el caso concreto de Miguel Hernández, por ejemplo, difícilmente se podrá profundizar en su poesía si no se considera su periplo vital. La poesía es, como diría Wordsworth, pasión.

---

[83] Para Leopoldo de Luis, Juan Ramón Jiménez había dictado en esos versos "una moral: la perfección y el ideal de belleza con valor máximo en la conducta del ser humano" (1986: 65).

[84] Como había escrito Machado, "hoy es siempre todavía", adverbio este que había resaltado De Luis por su valor simbólico: "Refuerza su acento temporalista y es a la vez la nunca cerrada ventana al porvenir, el camino que se hace al andar —lo dice el propio poeta en otro poema—, pero sin olvidar que se anduvo o se quiso" (1988: 20).En la conferencia sobre Carmen Conde, afirma el crítico De Luis, a propósito de las palabras citadas de Aleixandre, que "el canto, en efecto, los salva de la muerte. El canto es inmortal" (LdL 04/089: 53).

En definitiva, el homenaje a la poesía se debe a la capacidad de esta de reflejar y retener el tiempo (Machado), a la facultad de construir un mundo idealizado de belleza (Juan Ramón Jiménez), al don de transmitir aquello que se esconde en lo más oculto de las cosas (Lorca), a la trascendencia de la palabra (Aleixandre) y a la expresión enriquecida de lo que late en el corazón del poeta (Miguel Hernández). Por todo ello, la poesía es trascendente o hace que la realidad material del ser pueda trascender, en el ámbito del poema, lo real y lo racional. Afirmaba Leopoldo de Luis (1983: 22), en relación con el autor de *Eternidades*, que

> […] del instante concreto, la poesía pasa a lo atemporal. Vence al tiempo, que es una forma ilusa de vencer a la muerte. Un vago sueño de perdurar tiene siempre el hombre. El poeta ordena el vértigo ante un futuro de sí mismo que lo borrará definitivamente como a trazo en arena de playa. Hay quien espera sobrevivir en el hijo, hay quien en la obra. En ambos casos, creando.

El poema "Segunda Antolojía Poética"[85] narra la experiencia de Leopoldo de Luis durante su reclusión en el campo de concentración de Ciudad Real, donde "no se comía", dijo en la entrevista de *Será sencillamente* (2004: 20)[86]. En esa misma entrevista declaraba la convivencia con el libro de Juan Ramón Jiménez: "siempre llevé en el petate un ejemplar de la *Segunda Antolojía Poética*, de Juan Ramón Jiménez" (2004: 22), y ya en el poema lo relata así: "Estaba Juan Ramón entre nosotros. / Paseaba junto a mí todos los días / por aquel campo de concentración". El poema deluisiano es, por tanto, una muestra de reconocimiento a lo que los otros reclusos consideraban una "extraña compañía", pero que sin embargo a De Luis le servía, citando un verso de *Arias tristes* que transcribe, "para dar alivio a estas penas" y, de forma sesgada, para aprender la lección moral por el camino de la estética y la lección poética por el camino

[85] Durante la celebración en 1981 del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez, en La Rábida, el Departamento de Literatura Española de Filología de la Universidad de Sevilla repartió el número 5 de su revista *Pliego* en la que se homenajeaba al poeta de Moguer. En ese número se incluía el poema "Segunda Antolojía Poética", recogido posteriormente en las Actas del Congreso, Tomo II, Apéndice I, 1983, p. 638.

[86] Así lo contaba De Luis: "En el campo de concentración de Ciudad Real no se comía. Al cabo de dos o tres días de estar, llevaron un camión de chuscos y se murieron dos ahogados en el tumulto que se organizó para cogerlos del camión. Yo tuve suerte porque tenía una novia en Ciudad Real que me llevaba latas de cocido a la puerta de la plaza de toros. De Ciudad Real, a todos los que teníamos algún grado de oficial nos llevaron a Ocaña esposados de dos en dos. Yo llevaba un maletín de madera y la mano derecha esposada con otro. También tuve suerte en Ocaña. No sé por qué me llamaron para la oficina del director del penal y todas las mañanas me iba a la oficina para volver a la galería de noche. Como estábamos muy mal de agua, porque no había más que un grifo en el patio y en el recinto a donde yo llegaba había agua, me llevaba las cantimploras de todos mis compañeros colgadas, las llenaba, y por la noche volvía con ellas a mi galería. Mi padre, que se enteró de que yo estaba allí, pidió meterme un colchón, porque dormíamos en el suelo, y lo aceptaron siempre que lo compartiera. Un teniente del Cuerpo Jurídico y yo dormíamos en el colchón que me llevó mi padre, que se quedó allí, claro, cuando salí" (2004: 20).

de la moral de la poesía juanramoniana[87]. Recuérdese cómo Leopoldo de Luis veía ya en *Alba del hijo* la tarde a través de los "juanramonianos malvas vesperales". La *Antolojía* fue no solo una compañía sino un remanso de paz, una isla de consuelo en mitad del absurdo del campo de concentración: "Tú acompañas mi llanto, marzo triste / escribió Juan Ramón en la furtiva / hoja de mi cuaderno", citando aquel verso de *Monumento de amor*. Por eso decía Leopoldo de Luis que la poesía nos hace, al menos, *mejores y más libres*, pues la poesía es la vida misma.

En el poema "Adiós", encabezado por los versos del poema "Insomnio" de Gerardo Diego ("Tú por tu sueño y por el mar las naves"), Leopoldo de Luis emplea la misma técnica creacionista que el del 27, caracterizado por él mismo, por su virtuosismo formal, como "prestidigitador de la palabra" (1975: 104). En este poema, manipula las imágenes y las palabras, las une y las separa para que transparente su fe en Dios. A otra fe, pero esta vez *fe de vida* —subtítulo de *Cántico*—, es a la que se abraza Jorge Guillén, según De Luis, quien en el poema "Cántico / Clamor / Guillén" recorre en la obra del vallisoletano el camino que va desde el descubrimiento y goce de la vida de *Cántico* hasta la "poesía que se hace *tiempo de historia*" —subtítulo de *Clamor*—, pues "la vida es una de cal y otra, más triste, de arena". En el viraje guilleniano late el paso del *yo* al *nosotros*, concepto ambiguo que se comprende mejor desde el existencial *Mitsein*: "No estamos solos: estamos, / que es ser entre seres, única / forma de ser".

Con el recuerdo de "1944: primera lectura de *Hijos de la ira*"[88], Leopoldo de Luis se remonta a la inmediata posguerra, describiendo al posible destinatario del libro, el hombre históricamente situado pero existencialmente desorientado, el lector que va a leer con "ojos secos espejos de la sangre / van a pasar las ásperas hileras". El poema deluisiano trata de reflejar la situación de angustia expresada en el trascendental libro de Dámaso Alonso, cuyo título, indicaba De Luis (1975: 77), se debe a la epístola de San Pablo, lo que explicaría a su vez el verso "roncos sampablos para efesios mudos" del poema de *Respirar por la herida*.

Al matrimonio Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde dedicará sendos poemas. La "Carta a Antonio Oliver" comienza recreando la lectura del poeta de una de

[87] Hablando del libro de Juan Ramón Jiménez en "Con los tres maestros del 98", dice De Luis que "la gran poesía posee siempre un alto poder de liberación interior, de fortalecimiento moral y de íntima capacidad acompañadora" (1975: 8).

[88] El poema se construye principalmente a través de la inclusión de prácticamente todos los títulos de los poemas de *Hijos de la ira*, entre los que están "El día de los difuntos", "Las raíces del odio", "Voz de árbol", "El último Caín", "Elegía a un moscardón azul", "La injusticia", "El alma era lo mismo que una ranita verde", "Mujer con alcuza", "Los insectos" y los versos finales de "Yo".

sus loas al techo de la casa ("Alabado seas, techo, tú que eres / clemente con el hombre, que lo amparas"); dice compartir con él el conocimiento de "el miedo / de morir, la esperanza / de vivir…", a la vez que elogia el canto a lo cotidiano y lo humilde, pues "en pequeñas cosas puede a veces / estar la vida entera concentrada", lección que dice haber aprendido de este poeta en cuya poesía "predomina una casi franciscana inclinación laudatoria de las cosas" y del que dijo —en el prólogo a su *Poesía Completa*— que "era un hombre bueno, generoso, sencillo y liberal" (1991: 8)[89]. Sin embargo, frente al optimismo de Antonio Oliver, De Luis es más pesimista, escéptico incluso, pues recordando versos suyos pasados como "«Movida» de rock duro", "Sala de fiestas", "Naufragio" y "Naufragios", o "La pareja", concluye: "yo vi la tabla de salvamento a flote, en el naufragio de tanto sacrificio inútil, tanta decepción". Por otro lado, de *Mujer sin Edén* —que prologaría más tarde— dijo siempre De Luis que era la tercera obra maestra de la posguerra, junto a los textos de Aleixandre y Dámaso Alonso. El "Homenaje a Carmen Conde" también está construido —la primera estrofa— sobre la inserción de títulos de libros de Carmen Conde[90], de la que destaca su palabra verdadera.

Los versos del poema "El niño" de Celso Emilio Ferreiro —"Dónde están esta noche / los que no tienen casa"— que cita De Luis en "Funeral en otoño por Celso Emilio Ferreiro"[91] les sirve para hacerse la misma pregunta actualizando a un mismo tiempo su lectura metafísica y su lectura social, pues en el poema, aunque se reflexiona más detenidamente sobre la muerte ("Dónde estáis esta noche los que habéis ingresado / en los hondos pinares sumergidos del sueño"), también tiene cabida la denuncia de la injusticia: "Habías aprendido ese juego difícil / que es vivir. La manzana, el gusano y el tedio, / y la lluvia y el aire y el dolor y el olvido, / la injusticia y el odio y el amor y el deseo".

Dentro de la serie de poetas españoles, dedica un último poema a la publicación de los dos volúmenes autobiográficos de Ramón de Garciasol por la editorial Anthropos en 1991: "Al libro *Cuadernos de Miguel Alonso* con un recuerdo de Miguel de Montaigne". La dualidad entre los escritores homónimos se debe a que Montaigne dijo,

---

[89] Anteriormente hubo una edición, también prologada por De Luis en Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

[90] Estos títulos, citados literalmente o entre líneas, son: *El tiempo es un río lentísimo del fuego*, *Derribado arcángel*, *Ansia de la gracia*, *Derramen su sangre las sombras*, *Los poemas del Mar Menor*, *Mientras los hombres mueren*, *Soy la madre*, *Un mundo de fugitivos*, *Mi fin en el viento* y *Mujer sin Edén*.

[91] El poeta gallego murió el 31 de agosto de 1979, lo que es indicativo sobre la fecha de composición del poema deluisiano. Como en poemas anteriores, recurre a la cita encubierta de títulos de libros del poeta: *Viaxe ao país dos ananos*, al que pertenece la cita del paratexto; *Longa noite de pedra* y *Onde o mundo se chama Celanova*.

como se recoge en el soneto, “yo soy mi libro”, mientras que para Garciasol —y también para De Luis— “la poesía es el profundo aroma / de la vida […] / y el alma en cada página se asoma”.

La variedad de motivos y de fechas a las que hacen referencia los poemas permiten comprender que *Respirar por la herida* está formado por un conjunto de poemas sueltos, escritos posiblemente en las dos últimas décadas del siglo XX, pero que fueron reagrupados por su condición de homenajes a los poetas leídos por De Luis. Por otro lado, no es gratuito que los orígenes poéticos de Leopoldo de Luis hayan sido estudiados aquí desde el ámbito de la metaliteratura y de la intertextualidad, pues como se ha podido comprobar en estas páginas, las referencias culturales como recurso creativo trascienden el mero pastiche o la burda imitación, estando motivadas por una concepción de la poesía que considera la tradición como un legado necesario al que se suma su voz. Cuando lleva a cabo un homenaje poético, está, evidentemente, elogiando la obra de otro, pero también está agradeciendo implícitamente su formación como lector-crítico, como poeta y, sobre todo, como ser moralmente íntegro. El poeta es deudor de sus lecturas; el hombre es el poeta. También el hombre realmente existente se debe a la poesía.

8.3.4. Vida y obra en dos poemas

Siguiendo a María Zambrano, Luis Beltrán (2002: 131-132) desarrolla la *teoría orgánica de la lírica*, la cual permite acceder más cómodamente a los poemas conclusivos de Leopoldo de Luis, pues se trata de una teoría que concibe la poesía

> […] como expresión de las vivencias del poeta, actor único del drama, destinada a su asunción por el lector. El lector lírico se identifica con el poeta porque comulga en sus vivencias. Con ello el lector se convierte en héroe lírico, pues consigue la plena solidaridad con el poeta. El elemento central de esa solidaridad es el lenguaje poético, un lenguaje fundacional, originario en un doble sentido: es el lenguaje de los dioses y funda la vivencia, que será revivida por el lector-héroe. Esta teoría orgánica comprende este lenguaje como el fenómeno esencial de la literatura (literatura es poesía) y la belleza como la meta única del arte y de la literatura. Por supuesto, el patetismo aparece como la expresión natural de esa belleza.

La última parte del libro es una conclusión biográfica (“El vaso”) y literaria (“Al terminar un libro escrito en verso blanco”), pues un primer poema recoge la esencial temporalidad del ser humano, mientras que el último, casi como consecuencia de la acción del tiempo, expone en sus dos sonetos el abandono por parte del poeta del uso de

los versos rimados —identifica rima y juventud— para escribir un libro en verso blanco. Como siempre, vida y poesía van unidas.

En "El vaso" describe el contagio de la literatura, cómo el lector siente los conceptos expresados en el texto, en tanto comunicación, y aprende, como conocimiento, las lecciones fundamentales de la vida. "Es Ivo Andric quien convierte en mito / el vaso de cristal", apunta De Luis, pues el vaso en sí no es reflejo de nada si no es por la reelaboración simbólica que le inculca el escritor: "Ivo Andric extrae la poesía / en diminutos y fugaces ramos / se aloja en ese vaso misterioso". Un vaso de agua no es poético *per se*[92]; es el que fuera premio Nobel en 1961 quien hace que un vaso de cristal se convierta en imagen del paso del tiempo. Leopoldo de Luis hace suya la simbología de la leyenda del serbio, y ve que el agua, estancada y parada en el interior del vaso, es el tiempo interior que cada hombre va tragando del otro tiempo, el ineludible y exterior que se impone a "quien sorbe la vida trago a trago":

> Todos nos damos cuenta que bebemos
> en ese recipiente un fluido mágico
> pero tan natural que su sabor
> es el mismo sabor de nuestros años,
> y todos percibimos que la tarde
> es en ese cristal como un diálogo
> con nuestra propia luz que se resiste
> a que la noche dé a la sombra pábulo.

Sartreanamente[93], cierra el poema con la definición del hombre como un ser esencialmente libre, condenado a la libertad que encuentra en la literatura una tabla de salvación, pues ofrece una explicación a la vida, a *El lugar maldito*—como reza una de las obras de Andric—, dando sentido a lo que no lo tiene:

> El ejercicio y la condena de
> la libertad es el esfuerzo humano.
> Todos cruzamos "el lugar maldito"
> de la desesperanza, pero hallamos,
> merced a Ivo Andric, en la tabla
> más íntima de nuestro propio armario
> el vaso que se dora cada tarde
> y que en herencia a los demás dejamos.

---

[92] Véase para este símbolo el ensayo *Variaciones sobre el vaso de agua* (Sánchez Robayna, 2014). Vicente Gaos (1959: 33) explicita la imagen en "La poesía": "El poeta es serena / rueda que va moviendo la belleza, / eterno cangilón de noria lenta. / El agua es el poema".

[93] El planteamiento deluisiano coincide plenamente con la tesis de Sartre en *¿Qué es la literatura?*, donde el filósofo anota que "escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de la historia, y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libres. Esa libertad *no existe*, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular" (2003: 109).

Tradicionalmente se decía que un escritor bebía de sus fuentes para la escritura de un texto. El agua que al atardecer —momento clave del simbolismo para la creación poética[94]— queda depositada en las estanterías del olvido es rescatada por la memoria de la lectura; el lector recibe la *herencia* de las aguas de la tradición; sin embargo, para que el agua fluya en el proceso de comunicación literaria fue necesario que el autor llenara el vaso de agua —escritura del poema— y el lector saciara su sed de conocimiento. La poesía es como el agua, necesaria para la vida.

Posiblemente el poemario al que se refiere el título de "Al terminar un libro escrito en verso blanco" sea *Una muchacha mueve la cortina*, escrito efectivamente en verso blanco. El poema se compone de dos sonetos, el primero de rima perfecta y el segundo en verso blanco. Más que el paso de una etapa literaria a otra, la obra aludida marca el tránsito de una época de su vida a otra, de la juventud a la madurez, de la luz de la mañana a la oscuridad de la noche. En el momento de escritura del poema su juventud, dice, "solo rima ya con el olvido", pues en sus poemarios anteriores la rima había ido "reconquistando la memoria"[95]. Pero el tiempo ha pasado y le ha dejado marcada la fuerza corrosiva de la experiencia a un poeta que, al mirar hacia atrás, ve la realidad, su trágica realidad funesta:

> Y hoy la amargura gravemente deja
> las verdades y el verso tan desnudos
> que se me ha puesto blanca la palabra.

Por la angustia, vale decir por la desesperanza, el poeta apela a la *palabra blanca*, al espacio en blanco, por tanto, a lo no escrito y al silencio. Como Wittgenstein, que invita a enmudecer a la metafísica al final del *Tractatus* —"De lo que no se puede hablar hay que callar"—, De Luis ha cuestionado la poesía desde un posicionamiento marcadamente existencial y opta por el silencio. Ya había dicho que el poema era la puerta falsa por la que salir, pues la única salida posible es la existencia. Amor y poesía son las verdades que el poeta encuentra en el camino. Con la palabra poética crea un mundo de ficción, expresa su pensamiento y se hace presente como ser-poeta. Pero el lenguaje acaba entrando en crisis y, en una mística negativa o invertida, la poesía

[94] Como ha señalado Jorge Urrutia (2013b: 15), la poesía simbolista suele ser metapoética.

[95] La misma evolución poética de la memoria al olvido es puesta de manifiesto por Caballero Bonald en su poema "Las adivinaciones": "Esta palabra de hoy, está llaga inicial / de cada día, que va depositando en la memoria / su virus anhelante, su terror al vacío, / traída de la sombra la fuerza de perderla, / de irla haciendo veraz / dúctil como una arcilla impresa en lágrimas, / pierde pie poco a poco hacia un hondón del olvido". Por su parte, Brines atribuye —en el metapoema "El porqué de las palabras"— las siguientes funciones metafísicas a la poesía: "fue por necesidad de no perder la vida, / y envejecer con algo de memoria / y alguna claridad".

paradójicamente revela la verdad última de la existencia: el mismo silencio al que invita la palabra en la conjunción de poesía y vida hacia la nada.

En definitiva, la poesía es un modo de tiempo distinto al que marcan las agujas del reloj. En la eternidad se instala para romper los límites temporales, “milagro” que solo es posible si no se prescinde de ninguno de los actantes que pueden asomarse en el espejo del poema; el autor es la voz del texto que reivindica, por naturaleza poemática, la presencia del lector. Prescindir de alguno de ellos es idealizar al otro.

9. Poesía de la muerte y de la nada

El paraíso es la ausencia del hombre
CIORAN, *La caída en el tiempo*

Tiene razón la crítica al señalar que a partir de *Elegía con rosas en Bavaria y otrospoemas* (2000) se produce un cambio en la trayectoria poética deluisiana, en tanto que "serena y honda reflexión acerca de la inexorable finitud del ser" (Senabre, 2003: 32) y como "renovada meditación sobre la muerte" (Díaz de Castro, 2004: 176). Lo novedoso no es la presencia del tema de la muerte, pues este constituye la raíz misma de la poética de Leopoldo de Luis. Ni siquiera hay un cambio de actitud; poemas sobre la condición mortal del hombre y la autoconciencia de sí mismo como materia expuesta a la nada son constantes también desde sus orígenes literarios. La diferencia radica en que se intensifica y se agrava el tema, convirtiéndose casi exclusivamente en el único de los cuatro libros finales —*El portarretratos* (2000), *Poemas últimos* (2001) y *Cuaderno de San Bernardo* (2003)— y del póstumo *Cuaderno del verano 2005. Últimas notas*. Pero la reducción temática no implica un empobrecimiento lírico sino que se trata de una intensificación, ganando en riqueza cromática por la variedad de imágenes simbólicas que va levantando esta *meditatio mortis*, por el camino de la articulación de un pensamiento grave y profundo. El tiempo y la muerte son los dos núcleos temáticos sobre los que giran otros motivos que aparecen como variantes de estos, tales como la nada, la memoria, la desesperanza, la materialidad del ser, la injusticia universal y la metapoesía.

A pesar de que De Luis repetía en las entrevistas de sus últimos años el pensamiento camusiano que reintegra el pesimismo en una moral de coraje[1], su poesía se va decantando hacia el lado del escepticismo, desde el firme convencimiento de que el ostracismo vital es inminente y de que su ser es cada vez más olvido. Convencido,

[1] A su vez, Cioran mantiene la filosofía que aúna la desesperación con la solidez moral: "¡Aparenta alegría ante todos y que nadie vea que también los copos son losas sepulcrales! Tengo brío en la agonía…" (2010a: 52, 97).

además, de que su poesía era otra a la escrita por los poetas más jóvenes, piensa que no es de su tiempo. Perdidos los refugios de otrora, queda la existencia expuesta a las inclemencias de un tiempo que sabe que ya no es el suyo. Se siente un hombre y un poeta temporalizado más allá del tiempo que le tocó vivir. Decía De Luis que era un poeta que se estaba sobreviviendo, lo que suponía —según él— una rémora para él y para su obra: "Al poeta le condena la indiferencia y le fusila el olvido". El hombre murió el 20 de noviembre de 2005 y el poeta calló, pero su poesía aún pervive.

En la poesía última de Leopoldo de Luis cada uno de los temas que acompañan al de la muerte presentan una pátina de nihilismo. Es difícil, por tanto, deslindar esos motivos de la omnipresente condición mortal de la existencia, si bien se hace necesario para que la interpretación llevada a cabo en las páginas que siguen no sea parcial.

Díez de Revenga podría haber dicho que la poesía de Leopoldo de Luis escrita en los últimos cinco años de su vida sería un ejemplo de "poesía de senectud"[2], expresión que el poeta rechazaba terminantemente. Si bien no es la tesis mantenida por Díez de Revenga, la crítica suele atender a la primera y última producción poética de un autor como periodos de experimentación y decadencia sin mucho valor estético. No obstante, la obra de Leopoldo de Luis desmiente tales juicios pues, como dije, ya en *Laurel* (1946) se pronuncian los rasgos definitorios de la poética deluisiana, mientas que en algo más de la escasa media docena de *Cuadernos del verano 2005* (2005) se condensa a través de un lenguaje sentencioso la riqueza estética y expresiva de un mundo en decadencia. La edad del poeta, por tanto, no determina la calidad de su producción.

Como lector asiduo de E. M. Cioran, De Luis encontró en él la confirmación de un pensamiento existencial que había hecho suyo mucho tiempo atrás. La filosofía nihilista del rumano le sirve de fundamento teórico para argumentar el escepticismo que le embargaba cada vez más en los últimos años. Frente al optimismo existencialista, que presentaba a un hombre libre de orígenes esotéricos y dueño provisional de su destino, el pesimismo de Cioran representa una existencia apocalíptica en un mundo que supone una parodia perfecta del caos. La intertextualidad del autor de *La caída en el tiempo* con

[2] F. J Díez de Revenga hablaba en su estudio *Poesía de senectud* de los "mundos poéticos terminales" —la obra escrita por autores a partir aproximadamente de los setenta años— para referirse a una poesía que trataba los temas del paso del tiempo y la preocupación por la edad y por la vejez, la renovación de la naturaleza, la defensa de los valores humanos —así como el rechazo de la trivialización— y la consideración de la proximidad de la muerte (1988: 25-29). Sin embargo son temas, y tonos, presentes en toda la obra deluisiana y no solo en la de sus últimos años.

el existencialismo activará nuevas intertextualidades, directas o indirectas, con la propia poesía deluisiana.

9.1. Variaciones sobre el tiempo y la memoria

El hombre sigue siendo ese ser existencialmente temporal que, por tanto, está sometido a las leyes inexorables del tiempo. Desde *Elegía con rosas en Bavaria*, sin embargo, el poeta no va a exponer sus efectos devastadores, sino la conciencia lúcida de que en él este ya ha hecho estragos, a la vez que concibe la vida como una pesada carga insoportable. Ello es consecuencia de la asimilación de todo el proceso de desmitificación metafísica y metaliteraria al que su conciencia ha ido sometiendo en libros anteriores a los mitos idealistas sobre los que se sustentaba su pensamiento y, en gran medida, el poético del siglo XX. Su verdad es la del que la presenta desnuda ante el tribunal de la muerte, siendo esta la esencia del ser. Cuando mira la vida, ahora solo mira al pasado. El presente es un macabro escenario de destrucción cuyo desenlace es la intuición del inminente fin de la existencia. Desde esta tesitura, los símbolos que han venido expresando el paso del tiempo se muestran en su fase de acabamiento: la rosa se muestra con los pétalos caídos, la casa deshabitada, la ciudad solitaria, el mar es el todo y todo se hace tarde, ocaso, noche y otoño de silencio y de soledad.

En un soneto de *El portarretratos* —"La propia miseria"— se conjuga la temporalidad del ser con la percepción de que su vida ha llegado a su final, síntesis pues de las dos acepciones que se van a actualizar en la obra poética deluisiana desde el año 2000: "Yo soy el tiempo, el cómplice, el fermento / del sabotaje odioso, y el lamento / con que mi propia bancarrota admito". La aceptación del final de la existencia es, como se sabe, el axioma fundamental de la filosofía existencialista. Si a esta se le suma la prioridad de la existencia sobre la esencia, como en los versos señalados, ha de corroborarse que el pensamiento poético deluisiano continúa sustentándose sobre los principios básicos del existencialismo. En Heidegger el tiempo es desde donde el ser interpreta y comprende el mundo; por tanto, es lógico que la realidad del mundo y del tiempo esté fuertemente interrelacionada: según sea el tiempo, así será el mundo. Leopoldo de Luis explicó repetidas veces que el individuo —el poeta— tiene que dar respuestas a su tiempo en función de cómo sea su mundo, pues si el tiempo cambia, también ha de cambiar la visión proyectada del mundo. En suma, se trata de evitar ser un don Quijote, no por la defensa de los ideales humanistas, sino por la

descontextualización de su proyecto de vida. Asimismo, también en *El ser y el tiempo*la existencia se concibe como un gestarse histórico, como un progresivo ir haciéndose en tanto "advenir presentando que va siendo sido", constante e ininterrumpidamente, como lo asevera Leopoldo de Luis en "La propia miseria": "El óxido del tiempo contamina / la realidad. Su corrosión diaria / devora la substancia planetaria".

En la caracterización de la esencial temporalidad humana resulta decisivo un nuevo poema existencialista que tiene como título "El tiempo", también de *El portarretratos*, basado en la reflexión acerca de la expresión "pierdes el tiempo", por la que también se interesó Heidegger para definir al *Dasein* como aquel que siempre tiene tiempo y nunca lo pierde, meditación que es retomada por De Luis:

> El tiempo son los huesos de la vida,
> van doliendo debajo de la herida
> y sostienen la pobre enredadera.
> No se pierde, se quiebra su armadura
> y se nos viene abajo la figura
> que estaba hecha de tiempo sin espera.

Y del mismo modo, en el poema inicial que da título a *Elegía con rosas en Bavaria*, la idiosincrasia temporal de la materia humana refleja a un ser-en-el-tiempo, es decir, a un hombre que no vive solo *junto a* una época histórica determinada sino que es en sí mismo tiempo, la forma existencial que en Kierkegaard era nombrada como *espíritu*. Pero la radicalidad incardinada del tiempo en el ser humano provoca la angustia, y por ello es precisamente por lo que puede llamarse humano, pues es el único animal que toma conciencia de su condición mortal, porque, como escribe heraclitianamente De Luis:

> La vida es una fuente inaprensible
> que nos cuaja un temblor cada mañana
> y nos impone ese pequeño sorbo
> arriesgado y de madre cenestesia,
> tan fluido que escapa de nosotros,
> que casi se hace extraño de tan nuestro.

El hombre vive porque sacia la sed con los "pequeños sorbos" de tiempo que bebe y que necesita para vivir, y porque su madre —la que le nace y le da vida— es la "cenestesia", esto es, es consciente de la existencia y del estado de su propio cuerpo porque conoce que está hecho del tiempo que "casi se hace extraño de tan nuestro". ¿Por qué el tiempo es *extraño* y *nuestro* a la vez? Esta aparente contradicción se debe a que lo extraño es actualizado aquí como lo ajeno, lo otro que no es él pero que le

constituye y le acompaña. Albert Camus decía que "el hombre absurdo es el que no se separa del tiempo" (2006: 96). La fugacidad de la vida se debe, pues, a la temporalidad esencial del ser. Cioran lo había expresado en términos similares (2003: 108):

> Para que la conciencia alcance una cierta intensidad, es necesario que el organismo sufra y que incluso se disgregue: la conciencia, en sus principios, es conciencia de los órganos. […] Esa imposibilidad del olvido, donde se expresa el drama de tener un cuerpo, llena el espacio de nuestras vigilias.

"Elegía con rosas en Bavaria" se abre con la determinante y rotunda constatación de la muerte frente al sujeto poético: "De pronto el mar". A partir de aquí se extenderá una larga reflexión sobre la efectiva presencia de la muerte, intuida ahora en sí mismo y en la amada —a quien le dedicará cada uno de los libros, pues incluso *Poemas últimos* incluye el poema "Un pájaro en el otoño" dedicado "A Maruja"—; la muerte es la inquietud íntima que brota en sus versos. La exteriorización de su intimidad se inaugura con un simbólico mar ante el que se sitúa el poeta. Se podría decir que, a la orilla de la extinción, cuanto contempla es un inmenso y manriqueño mar de muerte. Con ese comienzo *in media res* precipita la inmediatez de lo que está por suceder. Ya no hay tiempo para planteamientos trascendentales o idealismos redentores[3], pues el desenlace de la historia que ha ido construyendo está a punto de tener lugar. Como la Madre Tierra que acoge en su seno al ser en el nacimiento último, De Luis diviniza el mar pues sabe que es su único destino en tanto ser relativamente a la muerte: "Y esta noche, a unos pasos de la playa / donde Dios es el mar y aún está a oscuras".

Pero no es el mar el símbolo al que va a recurrir De Luis para representar la finitud existencial. La rosa es, desde el mismo título, una imagen recurrente: "Elegía con rosas en Bavaria". La poesía es elegíaca, como ya antes lo fue, porque se lamenta, en verso libre, de la muerte; y la rosa es un símbolo dual que señala la transitoriedad de la vida y la belleza de la flor o palabra poética. La poesía es una "elegía con rosas en Bavaria" ya que tiene como fin el canto lírico de la caducidad del ser y del dolor que entraña. La flor ciceroniana del poema —*flos orationis*— convierte lo mortal en inmortal, pues el poeta se sobrevive a través de la palabra:

> Pero Bavaria, tienes unas rosas
> cuyos pétalos tiemblan hacia dentro
> porque protagonizan el milagro
> botánico y moral de deshacerse
> por el jardín de la desesperanza

[3] Coincide en este punto con el Cioran de *Adiós a la filosofía*: "La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos" (2009a: 13).

y si lo vemos con mirada humilde
nada perfuma más que el desaliento,
nada consuela más que su rosales.

Cabe recordar el programático poema "Será sencillamente", de *Alba del hijo*, en el que dice que su escritura "será cual los rosales se iluminan de rosas / y las tardes se mueren en guedejas sombrías". La sencillez de entonces es invocada ahora como humildad necesaria para que tenga lugar el milagro de la poesía, la que nace de la *desesperanza* y del *desaliento*. Conocedor de la imposibilidad de mantenerse en el tiempo, deposita su fe en la superación de los límites temporales a través de la obra, pues sabe que esta, con suerte, es la única que perdura más allá de la muerte del poeta y que la repetición solo es posible para la especie y no para el individuo. El sujeto, *homo viator*, viaja por el tiempo hacia la muerte: "Transeúnte de un parque abandonado / escribo entre sus árboles caducos / con la caligrafía del invierno". No hay vuelta atrás ("aunque sé que no hay nada que regrese"), pues las aguas heraclitianas fluyen sin cesar, siempre cambiantes y distintas, siempre otras, mientras que el poeta se pregunta con Azorín —todo preguntar es, decía Heidegger, una búsqueda; y la respuesta para De Luis es "la puerta falsa del poema" o como dice en "Nada será mejor" (*Cuaderno de San Bernardo*), "la salida es una puerta ciega"—:

¿Respiré en esta orilla ya otras veces?
¿Volveré a respirar?
Dicen: vivir es ver volver, pero ¿volvemos?
Las cosas ¿son las mismas
o nunca son iguales? Las olas perseveran.
Los hijos entre flores todavía.

Aunque los deseos no llegaron a materializarse —como aquellos que se expresaron en *La luz a nuestro lado* (1964)—, la utopía fue motor de esperanza, alentando al poeta en el compromiso de seguir adelante a pesar de todo. Sin embargo, el mundo soñado fue solo eso, un sueño, una irrealidad que existió en el poema y por el poema; por tanto, lo que se fue —como la esperanza, como las aguas del río o como las aves de Guillén—, no regresará. La repetición es la esencia de la eternidad, pero la eternidad solo es posible para la especie y no para el individuo, ser finito *per se*:

[…] Nada puede
resucitar lo que no vivió nunca,
pero la luz estuvo a nuestro lado
y yo quisiera asirla nuevamente
sabiendo como sé que nadie ase
dos veces una luz, que nadie mira
dos veces el color de una mañana.

En “Lámina de hojas muertas”, el sujeto poético se identifica con la fotografías vistas de unas “hojas marchitas” en unos cartapacios, pues esas hojas son “igual que viejos corazones muertos”[4]. El poema se cierra con la misma metáfora (“Solo somos / el pobre espejo de estas hojas muertas”). Es un ejemplo de simbolismo moderno, pues la relación entre el elemento real y el imaginario no se debe a la semejanza entre uno y otro, sino que la identificación tiene lugar por asociaciones que acontecen en la conciencia del poeta, si bien es una imagen que había sido rescatada de la tradición homérica por el Machado de *Juan de Mairena*. Lo que une a las hojas caídas —una de las imágenes más repetidas para simbolizar el paso del tiempo— con el hombre , como se verá más adelante en el poema “El humo del Sur”, es su caducidad, ya que hojas y hombres acaban volviendo a la tierra: “Caduca piel en pómulo sufrido / sobre la que pasó la lágrima del tiempo / y se ajó la rosada flor de la sonrisa”.

Las hojas caen de las ramas a causa del paso del tiempo, del mismo modo que es este el hacha que tala el árbol humano. La escena referida, basada en el emblema de fray Luis de León, tiene lugar nuevamente en el primer cuarteto de “Paisaje” (*El portarretratos*). El paisaje descrito, con el que acabará identificándose la voz poética, es dantesco. En él aparece un caballo muerto “junto al muro”, “en la cuneta” y “junto al río”, tres espacios que aluden a la temporalidad de la existencia: el muro es símbolo del inmanentismo y de la imposibilidad de la trascendencia (Cirlot, 2008: 324); la cuneta es lo que queda al margen del camino y fuera de la vida, es decir, la muerte; y el río es símbolo archiconocido de la fugacidad. Y el tiempo en el que se desarrolla es la *tarde* y el *crepúsculo*, envueltos en una cenicienta atmósfera “de un aire gris e incierto”. En el mismo momento del día —la *tarde* y el *ocaso*— se sitúa “Almoneda”, siendo “lo poco que nos queda” aquello que está en venta, como por ejemplo “las cortinas” de la memoria que ahora “se mueren sobre el raso / de sus pliegues de fracaso”, cuando el tiempo vuelve a ser representado como “el mastín negro de la noche” —recuérdese el “rubio mastín que duerme a las puertas de Dios” (“La injusticia”), de *Hijos de la ira*— que avanza también como los tres perros del tiempo de *Aquí se está llamando*. Todo ello degenera en la declaración del yo poético como un “paisaje en ruinas”.

[4] Como ejemplo de la recurrencia de este motivo —hojas muertas, hojas secas, hojas caídas— basta con recordar algunos versos de Juan Ramón Jiménez (“Poco a poco las hojas van cayendo / de mi corazón mustio, caliente y amarillento”, en “Convalecencia”) o los de Aleixandre que recogen “cuánta tristeza en una hoja del otoño” (“La ventana”) es posible, además del homenajeado “Canción a una muchacha muerta” por De Luis, intertextual y metaliterariamente.

La alegoría arbórea persiste en "El árbol viejo", de *Poemas últimos*, donde el poeta vuelve a expresar su conciencia del paso del tiempo, por el que sus ramas se han consumido en las llamas del otoño de su vida. La contextualización espacio-temporal vuelve a repetirse insistentemente en estos poemas en los que le interesa marcar el acento existencialmente decadente; así, "Un pájaro en el otoño" —el poema dentro de la serie que está dedicado a Maruja, esposa del poeta— sucede en un atardecer otoñal que proyecta los sentimientos de tristeza del poeta: "Un pájaro de otoño hay todavía / que se vuelve a comer aún en mi mano. / Caen las hojas de formas geométricas / y el sol las transfigura hacia la tarde". La clave interpretativa de esos pájaros de la angustia está en "El hombre del pájaro en el hombro" (*El portarretratos*), donde un extraño personaje —trasunto del poeta— aparece acompañado por un pájaro que no lo abandona. Un pájaro que no vuela es un pájaro que no cumple su destino de ser libre y, consecuentemente, es prisionero del continuo pensar en el tiempo y en la muerte. Ese pájaro habita en la conciencia del yo:

> Porque soñó que el pájaro volara
> y en sus alas el vuelo se llevara
> de su mente una sombra de tristeza.
> Pero en el hombro el pájaro perdura
> y parece que el mal de su amargura
> no volará jamás de su cabeza.

El otoño, la caída de la tarde y la oscuridad de la noche se constituyen en las simbólicas coordenadas del sujeto poético. Pues la poesía, en el metaliterario "Mis viejas mujeres" (*El portarretratos*), refleja en el espejo del poema lo que más le preocupa, a saber, la asimilación de la acción catastrófica del tiempo, o, dicho con palabras de Leopoldo de Luis, cómo "el tiempo llueve otoños de alfileres" y cómo "se deshacen las mejores rosas". Obsérvese que "el tiempo" se convierte en sujeto de un verbo impersonal ("llueve"), por lo que la personificación intensifica la temporalización de la existencia y el papel activo que el tiempo desempeña sobre la vida.

Ya en *Cuaderno de San Bernardo* el lector recibe la constatación de la muerte acontecida, no como amenaza sino como realidad efectivamente vivida y sentida por la pérdida de la amada[5]. El poeta ha vivido "un verano feroz" —título del poema— y "un otoño sombrío" y lo ha experimentado como el "latigazo rojo de la vida" o como "una

[5] Entre los libros que tratan el tema familiar está *Cuaderno de San Bernardo* que, según recuerda Urrutia (2007: 26) en la introducción de la antología *En resumen*, fue "escrito en el sanatorio donde ingresaba una y otra vez Maruja, situado en esa calle madrileña, en el que acabó muriendo". Es este uno de los acontecimientos biográficos que han marcado la obra deluisiana de los últimos años y que permite subrayar, como el mismo De Luis reclamaba, la necesidad de contar con el emisor del discurso poético.

mujer continuamente herida". Porque la vida consiste en ser-para-la-muerte, "vivir es arrancar estas finales / hojas de un inclemente calendario"; vida y muerte unidas por el tiempo inaprensible e hiriente cuando "azota el viento ramas invernales" y "llueve sobre un cortejo funerario". De la remota juventud dirá que "fue una mujer esbelta", pero como la belleza renacentista, "la que fue de oro es solo ya cobriza" ("Nada será mejor"), pues se consume en el rescoldo dorado de la tarde y del otoño; si machadianamente "la tarde está muriendo / como un hogar humilde que se apaga", en el poema deluisiano "El silencio", "la tarde es un espejo / en el que un día se miró la vida". Por otro lado, a modo de despedida, está escrito el soneto "Adiós", en el que el segundo cuarteto revela explícitamente el valor cronológico del "símbolo de la tarde":

> Adiós, caballo blanco, yegua oscura,
> símbolo de la tarde y sus racimos,
> os veo reflejando la figura
> de lo que somos y de lo que fuimos.

Entre toda esta simbología crepuscular se encuentran dos imágenes ya conocidas para el lector de la poesía de Leopoldo de Luis. En primer lugar, la metáfora del tren que realiza un "viaje" —título del poema de *Elegía con rosas en Bavaria*— por distintas estaciones recupera motivos fundamentales del pensamiento existencialista. En primer lugar, el heideggeriano ser-para-la-muerte es el tren o existencia que "se precipita oscuramente / entre la noche y por los precipicios", es decir, que va hacia la muerte y siente, ante el mencionado precipicio, el vértigo existencial que solo sucede cuando el sujeto toma conciencia de su real y efectiva existencia finita, la sensación de ser-ahí sin más ni motivo alguno que lo justifique, excepto la captación de la dependencia entre el yo del presente y el yo que todavía no es. Además, dice De Luis, "yo no elegí este viaje, mas dibuja / su ruta por las viejas estaciones"; era Ortega, en *Historia como sistema*, quien hablaba de que "nos nacen" (2008: 13) puesto que, confirmaría Sartre (2006: 750), el para-sí no ha pedido nacer, así como el viajero se vio envuelto en el itinerario de la vida sin ser preguntado, recorriendo estaciones viejas ya transitadas por otros viajeros anteriores pero que el individuo va dejando atrás sin posibilidad de retorno. La vida, pues, es la sucesión generacional que se resuelve con la disyuntiva entre el individuo y la especie. Pero en los cruces de caminos, este hombre-tren ejerce continuamente su libertad, es decir, la elección entre las posibilidades dadas ante sí y en las que el hombre se ve envuelto inevitablemente. Sartre decía que el para-sí es temporalización, se temporaliza existiendo, ya que no es, sino que se hace. El tiempo

del viaje deluisiano es vertiginoso; el tren se desliza por los raíles en un continuo sucederse, en un incesante cambio por medio de un proyecto ejecutado en la fugacidad del instante: "Y me hablas de ignotas poblaciones / que el tren hilvana con su rauda aguja". Pero el viaje no se hace solo, sino que el hombre es ser-con, junto a otros existentes; y puesto que el ser es responsable de todo excepto de su responsabilidad misma, ya que —hacía notar Sartre— no es fundamento de sí mismo, también ha de ser responsable del ser del otro ya muerto, que queda como en-sí, presa de los vivos. Más líricamente, De Luis escribe:

> Fantasmas como extraños compañeros
> reclinan sus cabezas de viajeros
> dormidos o ya muertos en los tramos
> de los respaldos que nos mancomunan.

Y, por último, "Viaje" se cierra como empezó, con una estructura circular que vuelve, como la existencia repetitiva de los individuos de la especie, al mismo punto de partida que, como en el poema, es el punto de llegada: la muerte. La poesía deluisiana busca por los vericuetos del misterio: "Ya sé que tiempo y vida nos acunan / a ti y a mí, pero, ¿hacia dónde vamos?" El final de la vida recorrida a lo largo del tiempo llega con ese ir-a-la-muerte insinuado en el otro final, que es el del poema. Vida y poesía se entrelazan intrincadamente una y otra vez en el pensamiento de Leopoldo de Luis.

La otra imagen a la que antes hacía alusión, junto a la del tren, es la de la yedra del poema "Yedra o mujer" (*Cuaderno de San Bernardo*). El tiempo se deja ver mediante el fenómeno del crecimiento de la yedra "como abrazos / de una mujer fría" —representación de la muerte— sobre una "tapia oscura" que devuelve al sujeto poético ante un paisaje que "muestra su arruinamiento y su amargura"; esas yedra o mujer son "esposas de relente, / madres de soledad y tiempo helado".

Efectivamente, los espacios en los que transcurre la acción del sujeto poético son ruinosos. Se trata de una de las imágenes más repetidas en estos libros finales para reflejar la decrepitud a la que subyuga el tiempo. Así, habitaciones abandonadas, casas desérticas y vacías, fortalezas con una pátina de olvido son frecuentes símbolos del tiempo. Como en la mística sanjuanista, es el *yo* el que sale, en silencio, sin ser notado, al encuentro de sí mismo. Se trata de un *viaje* existencial —según reza el título de la serie de *Elegía con rosas en Bavaria— a la casa cerrada*, cuyos poemas se incardinan en el tema de la muerte.

La casa es el hombre, símbolo de la materialidad del ser. Por ella deambulan a veces extraños personajes como el *alter ego* del poeta, la desesperanza, paradójicamente la soledad y la evidencia de la muerte, que se quedará a vivir para siempre. Uno de estos huéspedes es el protagonista del poema "El intruso", quien constata que "no hay nadie aquí. Vacía está la casa". Ese intruso es el extraño recibido como el otro yo o conciencia, "una no deseada compañía" que le hace plantearse el soliloquio del sentido de la vida y de la muerte, y lo convierte en "preso por la mirada del intruso". Es el otro el que, según Sartre, cosifica al sujeto o para-sí a través de la mirada. Sin embargo, entra en el interior del poeta a pesar de que tenía "hasta impedido el porvenir del viento". En definitiva, es la heterogeneidad del ser quien con la percepción de su presencia incita a la libertad a quien, en sí mismo, está condenadoa ser libre, es *preso* de la libertad. Esta es existencialmente, tanto en Kierkegaard como en Sartre, la posibilidad de la libertad por la que el ser humano se angustia, pues la libertad es lanzarse a seguir construyendo su proyecto de vida siempre inacabado. El hombre es una imperfección o falta de ser. Y el otro yo es quien trata de completarlo desde el absurdo de la existencia. Decía Camus en *El mito de Sísifo* que el extraño que de repente se descubre en un espejo es lo absurdo. Vivir absurdamente es aceptar el sinsentido de la vida sin renunciar a ella o una esperanza desesperanzada[6] que suscribe la ruptura entre el individuo y el mundo. La visión alienada del ser humano llevaría también a Cioran a preguntarse en *De lágrimas y de santos* retóricamente: "¿Perdonaré alguna vez a la tierra el hecho de encontrarme en ella como un intruso únicamente?" (2002: 112). Pero tanto en Camus como en Cioran, la conciencia del absurdo implica una llamada a la inactividad por la insignificancia del mundo[7], lo que contradice la máxima existencial que encarece la acción del hombre como artífice de la obra de su vida.

En el siguiente poema, "Derribo", el sujeto poético contextualiza la situación: "Han tirado la casa", "la vieja casa derribada". El yo ha sido maltratado por el "pobre perro gris de la costumbre" y, por tanto, su vida es inauténtica y su existencia está caída: "Yo soy la soledad de estos escombros, / un llanto helado cae sobre mis hombros / y me visto las telas de la ruina". Entre las habitaciones de sí mismo deambula "un huésped invisible", "un cuerpo ausente" "de una triste mujer de ojos oscuros". Es difícil pensar

[6] Cioran dice practicar "una tristeza activa" (2010b: 13) y Camus una "desesperación sonriente" (I, 1985: 22), sentimientos que podrían definir la actitud deluisiana ante la vida.

[7] En *Carnets*, Camus anota que "como todo acaba por volverse habitual, tenemos la certeza de que los pensamientos más grandes y las acciones más grandes acaban por volverse insignificantes, la vida tiene… como fin señalado la insignificancia" (1985: 216).

en otra lectura distinta que no identifique a ese decadente personaje femenino con la muerte. Por tanto, hasta ahora cohabitan la casa el alter ego poético y una mujer siniestra. Pero, ¿no es el hombre el ser-para-la-muerte?

El símbolo de la casa va enriqueciéndose con los matices que suma en cada una de las textos, de modo que amplía la configuración alegórica de este pseudomístico y existencial hogar. En el poema "El regreso", el sujeto poético, que se ve sorprendido por la visita de sí mismo, se identifica definitivamente con la muerte:

> Voy a mirar el rostro del intruso:
> quién el reloj y el fuego en hora puso,
> quién pone ante mis ojos su espejismo.
> Voy a mirarle ahora cara a cara.
> Nunca sabrá quien lo desenmascara
> porque quien me esperaba soy yo mismo.

Se topa el poeta consigo mismo en una casa igualmente vacía e igualmente intuye que "alguien se mueve por lo oscuro", y descubre que su tiempo y su consumación en la hoguera del tiempo están en hora. Su final está cerca, la muerte le ronda y sabe que para el "viaje a la casa cerrada" o para el "regreso al viejo hogar", "ya es tarde". En *Breviario de los vencidos* Cioran marcaría los límites de la existencia del yo en el mismo yo: "Nosotros somos convalecientes de nacimiento de nuestra propia individuación. Se es *hombre* porque no nos curamos de ella, permanecemos irremediablemente en nosotros mismos" (2009b: 31).

Pero la casa es también el tiempo en el que se ha instalado el ser, la incertidumbre de seguir existiendo en el tiempo: "«Hasta mañana», dices. Y mañana / es una casa oscura y no vivida", escribe en el poema "Hasta mañana". El mañana es la nada, lo que no existe porque aún no ha llegado, es lo-que-tengo-de-ser, la nada o posibilidad en que consiste la existencia. Por tanto, la casa sigue estando vinculada a la dimensión temporal del *yo*, cuyo futuro poder-ser más esencial es la muerte. Según había escrito Cioran, "quienes viven en la idolatraría del mañana carecen del menor porvenir. Tras haberse despojado el presente de su dimensión eterna, no les queda sino la voluntad, su gran recurso… y su gran castigo" (2003: 25). Por su parte, Camus, en *El mito de Sísifo*, certifica que "no hay mañana" y que "esta es en adelante la razón de mi libertad" (2006: 77).

En *Cuaderno de San Bernardo*, De Luis prolonga esta alegoría existencial en "El cuarto vacío". En la conciencia, en su ser materia hecha de tiempo y muerte, habitan los muertos, pues como decía Heidegger "desde este mundo pueden los supervivientes ser

con la persona muerta todavía": "hay un eco / que viejas existencias consumidas / se dejaron, humanas, otras vidas / cuyo calor templó el desnudo hueco"[8]. Por medio de un encabalgamiento que carga de sentido la última palabra del verso, el sujeto poético se define a sí mismo: "yo soy nada / más que una leve huella fugitiva" que sabe que el cuarto "pronto estará oscuro".

Dos sonetos de *Cuaderno de San Bernardo* recurren a la imagen de "La vieja fortaleza" y "El fortín abandonado" para expresar la resistencia ante los envites del tiempo. El yo poético ha sufrido el asedio de los "ejércitos extraños" de la muerte o de "los pálidos ejércitos de nada". El sentido bélico de la existencia es en este punto originalmente sartreano, solo que ahora el enfrentamiento es el del yo con su propia esencia temporal, es decir, con su propia caducidad, pues siente su existencia "abatida / por el cruel empuje de los años" y "el tiempo volvió ruina la caserna". Preso del tiempo, añade, "me tienen recluido. / Me acerco a la frontera de una reja / que forman pena, soledad y olvido". Todo ello va conformando unas circunstancias apocalípticas, un cuadro desesperanzador, no solo en sí mismo sino que "en torno, unos paisajes desolados" acaban de reflejar la percepción que el poeta tiene de la realidad. La adecuación entre el ser y el mundo, siendo el primero quien ha de dar respuestas a las continuas transformaciones del segundo, se corrobora con el último terceto de "El fortín abandonado", haciendo coincidir decadentemente interioridad y exterioridad del ser: "Yo vi caer los últimos escombros, / el derribo golpeaba por mis hombros / y el jaramago entre mis huesos brota". Ambos poemas remiten a la confirmación del paso del tiempo por parte de Rodrigo Caro en "A las ruinas de Itálica", como bien había observado Díaz de Castro (2004: 189), por el motivo del jaramago que va cubriendo la piedra, además de la recreación de los espacios bélicos y de los estragos que le llevan a invocar "¡Oh fábula del tiempo!"

Las sentencias de Antonio Machado sobre el tiempo establecen una fuerte relación intertextual con *Cuaderno de San Bernardo*. Decía el admirado Machado que "vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando", y, por otro lado, en un brevísimo poema, "hoy es siempre todavía"; "¡Oh Tiempo, oh Todavía / preñado de inminencias!", escribió también en "Últimas lamentaciones de Abel Martín". De la teoría de Machado sobre el tiempo —de resonancias bergsonianas— entresaco dos conceptos que se van a

[8] Jean Paul Sartre citaba el hemistiquio de Valéry "hueco siempre futuro" para definir la existencia del para-sí como un proyecto siempre inacabado (2006: 194).

actualizar en la poesía de Leopoldo de Luis: el valor ontológico del *todavía*y la vida como espera[9]. Sabido es que lo que espera el ser humano concebido por Machado es la muerte:

> Al borde del sendero un día nos sentamos.
> Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
> son las desesperadas posturas que tomamos
> para aguardar... Mas ella no faltará a la cita.

La vida es la suma, integrada e indivisible, de las tres dimensiones temporales. Es pasado, cuyas estancias recorren insustanciales recuerdos y deambulan por la casa del ser que es la poesía, otra forma de memoria; es presente, la nada en la que encuentra el ser su existencia caída; y es futuro, aquello que no es pero que ha de ser mañana, el advenir actualizado de lo que una vez fueron sueños y proyectos, así como frustraciones. Pero en *Cuaderno de San Bernardo*, como se verá más adelante, el futuro cobra el carácter certero de la muerte.

Ahora bien, la espera es planteada en la poética deluisiana como el mismo valor intrascendental que en la poesía de Machado, como un falso consuelo que se resuelve con la llegada de la muerte. Los límites del tiempo imponen sus fronteras: "«Hasta mañana», dices. Con la espera / queremos transgredir esa frontera / que al borde del silencio se ha tendido". En el poema "La fila", ya de *Cuaderno de San Bernardo*, el sujeto poético está puesto en fila como cualquier otro, esperando que le llegue su fin:

> Guarda tu puesto. Llegará tu turno.
> Vivir es esperar. Quien vive, aguarda
> y el esperante, existe. Nada tarda,
> todo termina en corazón nocturno.

También la filosofía existencialista había desarrollado una teoría sobre la espera. Sartre definía la vida como una larga espera, mientras que para Heidegger, estar a la expectativa esperando y olvidando era el estado de no resuelto, el encontrarse impropio de la existencia inauténtica. La muerte no viene de fuera, sino que es el ser mismo del *Dasein* en tanto que es algo que está-ahí desde que se nace. En el poema "Nada será mejor" se mantiene dicha concepción existencialista de la muerte, pues, tras ver cómo unos agoreros pájaros cruzan el cielo y una "antigua barca" —quizás remada por Caronte— va a la deriva sin los remos de la esperanza, el yo poético confirma que "estamos esperando a quien no llega". Este verso permite una doble lectura: puede

[9] Recuérdese el poema "¡Torres de Dios! ¡Poetas!" de Rubén Darío en el que incita a los poetas: "Esperad todavía".

significar que la muerte es existencialmente "quien no llega" ya que está dentro de él, o bien que la muerte —como en las *Coplas* de Manrique— no le ha llegado aún, *todavía*.

Como en el citado "hoy es siempre todavía" —una forma poética de expresar el heideggeriano "advenir presentando que va siendo sido"—, cada uno de los usos que hace De Luis de ese existencial *todavía* tienen en común su posición final de verso, como si quisiera alargar aún más la duración inacabada de la existencia presente de la voz poética: "Un pájaro de otoño hay todavía" (*Poemas últimos*), procedimiento que se agudiza en "Voy a volver" (*Cuaderno de San Bernardo*), pues el adverbio no solo está en final de verso sino también en final de poema:

> Voy a volver a casa, pero acaso
> no logre averiguar si a cada paso
> me encontraré más lejos todavía.

Pero el poema que sintetiza todo el pensamiento existencialista sobre la duración de la *espera* y del *todavía* es "Un hombre esperando", cuyo gerundio —forma verbal existencial por antonomasia— prolonga igualmente la temporalización de la vida. Lo que está esperando el hombre es, dígase por enésima vez, la muerte, el olvido, esa forma definitiva de morir. La intensidad de las imágenes y la fuerza connotativa de los símbolos hacen que merezca la pena la reproducción completa de este autorretrato deluisiano:

> La casa está vacía, pero un hombre
> sentado en el zaguán, calla y espera.
> Quizá ha olvidado ya lo que antes era.
> Incluso acaso ya olvidó su nombre.
> Y sin embargo espera todavía.
> Tal vez en la ventana suena el viento.
> El tiempo pasa como un sueño lento.
> Marchita y rosa cae la tarde fría.
> El hombre silencioso está esperando.
> Deriva su mirar de cuando en cuando,
> sus ojos son arena de un desierto.
> El silencio, la ausencia, la mirada,
> la esperanza que ya no espera nada
> y es como el vientre de un animal muerto.

El portarretratos es un poemario con una estructura circular muy definida. El poema que inaugura y el que cierra los treinta cuatro sonetos que lo componen comparten la imagen del sujeto poético confundiéndose en el tiempo con la del retrato de su padre. La estructura circular corrobora la circularidad del tiempo, basado en el concepto de repetición. Se podría decir que el poeta se siente cada vez más memoria, es

decir, cada vez más su tiempo es pasado y su vivencia empieza a confundirse con la existencia de los muertos que él mantiene viva en su conciencia. Al igual que la vida era intuida como un baño en las aguas de un mismo río, con la muerte entra a formar parte de un mismo retrato: "La imagen de mi padre se confunde / y en el portarretratos palidece. / Cuando al amanecer la luz prospera / ya el retrato no es como antes era / y es mi rostro de hoy lo que aparece", escribe en el primero de los sonetos, mientras que en el último, recrea del mismo modo el suceder del tiempo: "Tengo un viejo retrato y me parece / que mi vida en su marco a veces crece / cuando me trae la luz de lo vivido". La poesía de Leopoldo de Luis también navega durante estos años los mares de la memoria e ilumina lo interior, porque como dice De Luis la luz es símbolo de la claridad de los recuerdos (1986: 34). Camus definió lo absurdo como "el extraño que, en ciertos segundos, nos sale al encuentro en un espejo, el hermano familiar y sin embargo inquietante que encontramos en nuestras fotografías" (2006: 27).

En el trascendental poema "El humo del Sur" (*Elegía con rosas en Bavaria*), al que habrá que volver, se plantea cómo la poesía, es decir, la memoria reflejada en el espejo del poema, puede hacer presente la nada por la evocación de la palabra.El humo es símbolo de lo ancestral y telúrico, de aquello que se ha ido acumulando en la memoria —los recuerdos de la infancia— como restos de un naufragio: "¿El humo es el recuerdo? / ¿Cuál es su materia?" A través de una enumeración de imágenes consigue De Luis definir qué es para él "La memoria", título del poema. La nombra, en primer lugar, como "esa muchacha triste que nos escribe cartas", una muchacha que coincide con la imagen central de su poemario de 1983 (*Una muchacha mueve la cortina*), donde al descorrer la cortina es el pasado cuanto se presenta ante sí; además, la memoria es —como en la aleixandreana "Canción a una muchacha muerta"— "esa música que no se oye, pero que respira", pues tanto la vida como la poesía consisten para De Luis en "respirar por la herida", al mismo tiempo que es como "esa maceta en el alfeizar de la ventana del sueño" y "esa extraña compañera sin juventud que solo nos une a la atardecer"; el poeta es quien rescata del olvido su existencia y la refleja en el cristal del poema que, como el cisne de Enrique González Martínez, "espera acongojado a que retorzamos su cuello desnudo". En suma, la memoria —la poesía y la vida— es evocación melancólica del pasado, la música callada y la soledad sonora, recreación de los ensueños, recreación del paso del tiempo, siempre imperfecto ("flores atróficas" cogidas por una "mano ortopédica") por no poder revivir lo que ya solo se presenta ante

la conciencia como cosificación de lo que una vez fue vida, pero a la que ya no se puede volver.

Y por su memoria van apareciendo personajes familiares, como la madre, el padre y él mismo desdoblado en aquel que fue en su infancia o en su juventud. La muerte es pensada en "Se han puesto en fila" como "un joven oficial que se parece / a aquel retrato del que yo fui un día"[10], mientras que en "Los niños del jardín", su evocación es pasada por el filtro de la memoria, pues el cristal de la ventana a través del cual mira el sujeto poético a los niños que juegan en el parque es la poesía; el poeta no ve la realidad pasada directamente, sino que es matizada por la deformación de la memoria. Rota la delimitación temporal, la imaginación del poeta lleva al lector hasta la infancia de la madre en la que se instala él mismo convertido también en un niño, produciéndose un extraño encuentro que tiene lugar en el paraíso de la inocencia: "Una niña de blanco se acerca a mi ventana. / […] —Madre mía, aquí tienes, madre mía a tu hijo—. / Esta niña de blanco eres tú, madre mía". La rememoración de la madre simboliza la vuelta a los orígenes, es decir, a la nada, al nacimiento último que es la muerte, a la extinción de la existencia; de ahí que al recordar el abanico de la madre, diga: "Ya no es un abanico, es una caja / donde algo de mi vida muerto baja / mientras pienso en mi madre de rodillas" ("El viejo abanico", *El portarretratos*). La memoria es simbolizada como "el ángel de la nada" —título de un soneto de *Cuaderno de San Bernardo*—, en tanto que es la nada la sustancia de la que se componen los sueños: "He soñado que el tiempo retrocede y estoy junto a mi madre todavía"; pero en los sueños, como en la memoria, hay "una cerrada puerta" contra la que se topa la hipócrita falacia de la realidad que es recreada en el poema. La vinculación de la madre con la muerte es tal que en el poema "Una mujer sola" reconoce que "quien sea esta mujer está confuso", pues la madre muerta es la Madre-muerte que acuna en su ser el destino de su hijo: "En mí el recuerdo de mi madre crece. / Esta triste mujer se le parece / y es mi vida el dolor que desentierra".

Junto al recuerdo de la madre, también el padre es actualizado por el sueño o la memoria en "La piedra": "A veces a mi padre traigo al sueño / y que estoy a su lado me parece". La piedra es un símbolo metaliterario, como imagen de la poesía, pues en este poema De Luis vuelve a mostrar su admiración por la figura paterna, recordada por su

[10] Leopoldo de Luis se alistó como miliciano en el Batallón Pasionaria del Quinto Regimiento en octubre de 1936 y acabó la guerra como Capitán del Estado Mayor del General Escobar en Extremadura, donde le sorprende el fin de la contienda (Urrutia, 2007a: 13-14).

vocación lectora, entregada al hijo como "la piedra" que alumbra y le hace encontrarse "más lúcido". La poesía es ahora, como entonces, un punto de cordura ante la absurda oscuridad de la noche del cuerpo. El recurso que emplea en este soneto dedicado al padre es machadiano, según explicita en el mismo poema:

> Como en aquel poema de Machado
> siento que sobre el tiempo padre mira
> y ve que soy un pobre niño ahogado
> que a la orilla de un río ni respira.

Leopoldo de Luis estudió el poema al que alude en "Antonio Machado, y el buen perfume de la hierbabuena" (1986: 31-53). Se trata de un soneto que tituló en un primer momento "Al palacio de las Dueñas" y que publicó más tarde sin título en *Nuevas canciones*. El último terceto da la clave de la dimensión temporalista de la poesía de Machado, cuando describe los ojos del padre, con la mirada perdida en el vacío: "Ya escapan de su ayer a su mañana; / ya mira en el tiempo, !padre mío!, / piadosamente mi cabeza cana". De Luis, además, transcribe una primera versión del poema, con un verso que resulta decisivo desde la intertextualidad machadiana: "Pero en el recuerdo soy también el niño que tú llevabas de la mano". En el poema de Machado el lector se encuentra con "una herida sensación de tiempo fluyente" y "un acongojado sentimiento filial" (De Luis, 1986: 34), dos movimientos anímicos que están presentes en su escritura poética.

La memoria, al evocar el pasado, está compuesta de materia muerta, de una sustancia que ya-no-es, mientras que el olvido es la propia muerte. El nihilismo se agudiza en el olvido.Pero al tratar el tema de la memoria ha de considerarse también su envés, el olvido. Memoria y olvido son estados recíprocos pues no puede darse el uno sin el otro. De este modo, en *Elegía con rosas en Bavaria*, "Sin memoria" forma una unidad con el poema que inmediatamente le sigue, el ya citado "La memoria". En aquel, unos desmemoriados hombres se han olvidado de que su existencia se debe al tiempo, del ritmo que marca el tiempo —la vida— a golpes de latidos del corazón, así como se han olvidado de su ir a la muerte como *homo viator* que viaja hacia el sur[11]: "Nos hemos olvidado de todo, creyendo que el corazón es solo una manzana caída en el barro de nuestro propio huerto"; pero unas aves que, frente a las de Guillén, no volverán, "han

[11] "Nos hemos olvidado de que el corazón golpea", comienza diciendo De Luis, en unos versos que evocan espacios imaginarios recreados por Neruda ("allí donde mi corazón polvoriento golpea", *Barcarola*) y Aleixandre ("Allá donde el mar no golpea", *La destrucción o el amor*). El olvido de la esencia temporal del ser se representa a través de la imagen "del anciano que pasa hacia el atardecer como las nubes".

picado una y otra vez en el cuerpo de esa manzana […] / en su carne pobre que solo alimenta ya al pájaro oscuro del olvido". La materia humana fluye hacia la descomposición, hacia la nada del olvido: "Ser es una empresa difícil porque subimos hacia el no-ser; un vacío lanzado hacia una suprema degradación de existencia" (2010: 244). Mitad memoria y mitad olvido, el poeta dialoga en *El portarretratos* con este último, como en un soliloquio dramático: "¡cuánto muere en tus manos frías, cuánto / de mí fuiste robando lentamente! / Olvido, un poco muerto, un poco vivo, / cómo no voy a estar de ti cautivo / si eres el otro yo que vive ausente" ("El olvido"). El olvido se confirmará en *Cuaderno de San Bernardo* como la verdad última del ser, es decir, como la sustancia del ser relativamente a la muerte, según puede leerse en el soneto que lleva también como título "El olvido": "Olvidar es cortar de lo vivido / algo que con nosotros ya no viene" y "es un poco de muerte que se anuncia"; definitivamente —sentencia— "en el olvido sé que voy muriendo".

9.2. Materia, muerte y nada: viaje definitivo a la desesperanza

El tono de los últimos poemarios de Leopoldo de Luis está marcado por una profunda meditación en torno al tema de la muerte. La reflexión llevada a cabo en sus versos constituye en sí misma el ejercicio de búsqueda de la autenticidad del ser, pues antes había ido preparando un camino desmitificado que desemboca en la aceptación de la muerte como existenciario inherente al ser humano. El existencialismo deluisiano rezuma angustia de saberse ser-para-la-muerte, materia sin trascendencia alguna posible, excepto la permanencia en la palabra. Pero la ansiedad que envuelve al hecho de meditar sobre el tiempo y sobre el destino del hombre se expresa en esta poesía con una extraña ambigüedad en la que la muerte acaba siendo deseada y rechazada a partes iguales. Cioran (2008: 117) daría fe de ese estado del hombre:

> Ningún pensamiento más corrosivo ni más tranquilizador que el pensamiento de la muerte. Si lo rumiamos hasta el punto de no poder prescindir de él es sin duda a causa de esa doble cualidad. Qué suerte encontrar dentro de un mismo instante un veneno y un remedio, una revelación que nos mata y que nos hace vivir, un tóxico fortificante.

Las imágenes que recreaban los conceptos del tiempo y de la memoria van a repetirse ahora para ir creando el perfil de la muerte y de la nada, debido a que vida y muerte —memoria y olvido— se entrelazan por la concepción existencialista del hombre como ser histórico y finito. Vivir es morir. En el tiempo la existencia se

prolonga mientras es ser-para-la-muerte; una vez muerto, ya no se es, y queda un reducto de nada a merced de los vivos. Cioran leería a Heidegger para dar su versión particular del *Sein zum Tode*: "Pronto ya no será nada; antes de ella tampoco era nada; él existe solamente en el intervalo entre el vacío de la salud y la muerte, solo es mientras se está muriendo" (2003: 125).

A partir del tema de la muerte se observa que más que un cambio de talante lo que se produce en la poesía deluisiana de los últimos años es la intensificación de un planteamiento existencial permanente a lo largo de su obra y de su vida. De Luis se ha topado con la muerte. En su conciencia es un pensamiento, a la vez que una realidad intuida en el otro —la esposa— y en sí mismo: "De pronto el mar" ("Elegía con rosas en Bavaria"). Sobra decir cuál es el valor simbólico del mar por consabido. Con el mar se identifica el sujeto poético en "Silencio en el mar" (*Poemas últimos*) porque la esencia del hombre es ser-para-la-muerte: "Yo soy el mar o el mar se hace yo mismo". El poema está construido a partir de la intertextualidad con "Soledad" y "Balada de la mañana de la cruz" de Juan Ramón Jiménez. En el primero de los poemas juanramonianos, el poeta exalta la fuerza del mar, que no necesita de nadie para su eterna acción fatal; en el segundo, el simbolismo permite que Dios sea azul, citado por el propio De Luis en su poema: "«Dios está azul», decía Juan Ramón, / y quizá sea Dios esta aventura / silente". Dios y mar simbolizan igualmente un atípico e irreligioso ente que para el pensamiento existencialista de Leopoldo de Luis no puede ser otro que el dios de la muerte: "El mar se hizo de pronto cementerio / mudo como la muerte y soledad". Ya en "Muerte súbita" de *Cuaderno de San Bernardo*, a partir de la muerte de Maruja, el poeta la ve marcharse en la barca —como en la laguna Estigia— que estuvo no hace mucho amarrada en la orilla; si antes cuanto oteaba era la inmensidad solitaria del mar, ahora la totalidad asume la máscara de la embarcación que se aleja en la oscuridad de un invierno metafísico:

> Todo se hizo una barca de repente
> y alguien la vio desde el sombrío puente
> perderse en la resaca del invierno.

En la simbología marítima, la muerte deluisiana es asimismo manriqueña. Incluso establece un diálogo similar al que mantiene con el maestre Rodrigo Manrique, al que "vino la muerte a llamar / a su puerta, diciendo", como sucede en "Voz de la muerte" (*Cuaderno de San Bernardo*). En este soneto se expone cómo la muerte visita al sujeto poético y conversa con él: "La muerte vino a verme. Vive cerca", tan cerca

como su propio ser, en su propia naturaleza humana, pues habita a su lado desde su infancia o, más exactamente, desde que existe:

> Y la muerte me habló, porque ella tiene
> labios de lluvia con que balbucea
> canciones de remota melopea
> que desde el fondo de la infancia viene.

Los balbuceos de la muerte y el "no sé qué cuento antiguo repetía" deluisiano, además, son como el sanjuanista "y déjanme muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo", esto es, una forma de expresar la experiencia pseudomística, aunque sea una mística invertida como la juanramoniana (Vázquez Medel, 2005: 167-160), con la totalidad, que en el santo es la unión del alma con Dios, en Juan Ramón Jiménez con la poesía y en De Luis con la muerte.

Antonio Machado escribió sobre la heterogeneidad del ser subrayando el enfrentamiento entre los *yoes* que cohabitan en pugna entre sí. El *complementario* o *contrario* machadiano vive en la misma tensión existencial que el hombre para-sí sartreano[12]. El otro será quien actuará como verdugo de sí mismo. "El contrario" (*Elegía con rosas en Bavaria*) se reintegrará con su alter ego en la muerte: "Estoy con mi contrario esperando la noche. / […] Mientras llega la noche sigues ahora conmigo. Nadie puede negar que fuiste mi enemigo / y que te levantaras contra mí cada día / […] y por la noche oscura / me llegará tu muerte que será también mía".

En la poesía de Leopoldo de Luis, el sentido bélico de la existencia está construido con imágenes propias del mundo militar. La muerte es "la guerrilla" —como titula un poema de *Elegía con rosas en Bavaria*—, es lucha, pues la vida consiste en el camino que se recorre hacia la muerte: "Yo sé muy bien que todo es una guerra / y un cerco y un comando / que nos fusila en cada amanecer. / […] y hoy llevo mis escuadras a la muerte"; en "Enfermo de vivir"[13] (*Cuaderno de San Bernardo*), sucede al revés,

[12] "Busca a tu complementario, / que marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario". Por otro lado, Jean Paul Sartre escribía sobre la existencia como espera en *El ser y la Nada*: "Nuestra vida no es sino una larga espera: espera de la realización de nuestros fines […] espera, sobre todo de nosotros mismos […] de la naturaleza misma del para-sí, que «es» en la medida que se temporaliza […] Tal la estructura misma de la ipseidad: ser sí-mismo es venir a sí. Todas esas esperas comparten, evidentemente, una referencia a un término último que sea *esperado* sin que espere nada a su vez. Un reposo que sea ser y no ya espera de ser" (2006: 727). Por otro lado, Cioran, más drástico, entiende que "somos y seguimos siendo esclavos mientras no logramos curarnos de la manía de la esperanza" (2004: 101).

[13] La vida como una enfermedad es otra de las ideas existencialistas presentes en el pensamiento de Cioran: "Quien no se ha entregado a las voluptuosidades de la angustia, quien no ha saboreado en el pensamiento los peligros de la propia extinción ni gustado aniquilamientos crueles y dulces, no se curará jamás de la obsesión de la muerte: será atormentado por ella, por haberla resistido; mientras que quien, experto en una disciplina de horror, y meditando en su podredumbre, se ha reducido deliberadamente a

que unos "lívidos soldados / sé que me llevan a la muerte preso", si bien antes había confesado que era el mismo sujeto quien se había entregado a la muerte ("Dejado de la mano") como "el soldado / que se quedó en el último entramado / de aquella fortaleza delirante". Asimismo, la conjunción de oscuridad y ejército se resuelve con la muerte en "La noche": "La noche nos hermana todavía / y su oscura y callada artillería / nos hunde en el escombro de los muertos"[14]. En otros poemas, la muerte se presenta como un pelotón de fusilamiento que dispara contra el cuerpo vencido del soldado tras el combate de la vida, como en "Se han puesto en fila" (*Elegía con rosas en Bavaria*), o en "Acidia" y "La propia miseria" (*El portarretratos*), sentenciando "al condenado a muerte en quien habito".

Toda espera encierra en sí una esperanza. La esperanza sigue estando presente en la última etapa del pensamiento deluisiano, pero modificada en su esencia. La transgresión idealista que ha ido sufriendo deviene en una moral paradójica basada en la esperanza desesperanzada de aquel que, desde una metafísica materialista —antítesis que trata de expresar la reflexión acerca de la intrascendencia existencial—, ha reemplazado el humanismo utópico —la fe en el hombre— por la certidumbre de la muerte. Al cantarla obsesivamente —"Obsesión"[15] es el título de un poema de *El portarretratos* que presenta a la muerte como *exterminio* existencial—, la evoca, la convoca, la nombra para crearla y hacerla real y presente en un ejercicio de asunción desnuda de la verdad, sin falsos mitos ni cuentos que disfracen la preeminencia de la corporeidad del ser humano[16]. El yo poético ha convertido la espera de la esperanza en la esperanza de la espera; si antes esperaba la venida de un paraíso terrenal, ahora solo espera la llegada de la muerte en un paisaje desolador. Su tiempo ha ido cumpliéndose muerte a muerte. La muerte de la amada es el aldabonazo definitivo que llama a las puertas de su muerte. Mas pronto la puerta también se abriría para él.

"El humo del Sur" es un poema fundamental por su calidad estética y por su riqueza simbólica. Juanramonianamente[17], el sur es la inherente llamada que hace a su criatura la Madre Tierra para que vuelva a ser materia consumida, es la llegada a las playas de la muerte, es el fuego que consume los restos de la madera del hombre-árbol,

---

cenizas, ese mirará hacia el *pasado* de la muerte y él mismo no será sino *un resucitado que ya no puede vivir*. Su «método» le habrá curado de la vida y de la muerte" (2009a: 19).

[14] "Toda *vida* es la historia de un hundimiento", asegura Cioran en *Ese maldito yo* (2008: 178).

[15] Dice Cioran sobre el hombre que "su obsesión comienza precisamente con la revelación de la sin razón de la vida" (2003: 126).

[16] En *El sentido de un final*, Kermode (2000: 67) subrayaba la capacidad creativa del escritor como forma de convivir con el caos.

[17] Véase el estudio de Leopoldo de Luis "Cuerpialma y vuelta al Sur" (1986: 77-79).

es la rosa marchita del jardín, es el encuentro con los muertos que habitaban en su conciencia, en suma, el desembocar de la vida en la muerte, la pavesa o ceniza que es la nada; en "El humo del Sur" el sujeto poético contempla el entorno apocalíptico de lo que existe pero está a punto de disolverse en el aire:

> En el Sur hay antiguas mujeres que preguntan por mí.
> En el Sur hay profundos jardines que esperan mi vuelta.
> En el Sur lentas playas recuerdan mis pasos.

Según la voz poética de "Un vestido de nada", "nada es tan fácil como esperar la muerte". Esperar la muerte es fácil porque vivir es, existencialmente, precisamente eso: ir con la muerte a la muerte siendo esencialmente muerte en sí. La muerte es, y lo demás, los falsos mitos trascendentales inventados por las culturas, no son. En *El portarretratos*, el soneto "Me espera" insiste en la idea de la expectación que genera la llegada de la muerte ("me está esperando un muerto que aún respira"), pues la muerte, dice a continuación, "me está esperando y sabe que es seguro" puesto que "sabe que llegaré tarde o temprano"; el hombre es el viajero hacia la muerte, meta de su destino. En el poema que figura inmediatamente después, "El escarabajo", el meditar sobre la muerte es representado mediante la imagen del escarabajo que, como el cangrejo —del que ya se valió De Luis para hablar del cáncer y de la muerte—, tiene "la función de devorar lo transitorio" (Cirlort, 2008: 293): "en mi vida hay un ruin escarabajo". En *Cuaderno de San Bernardo* ya no es posible "ni esperar en otra muerte" ("Un verano feroz"), lo mismo que en "La madrugada" corrobora que "nada espero" porque "ya es la madrugada". Vivir y morir se han confundido totalmente y el sujeto poético confiesa que no distingue los límites que diferencian uno de otro, "si le digo a la muerte que me espere / o es en la vida donde estoy oculto" ("El sueño"). Así, según anota Cioran en *El ocaso del pensamiento* (2010: 281):

> El individuo es un fracaso existente, un error que afronta el rigor de cualquier principio. El que tiene convicciones enmascara incluso ese drama de la publicidad. Vuélvete hacia la muerte purificado y desnudo, sin la contaminación de las decoraciones de la muerte, de la atenuación de las ideas. Hay que mirarla a la cara, con la virginidad interior de los momentos en que no creemos en nada, más incluso: como mártir de la nada.

Junto al motivo de las ejecuciones y de la espera, es recurrente el de la casa. Es la imagen a partir de la cual están construidos los seis sonetos de "Viaje a la casa

cerrada”[18], en la segunda parte de *Elegía con rosas en Bavaria*. Para Gaston Bachelard, “la casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (2013: 104). La casa es símbolo de la correspondencia entre el cuerpo y el pensamiento; la casa es la memoria, la conciencia y, por tanto, imagen de la lucidez que por la vía del desengaño aporta la reflexión sobre la muerte. Por eso —como ya ocurriera en los sonetos de *El viejo llamador*— las habitaciones y galerías del alma y de la casa se pueblan de siniestros personajes funambulescos, muertos vivientes que corporeizan la *meditatio mortis* deluisiana.

Pero junto a la representación de la casa como interioridad, lo cual no deja de recordar a la existencial *casa del ser* con la que Heidegger nombraba el lenguaje, también simboliza el “elemento femenino del universo” (Cirlot, 2008: 127), como la madre a la que vuelve el ser y a la tierra en la que se reintegra con la muerte. Y con el mismo valor que la mística concede a la casa, Cirlot añade el arca, el muro o el jardín cerrado. Ello propicia un ambiente crepusculary solitario, con la tarde o la noche como trasfondo. Entrar en la casa es entrar en lo más íntimo de sí mismo, en lo que lo hace más auténtico, pues la muerte es —dígase heideggerianamente— su poder-ser más peculiar, irreferente e irrebasable. Cuando se abra la puerta de la casa, será la muerte la que le dará hospedaje. El primero de los sonetos dice así:

> Doy vueltas al contorno de la casa
> en la que debo entrar, pero no hay puerta.
> No hay ventanas. La calle está desierta.
> No sé cómo este muro se traspasa.
> Ha caído la tarde. Es tan escasa
> la luz que tanteando no se acierta,
> pero la casa yo sé que está abierta
> aunque mi mano en el dintel fracasa.
> No encuentro para entrar ningún resquicio.
> Recorro una, otra vez el edificio
> en el que debo entrar, y desde fuera
> golpeo inútilmente las paredes
> y me digo a mí mismo: sé que puedes
> y sé que dentro hay alguien que te espera.

Desde este imaginario se produce la dialéctica de dentro y fuera, expresada en De Luis con la retórica y el simbolismo místico. En el segundo de los poemas de la serie el sujeto poético continúa hablando de la muerte (“entrar en esta casa es mi destino”) y dice “respirar adentro estando afuera”. Desea morir, pero la vida le retiene. Estos

[18]*Viaje a la casa cerrada* ya apareció en la malagueña editorial Librería Anticuaria El Guadalhorce, una edición no venal de 1987, en la colección Cuadernos de María Eugenia.

poemas están construidos desde la intertextualidad con las antítesis típicamente místicas, como la identificación de la plenitud con la muerte, mientras que la vida es la cárcel del alma. Como San Juan ansía la unión con Dios, De Luis es un asceta de la muerte, y como aquel, vive sin vivir y muere porque no muere, debido a la desesperanza y al nihilismo existencial en que se ha instalado definitivamente su pensamiento; frente a la prisión de estar vivo, la condena a la libertad que es la muerte[19]:

> Mi libertad en su interior se aloja
> y está, por una extraña paradoja,
> en su salas presunta prisionera.
> Voy de mi libertad hacia el encuentro:
> ella sí es libre por estar adentro
> y yo estoy preso por estar afuera.

A su vez, en el espacio ontológico de la conciencia tiene lugar el encuentro fenomenológico de yo con los muertos, caracterizados como "una materia / que tiene entre mis huesos resonancia", de los que es responsable en tanto *Mitsein*, como expone en el cuarto de los sonetos, así como en el último, donde además de definirse como ser temporalizado ("Soy el hijo sombrío de la fiera / realidad que acumula tiempo y años"), se describe como un ser derrotado por la acción del tiempo ("Soy el bastardo de la primavera / que vuelva casa y solo encuentra extraños / por las habitaciones desahuciadas").

Hacia 1987, fecha de la publicación inicial de la *plaquetteViaje a la casa cerrada*, la vida del poeta Leopoldo de Luis transcurría al ritmo de la fatiga de un corazón cansado que rozaba el infarto y convivía con la fiereza del cáncer. Entonces tenía setenta y siete años. Por tanto, el viaje al interior de la casa es la elegía a un cuerpo maltrecho y acosado por la degeneración: "La corbata estrangula al viejo traje / en cuyo ojal un corazón rechina. / Roe un cáncer la pálida anguarina", dice en el quinto soneto. El año 2000, cuando se publica *El portarretratos*, es la confirmación de una realidad intuida años atrás, aceptando plenamente la derrota física y anímica, resignándose a habitar junto a la muerte, que no es otra que la que da título al poema "La oscura compañera", quien encuentra la puerta abierta del ser y se instala definitivamente "en el vacío de la casa": "Ha vuelto con su mismo oscuro traje / y ya no tengo fuerzas ni coraje / para negarme a que por fin se quede". En este mismo poemario, "Una mujer en la

[19] María Zambrano (1987: 68) señalaba que para un estoico los sentimientos de angustia y de vacío eran la verdadera cárcel de la vida, perores incluso que la muerte.

escalera", según reza el último verso, "es la imagen segura de la muerte", que previamente había sido confundida por el sujeto poético con la imagen de la vida[20].

"La puerta (2)" —el primero pertenece a *El viejo llamador*— es un soneto de *Cuaderno de San Bernardo* en el que se da la orden "clara y cierta": "¡Abrid la puerta!", pues la puerta permite el paso de un lado a otro de la vida. Sin embargo, por la pirueta mortal que ejecuta el pensamiento existencialista, al identificar muerte y vida, el poeta elucubra que lo que realmente ocurre es que no hay puerta alguna que impida el paso. Escribe en "Todo claro":

> ¿Vida y muerte no son, al fin, lo mismo
> y ante los ojos todo se resuelve?
> Yo me creí que todo estaba oscuro,
> que todo es una sombra, que hay un muro,
> que hay que esperar que esté la puerta abierta.
> Mas todo está terriblemente claro
> y no hay contra la luz ningún amparo:
> todo está abierto, y además no hay puerta.

En *El ser y el tiem*po, Heidegger explica el *estado de abierto* del *Dasein* como *estado de resuelto*, mientras que el estado de no resuelto consiste en estar a la expectativa esperando y olvidando. Es decir, estar abierto a la muerte, aceptarla como compañera o amiga o extraña pareja, es la salida que encuentra De Luis en el filosofía existencialista, salida que en sí misma es la esencia última de una existencia auténtica: "no somos más que una salida" ("La salida"). De otro modo, pero más explícito, para Cioran "todo es nada, incluso la conciencia de la nada" (2004: 138).

"Voy a volver a casa", escribe mientras Maruja se encontraba hospitalizada. Al llegar a ella descubre, en "La falsa casa", que no es sino el encuentro del yo consigo mismo y con su condición efímera, una vez que ha interiorizado su ser relativamente a la muerte:

> La vieja casa que he llamado mía
> tantos años cerrada se me abría
> mostrándome su pálido espejismo.
> Y me doy cuenta de que aquella casa
> es el espejo de lo que me pasa
> porque no es otra cosa que yo mismo.

Y es que muchos de los poemas de estos años retoman una y otra vez el tema de la existencia como ser-para-la-muerte y la concepción del hombre como viajero hacia la

[20] Según Juan Eduardo Cirlot, la escalera "figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno" (2008: 193).

muerte. La vida y la muerte llegan a ser tan parecidas que es difícil distinguir entre ellas. Desde el "junto / pañales y mortaja" de Quevedo, De Luis confunde origen y fin de la existencia, valiéndose de la figuración de "El mueble viejo" (*El portarretratos*) como materia o madera con la que construir ambiguamente su cuna o su ataúd. El existente es heideggerianamente el "ser desolado hacia la absurda nada" ("El desvelado") y sartreanamente es el ser que afirma de sí mismo que "voy sin reminiscencia a las cosas" ("Cercana"), pues para el francés, por la muerte el para-sí llega a ser en-sí, es decir, en la muerte el hombre se convierte en objeto. Cioran partirá de la impotencia del hombre como tesis fundamental de sus escritos, para concluir afirmando su objetivación en el tiempo y que el ser humano no es sujeto de la historia (2010b: 127).

Si la muerte es algo interno y propio (Heidegger) o externo y ajeno (Sartre) también va a condicionar, contemplando ambas posibilidades, el pensamiento metafísico deluisiano. En el primer caso la muerte es parte integrante del ser humano, constituyéndolo inherentemente, lo que hace posible que De Luis diga que "solo nos sustentamos de la muerte" ("Visita al mercado", *Elegía con rosas en Bavaria*), o que es "el último liberto de la nada" que siente que "en sus avances mi mortaja crece" para llegar a ser finalmente "memoria de estar muerto" ("El que cruza la calle"). Como este último, también "La muerte" pertenece a *El portarretratos*, un soneto construido a partir de la cita de Wittgenstein que figura en el paratexto ("Yo no puedo vivir mi muerte") y que rehace la fórmula nihilista del existencialismo: "Sé que llevo en los brazos a la nada / y de mirarla a ella me parezco"; el escepticismo también afecta al tono juanramoniano de los pájaros, que ya no cantan: "(Cruza el invierno un pájaro cantando / y no se posa porque ya no hay rama)". Por último, la muerte es en "Lo invisible" (*Cuaderno de San Bernardo*) la que "habita junto a nosotros" y "nos sigue a donde vamos", si bien ya en "Un vestido de nada" (*Elegía con rosas en Bavaria*) había escrito que "nuestra hermana la muerte / estrena cada día su vestido de nada / y se pasea al atardecer por las terrazas donde suena la música del Leteo".

Como en la epicúrea sentencia de Machado ("La muerte es algo que no debemos temer porque, mientras somos, la muerte no es y cuando la muerte es, nosotros no somos"), De Luis le dice a la muerte en "La extraña amiga" que "cuando tú llegues no estaré yo / […] porque tu tiempo no es el que yo vivo". Como consecuencia de ello, el lector presencia la desmitificación a medias de la fábula de la muerte, pues el ser humano necesita de la contemplación de un final para dar sentido, aunque sea absurdo, a

su vida[21]: “Sé bien, amiga, que eres solo invento / de quienes siempre temen a tu nada. / Voy a creerme una vez más el cuento / de que eres una oscura enamorada”. Frente a Heidegger, Sartre negaba que la muerte sea la posibilidad propia del ser, sino que es un fenómeno contingente —no ontológico— que viene desde fuera y lo convierte en afuera, al mismo tiempo que identifica el nacimiento con la muerte.

Junto al tema de la muerte, De Luis insiste en varios poemas en la configuración de esta como una nada. En “Se han puesto en fila” (*Elegía con rosas en Bavaria*),

> La muerte es un silencio que no crece.
> Y todo pasará —¡quien lo diría!—
> igual que un niño que se duerme luego.

La nada es la sustancia del ser humano. El olvido, el tiempo y la muerte no son más que nada, o bien, nada más que el hombre mismo. Es la epidermis que cubre la naturaleza humana. En “No bajo tierra” (*Elegía con rosas en Bavaria*), la cita inaugural de Juan Ramón Jiménez (“No estamos muertos bajo tierra”) es corroborada y argumentada por De Luis en su poema (“pues no estaremos en ninguna parte. / El muerto nunca está: se hace de nada / y la nada no es”); el proceso de sus reflexiones le lleva a la intertextualidad del Bécquer de la rima XLVI (“Porque el muerto está en pie”) y del César Vallejo de “Masa” (“Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”, *España, aparta de mí este cáliz*): “¿Qué muerto sigue en pie? ¿Qué muerto sigue / siendo cadáver? (Bécquer y Vallejo / creyeron lo contrario)”[22]. Con el fin de la existencia también desaparece el fin de la esencia, y viceversa, diluyéndose el hombre en la nada: “Cuando retrocedemos a la nada / será que ya no somos y no estamos”. En otros momentos de su obra, Leopoldo de Luis colocaba en el escenario poético un perro que mordía y ladraba a su agnosticismo, a la angustia, al tiempo y a la muerte; ahora es metáfora de las fuerzas telúricas de la muerte: “Entre tanto la tierra, perro oscuro, / roe el último hueso del olvido”. Por su parte, en uno de los poemas de Aleixandre que estudió e influyó en la poesía de Leopoldo de Luis, “Canción a una muchacha muerta”, se pregunta por “el secreto de tu cuerpo bajo tierra”, así como en “Bajo la tierra”, de *Mundo a solas*, afirma desde el característico panteísmo aleixandreano que “bajo tierra se vive”.

[21] Esta es la tesis mantenida por Frank Kermode en *El sentido de un final* (2000).
[22] “Más tarde comprendí que el único cadáver del que se puede sacar algún provecho es el que *se prepara* en nosotros” (2007: 75), se lee en *Silogismos de la amargura* de Cioran.

El nihilismo propio de una moral mantenida con firmeza implica la lucidez del desengaño[23]. En cada uno de los libros de esta etapa deluisiana, la nada —correlato de la muerte— va adquiriendo progresivo protagonismo, hasta llegar a ser el único tema de su creación, como ocurre en el cuaderno de notas que recoge sus últimos poemas escritos en el 2005. "Las cosas de la vida no son nada", dice en *El portarretratos*, cuando no es él mismo el viajero hacia la nada: "Estoy de más y pasaré algún día […] / voy imparablemente hacia la nada" (*Poemas últimos*). Más adelante, en "La buena compañía" (*Cuaderno de San Bernardo*) —frente a la compañía de la muerte—, el poeta se siente solo "desde aquel tristísimo suceso", esto es, desde la muerte de la amada, y toma conciencia de que "ser no es estar"[24], ya que su alter ego le asistía como "un ángel de la nada"; con la muerte acontecida, "alguien detrás de mí ya no me ayuda". De Luis ha mostrado las cartas de la derrota, poniendo sobre la mesa su desesperanza.

En el origen de esta desesperanza se encuentra la materialidad del ser, desencadenante a su vez de la fugacidad de la vida: "Olas de tiempo y soledad concentran / su espuma inteligente en una playa / donde quedan las huellas indecisas / de los húmedos pies de la esperanza". El materialismo deluisiano va desenmascarando falsos mitos, como la desmitificación de los valores inmateriales y misteriosos atribuidos a la noche de esos versos de "La noche material", o la desmitificación del tema del doble ("es una ficción. No hay ese doble / ser"), pues solo existe "un cuerpo indivisible e ignorado / sobre la sola realidad"; la imagen del *alter ego* es, al fin y al cabo, "una falsa imagen conseguida / en el mágico espejo de una feria"; el espejo es el poema y la feria es la ficcionalidad de la poesía. Incluso el amor, el que fuera en otros momentos tabla de salvación, se ve degradado por la desnudez del lenguaje materialista: "aquel amor fue mera sacudida / de cuerpos que ahora mismo se repelen" ("Ayer me fusilaron"). Lo mismo sucede en "Todo más pequeño", poema en el que expone la teoría de la transformación de Lorentz, explicada por el poeta en sus versos ("La contracción de la materia aumenta / —Lorenz lo sentenció— en la medida / que la

[23] Cioran aportaba la siguiente reflexión en *De lágrimas y de santos*: "El fracaso es un paroxismo de la lucidez; el mundo se vuelve transparente para el ojo implacable de quien, estéril y clarividente, no se apega ya a nada. Incluso inculto, el fracasado lo sabe todo, ve a través de las cosas, desenmascara y anula toda la creación" (2002: 94); en *Silogismos de la amargura* insiste en la idea: "El escéptico quisiera sufrir, como los demás, por las quimeras que hacen vivir. No lo consigue: es un mártir de la *sensatez*" (2007: 36). De forma similar, el pensamiento absurdo de Camus se explica a partir de la clarividencia que ilumina una conciencia que ya no espera nada.

[24] Entre las partes de *El mar o la impostura*(2004), Jorge Urrutia incluye un "Tríptico de la constancia", donde medita sobre los también muy aleixandreanos temas de la existencia y la esencia; se trata de los poemas "(Ser es estar)", "(Estar no es ser)" y "(Saber es conocer)".

velocidad se desarrolla") y que poéticamente se expresa como la reducción del ser a un puñado de huesos y a una masa cerebral; la fugacidad del tiempo repercute en la disminución de la esperanza, de la ilusión y del amor. La duda que desencadena la preeminencia de la materia sobre la esencia ("¿Será verdad que nada se deshace, / que todo es inmortal, aunque invisible?") en "Los simulacros" le conduce a una conclusión alentada por la objetividad y el señalado proceso de intrascendentalización: "El alma material está en las cosas / y la dejas huir desde ti mismo". Como en el heraclitiano río del tiempo, el alma individual —la corporeidad del ser humano— se diluye en las aguas que siempre están en continuo cambio y renovación, a la vez que la materia de la especie permanece: "La materia inmortal ve cómo pasa / el alma que agoniza". Dicho con palabras de Cioran, "la vida es la novela de la materia" (2009a: 134).

Tras estos poemas iniciales de la primera parte de *Elegía con rosas en Bavaria*, la segunda se abre con "Seis poemas sobre la materia". En el primero de ellos, la existencia queda reducida a "madre materia eterna y sin salida…"[25]; en el segundo se caracteriza como "humilde materia sufridora / del amor" y, a partir de una fotografía en la que está representado Stephen Hawking, se descubre como la "absurda suma de dos cargas eléctricas a un tiempo / imaginario que se curva y pone / entre nosotros su feroz misterio" ("El tiempo roto")[26]; en "Solo hermosura" recrea el pensamiento de Protágoras según el cual el hombre es medida de todas las cosas que le permitía a De Luis (1985: 19) reflexionar sobre su propia poesía del siguiente modo:

> No hay tardes tristes ni mañanas alegres. Somos nosotros quienes complicamos en nuestra tristeza a la tarde y quienes hacemos coincidir con la mañana nuestra ansia de vida. Concertamos el mundo exterior con nuestros estados anímicos. Pero la rosa no nos mira; somos nosotros quienes miramos a la rosa. La miramos y la admiramos, convirtiéndola en paradigma de belleza y perfección. Sin el hombre, sin su mirada, el paisaje no pasaría de ser un trazo telúrico, un pedazo del planeta ciego.

El inmanentismo del autor de *Ese maldito yo* vincularía igualmente la existencia del mundo a la existencia del individuo, pues uno no es posible sin el otro: "El mundo comienza y acaba con nosotros. Solo existe nuestra conciencia, ella lo es todo y ese todo desaparece con ella. Al morir no abandonamos nada" (2008: 189; 2009a: 171).

En "Solo hermosura" el poeta confiesa que "aprendí a no esperar / nada, y la tarde, que es hermosa, / sé que no me dará si no hermosura". Sin embargo, el poema

[25]Así, De Luis podría haber dicho con Cioran que "para mí no hay ninguna salida, porque carece de sentido que haya una salida" (2010b: 29).

[26] Sobre el concepto de la quiebra temporal —al que remite el título del poema de Leopoldo de Luis— señala Cioran que "vayas donde vayas, siempre es lo mismo. Dices *eternidad*, porque tus temblores han roto el tiempo y cuando es el tiempo el que te ha roto a ti dices *nada*" (2009b: 81).

resulta más ambicioso que la mera defensa del humanismo, pues plantea la poesía como una actividad similar al de la filosofía, compartiendo su actitud de cuestionamiento de la realidad por el camino de la introspección: "Todos dejamos cisnes por los lagos / de la interrogación"; desengañado, sabe ahora que los grandes temas metafísicos son irresolubles, por lo que, consecuentemente, abandonaría sus ansias de resolver los misterios de la vida y se daría a la experiencia de la vida[27].

Como prolongación de la intrascendencia amorosa pregonada en "Ayer me fusilaron", "Los amantes" —el cuarto de los poemas de la serie materialista— desmiente el conocido soneto de Quevedo sobre la supervivencia del amor más allá la muerte: "es difícil creerlo, pero es duro / pensar que nuestro amor no vuelva nunca", mientras que en el quinto deja constancia de la interrelación entre la materialidad de la existencia, la nada y el olvido: "Niobe: solo la materia / hará perpetuo nuestro hielo" ("Niobe: nieve"). Camus se mostraba tajante en este punto: "Si bastara con amar, las cosas serían demasiado sencillas. Cuanto más se ama, más se consolida lo absurdo" (2006: 93).

Ya en el último poema, "El sin sentido" —cuyas variantes aparecen recogidas en "El sentido del sinsentido", de *Respirar por la herida*—, desmiente los idealismos del alma, de la esperanza, de la fe en un Dios "que nunca vemos" pero que, sin embargo, salva de la quema materialista la trascendencia de la palabra, única superviviente en el tiempo, pues el poeta —incluido San Juan de la Cruz— muere definitivamente, valga la expresión, con la llegada de su propia muerte.

Por otro lado, se reafirma en la esencial materialidad del ser humano en los poemarios posteriores, como en "La materia que soy" (*El portarretratos*), donde sublima la existencia ("Yo sé que soy materia porque vivo: / la materia me tiene entre sus manos"), o en *Cuaderno de San Bernardo*. En este último libro incluye el hernandiano poema "El barro": "¿Cómo se llama el barro? Tiene nombre / lo mismo que la pena y la amargura, / como el dolor. Se llama como el hombre". Para Leopoldo

[27]Aunque De Luis revele en este poema que "hace mucho que olvidé el oráculo", su poesía seguirá siendo el desentrañamiento de inquietudes internas, por lo general metafísicas, si bien será la objetividad materialista la que alumbre su pensamiento escéptico de los últimos años. Del mismo modo, en "La renuncia" (*El portarretratos*) apuesta por lo tangible y perceptible por los sentidos, pues sabe que lo único seguro es la caducidad de la materia: "He renunciado a lo que está / definitivamente lejos / y en las ramas del subconsciente / solo posan pájaros ciegos. / Yo soy un pobre hombre que mira / con los ojos simples del cuerpo".

de Luis vivir significa asumir el dolor que conlleva existir[28], lo que existencialmente puede expresarse como la aceptación del absurdo de la existencia, vivir con todo —"soportar la vida tal como viene" (Cioran, 2010b: 27)— y haciéndose responsable de toda su vida, lo que poéticamente se puede nombrar como *respirar por la herida*; solo desde la contemplación de la fugacidad de la existencia es posible unir los símbolos de la rosa y el barro, aparentemente antitéticos: "La corrosión. ¡Qué cerca de la rosa!" Pero una conciencia materialista en De Luis no es sinónimo de derrota sino de moral que se mantiene en pie a pesar del escepticismo que le cerca, afrontando la realidad sin falsos mitos ni pauperizados consuelos. Escribe en "La renuncia":

> Yo llevo años, muchos años,
> años que son piedras y un peso,
> luchando solo con mi propio
> yo que desciende de otros muertos
> y he renunciado —pobre hombre—
> a ver la cara del misterio.

También del poemario de 2003 es "La naturaleza", soneto en el que revisa el idealismo panteísta para pasarlo por el filtro del materialismo. La lectura aislada de este soneto sin tener en cuenta el resto de su producción —mala lectura esa— podría sugerir que De Luis es un poeta panteísta al afirmar, por ejemplo, que "soy la naturaleza y a ella vuelvo / en la sustancia gris de mi ceniza"; no obstante, la vuelta del ser al vientre materno no supone una reencarnación trascendental de la materia sino la cosificación de la materia —dígase sartreanamente— como en-sí. El panteísmo es otro engaño de la razón. Lo ha dicho en múltiples versos y lo corroborará en el último terceto, pues no hay vuelta posible del mundo de los muertos:

> La propia ruina de mi ser presencio:
> soy el árbol, la brisa y el silencio
> y la efímera luz que no renace.

El escepticismo deluisiano es propiodel pesimismo deun hombre que parece condenado al ostracismo. Desengañado y desilusionado, el tiempo ha hecho mella en él y en los suyos. Su desesperanza se verá reflejada en su poesía, llegando a convertirse en *leitmotiv* de sus últimas obras. Así, en el poema "Elegía con rosas en Bavaria" se pregunta si acaso "será que la esperanza es más que aquella / rosa perdida ya hace tanto tiempo", a lo que contesta en el mismo contexto alegórico en otro poema, en "El

[28] "Todo lo que nos enciende la sangre, todo lo que nos da la impresión de vivir, de estar al cabo de la calle, se convierte inevitablemente en sufrimiento" (2003: 119), sentenciaba Cioran, quien en *Ese maldito yo* confirmaba que "El dolor es lo que más somos nosotros mismos, lo más yo" (2008: 120).

contrario", que "cuanto pasó es ya rosa de la desesperanza". Sucesiva e ininterrumpidamente De Luis dará fe de su desesperación, como en la *nadificación* de "El humo del Sur" ("Los cuerpos de la esperanza que era como de jóvenes / hermosas, se volvieron humo sin dejar rastro") o en la radicalización de "Cercana" ("ni voy a abandonar toda esperanza / porque no deja nadie de la mano / aquello que no tiene"), ambos de *Elegía con rosas en Bavaria*; en "El libro de ayer", cuya escritura era impulsada por la ilusión, insiste en que "me falta aquella fe, que ya he perdido", mientras que en "Almoneda", otro poema de *El portarretratos*, se representa con "el tapiz de la esperanza" arrancado; en la misma línea, admite en *Cuaderno de San Bernardo* que "era locura / creer en la esperanza y su blancura" ("Dejado de la mano") —de ahí los espacios y tiempos siniestros de los poemarios—, ya que, una vez que ha llegado al final del camino se despide definitivamente de la esperanza en "Adiós a una vieja amiga".

La lucidez que arroja el escepticismo tiñe de inutilidad el sentido absurdo de la vida. Abundan las referencias en estos poemas a lo inútil que es la existencia humana por su trágico destino, algo que se verá recogido en "El «collage»" (*Elegía con rosas en Bavaria*), en el que las piezas de la vida o de "este «collage» absurdo y triste" —añade— "no valen nada", del mismo modo que en "Nada será mejor" (*Cuaderno de San Bernardo*) declara que "nada / mejorará. Ya es tarde para todo".

El ánimo del poeta es la melancolía, la tristeza, cuando no la angustia. Como dijo Cioran de la melancolía, inherente al hombre, "de esa maléfica presencia nada nos permite librarnos: ella es nuestro «yo» frente a sí mismo para siempre" (2008: 69). Sin embargo, en un poema como "Regreso a la tristeza" (*Elegía con rosas en Bavaria*), matiza De Luis que "con la tristeza estoy a gusto", pues desde sus primeros libros es el tono predominante de los poemas. El poeta se ha acostumbrado a ella. Pero la aceptación de la tristeza como compañera de viaje implica la concepción de la vida como sufrimiento, matizado por mínimos instantes de alegría. Era este un pensamiento que también habían explorado tanto Cioran[29], al concebir al hombre como un ser incapacitado para la felicidad (2003: 11), como Camus, quien asegura que "se escribe en los instantes de desesperación" (1985: 237). Téngase en cuenta además que Leopoldo de Luis trasvasó a su poética el pensamiento de José Hierro, poeta que fue a la

[29] Según Emil M. Cioran, "es el vacío como algo positivo. Es la forma de curarse de todo. Se elimina toda propiedad del ser y, en lugar de tener una sensación de carencia y, por tanto, de vacío, viene la sensación de plenitud por la ausencia: por tanto, el vacío como instrumento de salvación, por decirlo así, como vía, como camino de salvación" (2010b: 56).

alegría por el dolor. El desánimo va inundando la conciencia y así lo muestra en "Acidia" (*El portarretratos*), que es definida como "huésped triste de lo oscuro", con claras resonancias del título de 1948, y en "Aparece una nueva estrella" (*Poemas últimos*), donde "los dientes / de los perros heridos de la angustia" vuelven a hacer presa en el poeta. Otro perro también le clavaría sus colmillos en *Cuaderno de San Bernardo*, una vez que ha perdido a su fiel compañera y esposa, y tras comprobar que la vida es existencialmente una travesía que se vive en compañía de otras soledades; es el perro de la soledad: "Llegó la soledad, la perra vieja / que venía royendo un hueso pobre"[30]. Es una soledad ontológica que se agrava con la circunstancial soledad amorosa. Antes de darse a la muerte y a la nada, se entrega a la soledad:

> Llegó la soledad y no me he muerto.
> La soledad me abre un desierto
> y me quedo a vivir entre sus brazos.

9.3. Humanismo existencialista y metaliteratura

El humanismo de Leopoldo de Luis sigue siendo el del compromiso con la libertad del ser humano y la denuncia de las injusticias sociales, que en esta última etapa tiende a la internacionalización de los problemas. Pero sobre todo la mayor muestra de responsabilidad consiste en la luz que arroja su poesía como revelación de la verdad, al menos de su verdad, desde una postura decididamente objetiva que ha desterrado y condenado la mitificación trascendental de la existencia en sus múltiples facetas, desde una hipotética divinización —De Luis fue decididamente un agnóstico con visos de ateísmo—, hasta una falaz esencialidad del hombre —su pensamiento viró hacia el materialismo—.

El existencialismo sigue estructurando su concepción del tiempo, de la muerte y de la nada. Pero no son estos los únicos motivos de la filosofía que arraigó en él desde los orígenes de su producción literaria, sino que otros tan decisivos como aquellos también se actualizan en el pensamiento poético deluisiano de las últimas obras. Dos poemas consecutivos de *Elegía con rosas en Bavaria* ("Ayer me fusilaron" y "La libertad") tratan respectivamente los temas sartreanos de la náusea y de la condena a la

[30] Recurriendo a la misma imagen materialista, escribe Cioran en *La caída en el tiempo*, cuyo solo título es en sí una síntesis del pensamiento existencialista: "Por estar elevados al rango de incurables, somos materia lastimada, carne aullante, huesos roídos de gritos, y nuestros propios silencios no son sino lamentaciones ahogadas" (2003: 21). Para Cioran, el aullido era el grado máximo de expresión, equivalente al grito poético o a la lágrima redentora (2007: 16).

libertad. En el primero de ellos, tras señalar que después de su metafórico fusilamiento "todo seguirá igual", define el hecho de existir sin más[31] —"de más para toda la eternidad" (Sartre, 1984:164)— como un cuerpo arrojado al mundo, como "la náusea de la vida". Son muchos los pasajes de *La náusea* donde Jean Paul Sartre[32] define la gratuidad de la existencia, nombrada como contingencia: "Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad" (1984: 170). De entre ellos cabe destacar por la intertextualidad con el soneto de Leopoldo de Luis aquel donde se vincula con la muerte:

> Algo comienza para terminar: la aventura no admite añadidura; solo cobra sentido con su muerte. Hacia esta muerte, que acaso sea también la mía, me veo arrastrado irreversiblemente. Cada instante aparece para traer los siguientes. Me aferro a cada instante con toda el alma; sé que es único, y reemplazable, y, sin embargo, no movería un dedo para impedir su aniquilación (1984: 51).

"La libertad" es una libertad existencialista, pues cuando Leopoldo de Luis la canta, lo hace subrayando que ser libre es simplemente ser humano, existir, y no la utópica recuperación de un paraíso perdido: "No me haces más feliz, pero en tu nido / de tus alas abiertas he aprendido / que tú me has hecho simplemente hombre". Para Sartre, la condena de ser libre consistía en la imposibilidad de no elegirse a uno mismo[33], al mismo tiempo que era la conciencia del para-sí o del hombre angustiado y responsable de estar ahí y del absurdo de elegir. Frente a la plenitud del ser, Sartre definía la libertad en *El ser y la Nada* como una falta de ser, y Cioran identificaba al hombre con "un animal que puede sufrir por lo que no es" (2009b: 93). Por otro lado, el soneto dialoga intertextualmente con el poema "Libertad" de Paul Éluard, pues si el poeta surrealista dice escribir el nombre *libertad* en cuanta página, naturaleza o elemento abstracto sale a su encuentro para volver a vivir, De Luis, escéptico, sabe que "la felicidad no está en tu nombre".

De los cuatro poemas centáuricos de "Relecturas" (*Elegía con rosas en Bavaria*), el último está dedicado a la vida y obra de Albert Camus. Como paratexto

---

[31] La gratuidad de la existencia es estudiada por Cioran en *Breviario de los vencidos*, donde explica que "los hombres creen en algo para olvidar lo que son. Al enterrarse bajo ideales y refugiarse en ídolos, matan el tiempo con toda clase de credos. Nada les haría sufrir más atrozmente que despertarse sobre la pila de sus placenteras falacias, frente a la pura existencia" (2009b: 131). En gran medida, este es el origen del dolor deluisiano.

[32] Véase Sartre (1984: 29, 51, 75, 123, 156, 161, 167, 170). Cioran emplea en *El ocaso del pensamiento* el término *hastío* para referirse al mismo fenómeno, como "la sensación enfermizamente clara del tiempo que te espera, en el que tienes que vivir y con el que no sabes qué hacer" (2010a: 216).

[33] En *La caída en el tiempo*, Cioran confirma que "solo puede salvarse uno a sí mismo"; y un poco más adelante: "vivir equivale a la imposibilidad de abstenerse" (2003: 35, 65).

figura el nombre y la fecha de defunción de Camus (4 de enero de 1960). El premio Nobel moriría absurdamente en un accidente de tráfico "en el camino de París a Niza"; de ahí que De Luis señale que "en pocas ocasiones se interfiere / tan claramente en cláusulas teóricas / el cuerpo fugitivo de la práctica". Entre líneas, como citas encubiertas, o explícitamente va De Luis parafraseando los principales títulos que recogen la esencia del pensamiento ético de Camus[34]: *La peste* ("las ratas de la peste"), *El extranjero* ("la tortuga amarilla de las playas / de Argel"), *El mito de Sísifo* ("«Ensayo del absurdo», y la pregunta camusiana "¿Fue Sísifo dichoso?") y *El hombre rebelde* ("Sabe el rebelde / que cada noche es una cuesta abajo"). En suma, De Luis asiente con Camus que la vida es un absurdo por ser intrascendente y sin sentido, aunque se vive como si lo tuviera, como Meursault, aceptando su insignificancia:

> No hay jardines, hay solo
> una única rosa tan absurda
> que crece sin raíz y apenas huele,
> pero a pesar de todo la cortamos
> y la llamamos vida.

Pero la presencia de Camus en Leopoldo de Luis está más allá de este poema. La moral del francés es uno de los espejos en los que se miraría y se vería reflejado el hombre y el poeta. La integridad ante los desaires de la vida fue una constante en la biografía del autor, así como su oposición a los idealismos y a las ideologías. El materialismo deluisiano coincide con este rechazo visceral de las divinidades, tanto de las sagradas como de las profanas. Ni Dios, ni la Historia, ni la Conciencia sirven para encubrir el absurdo de la existencia.

Otros poemas, pero ya de *Cuaderno de San Bernardo*, traen a colación la conciencia del absurdo de la naturaleza del ser humano, como en "Ni sabes ya qué fuiste", cuyos versos parecen sacados de un tratado existencialista:

> Ni sabes ya qué fuiste. Lo que eres
> resulta más extraño todavía.
> […]
> Ni logras comprender por qué viviste
> y que ahora vivas lo comprendes menos.
> […]
> Tan solo fuiste este desconocido
> que sin razón de ser y sin sentido
> cae con la vida en ciegos adulterios.

[34] Véase Rosa de Diego (2006): *Albert Camus*.

Sin por qué ni para qué, la vida solo es —rúbrica de otro poema— "El absurdo". Evocando "Lo fatal" de Rubén Darío y la filosofía del absurdo de Camus, el poeta enfatiza la falta de fundamentación de la existencia: "compartiría absurdo el arrebato / del mundo y el azar que lo convoca". Sin embargo, la conciencia, como una *tortuga triste y sedienta*, se empeña en buscarle algún sentido al sinsentido. Y como el sentido de la vida consiste precisamente en que no tiene sentido, todo se cubre "con la tinta de amargo escepticismo", alcanzando el lector así la revelación última de la moral deluisiana. Ante la pregunta del poema "Qué hacéis aquí" ("«¿Qué hacéis aquí? ¿Quién os ha puesto enfrente?»"), el sujeto poético solo encuentra respuesta en su existencia vista como una simple gota diluida en el mar, que va "hacia el río de un alba sin sentido". Es en *Desgarradura* donde Cioran va a dictaminar que "existir es un fenómeno colosal… *que no tiene ningún sentido*" (2004: 81), mientras que en *Ese maldito yo* argumenta que "el hecho de que la vida no tenga ningún sentido es una razón para vivir, la única en realidad" (2008: 65); concebir la vida como un absurdo, pues, minimiza la tarea del hombre a encontrarle un sentido (Cioran, 2010: 11).

La reflexión sobre el sentido de la vida plantea en realidad la cuestión de si merece la pena de ser vivida. En sus últimos años, la posición de Leopoldo de Luis es propia de quien ya no espera nada de la vida, pero que en cambio sí espera a que la puerta metafísica hacia la muerte se abra definitivamente. Por la vía del existencialismo, De Luis descubre que tal puerta no existe, por lo que no hay barreras ontológicas entre la vida y la muerte. Esta pertenece tanto al individuo como la otra. Y sobre el sentido de la vida llega a la conclusión de que no tiene sentido, o bien que es el absurdo su fundamento. El poeta está haciendo el camino de vuelta y los impulsos batalladores que le insuflaba el idealismo humanista han desparecido; en su lugar, el fracaso de la existencia individual confirma el desastre colectivo.

Desde otro punto de vista, pero sin desvincularlo del absurdo, cabe concebir la vida como el proyecto existencial que cada uno se va construyendo desde la firme convicción de que la realidad de un individuo es el insignificante comienzo y final de un cuerpo que nace y muere arbitrariamente y que, a su vez, desparece en el sucederse de la especie. Además, la vida es un fracaso, la derrota de perseguir un deseo situado siempre más allá de sí mismo, la voluntad de querer ser lo que no se es; como decía Cioran, "si la falta de voluntad es una enfermedad, la voluntad misma es otra, aún peor" (2003: 170). Todo ello lo sintetizó De Luis en su fórmula de la vida y de la poesía como un

*respirar por la herida*o, como dice sencilla y eficazmente en un poema de *El portarretratos*, "las cosa de la vida", a cuyos versos pertenece la siguiente cita:

> La vida es una cosa que nosotros
> hacemos cada día. Vienen otros,
> la rehacen. La nuestra ya olvidada.
> Las cosas de la vida soy yo mismo,
> eres tú misma. Nada. Un espejismo.
> Es algo de dolor, es esta herida
> por la que lentamente respiramos.
> Algo mejor buscando siempre vamos
> y ya lo ves: las cosas de la vida.

"Desgraciadoslos que*saben* que respiran, desgraciados aún más quienes saben que son hombres", sentenciaba Cioran (2003: 31) con su característico estilo aforístico. El nihilismo es otra de las salidas existenciales posible y De Luis la toma como forma de resolver su agnosticismo, pues la suya es una religiosidad profana basada en la autenticidad de los sentimientos íntimos porque, como decía Cioran, "lo religioso no es una cuestión de contenido, sino de intensidad" (2010: 20). La existencia del hombre está concebida como un compuesto de amor y poesía. La vida es la evocación de los seres queridos que sobreviven en la memoria, es decir, en el poema o en la conciencia, como en "El viejo retrato", donde la palabra, en tanto acto de creación, "en mis naufragios es sólida tabla", pues la salvación metafísica por la vía de la espiritualidad no es posible: "mientras con el silencio de Dios lucho". La duda le persigue hasta sus últimos poemas. En "La salida" se plantea la posibilidad de "salir, o acaso no salir del todo", ya que —añade— "todo pudiera ser, de cualquier modo". Pero la incertidumbre contempla siempre las dos posibilidades aunque Leopoldo de Luis estará asiduamente del lado del escepticismo: "Para salvarse no hay ningún resquicio" porque "todo estaba dejado de la mano / de Dios" ("Dejado de la mano").

Leopoldo de Luis, sin embargo, considera dos salidas posibles: una, la de la puerta falsa del poema y la inmortalidad que concede la palabra al poeta —no al hombre—; otra, menos trascendente pero igual de consoladora, el refugio en los brazos del amor en medio de la "Ciudad sitiada"[35]:

> Cogidos en el cerco, nos queremos.
> ¿Salir de aquí? Jamás. ¿A dónde iremos?
> Y me conformo porque estoy contigo.

[35] Para Cioran, "ser es estar atrapado" (2004: 94). La existencia humana como un cerco en el que se desarrolla la vida es un *leitmotiv* de la poesía deluisiana. En ciertos momentos Cioran ofrece al lector la posibilidad de coger algo de aire; entonces el amor también es un consuelo mínimo aunque la agonía de la existencia se convierta en el todo: "A pesar de todo, continuamos amando; y ese «a pesar de todo» cubre un infinito" (2007: 114).

La trascendentalización del sentimiento amoroso implica actualizar la identificación aleixandreana entre el amor y la muerte; a partir de la cita de Carlos Rodríguez-Spiteri que encabeza "El silencio", De Luis comprende que amar es recorrer junto a la amada su viaje hacia la muerte, aceptándose mutuamente como compañeros que han asumido la vida del otro desde su conciencia de seres provisionales: "Y, así, en silencio, al cabo de la tarde, / cuando el sol del invierno ya ni arde, / sabemos que el amor es callar juntos".

El sentimiento poético puede consolar al poeta, quien sabe que de él solo quedarán unas palabras en forma de poema: "solo soy la ruina / de una desesperada maquinaria / que fabricó materia refractaria / contra la soledad y la rutina" ("La propia miseria"). Por tanto, poco puede el hombre contra la muerte, salvo la poesía, una forma de vencer a la transitoriedad de la existencia: "Cerca está el tiempo y yo soy el oscuro / reo que escapará, mientras escribo" ("La cárcel", *Cuaderno de San Bernardo*).

Otros metapoemas rehacen el tema especular de la poesía, siendo las palabras las que reflejan la biografía del poeta, pues son ellas —las palabras— las que "venciendo su cansancio me reflejan" ("Mis viejas mujeres")[36]. Junto a este poema de *El portarretratos*, "Las dos mujeres" y "Las dos mentiras" de *Cuaderno de San Bernardo* terminan de dilucidar el referente de esos personajes femeninos. Las dos compañeras del poeta son la vida y la poesía, o lo que es lo mismo, la muerte y el olvido. Si en el primero de ellos esas mujeres son "dos miradas y el rastro de una sombra, / una voz que me acoge y que me nombra, / otra voz que me nombra y que me espera", en el segundo se pregunta si es mentira la poesía o si la que es falsa es la realidad: "Escribir o vivir. Ambos, acaso". Sin embargo, el escepticismo hace que el poeta se desdiga de lo ya enunciado: "Ni la una ni la otra son verdades / y solo soy inventor de irrealidades".

La desesperanza no solo será afirmada existencial sino también metaliterariamente. Varios poemas de *Cuaderno de San Bernardo* exponen la tristeza como tema de la poesía del último libro, como sucede en "Estas hojas" ("Duelen las hojas del cuaderno viejo / con escritura que se vuelve espejo"), "Un verano feroz" ("Solo por triste no es la poesía / ni más hermosa ni mejor deslía / el arte del poema y su madeja")[37] y "Enfermo de vivir" ("Poesía / no es más que una patética manía / de

[36] También las reflexiones metaliterarias de Cioran coinciden en este punto con Leopoldo de Luis, pues el rumano se lamenta de las teorías que han desterrado al autor del proceso de comunicación poética: "¡Ay del libro que pueda leerse sin interrogarse constantemente sobre el autor!" (2004: 148).

[37] No obstante, De Luis reconocía que el poeta suele escribir desde el lado de la melancolía, coincidiendo así con el Cioran que afirma que "la infelicidad es el estado poético por excelencia" (2010a: 46).

suponer que algo mejor existe"). El clímax metapoético se alcanza con "Tremendismo", vocablo al que recurre el poeta para nombrar "a este sordo vacío que me llena" que "alguien lo motejó de tremendismo". Por tanto, se podría corroborar lo que había sido defendido en otros puntos del presente trabajo, a saber, que la poesía de Leopoldo de Luis no es tremendista, pues él no hace una exposición de elementos degradados de la realidad que hayan sido previamente seleccionados por su patetismo, sino que la angustia es el reflejo de su intimidad y es, pues, su realidad: "Hoy me miré por dentro y solo había / una pena que me hace compañía"[38]. De Luis fue definido como un poeta esperanzado, fiel a los sueños y reacio a mostrarse vencido. En su último libro publicado en vida sería el pesimismo la voz que marcaría el ritmo de su existencia:

> Por eso en estos últimos papeles
> solo puedo escribir estos versos infieles
> que alguien antes llamaba tremendismo.

Porque tampoco se pueden considerar tremendismo las denuncias de las injusticias sociales llevadas a cabo especialmente en *Elegía con rosas en Bavaria*, pero también en *El portarretratos*. Un cuerpo cansado por el vaivén de los años emite una voz interior derruida que encuentra eco en el fracaso de la especie humana. El hombre, siempre en lucha, aniquila a sus iguales, débiles sufrientes al servicio de los poderosos. El caos mundial es puesto de manifiesto en los desgarradores versos de "Un vestido de nada":

> Los niños entre las ruinas de los bombardeos
> y las mujeres con el ultraje entre sus muslos
> y el perro herido aullando en el solar del pánico
> y los muchachos que aprenden el frío que quema de las armas automáticas
> y los cadáveres triturados por los carros de combate
> han trenzado una corona de huesos para las testas de los poderosos.

Es en realidad la formulación de una muerte distinta a la metafísica, pues esta es la llevada a cabo por la irracionalidad del hombre y, por tanto, denunciada como injusticia social. El humanismo ético deluisiano se compromete con la defensa de una esencia común a todos los hombres.

Se dijo en otro lugar de este trabajo que a Leopoldo de Luis se le puede considerar poeta social si se reformulan los patrones que definen el canon de la poesía

[38] Sobre el intimismo y la reflexión acerca de temas trascendentales, en *Desgarradura*, Cioran delega la autenticidad del ser humano: "A lo que no puede ser captado solo se acercan las hazañas interiores, solo ellas tienen acceso, aunque solo sea durante un segundo, un segundo que pesa más que todo el resto, incluso más que el propio tiempo" (2004: 50). También en *Conversaciones* adjudica a sus libros la función de "ser algo así como una herida" (2010b: 20) que le duela igualmente al lector.

social, pues ni siquiera en su poesía de los años sesenta se observaban elementos propios de esa poética como el prosaísmo, el cliché popular o el paso del yo al nosotros. Sin embargo, aunque Leopoldo de Luis escribió algunos poemas sociales, considerarlo exclusivamente como poeta del compromiso es un reduccionismo que no hace justicia del poeta existencial que fue. Una honda y seria meditación sobre el sentido de la vida y de la actuación del ser humano en mitad de la nada que es el mundo va mucho más allá de la etiqueta que se le colgó por ser el antólogo de la poesía social. Con todo, su humanismo implica un compromiso con el hombre y con la defensa de los derechos humanos, regido por el lema machadiano sobre el alto valor de ser hombre. La pregunta retórica de "Un vestido de nada" da fe de ello: "¿El corazón late de la misma manera en los últimos pisos / de los rascacielos y en la orilla de los ríos africanos?"

La crueldad del ser humano se hace patente en el poema "*Homo homini lupus*", símbolo de la guerra civil española. La sentencia de Plauto, popularizada por Hobbes, es interiorizada en el yo del sujeto poético, quien guarda en su memoria los crueles años de una juventud no vivida: "y algo del lobo queda en nuestras vidas". También en "Los testigos" se acuerda de los refugiados y de los exiliados durante las guerras del siglo XX, que son similares a las que tienen lugar —como indica en el paratexto del poema— en el "fin de siglo", pues la historia se repite en las nuevas generaciones de los que tienen que abandonar su patria para huir de la guerra: "Un día los niños sabrán por qué huyeron. / Europa moría con los que se fueron". En el siguiente poema, "La guerrilla", "los guerrilleros de Chechenia" sirven de ejemplo a la monotonía bélica del ser humano, acordándose además de su juventud como soldado republicano.

Por otro lado, dos poemas sobre la pintura simbolista de Alexander Séon y Odilon Redon van a insistir en la materialidad de la existencia y en su consecuente desintegración en la nada. Sin embargo, más allá de la identificación del ser con la destrucción de la quimera —representada en la pintura "La desesperación de la quimera" de Séon—, que funciona como reflejo del hombre-lobo que ataca al hombre, la incursión deluisiana en el simbolismo pictórico actualiza la renuncia a la industrialización y al conformismo burgués llevada a cabo por la figura de Josephin Péladan, fundador de la orden de los Rosa-Cruz, instigador contra el realismo. En el poema "Los pintores del alma" recoge esta información, comparando la obra de Redon con la de Mallarmé. Entre febrero y mayo del año 2000, en la Fundación Cultural Mapfre de Madrid, tenía lugar la exposición "Los pintores del alma. El simbolismo

idealista en Francia", siguiendo el esquema de los salones de los Rosa-Cruz (1892-1897) y la exposición titulada "Los pintores del alma" (1896).

En el poema "La fiesta" (*El portarretratos*) unos esperpénticos invitados bailan la danza macabra de la muerte. De repente, la música se para y tras un apocalíptico silencio resuena "la trompeta de Dios"[39]. La injusticia mundial ha asistido a una muerte, no vista ni intuida por nadie, pero tan real como la de alguien del mundo civilizado. Leopoldo de Luis denuncia la hipocresía:

> En aquel mismo instante se moría
> un niño en las planicies africanas.
> Nadie lo comprendió.

9.4. *Cuaderno del verano 2005. Últimas notas*

Una póstuma edición no venal de 500 ejemplares, a cargo de Biblioteca Nueva y como agradecimiento de la familia a sus amigos, contiene los últimos siete poemas que escribió Leopoldo de Luis. La edición de *Cuaderno del verano 2005* recoge en primer lugar el facsímil de los textos y, a continuación, la transcripción de los mismos; en el primero de estos poemas, a pie de página, se dice que

> […] el poeta dejó un cuaderno encima de su mesa de trabajo que comienza con los poemas que aquí se recogen. En uno de sus armarios aparece una carpeta con un libro abocetado que lleva como título *La nieve ha preguntado por ti*; en él se incluyen estos poemas con las variantes que se indican a pie de página.

A la calidad estética de estos poemas se suma la profundización en la melancolía. Son los versos más tristes de la noche del poeta.

Si en el poema de "La soledad", último poema de *Cuaderno de San Bernardo*, De Luis describía su situación existencial en el mundo, el primero de *Cuaderno del verano 2005*[40]—fechado el 29 de julio de 2005— es una prolongación de aquel al estar escrito al hilo de la cita de Salvatore Quasimodo que la encabeza y que pasa a formar parte como verso del poema: "Dios del silencio, / abre la soledad". El simbolismo desde el que se construye es propio de un nihilismo absoluto, con una intensidad e insistencia que antes no se había mostrado de manera tan condensada como en este y los demás poemas del opúsculo. Cada uno de los elementos ponen de manifiesto la aniquilación irreversible de la existencia: "Mar, piedra, ceniza, luz del mundo"; efectivamente, una

[39] Como ha señalado Frank Kermode, "transformados por nuestras particulares presiones, sometidos por nuestro escepticismo, los paradigmas del apocalipsis continúan actuando como elementos subyacentes en nuestras formas de hallarle sentido al mundo" (2000: 36).
[40] Excepto el quinto poema que tiene como título "Final", los otros seis están intitulados.

conciencia lúcida es aquella que sabe que su destino es la muerte. Silencio y soledad es todo lo que contempla el poeta pues, como dice, "soy la noche que pasa, soy su sombra / y el vacío que arrastra su tiniebla. / Su tristeza". La rosa se muestra deshojada, la luz no existe y la vida se resume a "el golpe de la ola" que nos sume en el mar de la muerte.

En la misma línea de magnificación del pesimismo, el segundo poema es una oda al nihilismo. La vida es un absurdo porque no se puede hacer nada para detener la marcha del tiempo ("Qué cruel es el tiempo y qué vacío"), ni la memoria ni el pasado, pues la una es una mentira que jamás puede recuperar lo vivido y el pasado no existe. De Luis sigue defendiendo la inexistencia del pasado y resumiendo existencialmente la materia humana a una nada:

> Nada puede volver pues no existió.
> Carne de tiempo y soledad.
> Somos las rosas secas de la tarde.
> Materia carcomida.

Como el *Dasein*, existente en el aquí y el ahora, De Luis confirma trágicamente que "aún sigo aquí" como "pobre esqueleto de pena". Se intuye en el tercer poema una actitud vocacional hacia la muerte que se corrobora en el destino al que se ve llamado el sujeto poético del cuarto: "Solo nacemos / para nuestras fugaces luminarias. / Para escribir ceniza en las paredes / de nuestro corazón". Insistentemente, la oscuridad de los atardeceres y de las noches envuelven el mundo en torno del poeta, personificado como un nuevo "Saturno devorando a su hijo": "La noche / es una madre estéril que devora / niños de claridad". Como en la pinturas negras de Goya, estos poemas revelan la patética realidad de una existencia ansiosa de cumplir su destino. Así, el poema "Final" se abre con la existencial pregunta "¿Cómo voy a morir si no he nacido?", pues analiza su vida como la persecución del ser que lleva a cabo un proyecto de vida para ser lo que no es: "No he llegado a lo plenamente humano, / proyecto del que quise ser un día"[41]. Puesto que "nacer es ir sacando *al otro* a flote", la plenitud del ser nunca se alcanza en vida, pues solo es posible con la muerte:

> No he nacido: tan solo soy intento
> y al filo de la muerte ahora me siento
> una aventura tristemente rota.

[41] También para Cioran el hombre es el adversario de sí mismo que "queriendo ser distinto, terminará por no ser nada; ya de por sí no es nada. Sin duda evoluciona, pero *contra* sí mismo, a expensas de sí mismo, hacia una complejidad que lo destruye" (2003: 30).

La dilogía y la intertextualidad con los versos machadianos que presentaban al sujeto poético esperando a la muerte sentado al borde —fuera de o al final— del sendero subrayan la temporalización de la existencia y el concepto existencialista de la muerte.Como resaltaría Cioran, "la muerte es un estado de perfección, el único al alcance de un mortal" (2004: 79).

Como encabezamiento del penúltimo poema, Leopoldo de Luis cita a Cioran: "Existir es un plagio". Retoma ahora la vida como repetición del individuo que se diluye en la especie ("Todos vivimos / de la misma manera"), la monótona vida de cada cual abocada a la tristeza, a la muerte y al silencio: "Somos estirpe largamente triste", y como Sísifo, "igual la piedra del vivir levanto". La intertextualidad cioranesca marca la poética existencial de Leopoldo de Luis, especialmente cuando se avivan las ascuas del escepticismo como esencia del ser: "No son los males violentos los que nos marcan, sino los males sordos, los insistentes, los tolerables, aquellos que forman parte de nuestra rutina y nos minan tan meticulosamente como el Tiempo" (Cioran, 2008: 48). Los gestos cotidianos que el hombre reproduce inconsciente y alienadamente es otro signo distintivo de lo absurdo.

El último poema, titulado "Decepción" en *La nieve ha preguntado por ti*, recrea el encuentro del sujeto poético con una personificada *Decepción*, quien le dice que "con más acierto otros me aclaman / como nuestra señora de la vida". Vivir es una decepción. Si el poeta deja de aceptar la sinrazón del mundo, la solución del suicidio, que había sido rechazada por Camus, podría plantearse como una salida.

Cuaderno del verano 2005 supone un obligado punto y final de una larga escritura que habría seguido extendiéndose hasta donde el tiempo le hubiese permitido, pues Leopoldo de Luis consagró su vida a la poesía y llegó a no hacer distinciones entre una y otra. Su voz se silenció para siempre el 20 de noviembre de 2005, día en el que se hizo mar y se hizo piedra y fue ceniza, desde el mismo instante en que nació para la eternidad de la palabra. El colofón del libro lo dice:

> El poeta nos ha dejado sus versos porque no muere del todo.

10. Conclusiones

La poesía de Leopoldo de Luis representa el lento e inexorable camino de perfeccionamiento del escepticismo a través de una cada vez más marcada concepción materialista de la existencia. Es, además, paradigma de la asimilación e interiorización del pensamiento existencialista —tanto del francés y alemán como de la vertiente española de Unamuno y Ortega— por parte de los poetas españoles, pues en gran medida esta filosofía le ofrecía la teorización sistemática de una inquietud que había surgido ya en sus primeros libros de poesía.

El hombre deluisiano —como el ser de los distintos existencialismos, especialmente los ateos— adopta el punto de vista subjetivo para acceder al mundo, *es* mientras *existe* y se hace único responsable de su existencia. Se trata del ser humano particular, concreto e insustituible que se encuentra inhóspitamente arrojado en el mundo y libre para elegir la posibilidad que crea conveniente para su proyecto vital. Por tanto, el sujeto poético deluisiano comparte con el ser existencial el hecho de hallarse ahí sin más, gratuita y absurdamente. Impelido a la acción, está destinado a hacer algo consigo mismo y con la vida, o como diría Sartre, está condenado a llevar a cabo su nada, es decir, su libertad. Esta escritura poética supone en sí misma la asunción, desde la autenticidad, del dolor de existir; es, por tanto, el proceso reflexivo que toma conciencia de vivir sin falseamientos pero también sin asideros de sentido en los que intentar sobrevivir, o malvivir, al naufragio de ser-en-el-mundo. El salto a la autenticidad se produce en Leopoldo de Luis por medio de su poesía, a través de la búsqueda de respuestas a la pregunta fundamental *qué es ser*. El agnosticismo y el escepticismo son en él una forma de superar los clichés de una religiosidad estancada en la tradición y de sobreponerse a los caducos valores de una sociedad burguesa en crisis. De hecho, el ejercicio respiratorio a través de la herida con el que De Luis ha

caracterizado la vida y la poesía no es más que la moral que acepta vivir soportando, sin conformismo, todo cuanto le pertenece como humano, es decir, vivir sin renunciar a nada ajeno al hombre y a las circunstancias que lo conforman. En tanto ser que es lo que dice, el hombre es lenguaje, siendo los expresados poéticos la única trascendencia posible concebida por De Luis, pues del poeta no queda más que su palabra. Mientras que en el poeta van muriendo progresivamente sus otros yoes, se aferra a la palabra —a la memoria— como tabla de salvación.

El individuo deluisiano vive compartiendo su existencia con otros, de tal modo que *el otro* puede llegar a ser o bien el último reducto de salvación —cuando es el amor el que sustenta las relaciones—, o bien aquel que encarna el conflicto —el hombre que devora al hombre—. Tanto uno, más heideggeriano, como otro, más sartreano, estarán presentes en el pensamiento humanista de Leopoldo de Luis. La soledad, que arrincona constantemente a la vida en comunión, corrobora el estado de derelicción al que se ve abocado el hombre, siendo esencialmente un ser solitario *per se*; acabará siendo un ser que carga con la muerte de los otros.

También es existencialista la concepción deluisiana del hombre como ser angustiado por el simple hecho de existir. El tiempo y la muerte son, metafóricamente, la sustancia material de dicha angustia. No podrá comprenderse este sujeto poético si no se concibe como un cuerpo histórico que va hacia la muerte en su triple dimensión temporal, en tanto que es síntesis de pasado, presente y futuro, esto es, síntesis de su nada. El nihilismo que subyace en las filosofías existencialistas acabará explicitándose en su poética. En este sentido, asentirá con Camus en que los límites del cuerpo humano son la carne y que la vida es un periodo circunstancial que transcurre entre el nacimiento y la muerte.

Leopoldo de Luis es un poeta comprometido existencialmente porque respira por la herida y se responsabiliza de sus circunstancias. A este compromiso humanista por parte de los poetas se le ha llamado —para nombrar la lírica de posguerra— poesía social. Así, lo que a él le preocupa —y de lo que se ocupa su poesía— es el hombre en su dimensión física y psíquica, como cuerpo y mente en estrecha relación indisoluble. La poesía, social o no, es la necesidad de expresar sentimientos subjetivos de forma estética. Desde el momento en que se presenta como la posibilidad de que haga a los hombres “mejores y más libres” se instala en el reino de la utopía que, por definición, es irrealizable, mas necesaria para que sea motor de la esperanza de desterrar la injusticia de la sociedad.

Abordar esta poesía desde la intertextualidad no es solo una metodología, sino una exigencia de la poética deluisiana, pues el poeta es deudor de sus lecturas. Los poemas arrastran todo lo anterior, tanto lo cultural como lo vivencial; síntesis de experiencia y de lectura, la obra estudiada en estas páginas supone la respuesta que da el poeta a los interrogantes de su tiempo. Por ello, en esa respuesta que es el poema contesta con todo su ser, tanto con las emociones como con la moral y con las dudas metafísicas que le embargan; también con el conocimiento técnico y estético que le concede su oficio de poeta. La intertextualidad deluisiana representa la posibilidad de leer esta obra desde distintos puntos de vista. Si las conexiones textuales aquí propuestas, tanto poéticas como filosóficas, no son erróneas, el lector de Leopoldo de Luis sale generosamente enriquecido de un universo literario que muestra el amplio bagaje cultural de un poeta en el que se corresponde su alta condición moral con la riqueza expresiva de un pensamiento comprometido con el hombre.

La poesía social es simbolista. El olvido del hombre que escribe es un error que subsana De Luis con la reconsideración de los datos biográficos del autor a la hora de crear y de leer un poema. En cuanto poesía, la social es subjetiva y, aunque apela al sujeto colectivo, el verdadero receptor sigue siendo el lector individual. El *nosotros* es, pues, un motivo poético más y no una realidad. El componente moral reside en su capacidad denunciatoria, siendo así el poema una praxis poética que puede tener repercusión en la praxis social —en tanto que la poesía es un discurso ideológico— pero no en la praxis política. Al no existir el público masivo citado como constituyente de la poesía comprometida, no podía tener trascendencia social. El círculo de influencia de esta literatura permanecía, por tanto, en el campo de la estética, entre los escasos lectores de poesía, siendo el poeta la voz de una conciencia que se comunica con otra conciencia, la del lector, por lo que el definitivo campo de acción de la poesía se limitaba a la moral singular de un solitario receptor. El *pueblo* era un mito.

El componente marxista de la poesía social se concretiza en el determinismo histórico y en la defensa de la libertad, que no dejan de ser rasgos característicos de otras muchas ideologías. Desde este pensamiento, De Luis demanda la necesidad de un "mayor poder adquisitivo de sensibilidad", que pasa por la ampliación del número de lectores de poesía como requisito previo para la única transformación posible, que es la transformación de la conciencia individual, pues la renovación poética debe ir precedida de una revolución socio-económica. Además, la presentación del poeta como obrero de la palabra supone el intento de normalización de un ámbito —el cultural— reservado a

la burguesía. La versión marxista de la poesía española de posguerra se muestra, pues, sin radicalismos políticos y comprometida al mismo tiempo con el hombre y con la belleza artística. La colectivización que pregonaba la poesía social bajo el amparo del marxismo teórico nunca llegó a producirse en la práctica. La poesía social —también la deluisiana— utilizó, pues, la cosmética revolucionaria para una puesta en escena que trascendió los límites del marxismo por medio del pensamiento existencialista.

Siguiendo a Ohmann, la poesía social es un acto de habla sin consecuencias, una voz en mitad del desierto social. La poesía comprometida es, por el hecho de ser poesía, subjetiva e individual, mientras que lo social y lo colectivo queda restringido al campo de la temática. La esfera pragmática de la literatura es, en este sentido, estéril. Al preservar la poesía de Leopoldo de Luis la figura del sujeto libre que construye su destino existencialmente a golpe de decisiones, el marxismo poético es un humanismo de base existencialista que impide que el individuo concreto se diluya en el concepto de masa, puesto que la escritura social no es más que la exposición meditativa del lugar que ocupa el yo en el mundo, escrita *desde* la posición del yo. De ahí que esta poesía sea también biográfica. El compromiso de la poesía social es, en suma, con el hombre existencial y con el hombre histórico, así como con la estética de la misma poesía.

En el mejor de los casos, como en Leopoldo de Luis, la poesía social española de posguerra no fue un cajón de sastre en el que cupo todo aquel aspirante con ínfulas de poeta, sino una escritura profundamente enriquecida por la rehumanización materialista que representaba el existencialismo. Es una poesía especular en tanto que refleja la realidad, mas también es proyectiva en tanto que funciona como un faro que pretende iluminar la memoria e indicar el camino deseado. Como toda gran poesía, muestra la realidad y el sueño de otra realidad utópica que mínimamente se vislumbra en el ámbito personal, en la familia y en los amigos.

En cuanto al prosaísmo con el que se ha definido la poesía social, coincido con Celaya en atribuirle una motivación existencial. Además, el raciohistoricismo orteguiano permite presentar al sujeto poético como narrador ontológico y protagonista óntico de una historia vivida y expresada en versos a un mismo tiempo; el poeta es aquel que cumple su vocación y, por tanto, materializa una vida auténtica. A su vez, al igual que el para-sí sartreano —Camus lo corrobora—, el poeta, ineludiblemente comprometido en sus coordenadas espacio-temporales para vivir plenamente la vida agotando así todas sus posibilidades, es aquel que dice *no* en un mundo con el que no se identifica. El fin de toda esta práctica será el conocimiento de lo oculto, del misterio, a

través de la verdad poética. El prosaísmo, entendido como tergiversación del canon estético, fue una forma de agitar los cimientos de un discurso consolidado y aceptado por el poder.

En la trayectoria poética deluisiana el contenido filosófico se va agudizando progresivamente. Sus últimos libros son reflexiones materialistas acerca de asuntos metafísicos y, por tanto, un ejercicio de búsqueda de la verdad y una moral desde la conciencia de que el hombre es el ser incompleto e insatisfecho al que siempre le falta algo, sea la libertad —desde el marxismo materialista— sea su propia esencia —desde el existencialismo—. El hombre de la poesía deluisiana es el existente solitario por antonomasia, a pesar de que sea una soledad compartida con otros muchos solitarios. Como en el existencialismo, y a diferencia del marxismo, el ser-con el otro concede instantes de salvación en una existencia condenada a ser, como Sísifo, portador de una pesada carga, tanto por el absurdo del sinsentido vital como por las circunstancias históricas que le envuelven, tras las que se esconde asimismo la condición carnívora del ser humano. De este modo, la moral deluisiana es la confusa mezcolanza de la convivencia heideggeriana con el conflicto sartreano, aquella como refugio de este.

La actitud que trasmite la poética deluisiana es la de una esperanza desesperanzada propia de aquel que no se deja persuadir por falsas ilusiones. Quien espera una salvación postergada en el tiempo parte de un presente agónico que, por tanto, se intenta superar. Toda esperanza alberga en su propia naturaleza el caos. La poesía, en definitiva, es la expresión del compromiso ante el sinsentido del mundo. El cambio que propone De Luis es el de la transformación de la conciencia, tímidamente a través de la poesía, para transformar la realidad. Solo la palabra cambia el mundo.

Sus primeros poemarios, hasta *Elegía en otoño*, permiten ser abordados desde el análisis intertextual y metaliterario. Suponen una reflexión sobre la palabra desde la madurez que caracterizaba al todavía joven lector Leopoldo de Luis, interpelando a la materia que manipula y construyendo progresivamente un universo poético propio. La metaliteratura deluisiana es propia de quien exige al lenguaje expresar el mundo para darle sentido y sabe de la fuerza ideológica que encierra. Por tanto, la meditación acerca del lenguaje poético no es, según se ha dicho de otros poetas, la tematización de un pensamiento por parte de alguien que se ha quedado sin temas para su poesía sino justamente lo contrario, a saber, la intensificación del contenido a través del pensamiento filosófico.

Desde el inicio de su trayectoria poética se puede observar la presencia de temas existencialistas, como la esencial naturaleza finita del ser y la todavía tímida afirmación de la nada. La palabra poética deluisiana es, pues, existencial. Y es así desde sus primeras obras, incluso las anteriores a *Alba del hijo* (1946). Los *Sonetos de Ulises y Calipso* (1944) o *Laurel* (1946) contienen el dolor existencial que examinará a lo largo de toda su escritura y, sobre todo, en su no menos corta existencia. Considerado como el primer libro deluisiano, *Alba del hijo* es, con todo, su libro más optimista; de hecho, sus esperanzas son depositadas continuamente en las nuevas generaciones —especialmente en la figura del hijo—, intuidas como el único reducto de salvación, junto a la amada y a la poesía. Sin embargo, también en aquel libro primerizo se intuía un pesimismo agazapado y amedrentado por la luz —en clave mística y que, por tanto, pasa por Bécquer y Juan Ramón Jiménez— que aportaba la llegada de nueva vida al núcleo familiar. Vuelve su mirada a lo cotidiano ante un entorno existencial e históricamente en quiebra.

Huésped de un tiempo sombrío (1948) es uno de los títulos que mejor sintetiza su actitud ante el mundo al definir las circunstancias sociales y existenciales que le conforman: la provisionalidad de quien ha llegado para marcharse y la oscuridad de quien vive sumido en el caos de la existencia. Por otro lado, los sueños inalcanzables y la esencialidad de la tríada amor, muerte y vida son expresados aleixandreanamente en *Los imposibles pájaros* (1949), mientras que los dos libros siguientes —uno leído a la luz de León Felipe y de Miguel Hernández, *Los horizontes* (1951); y el otro, *Elegía en Otoño* (1952), interpretado como la verbalización de un desánimo sereno ante la conciencia del ser temporal que es el hombre— continúan el camino interior hacia el encuentro consigo mismo a partir de la experiencia. El pesimismo de estos años se diferencia del tono escéptico de sus libros más tardíos en que aún queda un hueco para la esperanza. Y a pesar de la discordancia entre el yo y sus circunstancias no se puede hablar de tremendismo en la poesía de Leopoldo de Luis, pues lo que acontece en su obra es la expresión subjetiva de la realidad desde los presupuestos existencialistas y no la degradación mostrenca de la misma.

Los cinco primeros libros de Leopoldo de Luis, a los que hay que añadir los sonetos mitológicos de 1944 y los poemas de *Laurel*, prefiguran ya una poética bien definida —no son tanteos de principiante— que irá ganando en amplitud y profundidad con el paso del tiempo. Va a expresar desde el principio el deseo de superar los límites temporales mediante la atemporalidad de la palabra creadora. Cuanto el poeta deja es su

escritura y si logra vencer a la muerte es por medio de la memoria, concepto que está en el origen de la reflexión metaliteraria. Así, estos poemarios muestran el poder creador de la palabra, por medio de la indisoluble unión de vida y poesía, es decir, de la exteriorización de un pensamiento que aprecia la realidad en que consiste la poesía, y no como mera ficción sin fin alguno. En tanto constructora de una imagen del sujeto poético, la poesía deviene en moral. En los años cuarenta y cincuenta, la poesía deluisiana trasluce una ética existencialista basada en y expresada como *respirar por la herida*, esto es, la dignidad del que sin falseamientos idealistas —como el Sísifo de Camus— ha aceptado la vida tal cual es, con sus luces y sobre todo con sus sombras.

La dualidad de la existencia se corrobora en *El árbol y otros poemas* (1954), breve poemario que supone la revisión de las claves existencialistas desde los símbolos propios de la mística. El tema principal será la introspección de la sensación del paso del tiempo. En él se incluye "Fútbol modesto", primer poema abiertamente social —si bien en *Los horizontes* ya se intuía la denuncia contra las injusticias— que inaugura la poesía del compromiso histórico en su poética, pero que por sí mismo no es suficiente para caracterizar toda la obra deluisiana de los años cincuenta. La llamada poesía social de Leopoldo de Luis surge —y solo parcialmente— en sus libros de los sesenta.

Junto a la experiencia de la muerte expresada en *El padre* (1954) —que trasciende el dato biográfico—, *El extraño* (1955) y *Teatro real* (1957) representan el culmen y la maduración de la filosofía existencial y la aprehensión final de un pensamiento que se había ido interiorizado en los poemarios anteriores: la muerte, la libertad y la angustia como constituyentes del ser definen al sujeto poético de estos libros. Si bien no se ha puesto en entredicho la filiación existencial de *El extraño* —aunque la crítica no lo viera cuando se publicó—, especialmente como revisión del título camusiano y como expresión del estado de abandono del hombre viajero en el mundo[1], no ocurre lo mismo con *Teatro real*, que sin embargo supuso la revisión de los tópicos de la literatura áurea a partir de pensamientos filosóficos existencialistas; de hecho, los escasos poemas que pueden ser considerados sociales surgen como textos que no encajan bien en el tono meditativo del libro y que si no rompen con la unidad estructural es porque conllevan una oda a la esperanza a pesar del absurdo vital. *Teatro real* es, pues, un libro de transición que apunta hacia un cambio de signo en la poesía de Leopoldo de Luis, más afín a la *poesía social*.

[1]*El extraño* puede ser leído de hecho como la confirmación del estado de orfandad existencial, planteada en *El padre* desde la experiencia biográfica.

Sin embargo, la etapa social de la producción poética deluisiana —entendida como un conjunto de obras de carácter prosaico y comprometidas exclusivamente con las circunstancias históricas y con las injusticias de clase— no existe como tal. En la década de los sesenta De Luis denuncia la crueldad del ser humano y reflexiona sobre el sentido de la existencia. Es, por tanto, un humanismo de base existencialista que utiliza, solo parcial y puntualmente, una retórica marxista. Además, en estos años, la vertiente materialista seguirá ganando terreno a los idealismos humanistas. El *yo* desde el que escribe *Juego limpio* (1961) o *La luz a nuestro lado* (1964) es aquel que no se confunde entre la multitud de un tópico *nosotros*, ni es el guía del *pueblo* que señale el camino hacia la salvación del oprobio de la injusticia; es, sin más, un *yo* solitario, único e irrepetible —un yo ante otros individuos o yoes existencialmente solitarios— que va a expresar su particular visión del mundo. Y si la poesía social es individualista por ser la manifestación poética de un yo subjetivo que reelabora su percepción de la realidad, ello implica que tampoco es realista, entendiendo por *realista* aquella que refleja los acontecimientos ocurridos en un tiempo históricamente localizado. El poeta social es un ser solitario que no encaja en la sociedad que contempla y que protege su *yo* de la alienación. El sujeto poético evita disolverse en la masa social. Serán tema de estos poemas aquellos trabajadores que con vocación —independientemente de la clase social a la que pertenezcan— se esfuerzan por construir el futuro a partir de una moral íntegra. La revolución de la poesía social es la de la palabra poética, pues como dijera De Luis se debe "cambiar la poesía para cambiar al hombre, cambiar al hombre para cambiar al mundo".

La considerada poesía social por la crítica —además de los dos libros ya citados, incluye *Teatro real*, *Reformatorio de adultos* (1967-1968) y *Con los cinco sentidos* (1970)— contiene de forma ampliamente desarrollada todos los principios existencialistas: el hombre es presentado como un náufrago que sufre la condena de vivir abandonado en mitad de la nada, sin por qué ni para qué, en soledad junto a otras soledades. La vida, así, es un *continuum* marcado por la intrascendencia. Eliminados los ideales y las cábalas utópicas, la realidad irá ganando protagonismo mediante la ponderación de la corporeidad del ser —con el consecuente viraje del corazón al cerebro como principio y fin de la existencia— y a través del intento propiamente materialista de no dejarse influir por el poder de las ideologías ni por las ideologías del poder. La libertad es el concepto más revolucionario del existencialismo, pues pone en las manos de cada cual su propio destino. El poder creador de la conciencia trata de dar

sentido a un mundo en el que el tiempo y la muerte —la condición temporal y mortal del hombre— precipitan al ser a la sinrazón existencial, reclamando para sí la angustia como forma de superar la inautenticidad de la cotidianeidad y de la alienación. El hombre existencial de esta poesía es el ser paradójico que subraya el contenido bélico de la existencia pero que, a su vez, no renuncia a la esperanza. El *nosotros* de la poesía social no existe porque exige la materialización del concepto de comunidad y de comunicación. La injusticia y el odio, como cualidades de la naturaleza humana, se lo impiden. En este humanismo comprometido, la esperanza desesperanzada del poeta afirmará a pesar de todo que la vida merece la pena ser vivida.

La poesía social de Leopoldo de Luis es propia de quien no está conforme con la realidad de su tiempo y se rebela dialécticamente. Sucede, en cambio, que una parte importante de esta poética del compromiso supone una revisión metaliteraria de los principios enunciados como sociales por poetas y por críticos. Así, por ejemplo, cuando De Luis ensalza los oficios, estos son traídos a colación para ser comparados con la labor que ejerce el poeta. Paradójicamente, un discurso concebido como protesta y denuncia de los desafueros humanos no logra salir del ámbito de la estética; el poeta, barthesianamente, se hace responsable de la forma. La mejor poesía social de Leopoldo de Luis no está en las páginas de los "libros sociales", sino en poemas sueltos como "Fútbol modesto" u otros posteriores a los años sesenta. La poesía social deluisiana trasciende lo individual para adquirir valor universal.

A partir de *Igual que guantes grises* (1979) se abre nueva etapa, tras un paréntesis editorial, que encauzará su poesía en la doble vertiente metafísica y metaliteraria hasta sus últimas obras. Este giro poético no consiste en el aumento cuantitativo de reflexiones filosóficas —pues la obra deluisiana es existencial desde sus orígenes—, sino en la adopción de un punto de vista más personal y subjetivo, más simbolista también, convirtiéndose la introspección y el cuestionamiento de su yo poético en el motivo de sus meditaciones: del hombre general al hombre concreto que indaga en su interior. La consecuente cosificación a la que somete la acción del tiempo y la pérdida de fe en utopías humanistas serán los otros grandes temas de estos poemas. La veta nihilista de su poesía se acentuará a partir de *Del temor y de la miseria* (1985) y especialmente en *La sencillez de las fábulas* (1988); la muerte despliega ahora todas sus posibilidades expresivas.

En las dos últimas décadas del siglo XX el pensamiento materialista deluisiano se desarrolla definitivamente, corroborando la degeneración del cuerpo, la

intrascendencia y la crisis ética ante el progreso inhumano de la ciencia. La desesperanza, asimismo, aumenta su protagonismo, pues observa el sometimiento ideológico al que se ve forzada una mayoría ciega a las injusticias de los más poderosos. El sujeto poético también dramatiza su existencia a través de correlatos míticos, siendo el centauro un símbolo clave desde los años ochenta para expresar el antagonismo existencial inherente al ser así como su condición absurda. Entre el olvido y la memoria encontrará unas veces consuelo y, otras, más dolor en el pasado. Vivir es sufrir. De Luis, pues, no es el poeta que la crítica —basándose en las declaraciones que el poeta hacía en las entrevistas— ha caracterizado como poseedor de una esperanza inquebrantable, sino el que lucha por mantenerla pero que acabará siendo derrotado al fin por una agónica desesperanza.

Ante la experiencia del tiempo y su desenlace mortal, el amor dejará de ser bálsamo contra la angustia. Entonces solo en la poesía es posible la mínima trascendencia, la de la lectura del poema, pues lo único que queda del poeta es su voz, la palabra poética legada al río de la tradición. La metapoesía es una forma de manifestar su disconformidad con los cauces expresivos canonizados, pues hacer poesía de la poesía es revisar su propio quehacer; no se trata de crear irracional y compulsivamente sino de saber qué, cómo, por qué y para qué se escribe. De sus lecturas y de su preocupación por la escritura surgirá una poesía contextualizada, como diálogo intertextual con su tiempo y con la tradición, según aparece explícitamente en *Aquí se está llamando* (1992), *Poesía de postguerra* (1997), *Generación del 98* (2000) y *Respirar por la herida* (2013). La metapoesía e intertextualidad deluisianas son, por tanto, otra forma de revelar aquello que metafísicamente preocupa y embarga al poeta. El pensamiento poético deluisiano se nutre de la mejor poesía española de todos los tiempos (San Juan de la Cruz, Quevedo, Calderón, Quintana, Bécquer, Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Miguel Hernández, Aleixandre) y se presenta como un legado cultural imprescindible para los lectores del siglo XXI. Como poeta, De Luis exige la necesidad de reconsiderar cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación literaria. Entre la poesía como ficción o como realidad, se queda con la verdad de la poesía.

Elegía con rosas en Bavaria y otros poemas (2000) es el libro a partir del cual el tema de la muerte se convierte casi exclusivamente en el único tema. El escepticismo de sus últimos libros, incluido *Cuaderno del verano 2005*, encontrará en Cioran el tono adecuado a su estado de ánimo.

La obra poética de Leopoldo de Luis recoge las preguntas que todo pensador ha tratado de responder. Porque la poesía, al menos esta, es cuestionamiento e indagación en la realidad, e intenta poner orden en el caos, aunque sea mediante la aceptación del sinsentido. Cada poema es una respuesta a dudas trascendentales irresolubles; cada poema es un intento fallido de solución. Provisionalmente ofrece consuelo; definitivamente es la manifestación de una moral. De cada uno de sus versos brota la vida del poeta.

Bibliografía

1. La obra de Leopoldo de Luis

1.1.Obra poética

(1937)*Romances de un combatiente*. Alicante: Ediciones del soldado del pueblo.

(1938) *Versos en la guerra* (con Miguel Hernández y Gabriel Baldrich). Alicante: Socorro Rojo.

(1944) *Sonetos de Ulises y Calipso*, en *Garcilaso*, n.º 15, julio.

(1946) *Laurel*, en*Entregas de poesía*, n.º 23.

(1946) *Alba del hijo*.Madrid: Colección Mensajes.

(1948) *Huésped de un tiempo sombrío*. San Sebastián: Colección Norte.

(1949) *Los imposibles pájaros*. Madrid: Adonáis.

(1951) *Los horizontes*. Las Palmas: Colección Planas de Poesía.

(1952) *Elegía en Otoño*. Madrid: Colección Neblí.

(1954) *El árbol y otros poemas*. Santander: Col. Tito Hombre.

(1954) *El padre*. Madrid: Col. Neblí.

(1955) *El extraño*. Madrid: Col. Ágora.

(1957) *Teatro real*. Madrid: Col. Adonáis.

(1961) *Juego limpio*. Madrid: Taurus, Col. Palabra y Tiempo.

(1964) *La luz a nuestro lado*. Barcelona: Col. El Bardo.

(1967) *Aquella primavera* (*plaquette*). Málaga: Col. Cuadernos de María José, Librería El Guadalhorce.

(1968) *Poesía (1946-1968)*. Barcelona: Plaza & Janés.

(1970) *Con los cinco sentidos*. Zaragoza: Col. Fuendetodos.

(1971) *De aquí no se va nadie*. Ayuntamiento de Gandía.

(1974) *Poesía (1946-1974)*. Barcelona:Plaza & Janés.

(1975) *Teatro real* y *Juego limpio*. Madrid: Col. Austral, Espasa-Calpe.

(1979) *Igual que guantes grises*. Sevilla: Col. Ángaro.

(1981) *Entre cañones me miro*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

(1983) *Una muchacha mueve la cortina*. Rota: F.A.R.M.

(1985) *Del temor y la miseria*. Madrid: Col. La Lira de Licario, Ed. Orígenes.

(1986) *Otra vez con el ala en los cristales* (antología). Jerez: Col. Arenal.

(1987) *Viaje a la casa cerrada* (*plaquette*). Málaga: Librería anticuaria El Guadalhorce.

(1988) *Mitos y contraseñas* (*plaquette*). Fernán Núñez: Jorge Huertas editor.

(1988) *La sencillez de las fábulas*. Diputación de Guadalajara.

(1989) *Los caminos cortados* (antología). Barcelona: Col. El ave Fénix,Plaza & Janés.

(1990) *Reformatorio de adultos*. Madrid: Col. El vaso de Berceo, Ed. Torremozas.

(1992) *Aquí se está llamando*, Huelva: Col. El Médano Fugitivo, Diputación de Huelva.

(1993) *Fábulas, Cuadernos de la Posada* (*plaquette*). Ayuntamiento de Córdoba.

(1994) *Despedida en San Roque* (*plaquette*). Ayuntamiento de San Roque.

(1995) *Sonetos familiares* (*plaquette*). Huelva: Diputación provincial.

(1996) *Casisonetos de la última tuerca* (*plaquette*). El Extramundi, Papeles de Iria Flavia.

(1996) *El viejo llamador* (*plaquette*). Málaga: Col. Llama de amor viva, Imprenta Sur.

(1997) *Poesía de postguerra* (*plaquette*). Valencia: Col. Isla de los pensamientos, Episteme.

(1998) *Elegías de Struga* (*plaquette*). Madrid: *Revista 2001*, nº 19.

(1998) *En las ruinas del cielo de los dioses* (antología). Madrid: Hiperión.

(2000) *Generación del 98*. Madrid: Grupo Cero.

(2000) *El portarretratos* (*plaquette*). Córdoba: Cajasur.

(2000) *Elegía con rosas en Bavaria y otros poemas*. Almería: Col. Alhucema.

(2000) *Contra la muerte* (antología) (pról. de Manuel Ángel Vázquez Medel). Huelva: Cuadernos de la Placeta.

(2001) *Poemas últimos* (*plaquette*). Salamanca: Centro de Estudios Literarios y de Arte de Castilla y León.

(2003) *Cuaderno de San Bernardo*. Madrid: Fundación Valparaíso, Vitruvio.

(2003) *Obra poética* (2 vols.). Madrid: Visor.

(2005) *Cuaderno del verano 2005. Ultimas notas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

(2007) *En resumen. Antología poética (1946-2005)* (ed. de Jorge Urrutia). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
(2013): *Respirar por la herida*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

1.2.Obra crítica (ensayos, antologías, ediciones y artículos)

(1952) "*Redoble de conciencia*", en *Poesía española*, nº1, p.30.
(1960)
(1961) "Jorge Guillén entre dos citas de Manrique", *Índice Literario Universal*, Caracas, 21 de febrero.
(1962) "La obra en verso de Camilo José Cela", *Revista Hispánica Moderna*, Año 28, nº 2/4, pp. 172-179.
(1963) "Tres afirmaciones humanistas", *La Estafeta Literaria*, n.º 259, febrero.
(1967) "La poesía social, otra vez", en *Ínsula*, nº 247, Madrid, p. 4.
(1969) *Antología de poesía religiosa*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.
(1969) "La poesía de Dámaso Alonso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 234, pp. 1-12.
(1970) *Vicente Aleixandre*. Madrid: Epesa.
(1975) *La poesía aprendida I (Poetas españoles contemporáneos)*, Valencia: Ediciones Bello.
(1975) *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías.
(1976) ALEIXANDRE, Vicente: *Sombra del paraíso* (ed. de Leopoldo de Luis). Madrid: Castalia.
(1976) HERNÁNDEZ, Miguel: *Obra poética completa* (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia). Madrid: Zero.
(1978) *Vida y obra de Vicente Aleixandre*. Madrid: Col. Austral, Espasa-Calpe.
(1978) HERNÁNDEZ, Miguel: El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia). Madrid: Cupsa.
(1978) "El diálogo de «La sombra»", *Ínsula*, núms. 374-375, enero 1978, p. 11.
(1980) *Vicente Aleixandre. Antología poética*. Estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis. Madrid: Alianza Editorial [1977].

(1981) JIMÉNEZ, Juan Ramón: *La soledad sonora*(introducción de Leopoldo de Luis. Madrid: Taurus.

(1981) HERNÁNDEZ, Miguel: *El hombre acecha* (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia). Santander: Diputación Provincial [1939].

(1982) *Carmen Conde (estudio y antología)*, Col. España, Ministerio de Cultura, Madrid.

(1982) *Vicente Aleixandre. Poesía y prosa*. Barcelona: Bruguera.

(1983) JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Segunda Antolojía Poética* (prólogo de Leopoldo de Luis). Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed. [1976].

(1984) *Aproximaciones a la vida y obra de León Felipe*, Madrid: Instituto de España.

(1984) *El viento. Antología poética de León Felipe*. Barcelona: Círculo de Lectores.

(1984) "León Felipe y «El zapatero» de Van Gogh", *Ínsula*, núms. 452-453, julio 1984, p.7.

(1984) "León Felipe: la poesía de guerra como tragedia de la soledad", en AA. VV.: *El viejo pobre poeta prodigio. León Felipe*. Madrid: Los libros de Fausto, pp. 13-35.

(1984) "El huésped de Velintonia", *Pliegos del Sur*, n.º 8, pp. 3-6.

(1984) "El hombre sin alternativa", *La voz del Tajo*, 30 de junio.

(1985) *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid: Universidad Autónoma.

(1986) *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla.

(1986) *Gonzalo Moreno de Tejada, un modernista olvidado*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas españoles.

(1986) *Agustín Millares: una poética de la utopía*. Las Palmas de Gran Canaria: UNED.

(1986) "El tema del caballero y la mano en el pecho", *Anales Azorinianos*, 3. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, pp. 283-290.

(1988) *Vicente Aleixandre para niños* (ed. de Leopoldo de Luis). Madrid: Ediciones De La Torre, 2ª ed.

(1989) "Los espejos de Antonio Machado", *Ínsula*, núms. 506-507, febrero-marzo 1989, pp. 46-49.

(1990) HERNÁNDEZ, Miguel: *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias* (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia). Madrid: Cátedra.

(1991) *La savia sin otoño. Antología de Miguel Hernández*. Barcelona: Círculo de Lectores.

(1991) OLIVER BELMÁS, Antonio: *Poesía Completa*(prólogo de Leopoldo de Luis).Consejería de Cultura, Educación y Turismo: Murcia.

(1992) FORTUÑO LLORENS, Santiago: *Primera Generación Poética de Postguerra. Estudio y antología* (prólogo de Leopoldo de Luis). Madrid: Libertarias.

(1992): "Baldrich, junto al molino abandonado", en Gabriel Baldrich: *Cartas sin respuesta posible*. Sevilla: Alfar.

(1993) *Los pájaros en Aleixandre*. Huelva: Diputación de Huelva.

(1993) Claves de Miguel Hernández. Valencia: Bancaixa.

(1993) "Miguel Hernández, o el mito verdadero", en *I Congreso Internacional Miguel Hernández* (coord. José Carlos Rovira), Alicante, pp. 343-348.

(1993) "Cómo conocí a Miguel Hernández", en *I Congreso Internacional Miguel Hernández* (coord. José Carlos Rovira), Alicante.

(1994) *Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.

(1998) "Vicente Aleixandre: algunas contradicciones, algunos recuerdos", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 23, pp. 19-26.

(2000) *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* (ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia). Madrid: Biblioteca Nueva, 4ª ed. [1965].

(2001) HERNÁNDEZ, Miguel: *Poemas sociales, de guerra y de muerte* (ed. de Leopoldo de Luis). Madrid: Alianza Editorial.

(2002) HERNÁNDEZ, Miguel: *Poemas de amor: Antolgía* (estudio, selección y notas de Leopoldo de Luis). Madrid: Alianza Editorial.

(2002) "La voz que se alía con nosotros", *La Razón*, 22 de diciembre, p.12.

(2005) "Homenaje a Leopoldo de Luis", *Carlos III. La revista*, nº 58, Madrid, diciembre.

(2007) Carmen Conde: *Mujer sin Edén* (prólogo de Leopoldo de Luis). Madrid: Ediciones Torremozas.

(2009) "Tres poemas de Eladio Cabañero", en *Tres conferencias sobre Eladio Cabañero*. Madrid: Nostrum, pp. 15-33.

1.3.Material de Leopoldo de Luis consultado en la Fundación Jorge Guillén

1.3.1. Conferencias

[LdL 03/026] Conferencia “Gómez de la Serna (1888-1963) y el metro de Madrid”.

[LdL 04/088] Conferencia “López Anglada”, 16 de mayo de 1991.

[LdL 04/089] Conferencia “Carmen Conde: una mujer con una luz entre las manos”, Cartagena, 11 de marzo de 1996.

[LdL 04/090] Presentación “Carmen Conde en homenaje póstumo”, Ateneo de Madrid, 28 de febrero de 1996.

[LdL 04/091] Conferencia “Leonor y la inspiración poética”, Pinto, 16 de diciembre de 1999.

[LdL 04/092] Conferencia “Juan Gil-Albert”.

[LdL 06/001] Conferencia “Poesía Popular Española del siglo XX”, 26 de febrero de 1996.

[LdL 06/002] Conferencia “Emilio Prados”.

[LdL 06/003] Conferencia “Miguel Hernández, poeta de la guerra civil”, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 20 de octubre de 1992.

[LdL 06/004] Conferencia “Garciasol”, Asociación Cultural Benito Pérez Galdós, 5 de mayo de 1988.

1.3.2. Otros documentos deluisianos

[LdL 03/027] MATOS, Teresa de: “*Igual que guantes grises*, de Leopoldo de Luis”.

[LdL 04/031] “Entrevista con el poeta Leopoldo de Luis. Primer Premio de Poesía «Pablo Menassa de Lucía»”, 24 de octubre de 1999.

[LdL 04/032] RODRÍGUEZ MATÍAS, Concepción: Breve reseña sobre la obra de poética de Leopoldo de Luis.

[LdL 04/086] LOZANO CARBAYO, Begoña: “Leopoldo de Luis”, en *Historia de la Literatura Española del siglo XX*. Madrid: Ediciones Tiempo.

[LdL 04/087] SARMENTO, Luis Felipe: Breve reseña sobre la obra poética de Leopoldo de Luis. Sintra, 17 de mayo de 2001.

[LdL 05/007]GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel: “La poesía de Leopoldo de Luis”.

[LdL 06/006] (2003): “Palabras de Leopoldo de Luis en el acto de entrega de los premios nacionales 2003 (Málaga)”.

[LdL 07/001] TOBOSO, José (1992): “El poeta Leopoldo de Luis” (entrevista).

[LdL 07/002] RAMOS, Raúl (2003): “Leopoldo de Luis” (entrevista), *ABC*, 25 de junio, p.58.

[LdL 07/008] MOTALES LOMAS, Francisco (1999): “Humanismo en la lírica vital de Leopoldo de Luis”, *Papel Literario*, 21 de marzo.

[LdL 07/010] “III Juegos Florales en Melilla. Fiesta de la Poesía. Primer premio galardonado con la Flor Natural: Leopoldo de Luis”, otorgado por cuatro sonetos de *Sonetos de Ulises y Calipso*, publicados en *Proel*, n.º 15, julio de 1944.

[LdL 08/001] LUIS, Leopoldo de (1960): “La obra de José Hierro y la de Eugenio de Nora”.

[LdL 08/005] MATEO, Leandro (1969): “Charla sobre poesía con Leopoldo de Luis, conferenciante en El Ateneo”, *La Gaceta del Norte*, 31 de enero.

[LdLsn 002] FINASSI, Michela (1989): “La poesía de Leopoldo de Luis”, *Antípodas*, n.º 2, diciembre, pp. 117-122.

[LdLsn 004] LUIS, Leopoldo de (1972): “Todavía la noche”, en *Poesía Hispánica*, n.º 237, septiembre.

2. Bibliografía consultada

AA.VV. (1965): *Expresión del pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Sur.

AA.VV. (1992): *Filosofía y literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica, Anthropos*, 129, Barcelona.

AA.VV. (1992): *Historia de la relación Filosofía-Literatura en sus textos, Anthropos, Suplementos*, 32. Barcelona.

AA. VV. (2003): *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor.

ABELLÁN, José Luis (1991): *Historia crítica del pensamiento español. Tomo V. La crisis contemporánea, III: De la Gran Guerra a la guerra civil española (1914-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.

ABRAMS, M.H. (1975): *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral.

—— (1992): *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998): "El poeta como *homo dúplex*", en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 111-134.

ADORNO, Theodor W. (1986): *Teoría estética*. Madrid: Taurus [1970].

—— (*2003*): *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal [1974].

AGAMBEN, Giorgio (1999): "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada", ", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 105-126.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1996): *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos [1972].

AGUIRRE, J. M. (1953): "Elegía en Otoño", *Ansí*, nº 2, Zaragoza, febrero.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2002): "Conciencia y compromisos poéticos", en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-46.

ALBORNOZ, Aurora de (1968): *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos.

ALEIXANDRE, Vicente: *Prosas completas*. Madrid: Visor, 2002.

—— (2005): *Poesías completas*. Madrid: Visor.

ALONSO, Dámaso (1969): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.

ALTHUSSER, Louis et al. (1973): *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1952): "Los horizontes", *Aglae*, nº 1, Córdoba.

AMAT, Jordi (2007): *Las voces del diálogo*. Barcelona: Península.

ANTONUCCI, Fausta (2008): "Prólogo" a Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Barcelona: Crítica.

ARANGUREN, José Luis (1959): "El oficio del moralista en la sociedad actual", *Papeles de Son Armadans*, XIV, n.º XL, pp. 11-22.

ARENAS, Luis (2012): "A lo que el arte debe apuntar: el *Tractatus* y el ideal de la obra de arte en el joven Wittgenstein", en Julián Marrades (ed.): *Wittgenstein: Arte y filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 101-117.

ARENDT, Hannah (2012): *Existencialismo y compromiso*. Barcelona: RBA.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (1980): "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", *Letras de Deusto*, 19, pp.79-97.

—— (1984): "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo", *Letras de Deusto*, 30, pp. 49-65.

—— (1989): "La poesía social como lenguaje poético", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas*(ed. Sebastian Neumeister). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 123-131.

—— (1997): "La poesía social. Años 50 en adelante", en Mercedes Serna, Vicente Franco y José Ángel Ascuence (eds.): *La poesía de postguerra (1)*. Madrid/Gijón: Júcar, pp.117-244.

—— (2010): "Blas de Otero: con la «inmensa mayoría» desde la «inmensa minoría»", en Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 63-81.

AUB, Max (1969): *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era.

AYALA, Francisco (1965): "El escritor en la sociedad de masas", en AA.VV.: *Expresión del pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Sur [1954].

AZORÍN (1973): *Castilla* (ed. de Juan Manuel Rozas). Barcelona: Labor.

BACHELARD, Gaston (2013): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica [1957].

BADOSA, Enrique (1958): “Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)”, en *Papeles de Son Armadans*, Madrid- Palma de Mallorca, agosto, pp. 135-159.

—— (1964): *Razones para el lector*. Barcelona: Plaza y Janés.

BAENA, Enrique (2007): *Metáforas del compromiso (configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*. Madrid: Cátedra.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006): *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.

—— (2013): “«Las cosas como son»: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe”, en Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp. 113-152.

BAKUNIN, Mijaíl (2008): *Dios y el Estado*. Barcelona: El Viejo Topo.

BALCELLS, José María (2002): “Poética comprometida en los poetas españoles de posguerra”, en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 143-162.

BALLESTEROS, Manuel (1980): *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*. Madrid: Taurus.

BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María (2005): “La poesía social y la retórica del compromiso”, en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 73-89.

BARTHES, Roland (2012): *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.

BATTAGLIA, Felice (1950): “Existencialismo y marxismo”, *Revista de Estudios Políticos*, n.º 53, septiembre-octubre, pp. 13-27.

BAYO, Emili (1994): *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*. Lleida: Universitat de Lleida/Pagés Editors.

BÉGUIN, Albert (1954): *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.

BELTRÁN, Luis (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos.

BENÍTEZ REYES, Felipe (2003a): “Las razones del compromiso”, en AA.VV.: *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 101-108.

—— (2003b): “Un día de tantos”, en José M. Mariscal y Carlos Pardo (eds.): *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 31-33.

BENJAMIN, Walter (1993): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

—— (1998): “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, pp. 115-134.

BLESA, Túa (1998): “Confusa turba de discursos mudos”, en F. Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón(eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 135-158.

BLOOM, Harold (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.

BOBBIO, Norberto (1966): *El existencialismo. Ensayo de interpretación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [1944].

BOLLNOW, Otto Friedrich (1954): *Filosofía de la existencia*. Madrid: Revista de Occidente.

BOUSOÑO, Carlos (1964): “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, *Papeles de Son Armadans*, n.º 101, pp.120-184.

—— (1966): *Teoría de la expresión poética*(4ª ed.). Madrid: Gredos.

—— (1979): “La poesía de Guillermo Carnero”, *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión.

—— (1985): *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar.

BOZAL, Valeriano (1981): “El franquismo: una periodización”, en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 29-45.

BRECHT, Bertolt (1984): *El compromiso en literatura y arte* (ed.de Werner Hecht). Barcelona: Península.

CABALLERO BONALD, J. Manuel (2003): “La cultura como eje de la transformación social”, en AA.VV.: *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 91-98.

CABO ASEGUINOLAZA, F (1998): “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, en F. Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón(eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 11-40.

CABO ASEGUINOLAZA, F.(ed.) (1999): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.

CÁCERES PEÑA, José Antonio de (1970): *La poesía de Leopoldo de Luis*. Málaga: El Guadalhorce.

CAMARERO, Jesús (2004): *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.

—— (2008): *Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

CAMUS, Albert (1985): *Carnets*, 2 vols. Madrid: Alianza [1962].

—— (2006): *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial [1942].

—— (2010): *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial [1951].

CANALES, Jacques (1987): "El esplendor de la palabra. Leopoldo de Luis", *Diario La Tarde*, Madrid, 10 de septiembre.

CANETTI, Elias (1982): "La profesión de escritor", *La conciencia de las palabras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 349-365.

CANO, José Luis (1948): "Leopoldo de Luis: Huésped de un tiempo sombrío", *Ínsula*, nº 28, Madrid.

—— (1974): *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama.

—— (1979): *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.

CANO BALLESTA, Juan (1994): *Las estrategias de la comunicación literaria. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.

—— (1996): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI.

—— (2005): "Rafael Alberti y su revolución poética", en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 91-103.

CARMONA, Paz (1980): "Leopoldo de Luis. Premio Nacional de Poesía", Revista *El Libro Español*, n.º 272, Madrid, pp. 425-427.

CARNERO, Guillermo (1989): *Las armas abisinas. Ensayos sobre literatura y artes del siglo XX*. Barcelona: Anthropos.

CARREÑO, Antonio (1981): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos.

CARRIEDO CASTRO, Pablo (2005): “Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un «concepto de época»”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, pp. 43-62.

CASADO, Miguel (2002): “Hablar contra las palabras (Notas sobre poesía y política)”, en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 108-126.

CASTELLET, J. M. (1969): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral [1960, 1965].

—— (1976): *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama.

CASTILLO-ELEJABEYTIA, Dictimio de (1948): “Sumario de Lecturas: Huésped de un tiempo sombrío”, diario *La verdad*, Murcia.

CAZORLA, Roberto (1985): “Leopoldo de Luis, tiempo de añoranza y poesía”, *Diario de Navarra*, 26 de noviembre.

CELAYA, Gabriel (1971): *Exploración de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, 2ª ed. [1963].

—— (2009): *Ensayos literarios* (ed. de Antonio Chicharro). Madrid: Visor.

CERNUDA, Luis (2006): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Obras Completas II*. Barcelona: RBA [1957].

CERRILLO, Pedro C. (2002): “Poesía y compromiso: sobre el grupo poético de los 50”, en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 129-140.

CERVERA, Juan (1977): “Leopoldo de Luis: el poeta”, *RevistaOvaciones*, n.º 10, México.

—— (1979): “Entrevista a Leopoldo de Luis”, *El Nacional*, México, 13 de julio.

CHARBONNAT, Pascal (2010): *Historia de las filosofías materialistas*. Barcelona: Biblioteca Buridán.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1989): *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. Granada: Universidad de Granada.

—— (1997): *De una poética fieramente humana*. Granada: Diputación Provincial de Granada (Maillot amarillo).

CIORAN, E. M. (2002): *De lágrimas y de santos*. Barcelona: Tusquets [1986].

—— (2003): *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets [1966].

—— (2004): *Desgarradura*. Barcelona: Tusquets [1979].

—— (2007): *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets [1952].

—— (2008): *Ese maldito yo*. Barcelona: Tusquets [1986].

—— (2009a): *Adiós a la filosofía y otros textos*. Madrid: Alianza [1982].

—— (2009b): *Breviario de los vencidos*. Barcelona: Tusquets [1993].

—— (2010a): *El ocaso del pensamiento*. Barcelona: Tusquets [1940].

—— (2010b): *Conversaciones*. Barcelona: Tusquets [1995].

—— (2011): *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets [1960].

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1962): *La soledad y la poesía española contemporánea*. Madrid: Ínsula.

—— (1966): *El poeta y la poesía*. Madrid: Ínsula.

CIRLOT, Juan Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

—— (2008): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

COHEN, Jean (1975): *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.

COMBE, Dominique (1999): "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 127-153.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2002): "Cualquier memoria es literatura: Memoria Literaria y Proceso de la Creación",*Philologia Hispalensis*, pp. 49-69.

CONDE, Carmen (1949): "Huésped de un tiempo sombrío",*Corcel*, nº 16, Madrid.

CORBALÁN, Pablo (1958): "Un drama existencial", *Informaciones*, 25 de enero.

CRUSET, José (1969): "Leopoldo de Luis: el común destino humano, como tema poético", *La Vanguardia Española*, p.44.

CRUZ, San Juan de la (1988): *Poesías* (ed. Domingo Ynduráin). Madrid: Cátedra.

DEBICKI, Andrew P. (1974): "La poesía como tema", *Dámaso Alonso*. Madrid: Cátedra, pp. 130-134.

—— (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.

DESCOMBES, Vincent (1998): *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra [1979].

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2004): “La poesía última de Leopoldo de Luis”, en *Será sencillamente* (ed. Jorge Urrutia). Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 171-194.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2006): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, en *Prosas*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 339-424 [1930].

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1979): “Leopoldo de Luis, en vilo”, *Diario Pueblo*, Madrid, 8 de diciembre.

DIEGO, Gerardo (1966): “*Teatro Real*”, *El Alcázar*, 24 de octubre.

—— (1986): *Alondra de verdad* (ed. de F. Javier Díez de Revenga). Madrid: Castalia.

DIEGO, Rosa de (2006): *Albert Camus*. Madrid: Síntesis.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1980): “Leopoldo de Luis: poesía y testimonio humanista de nuestro tiempo”, *Revista Tránsito*, Murcia.

—— (1988) *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Barcelona: Anthropos.

—— (1993): *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos.

—— (2003) *La tradición áurea. Sobre la recepción del siglo de oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

—— (2004): “La poesía aprendida: en torno a la obra crítica y ensayística de Leopoldo de Luis”, en *Será sencillamente* (ed. Jorge Urrutia). Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 195-210.

D´OLHABERRIAGUE RUIZ DE AGUIRRE, Concha (2009): *El pensamiento lingüístico de José Ortega y Gasset*. A Coruña: Espiral Maior.

—— (2010a): “Humanismo filosófico contemporáneo: Heidegger y Sartre”, en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría del Humanismo*, v. III. Madrid: Verbum, pp. 113-153.

—— (2010b): “Humanismo filosófico contemporáneo: Unamuno y Ortega”, en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría del Humanismo*, v. III. Madrid: Verbum, pp. 155-206.

DUQUE, Aquilino (1963): “Poesía religiosa, poesía social”, *Ínsula*, 200-201, pp. 6 y 14.

EAGLETON, Terry (1978): *Literatura y crítica marxista*. Madrid: Zero.

—— (1993): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

—— (2005): *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós [1995].

—— (2006): *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

—— (2013): *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós [1976].

ECHEVERRÍA, José (1989): "El cantar y el decir filosófico de Antonio Machado", en Francisco López (ed.): *En torno a la poesía de Antonio Machado*. Madrid: Júcar.

ECO, Umberto (2002): *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR.

EICHEMBAUM, B. (1925): "La teoría del «método formal»", en Tzvetan Todorov (ed.), (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos [1965], pp. 21-54.

ELIOT, T. S. (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*. Prólogo de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets.

ESCARPIT, Robert (1971): *Sociología de la literatura*. Madrid: Oikos-Tau [1958].

ESCRIBANO, Asunción (2010): "La reivindicación del humanismo en la literatura europea del Holocausto", en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría del Humanismo*, v. III. Madrid: Verbum, pp. 317-337.

ESTEBAN, Ángel (1992): "La poesía y el poeta como mundo", en *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*. Granada: Impredisur, pp. 89-224.

ESTÉVEZ, Francisco (2011): "El poeta colombiano Germán Pardo García a la luz de su epistolario con Leopoldo de Luis", *Miríada Hispánica*, 2, pp.117-138.

FELIPE, León (2004): *Poesías completas* (introducción de José Paulino). Madrid: Visor.

FERNÁNDEZ, Miguel (1951): "Poesía social, poesía humana", *Alcándara*, nº 1, Melilla.

FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos (1998): *El materialismo*. Madrid: Síntesis.

FERRARI, Marta B. (2001): *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Argentina: Editorial Martín.

FERRATÉ, Juan (1999): "Lingüística y Poética", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 155-176.

FINASSI, Miquela (1987): *La poesía de Leopoldo de Luis* (tesis doctoral). Universidad de Milán.

FORTUÑO LLORENS, Santiago (1992): *Primera Generación Poética de Postguerra. Estudio y antología* (prólogo de Leopoldo de Luis). Madrid: Libertarias.

—— (2004): "La poesía social de Leopoldo de Luis", en *Será sencillamente* (ed. de Jorge Urrutia). Ayuntamiento de Ávila, colección Castillo Interior, pp. 105-128.

FOX, E. Inman (1968): “Poesía «social» y la tradición simbolista”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: El Colegio de México, pp. 355-363.

FRAILE, Guillermo (1976): *Historia de la Filosofía I, Grecia y Roma*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

FRIEDRICH, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

FUENTE, Carmen de la (1965): “La resistencia y la esperanza en Leopoldo de Luis”, *Suplemento de El Nacional*, n.º 951, p. 3.

FULLAT GENÍS, Octavio (1963): *La moral atea de Albert Camus*. Barcelona: Editorial Pubul.

GADAMER, Hans Georg (1989): “Historia de efectos y aplicación”, en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 81-88.

GALLAGHER, Kenneth T. (1968): *La filosofía de Gabriel Marcel*. Madrid: Razón y Fe.

GARCÍA, Miguel Ángel (2002): “Literatura e historia en *la otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso)”, *Ínsula*, 671-672, pp. 16-18.

—— (2010a): *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglo XIX-XX)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

—— (2010b): “El contrato social: «Cartilla (poética)» en tiempos de racionamiento”, en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 167-182.

—— (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Barcelona: Castalia.

—— (2013): “Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querella del canon poético y del compromiso”, en Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp. 67-112.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa Hernández Fernández (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Prensa Española.

—— (1992): *La poesía española de 1935 a 1975, II: De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid: Cátedra.

GARCÍA JAMBRINA, Luis, ed. (2007): *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, ed. (1986): *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Diputación de Badajoz.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

—— (2002a): *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral.

—— (2002b): "Poética, política, ideología", *Ínsula*, 671-672, pp. 19-20 y 37.

—— (2003a): "Poetas políticos y ejecutivos bohemios", en José M. Mariscal y Carlos Pardo (eds.): *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 11-23.

—— (2003b): "Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación", en AA..VV.:*Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 35-47.

GARCÍA MOREJÓN, Julio (1955): "Leopoldo de Luis: *El extraño*", *Intus*, nº 15.

GARCÍA NIETO, José (1957): "*Teatro Real*", en *Poesía Española*, nº 63 (2ª época).

GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel (1981): *"L´etranger" de Albert Camus. Análisis lingüístico-literario*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

GARCIASOL, Ramón de (1951): "*Los horizontes*", *Ínsula*, Madrid, 15 de junio.

—— (1953): "*Elegía en Otoño*", *Poesía Española*, Madrid, nº 13, enero.

—— (1957): "En Torno a *Teatro real*", *Ínsula*, nº 133.

GARCÍA PRESA, Victoria (1980): "Leopoldo de Luis, en la casa de cultura sobre el «Quevedo escéptico poéticamente»", *La Hora*, León, 19 de noviembre.

GOLDMANN, Lucien (1975): *Lukács y Heidegger. Hacia una nueva filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

—— (1980): *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara [1971].

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1971): *Ensayos sobre literatura social*. Madrid: Guadarrama.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994): *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid: Edaf.

GONZÁLEZ, Fernando (1956): "Leopoldo de Luis, desterrado del sueño", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 16 de febrero.

GONZÁLEZ, José M. (1982): *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Madrid: Edi-6.

GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio (1946): "*Alba del hijo*", *Espadaña*, León, nº 30.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel (1953): "La *Elegía en Otoño*", *La Voz de Galicia*, La Coruña.

GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.

GREIMAS, A. J. (1987): *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

GRENE, Marjorie (1961): *El sentimiento trágico de la existencia. Análisis del existencialismo*. Madrid: Aguilar.

GRIMALL, Pierre (1993): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

GUERRERO ZAMORA, Juan (1948): "*Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis",*Raíz, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Madrid, nº 1, mayo.

GUILLÉN, Claudio (1988): "Estilística del silencio (En torno a un poema de Antonio Machado)", en *Antonio Machado* (ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips). Madrid: Taurus.

—— (1989): *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.

—— (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

GUILLÉN VILLENA, Benilde (1974): "El tiempo en la poesía española", en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mario Baquero Goyanes*. Murcia: Sucesores de Nogués, pp. 157-174.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1955): "*Los horizontes*", *Gánigo*, nº 14, Tenerife, marzo-abril.

HADOT, Pierre (2007): *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Valencia: Pre-Textos.

HEIDEGGER, Martin (1971): *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica [1927].

—— (2002): *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal [1959].

—— (2006): *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial [1947].

—— (2009): *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial [1981].

—— (2010):*Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial [1950].

HERNÁNDEZ, Miguel (2005): *Obras completas. Tomo I*. Barcelona: Espasa-Calpe.

HUMBERT, Juan (2005): *Mitología griega y romana*. Barcelona: Gustavo Gili.

ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

INGARDEN, Roman (1989): "Concreción y reconstrucción", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 35-53.

IRAVEDRA, Araceli (2002): "¿Hacía una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio", *Ínsula*, 671-672, pp. 2-8.

—— (2013): "«Después de este desorden impuesto» o las voces del posfranquismo (el canon del compromiso y el compromiso con el canon", en Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp. 203-255.

IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.) (2010): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento.

ISER, Wolfgang (1987): "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en José Antonio Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 215-243.

—— (1989a): "La estructura apelativa de los textos", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 133-148.

—— (1989b): "La Realidad de la Ficción", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 165-195.

—— (1989c): "Réplicas", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 197-208.

JAKOBSON, Roman (1984):"Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

JANIK, Allan (2012): "Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas", en Julián Marrades (ed.): *Wittgenstein: Arte y filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, pp.17-44

JAROSLAW FLYS, Miguel (1968): *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Madrid. Gredos.

JASPERS, Karl (1970): *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. México: Fondo de Cultura Económica [1949].

—— (1980): *Filosofía de la existencia*. Buenos Aires: Aguilar [1937].

JATO, Mónica (2004): *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Reichenberger.

JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1967): *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar.

—— (1990): *Ideología (1897-1957)* (ed.de A. Sánchez Romeralo). Barcelona: Anthropos.

—— (1999a): *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*(ed. de Jorge Urrutia). Madrid: Visor.

—— (1999b): *Lírica de una Atlántida*(ed. de Alfonso Alegre Heitzmann). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

—— (2001): *Diario de un poeta reciencasado (1916)*(ed. de Michael P. Predmore). Madrid: Cátedra.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1956): "Leopoldo de Luis: *El extraño*", *Poesía Española*, nº 49, Madrid.

—— (1968): "Poesía", *La estafeta literaria*, nº 409, Madrid, 1-XII.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2001): *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*. Granada: Universidad de Granada.

JOLIVET, Régis (1953): *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*. Madrid: Gredos.

KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.

KIERKEGAARD, Sören (1977): *Diapsálmata*. Madrid: Aguilar [1842].

—— (2000): *Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta, pp. 270-356 [1841].

—— (2007): *Temor y Temblor*. Madrid: Tecnos [1843].

—— (2008): *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial [1844].

—— (2009): *Ejercitación del cristianismo*. Madrid: Trotta [1850].

KOLAKOUSKI, Leszek (1970): *El hombre sin alternativa*. Madrid: Alianza Editorial.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, (1962): *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente, [1957].

—— (1997): *Alma, cuerpo, persona*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

LAMANA, Manuel (1961): *Literatura de Posguerra*. Buenos Aires: Nova.

LANZ, Juan José (2002a): "«Himnos del tiempo de las barricadas»: Sobre el compromiso en los poetas novísimos", *Ínsula*, 671-672, pp. 8-13.

—— (2002b): "Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José Miguel Ullán", en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez

Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-218.

—— (2009): *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

—— (2010): "Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 39-60.

—— (2011) "El compromiso político en España hacia mediados del siglo XX", *Revista Izquierdas*, 9, pp. 47-66.

LARA, P. (2003): "Sesenta años de creación literaria", *Diario Córdoba*, 25 de junio, pp.57-58.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1976): "El realismo como concepto crítico-literario", *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, pp.121-142.

—— (1990): *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

—— (1999):"La literatura como fenómeno comunicativo", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 151-170.

LÁZARO ROS, Amando (1961): "Unamuno, filósofo existencialista", en Marjorie Grene (ed.): *El Sentimiento Trágico de la Existencia. Análisis del existencialismo*. Madrid: Aguilar.

LE BIGOT, Claude (2010): "La responsabilidad de la forma o la piedra de toque del compromiso poético", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 83-102.

LECHNER, Jan (1981): "La marea ascendente de la poesía social", en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 213-231.

—— (2004): *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Alicante.

LEVIN, Samuel R. (1993): *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 4ª ed. [1962].

—— (1999): "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.

LLEDÓ, Emilio (1991): *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

—— (1992): *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Editorial Crítica.

LÓPEZ ANGLADA, Luis (1967): *Caminos de la poesía española*. Madrid: Ediciones Mundo del Trabajo.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): *El texto poético: teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.

—— (2007): *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*. Valencia: Tirant lo Blanch.

LÓPEZ GAJATE, Juan (1996): "El emblema de fray Luis de León", en *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras* (ed. de Víctor García de la Concha y Javier San José Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Acta Salmanticense. Estudios Filológicos, 263, pp. 159-169.

LÓPEZ GORGÉ, Jacinto (1951): "Los horizontes", *Marruecos*, nº 27, Tetuán, junio.

—— (1957): "*Teatro real*: esa gran farsa que llamamos vida", *Diario de África*, Tetuán, 27 de marzo.

—— (1978): "La *Antología consultada* de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación", *La Estafeta Literaria*, n.º 628, Madrid, pp.12 y 14.

LOZANO, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril (1982): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

LUJÁN ATIENZA, Ángel L. (1999): *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.

—— (2005): "«Mal haya el que en señores idolatra». Las formas de la poesía y el poder", en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 49-72.

LUKÁCS, György (1973): *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edicions 62.

MAESTRO, Jesús G. (1992): "Pragmática de la lírica: Teoría de las instancias poéticas (el sujeto interior)", en *Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo*, vol. I. Madrid: UNED, pp. 149-160.

—— (2009): *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo.

—— (2014): *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de La Literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.

MACHADO, Antonio (1991): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Castalia [1936].

—— (2000): *Poesías completas* (ed. de Manuel Alvar). Madrid: Austral.

—— (2005): *Obras completas* (ed. de Oreste Macrí). Barcelona: RBA.

MAGRIS, Claudio (2012)*: El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Pamplona: Eunsa.

MAINER, Jose-Carlos (1981): "La reanudación de la vida literaria al final de la guerra civil", en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 46-53.

—— (2003): *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Critica.

MALDONADO ARQUE, Francisco J. (2006): *Poética de los poetas. Una biografía intelectual de la poesía española de posguerra*. Granada: Universidad.

MANCUSO, Hugo R. (2011): "Del marxismo, el existencialismo y la filosofía posmoderna", *Adversus*, VII, 19-20, diciembre 2010-junio 2011, pp. 11-30

MANGINI, Shirley (1987): *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

MANRIQUE DE LARA, J.G. (1971): "*Con los cinco sentidos*", *Papeles de Son Armadans*, CLXXXII. Palma de Mallorca, pp. 213-224.

—— (1973): *Poesía española de testimonio*. Madrid: Epesa.

—— (1974a): *Poetas sociales españoles*. Madrid: Epesa.

—— (1974b): *El escritor ante el hecho social*. Barcelona: Plaza y Janés.

MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea*. Barcelona: Plaza y Janés.

—— (1971): *La poesía del "yo" al "nosotros"*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

—— (1982): *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARCEL, Gabriel (1969): *Diario metafísico*. Madrid: Guadarrama.

MARCO, Joaquín (1981): "La poesía", en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 109-138.

MARÍAS, Julián (1953): "Presencia y ausencia del existencialismo en España", en *El existencialismo en España*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 11-25.

—— (1979): *Historia de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.

MARISCAL, José M. y Carlos Pardo (2003): *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*(eds.). Madrid: Visor.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel [1960].

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (ed.)(1991): *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid: Castalia.

—— (1997): "De la influencia literaria a la huella textual", *Exemplaria* 1, Universidad de Huelva, pp. 179-200.

—— (2001): *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio (1975): *Propiedades del lenguaje poético*. Madrid: Ínsula/Universidad de Oviedo.

MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1990): *Sobre el lirismo*. Universidad de León.

MARTÍNEZ PERERA, Miguel Ángel (2008): *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1975): "Dentro de un concepto existencial", *Blanco y Negro*, 2 de agosto.

—— (1979a): "*Igual que guantes grises*", *ABC*, Madrid, 19 de julio.

—— (1979b): "Los premios nacionales de literatura", *ABC*, Madrid, 23 de diciembre.

—— (1989): "*La sencillez de las fábulas*", *ABC*, 25 de febrero.

MATEO, Lope (1948): "Leopoldo de Luis",*Diario Arriba*, Madrid, 25 de noviembre.

MATURO, Graciela (2008): *La mirada del poeta. Ensayo sobre el conocimiento y el lenguaje poético*. Madrid: Ediciones Amargord.

MAURER, Karl (1987): "Formas de leer", en José Antonio Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 245-280.

MAYORAL, José Antonio (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2005): "Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder", en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 105-130.

—— (2008): *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MERMALL, Thomas, Helio Carpintero y Juan Marichal (1981): "Estilos de pensar", en Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 66-85.

MOELLER, Charles (1964): *Literatura del siglo XX y Cristianismo: el silencio de Dios*. Madrid: Gredos.

MOLINA, Antonio, ed. (1966): *Poesía cotidiana: antología*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.

MOLINA, Ricardo (1948): "*Huésped de un tiempo sombrío*",*Cántico*, nº 4, Córdoba.

—— (1971): *Función social de la poesía*. Madrid: Fundación Juan March.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010): "Blas de Otero. La palabra siempre bajo vigilancia. Censura y autocensura", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 183-196.

MORALES LOMAS, Francisco (1999): "Humanismo en la lírica vital de Leopoldo de Luis", *Papel Literario*, Málaga.

MORENO, César (2010): *Fenomenología y filosofía existencial. Enclaves fundamentales*, v. I. Madrid: Síntesis.

—— (2010): *Fenomenología y filosofía existencial. Entusiasmos y disidencias*, v. II. Madrid: Síntesis.

MORÓN, Ciriaco (2010): "Introducción" a Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra.

MOSTAZA, Bartolomé (1955): "Dos voces líricas mayores", *Ya*, Madrid, 18 de diciembre.

—— (1957): "Ventana hacia la luz", *Ya*, Madrid, 15 de diciembre.

MOUNIER, Emmanuel (1967): *Introducción a los existencialismos*. Madrid: Guadarrama.

MUELAS, Federico (1957): "Imagen sobre metáfora", *SP*, n.º 28, 17 de noviembre de 1957.

MUELAS HERRAIZ, Martín y Juan José Gómez Brihuega (coords.) (2002): *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

—— (2005): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

MUKAŘOUSKÝ, Jan (1977): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*(ed. de Jordi Llovet). Barcelona: Gustavo Gili.

MURCIA CONESA, Antonio de (2010): "Humanismo y antihumanismo en la Europa de entreguerras", en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría del Humanismo*, v. III. Madrid: Verbum, pp. 9-65.

NORA, Eugenio de (1999): *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*. Madrid: Cátedra.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992): *La poesía*. Madrid: Síntesis.

OHMANN, Richard (1999): "Los actos de habla y la definición de literatura", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.

OLEZA SIMÓ, Juan (1981): "La literatura, signo ideológico: la ideologización del texto literario. Las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización", en *La literatura como signo* (coord. José Romera Castillo). Madrid: Playor, pp. 176-226.

OLIVIO JIMÉNEZ, José (1964): *Cinco poetas del tiempo*. Madrid: Ínsula.

OOMEN, Úrsula, (1999): "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 137-149.

ORTEGA Y GASSET, José (2005): *La deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva [1925].

—— (2006): *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Taurus, pp. 745-825 [1914].

—— (2008): *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial [1935].

—— (2010a): *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Austral [1923].

—— (2010b): *El hombre y la gente*. Madrid: Alianza Editorial [1957].

—— (2011): *La rebelión de las masas*. Madrid: Austral [1930].

OTERO, Blas de (1980): *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid: Alianza.

PAULINO AYUSO, José (1983): *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid: Playor.

PAYERAS GRAU, María (ed.) (2013): *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Renacimiento.

PAZ, Octavio (1998): *El arco y la lira*. Madrid: Club Internacional del Libro [1956].

—— (2008): *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores [1972].

PEINADO ELLIOT, Carlos (2002): *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*. Sevilla: Alfar.

PEÑAS BERMEJO, Francisco J. (1993): *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid: Pliegos.

PÉREZ, Ana Rosa y Antonio Zirión (1981): *La muerte en el pensamiento de Albert Camus*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1991): "La complejidad del esquema comunicativo lírico como refuerzo de la ficcionalización. Algunos ejemplos de la poesía del Siglo de Oro", en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguaje*, vol. II. Madrid: UNED.

PÉREZ FIRMAT, G. (1978): "Apuntes para un modelo de intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, 69, 1-14.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

POLLMANN, Leo (1973): *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos.

POSNER, Roland (1999): "Comunicación poética frente a lenguaje literario" (o la falacia lingüística en la poética)", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 125-136.

POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

—— (1997): "Lírica y ficción", en *Teorías de la ficción literaria* (ed. Antonio Garrido Domínguez). Madrid: Arco/Libros, pp. 241-268.

—— (1999): "Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 25-56.

—— (2010): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra [1988].

PRAZ, Mario (1981): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

PRIETO, Antonio y Luis Antonio de Villena (1976): *El tema del amor en la poesía*. Barcelona: Planeta.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1991): *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante: Universidad: Universidad de Alicante.

—— (1996): "Poesía reflexiva, poesía refleja", *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, pp. 223-244.

—— (2010): "La canción de autor y las exequias de la poesía social", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 391-404.

—— (2014): "Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida", *Ínsula*, 805-806, pp. 2-5.

PRINI, Pietro (1975): *Historia del Existencialismo*. Buenos Aires: El Ateneo.

PROVENCIO, Pedro (1991): "Encuentros y desencuentros con la poesía social", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 496, pp. 77-90.

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel (2004): "Leopoldo de Luis, Premio Nacional de las Letras Españolas 2003", *República de las Letras*, nº 86, pp. 84-92.

REFOJOS DE CO, Elena (1983): *Leopoldo de Luis o la palabra densa*. Buenos Aires: Talleres Robert y Compañía.

REY HAZAS, Antonio (2005): "Si mi pluma valiera tu pistola", en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-48.

REY HAZAS, Antonio y Florencio Sevilla Arroyo (1991): "Introducción" a Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo*. Barcelona: Planeta.

REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

—— (1994): *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros.

REYES, Raimundo de (1951): "*Los horizontes*", *Ya*, Madrid, 14 de octubre.

RIBES, Francisco (1952): *Antología consultada*. Valencia: Distribuciones Mares.

RICO, Eduardo G. (1965): "Poesía «social»", *Triunfo*, Madrid, 14 de agosto.

RICO, Francisco (dir.) (1981): *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica.

RICOEUR, Paul (1980): *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.

—— (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

RIECHMANN, Jorge (2005): “Comprometerse y no aceptar compromisos (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)”, en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (eds.): *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 131-145.

RILKE, Rainer María (2008): *Nueva antología poética* (edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte; prólogo de Jaime Siles). Madrid: Austral.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): “El mito de la poesía comprometida: R. Alberti”, *La norma literaria*. Diputación Provincial de Granada [1984], pp. 301-338.

—— (1999): *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.

—— (2010): “El riesgo de una poética esencial: Blas de Otero”, en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 197-220.

—— (2013): “El compromiso y el Modernismo (La «conciencia absoluta» y el imaginario poético de Juan Ramón Jiménez)”, en Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp. 23-65.

RODRÍGUEZ, Manuel José (1977): *Dios en la poesía española de posguerra*. Pamplona: Eunsa.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio, (1980): “Entrevista con Leopoldo Urrutia de Luis”, *Estela Cultural*, Veracruz, México, 16 de marzo.

—— (1992): “Leopoldo de Luis” (entrevista), *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba*, 1 de octubre, p. 40.

—— (1999): “Leopoldo de Luis” (entrevista), *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba*, 30 de diciembre de 1999, pp.2-3.

RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2001): “Dos antologías clásicas”, *ABCCultural*, 24 de febrero, p. 14.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (2004): “La obra poética de Leopoldo de Luis (1940-1960)”, en *Será sencillamente* (ed. Jorge Urrutia). Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 45-103.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y Marta Palenque (2008): *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. Diputación de Sevilla.

ROMANO, Marcela (2012): *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Sevilla: Renacimiento.

ROMERO DE SOLÍS, Diego (1981): *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus.

ROVIRA, Pere (1996): *Los poemas necesarios: estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*. Palma: Universitat de les Illes Balears.

RUBIO, Fanny (1980): "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp.199-214.

—— (2003): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975* (prólogo de Leopoldo de Luis). Alicante: Universidad de Alicante [1976].

RUBIO, Fanny y José Luis Falcó (1981): *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980).* Madrid: Alhambra.

RUIZ PEÑA, Juan (1960): "Semblanza. Leopoldo de Luis", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 153, Burgos, pp. 385-386.

RUIZ SORIANO, Francisco(ed.) (1997): *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*. Madrid: Castalia.

RUTA, María Caterina (2001): "Leopoldo de Luis: La representación", en Peter Fröhlicher et al. (eds.): *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX*. Berna: Peter Lang, pp. 391-404.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1989): "El pensamiento de Abel Martín y Juan de Mairena y su relación con la poesía de Antonio Machado", en Francisco López (ed.): *En torno a la poesía de Antonio Machado*. Madrid: Júcar.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2014): *Variaciones sobre el vaso de agua.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

—— (2010): "La palabra repartida: los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009).* Sevilla: Renacimiento, pp. 119-134.

SANDER, Carlos (1958): "Leopoldo de Luis y su *Teatro Real*", suplemento de *La Nación*, Santiago de Chile, 30 de marzo.

SANTOS, Dámaso (1957): "*Teatro real*, de Leopoldo de Luis", *Pueblo*, 18 de diciembre.

—— (1962): "Leopoldo de Luis, desde el *Alba del hijo*", *Generaciones juntas*. Madrid: Editorial Bullon.

SARTRE, Jean Paul (1963): *Crítica de la razón dialéctica*, vol. I. Buenos Aires: Losada [1960].

—— (1965): *Las palabras*. Buenos Aires: Losada [1964].

—— (1984): *La náusea*. Barcelona: Seix Barral [1938].

—— (2003): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada [1948].

—— (2006): *El* existencialismo *es un humanismo*. Barcelona: Edhasa [1945].

—— (2006): *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada [1943].

SASTRE, Alfonso (1974): *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral [1965].

SCARANO, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.

—— (2001): "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales de posguerra", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 265-276.

—— (2002). "El debate sobre el realismo en la poesía española última", *Texturas*, Universidad del Litoral, Argentina, Año 2, n.º 2, pp.155-178.

—— (2010): "Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio", en Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 221-238.

—— (2013): "Autopoéticas del compromiso en el canon social de la posguerra española", en Araceli Iravedra (ed.): *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, pp.153-202.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): "Romanticismo y lenguaje poético", ", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 57-84.

SCHMIDT, Siegfried J. (1999): "La comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 195-212.

SCHOPENHAUER, Arthur (2010): *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols. Madrid: Alianza Editorial [1819].

SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

SEGUNDO, Juan Luis (1948): *Existencialismo, filosofía y poesía*. Madrid: Espasa-Calpe.

SENABRE, Ricardo (1998): *Claves de la poesía contemporánea*: *de Bécquer a Brines*. Salamanca: Almar.

—— (1998): *Estudios sobre fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

—— (2003): “El fecundo itinerario de Leopoldo de Luis”, en Leopoldo de Luis: *Obra poética (1946-2003)*. Madrid: Visor, pp.7-34.

SERNA, Mercedes, Vicente Franco y José Ángel Ascunce (1997): *La poesía de postguerra (1)*. Madrid/ Gijón: Júcar.

SERRANO PLAJA, Arturo (1965): “Arte comprometido y compromiso del arte”, en AA.VV.: *Expresión del pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Sur, pp. 399-422.

SERRANO PONCELA, Segundo (1953): *El pensamiento de Unamuno*. México: Fondo de Cultura Económica.

SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.

SOMAVILLA, Ilse (2012): “Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein”, en Julián Marrades (ed.): *Wittgenstein: Arte y filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 45-79.

SPITZER, Leo (1955): *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

STEINER, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

STIERLE, Karlheinz (1999): “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 203-268.

SUBIRATS, Eduardo (1979): *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus.

THEUNISSEN, Michael (2013): *El otro. Estudios sobre la ontología social contemporánea*. México: FCE [1965].

TINIANOV, J. (1927): “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos [1965], pp. 89-101.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos [1965].

TORRE, Guillermo de (1948): *Valoración literaria del existencialismo*. Buenos Aires: Edit. Ollantay.

TRABADO CABADO, José Manuel (2002): *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*. Universidad de León.

UCEDA, Julia (1967): “La traición de los poetas sociales”, *Ínsula*, nº 242, pp. 1 y 12.

UMBRAL, Francisco (1968): “*Poesía* de Leopoldo de Luis”, *Poesía Española*. Madrid, octubre.

—— (2003): “Literatura y compromiso social”, en AA.VV.:*Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 27-32.

UNAMUNO, Miguel de (2003): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza [1912].

URRUTIA, Jorge (1973): “Bécquer, ¿poeta materialista?”, *Boletín de la Real Academia Española*, t. LIII, cuaderno CXCIX, Madrid, mayo-agosto, pp. 399-410.

—— (1983) *Reflexión de la Literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

—— (1985): *Semió(p)tica. Ensayo sobre lo visible*. Valencia/Madrid: Fundación Instituto Shakespeare/Ed. Hiperión.

—— (1997): *La verdad convenida. Literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.

—— (ed.) (1999): JIMÉNEZ, Juan Ramón: *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid: Visor.

—— (ed.) (2004a): *Será sencillamente (biografía, estudio, antología y bibliografía)*. Ayuntamiento de Ávila, colección Castillo Interior.

—— (2004b): *Las luces del crepúsculo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

——(ed.) (2006): *Poesía de la Guerra Civil española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

—— (ed.) (2007a): *Leopoldo de Luis. En resumen. Antología poética (1946-2005)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

—— (2007b): “Para la historia de *Mujer sin Edén* y *Sea la luz*. Correspondencia de Carmen Conde y Leopoldo de Luis”, en Francisco J. Díaz de Revenga (coord.): *Carmen Conde: voluntad creadora (1907-1996)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Cartagena: Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena; Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes.

—— (2013a): “La problemática literaria de la relación de las élites y las masas. Propuestas de estudio”, en Dolores Thion Soriano-Mollá y Jorge Urrutia (eds.): *De élites y masas. Textualizaciones*. Madrid: Devenir, pp.17-37.

—— (2013b): *Hallar la búsqueda (La construcción del Simbolismo español)*. Valladolid-Nueva York: Cátedra Miguel Delibes.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2011): *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid: Verbum.

VALDÉS, Mario J. (1995): *La interpretación abierta. Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.

VAN DIJK, Teun A. (1999): "La pragmática de la comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 171-194.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2000): "Leopoldo de Luis: poesía contra la muerte", en Leopoldo de Luis: *Contra la muerte. Breve Antología*. Cuadernos Literarios La Placeta, Fundación El Monte, pp. 7-17.

—— (2004): "Leopoldo de Luis: la poesía meditativa de los 80", en *Será sencillamente* (ed. Jorge Urrutia). Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 129-170.

—— (2005): *El poema único. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones.

VÁZQUEZ–ZAMORA, Rafael (1957): "Poemas: *Teatro real*, de Leopoldo de Luis", *España*, 8 de diciembre.

VILLANUEVA, Darío (coord.) (1994): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.

—— (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VODIČKA, Felix (1989a): "La estética de la recepción de las obras literarias", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 55-62.

—— (1989b): "La concreción de la obra literaria", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 63-80.

WAHNÓN, Sultana (1987): "Hacia la poesía social", *Estética y crítica literaria en España (1940-1950)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, pp. 735-760.

—— (1998a): *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

—— (1998b) "Ficción y dicción en el poema", en F. Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón(eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 77-110.

WARNING, Rainer (1989): "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", en Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 13-32.

WEINRICH, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica literaria del olvido*. Madrid: Siruela.

WELLEK, René (1999): "La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*", en F. Cabo Aseguinolaza(ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, pp. 25-56.

WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*. Prólogo de José María Castellet. Badalona: Edicions 62.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2004): *Tratactus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

YNDURÁIN, Domingo (1997): "Estudio preliminar" a Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo*. Barcelona: Crítica.

ZAMBRANO, María (1987): *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Ediciones Endymión [1939].

—— (2001): *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica [1939].

ZARDOYA, Concha (1981): "Leopoldo de Luis y sus palabras grises", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 367-368. Madrid, enero-febrero, pp. 353-359.

—— (1982): *Leopoldo de Luis (estudio y antología)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

ZAVALA, Iris M. (1965): *La Angustia y la Búsqueda del Hombre en la Literatura*. México: Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana.

ZIMMERMANN, Bernhard (1987): "El lector como productor: en torno a la problemática de la estética de la recepción", en José Antonio Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 39-58.

Índice

Introducción 7

1. Filosofía de la existencia 15
   1.1. Definición de existencialismo 17
   1.2. Orígenes del existencialismo 21
   1.3. La fenomenología existencialista 23
   1.4. La existencia 26
      1.4.1. El ser y el mundo 26
      1.4.2. Ser-auténtico y ser-inauténtico 33
      1.4.3. El yo y los otros 36
      1.4.4. La angustia, el tiempo y la muerte 43
      1.4.5. La (in)existencia de Dios 50
      1.4.6. La comunicación y la palabra 54
   1.5. La filosofía del compromiso 56
   1.6. La vertiente existencialista española 59
      1.6.1. El hombre Unamuno 60
      1.6.2. El individuo Ortega 65
   1.7. Conclusión 71

2. La poesía social de Leopoldo de Luis 75
   2.1. Poesía y poesía social 75
   2.2. La poesía social 86
   2.3. Las poéticas de la *Antología* 117
      2.3.1. Partidarios 118
      2.3.2. Disidentes 122
      2.3.3. Moderados 126
      2.3.4. La poética social de Gabriel Celaya 128
   2.4. Marxismo y poesía de posguerra 143
      2.4.1. Marxismo e ideología 144
      2.4.2. Humanismo y poesía 175

3. Existencialismo y marxismo en la poesía social 181
   3.1. Filosofía y poesía 181
   3.2. El existencialismo en la poesía social 190
   3.3. El hombre comprometido 211
   3.4. Existencialismo en la crítica literaria de Leopoldo de Luis 232

4. La primera poética de Leopoldo de Luis: metapoesía e intertextualidad 245
   4.1. *Alba del hijo*(1946) 245
      4.1.1. Tres lecturas de "Alba del hijo" 246
      4.1.2. Otras notas metapoéticas intercaladas en *Alba del hijo* 262
      4.1.3. La metapoesía de "Será sencillamente" 269
      4.1.4. La poesía en el espejo: poéticas afines 279
   4.2. *Huésped de un tiempo sombrío* (1948) 280
      4.2.1. Huésped de un tiempo sombrío. El poeta y su entorno 280
      4.2.2. El canto dolorido 288
      4.2.3. El silencio existencial. La palabra como respuesta: la voz y el eco 298
      4.2.4. La memoria lánguida 310
      4.2.5. Intertextualidad con "Yo soy aquel que ayer no más decía" de *Cantos de vida y esperanza* 317

4.3. *Los imposibles pájaros*(1949) 319
4.3.1. El cielo poético de *Los imposibles pájaros* 319
4.3.2. Algunas referencias metapoéticas en *Los imposibles pájaros* 332
4.3.3. Cuatro poemas sobre poesía 335
4.3.4. Amor y poesía en la tercera parte de *Los imposibles pájaros.* 344
4.3.5. Respirar por la herida 347
4.4. *Los horizontes* (1951) 358
4.4.1. Más acá de *Los horizontes* 358
4.4.2. La poética de León Felipe en la metapoesía deluisiana de *Los horizontes*: el barro, el llanto y la luz 361
4.4.3. Leopoldo de Luis bajo la luz de León Felipe: intertextualidad 372
4.4.4. "Elegía tercera": un acercamiento metapoético a Miguel Hernández 379
4.5. *Elegía en Otoño* (1952) 387
4.5.1. Elegía en Otoño: un canto íntimo 387
4.5.2. El concepto de la mirada 398
4.5.3. Algunos intertextos de *Elegía en Otoño*: Rainer María Rilke, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado 405

5. Hacia la maduración del humanismo existencialista 423
5.1. *El árbol y otros poemas* (1954) 423
5.1.1. Los símbolos: la realidad de la poesía 425
5.1.1.1. El árbol 425
5.1.1.2. El mar 433
5.1.1.3. La noche 436
5.1.2. Tres poemas de la cotidianidad 441
5.1.3. Los paisajes de la memoria y del olvido 446
5.2. *El padre* (1954) 450
5.2.1. La muerte: un asunto personal 452
5.2.2. Las aguas del río 458
5.2.3. La soledad: la ausencia del otro 469
5.2.3.1. Biografía y ficción poética 469
5.2.3.2. Elegía 476
5.2.4. La memoria, fármaco contra el olvido 479
5.2.5. La poesía de Miguel Hernández y José Luis Hidalgo en "El padre" 482
5.2.6. Breve conclusión 486
5.3. *El extraño* (1955) 487
5.3.1. Agnosticismo 487
5.3.2. La condena de vivir 495
5.3.3. La salvación 505
5.4. *Teatro real* (1957) 514
5.4.1. La alegoría de *Teatro real* 514
5.4.1.1. El gran teatro del mundo 519
5.4.1.2. La vida es sueño 527
5.4.2. Una lectura existencialista de *Teatro real* 533
5.4.3. Schopenhauer visto desde el socioexistencialismo de *Teatro real* 559
5.4.3.1. El drama de la existencia 559
5.4.3.2. Una poética romántica 567
5.4.4. Los primeros poemas sociales 571
5.4.4.1. "Fútbol modesto" 572
5.4.4.2. Los poemas sociales de *Teatro real* 575

6. La etapa social de Leopoldo de Luis 589
6.1. La poesía existencial de la etapa social de Leopoldo de Luis 591
6.2. Los poemas sociales de la "etapa social" de Leopoldo de Luis 647

7. Poesía del tiempo y de la memoria (1979-2000): el materialismo 679
7.1. El tiempo interior 687
7.2. Muerte y nada 704
7.3. El pensamiento materialista 720
7.4. La corporeidad del ser 726
7.5. Los dioses en el laboratorio 734
7.5.1. *Mitos y contraseñas* (1988) 738
7.5.2. El poder de las ideologías y las ideologías del poder 741
7.6. La bestia paradójica 744
7.6.1. Los centauros 752
10.6.1.1. Los centauros de *Elegías con rosas en Bavaria* y la coda de *Poemas últimos* 756
7.6.2. La aventura de vivir 757
7.6.2.1. Libertad y proyecto 758
7.6.2.2. El absurdo 760
7.6.2.3. Respirar por la herida 761
7.6.3. La soledad de dos 762
7.6.4. El dolor de ser humano 768
7.7. Poética de la memoria 772
7.7.1. Poética del olvido en *Una muchacha mueve la cortina* 777

8. Metapoesía e intertextualidad: fin de siglo 785
8.1. Algunas calas metaliterarias 787
8.1.1. Más palabras en *Igual que guantes grises* 788
8.1.2. El 27 en *Entre cañones me miro* 795
8.1.3. Oficio de poeta en *Del temor y de la miseria* 797
8.1.4. Poesía constante más allá de la muerte: *La sencillez de las fábulas* 807
8.1.5. La poesía de Struga 812
8.1.6. Las *plaquettes* de los noventa 815
8.2. Lecturas deluisianas 819
8.2.1. *Aquí se está llamando* (1992) 820
8.2.2. *Poesía de postguerra* (1997) 831
8.2.3. *Generación del 98* (2000) 836
8.3. *Respirar por la herida* (2013) 849
8.3.1. La poesía: el poeta y el poema 850
8.3.2. Poetas hispanoamericanos 854
8.3.3. Poetas españoles 858
8.3.4. Vida y obra en dos poemas 865

9. Poesía de la muerte y de la nada 869
9.1. Variaciones sobre el tiempo y la memoria 871
9.2. Materia, muerte y nada: viaje definitivo a la desesperanza 887
9.3. Humanismo existencialista y metaliteratura 902
9.4. *Cuaderno del verano 2005. Últimas notas* 910

10. Conclusiones 913

Bibliografía 925

Índice 961