LA OBRA POÉTICA DE LEOPOLDO DE LUIS 1940-1960

ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Leopoldo de Luis —y quisiera sentar esa premisa previa— es un poeta de su tiempo. Pero no sólo de «aquel» tiempo, el de la durísima primera posguerra, sino de hoy mismo, de un tiempo que también ahora es el suyo. Se ha repetido en todos los análisis críticos de su obra que es un poeta fiel a sí mismo y fiel a la poesía. A la poesía, cabría añadir, entendida como quehacer cotidiano que va amoldándose a las vicisitudes humanas y sociales, pero también estéticas, aunque nunca haya militado en las corrientes experimentales que alejan a la poesía de lo esencialmente humano. Por eso, y para desechar encasillamientos inoportunos, se impone una revisión crítica de su obra que demostrará la existencia de una evolución sensible a lo largo del tiempo, aunque manteniendo personalísimas características, cuyo origen puede rastrearse, y que desembocarían en la esencialidad poética.

Aun a riesgo de propiciar un cierto fragmentarismo, he de ocuparme de la primera producción poética de Leopoldo de Luis, cuyo sentido adquiere una completa inteligibilidad en el amplio y dilatado conjunto de su obra. Sin embargo, es cierto que la gran coherencia de su escritura, mantenida además en todos sus variados aspectos de modo muy consciente y deliberado por parte del autor, se refleja ya en los libros que alcanzan al final de la década de los cincuenta[1], sin que esto implique la existencia de un corte. Por el contrario, como trataré de demostrar, no sólo se percibe una evolución, lógica, por otra parte, sino que se van sentando las bases de un sistema poético que habría de dar muy logrados frutos con posterioridad. Los años que van de 1946 *(Alba del hijo)* a 1957 *(Teatro real)* son, por otro lado, los más regulares en cuanto a la intensidad y periodicidad de su producción poética, de modo que la parcelación de este estudio no es fortuita: con *Teatro real* culmina una etapa de singular importancia cuyas propuestas se proyectan hacia la producción posterior.

[1] Toda la poesía deluisiana de esta época tiene un marcado tono elegíaco, expreso a veces en el título *(El padre, Elegía en otoño*, la segunda parte de *Los horizontes)*, que, como veremos, tiene una causa única: la Guerra Civil, cuyas consecuencias son la juventud rota, el mundo derrumbado, las ilusiones sin cumplir, la esperanza y el tiempo perdidos, el presente sórdido y el futuro inexistente.

Pero si he partido de la afirmación de que De Luis es un poeta de su tiempo, se hace indispensable, aunque sea de forma somera, acudir a las circunstancias de aquel en que la obra se produce. En los difíciles años de la inmediata posguerra se reanudaba la actividad poética desde presupuestos evasionistas y esteticistas (representados fundamentalmente por los poetas que se reúnen en torno a *Garcilaso*) o desde una preocupación por el entorno social de marcado carácter existencialista —que algunos dieron en llamar neorromanticismo—, manifestada sobre todo desde las páginas de *Espadaña* y que desembocaría en la poesía social, aunque en la práctica, como es sabido, el talante de las publicaciones es más abierto de lo que en un principio pudiera parecer y poetas de ambas actitudes publican indistintamente en una u otra revista.

Incluso admitiendo la enorme confusión existente por lo que a la periodización de la poesía posterior al 36 se refiere (variedad y cantidad de poetas y de tendencias, diversidad en la evolución posterior de cada uno de ellos...), y a pesar de la reticencia de muchos a ser encasillados de una u otra manera, Leopoldo de Luis se inscribe en la primera generación de posguerra, y así lo reconoce el propio poeta, que señala además la importancia que sobre el grupo tuvieron la Guerra Civil y sus consecuencias: «¿Cómo semejante conmoción no va a imprimir talante peculiar e indeleble en un grupo de escritores en ciernes? Compartir formas de vida, daba Ortega como premisa generacional. A los jóvenes de 1936 que, más o menos, habíamos compartido formas de vida, se nos lanzó a compartir formas de muerte [...]. La posguerra envolvía a sus poetas en una circunstancia plena de contradicciones y desajustes abruptos. Difícilmente podrán darse hechos diferenciales de mayor entidad»[2]. Gran parte de la crítica lo ha considerado así, entre ellos José Luis Cano, que los desvincula tanto del esteticismo de *Garcilaso* como del «tremendismo» de *Espadaña* a la vez que señala cómo se sienten continuadores del 27 y, más atrás, incluso del 98. La nómina que ofrece Cano (Blas de Otero, José Hierro, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, Ramón de Garciasol, Leopoldo

[2] «Un estudio sobre la poesía de posguerra», prólogo a Santiago Fortuño Lloréns: *Primera generación poética de posguerra. Estudio y antología.* Madrid: Ediciones Libertarias, 1992, pp. 7-8.

de Luis, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Rafael Montesinos, Ricardo Molina...) estaría profundamente marcada por la poesía temporalista de Machado («poesía es palabra en el tiempo») y por la consigna que Vicente Aleixandre lanza en 1947, «poesía es comunicación». Así, son ellos los que, ya en los cincuenta, llevan a sus últimas consecuencias «la temática de angustia existencialista, del drama del hombre y de España» con la que habían iniciado su trayectoria poética al acentuar su actitud antiformalista y antiesteticista[3]. El grupo publica libros importantes en la década de los cuarenta, marcados por la impronta de la guerra y sus consecuencias, asumidas de manera peculiar en el conjunto del panorama poético de la época. Al decir de Ruiz Soriano, «la conflagración fratricida fue para los poetas heroicos una exaltación; para los religiosos y existenciales, meditación amarga; para los poetas del exilio, un punto de referencia constante; mientras otros, en un primer momento, se evadieron de aquella realidad con su formalismo clasicista [...]; para otros, una especie de exilio interior, una sensación de "inoperancia" claramente presente en aquel sentimiento de "fracaso" de la Quinta del 42, o en ese poso de tristeza y melancolía que rezuman muchas de las composiciones escritas en los años cuarenta»[4].

Esa actitud, no hay que olvidarlo, surge también al amparo de los dos libros decisivos de 1944: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, que, por distintas razones y desde distintos frentes, como ha sido profusamente estudiado, suponen un importante

---

[3] *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra.* Madrid: Guadarrama, 1974, pp. 15-16. Guillermo Carnero establece incluso la dificultad de distinguir a los poetas de este grupo de los del 36, y señala que en estos últimos se da ya la tendencia a la rehumanización comenzada en el 27 bajo el magisterio de Neruda, y también de Machado y Unamuno (cf. al respecto el importante libro de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* Madrid: Gredos, 1972): temática cotidiana e intimista, lenguaje cercano, existencialismo, preocupación por la condición humana («La generación poética de 1936... hasta 1939», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX.* Barcelona: Anthropos, 1989, p. 243). Cf. también Paul Ilie, «La poesía de conciencia social en la generación de 1936», en Jaime Ferrán y Daniel P. Testa, comps.: *Spanish Writers of 1936.* London, Tamesis Books, 1973. La rehumanización hunde sus raíces, pues, en los primeros años treinta, en los que se revisan los principios de Ortega sobre la deshumanización del arte y la poesía pura juanramoniana, a la vez que se reivindica el magisterio de Unamuno, Machado o Vallejo.

[4] *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética.* Madrid, Castalia: 1997, pp. 10-11.

revulsivo: por un lado, confirman la reanudación de la actividad poética que había comenzado tímidamente con los falangistas de talante más liberal; por otro, tal y como ha indicado Mainer, recuperaban «algo que la poesía española había perdido: su confianza en el poder indagador de la experiencia poética, su capacidad de reclamo intelectual de una colectividad, la dignidad del escritor justificada en su capacidad de comunicarse». No es casual que, como el mismo crítico señala, en las poéticas españolas de los años cuarenta y en los títulos de los libros publicados predominen dos palabras: elegía y tiempo, con variantes de matiz. «Con la primera se intenta definir una actitud que suele oscilar entre la autoconmiseración y la melancolía; con la segunda, la constatación de una herida irremediable pero consustancial al ser vivo: es tiempo que se pierde al borde de la acción, con el que se combate día a día sin vencerlo o que se cobra al hilo del pasado, pero que viene a definir grados más o menos conscientes de frustración. Y que es pretexto, por otra parte, para recomponer de su mano el paisaje poético elemental —naturaleza mediadora, dioses ocultos, afirmaciones de amor o de amistad— que se presentan como refugio individual de años vividos entre consignas, gritos y barreras que se alzaron entre pobres y ricos, pueblos y ciudades, víctimas y victimarios, vencedores y vencidos. Un primario deseo de reconciliación —que para unos, vencedores, es necesidad de obtener el perdón; para otros, vencidos reales o platónicos, deseo de reencontrar el camino que conduce a sus olvidados solidarios— aparece como la consecuencia más clara de ese humanismo del alma que actualiza las dispares herencias de San Juan de la Cruz, Quevedo y Machado»[5]. Son éstas unas palabras que, como veremos, resultan ajustadas a la primera producción poética deluisiana.

Éste es el marco en el que se inicia la actividad poética de Leopoldo de Luis. De la constatación de la derrota proviene una poesía dolorida y resignada, refugiada a menudo en el intimismo, que poco a poco irá encontrando razones para la rebelión y la protesta y que desembocará en la denuncia de la injusticia social y en una corriente realista. Dicho de

[5] «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», en Mariano Anós y otros: *Miguel Labordeta. Un poeta en la posguerra.* Zaragoza: Alcrudo editor, 1977, pp. 18-20.

otro modo, el existencialismo personal, la manifestación de la angustia individual, asume gradualmente los problemas colectivos y deriva en un existencialismo de orden social[6]. A pesar de que Lechner ha discutido el término[7], es indudable que 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, que, en palabras de Peñas Bermejo, «originó en España una poesía, que denomino existencial, cuya originaria reevaluación de la existencia posibilitó la aparición de un clima poético donde tuvieron cabida originales coincidencias y personales interpretaciones e intuiciones sobre el fenómeno total que constituye la existencia humana». Y esta actitud viene a coincidir en lo general con los planteamientos de la «poesía desarraigada» tal y como la considera Dámaso Alonso incluso por lo que se refiere a esta denominación, ya que el existencialismo es consecuencia de la crisis del hombre que se plantea el sentido de la existencia toda vez que siente un profundo desarraigo ante los valores que rigen el mundo, la sociedad y su entorno. «En España, esta actitud existencialista se evidenció en la indagación de temas comunes al existencialismo europeo como fueron los singularísimos y, en ocasiones angustiosos, planteamientos de la existencia, de la temporalidad, de la muerte, de la nada o la trascendencia, y se diferenció y originalizó en una actitud existencialmente peculiar española como fue la lucha con Dios»[8]. No obstante, lo que en principio puede entenderse

---

[6] Cf. Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 380-382 y 404-408; M. Serna, V. Franco y J. A. Ascunce, *La poesía de postguerra, I. Historia de la literatura española*, vol. 47 (R. de la Fuente, ed.). Madrid: Júcar, 1997. De Luis ha repetido que la influencia unamuniana y, sobre todo, machadiana, se refleja en el entendimiento de la poesía «como reflejo de un tiempo vital, sustanciándose en la contemporaneidad del poeta, enriqueciéndose de la vida en torno y latiendo dentro de acontecimientos comunes» («Con los tres maestros del 98», *La poesía aprendida*. Valencia, Bello, 1975, p. 8). También es posible aquí rastrear la presencia de Aleixandre, tanto en su atención a lo elemental humano como a la inserción del hombre en un devenir colectivo.

[7] Entiende Lechner que las causas que dan lugar a la filosofía de la existencia en Europa difieren de las españolas, de orden político: no pueden, en su opinión, identificarse la esencia de la filosofía de la existencia y las preocupaciones de los poetas españoles por la vida cotidiana. (*El compromiso en la poesía española del siglo XX*, t. II. Universitaire Press Leiden, 1975, pp. 3-6).

[8] F. J. Peñas Bermejo, *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid: Pliegos, 1993, pp. 14 y 34. Desarrolla Peñas, aplicándolos a la poesía española, los presupuestos que estableció Emmanuel Mounier (*Introduction aux existencialismes*. Paris: Gallimard, 1973). Cf. Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 345-358.

como una preocupación por las condiciones de la existencia humana no cobrará sino en un determinado contexto histórico las dimensiones de una corriente poética que se centraría, además, en lo social: será la coincidencia entre el tema social —uno de los subtemas de la existencia—, la conformación de un movimiento y las condiciones sociales las que propicien que gran parte de la producción de los poetas de las décadas 1940-1960 sea considerada como «poesía social»[9], de la que el propio De Luis es uno de los exponentes más destacados. Se da, pues, 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. Escribe Urrutia: «No puede olvidarse que en la España de los años 40 y por un periodo 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»[10].

Las primeras publicaciones más conocidas de De Luis, después de los dieciocho romances incluidos en el *Romancero general de la guerra de España* y su colaboración con Miguel Hernández en *Versos en la guerra* (1938), ven la luz en la revista *Garcilaso*, algo que no ha dejado de sorprender a algunos críticos: los «Sonetos de Ulises y Calipso» (nº 15, julio de 1944) y siete sonetos más (en los números 17 y 20, correspondientes respectivamente a septiembre y diciembre de 1944). Tanto por el cauce estrófico elegido como por el tono romántico y el tema mitológico, podrían inducir a calificar sus inicios como esteticistas. Algunos poetas han reconocido que, dada la escasez de publicaciones poéticas en la época, no tuvieron reparos en sumarse a la nómina garcilasista. Sin

[9] Esta tendencia, según Urrutia y el propio De Luis, en el estudio que precede a su conocidísima antología de poesía social, tiene sus orígenes fundamentalmente en el siglo XVIII. Cf. Jorge Urrutia, «Temática y poema. Inicios de la poesía social», en *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José María Capote Benot.* Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1992, pp. 171-185; Fanny Rubio y Jorge Urrutia, «Introducción» a L. de Luis, *Poesía social española contemporánea (1939-1968).* Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 11 y ss.

[10] En la citada «Introducción», p. 141.

embargo, *Garcilaso* y *Espadaña* fueron publicaciones relativamente poco dogmáticas[11], que, según explica el propio De Luis, no polarizaron actitudes enfrentadas: «Poetas de una y otra actitud simultanearon las colaboraciones [...]. Las diferencias son de actitud personal: aquellos para quienes la poesía es creación de algo bello, estrambote de la vida por encima de ésta; y aquellos para quienes la poesía es cauce de sentimientos hondos, mezclada con la propia vida y la circunstancia»[12]. Aun así, reconoce la generosidad de García Nieto: «No sé qué hubiera sido la revista *Garcilaso* en manos de Revuelta. Se habría orientado hacia otros horizontes. Sin duda yo no hubiese colaborado. Ni me hubieran admitido. Tal como las cosas rodaron, la publicación pecó de escapismo y de buena parte de retórica vacía. Con excepciones, claro está»[13]. Más escasa fue su participación en *Espadaña*: «Ausencia y soledad» —que pasaría después a formar parte de *Huésped de un tiempo sombrío*— en el número 30 (1947) y «El odio» —incluido después en *Los horizontes* y considerado por Lechner uno de los más comprometidos de la revista por lo sombrío del ambiente que retrata—[14] en el 48 (1950). Con anterioridad a los versos de *Garcilaso*, por otra parte, había publicado unos poemas en la revista *Chabola* de Huelva en octubre de 1942: se trata de dos décimas a la muerte que Fanny Rubio no duda en calificar como introductoras del tremendismo en poesía[15]. Recoge al respecto Urrutia la polémica en torno a las

[11] Lechner se sorprende inicialmente de la presencia en la revista de C. Conde, R. de Garciasol, J. R. Jiménez o L. de Luis, si bien lo justifica: «Antes que la inconsecuencia, quizá haya que ver en todo esto un ejemplo de la confusión y la incertidumbre que reinaba en el ambiente de la inmediata posguerra española, la falta de una línea clara en las revistas por la que unas pudieran haberse distinguido de otras, aunque desde luego no había la más remota posibilidad de hacer revistas donde sólo publicaran disidentes del régimen y ex combatientes por la causa de la República» (*op. cit.*, pp. 28-29). Por su parte, Carnero tampoco considera que ambas revistas ocuparan lugares enfrentados en cuanto a estética e ideología, habida cuenta de los nombres que colaboraron en ambas («La poética de la poesía social en la posguerra española», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, cit., pp. 300-301).

[12] «Prólogo» a F. Ruiz Soriano, *Primera generación poética de posguerra*, cit., pp. 8-9.

[13] «La vuelta de Garcilaso en la poesía de posguerra», *Anuario de las actividades celebradas en Andalucía por la Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija»*. Sevilla, 1996, p. 72.

[14] *Op. cit.*, p. 43.

[15] *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner, 1976, p. 367.

dos orientaciones poéticas representadas por las revistas y la identificación de la espadañista con la poesía neorromántica que se fundirá con una línea tremendista cuyo máximo exponente es *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Y reconoce Urrutia la existencia de un tremendismo velado o no explícito más que verbalmente (en el caso de Cela, es la violencia verbal «lo que conocemos en la posguerra como *tremendismo* y tuvo —en los cuarenta— un valor de protesta, de oposición al régimen político actuante»), ya que «pocas son las voces disidentes que se oyen (teniendo en cuenta que las consideradas desafectas habían sido silenciadas y sólo muy prudentemente vuelven a susurrar), y nunca claramente». Pero el tremendismo se da también en poesía: «El tremendismo no fue sólo una característica de la novela; también hubo poesía tremendista, como los poemas de Salvador Pérez Valiente»[16]. Y de tremendista califica asimismo Carnero un poema publicado por Leopoldo de Luis en el número 6 de la primera época de *Cántico* (1947-49), «Tierra final» (incorporado después a *Los imposibles pájaros*). Se trata, en cualquier caso, de un tremendismo en voz baja, como lo será en adelante la poesía comprometida. Escribe al respecto Max Aub: «Leopoldo de Luis —es un seudónimo— necesita —como tantos— escribir de tal manera que le adivinen el pensamiento. Todos tienen no sólo que firmar, sino escribir seudónimamente, si se puede decir, disfrazando las palabras, escondiéndolas, poniendo careta a los verbos, pintando bigotes a los adjetivos, sobreponiendo narices de cartón a los sustantivos. [...] L. de Luis tiene la edad de Blas de Otero, de José Luis Hidalgo, de Rafael Morales, de Salvador Pérez Valiente, de los Millares, de Labordeta, de Vicente Gaos, y largos años de hambre, bajo la sombra de Caín. Y el no decir por decir: titular "La salvación" [de *El extraño*] —con el regusto católico necesario para que pueda tragarlo íntegro

[16] *Cela: «La familia de Pascual Duarte». Los contextos y el texto.* Madrid: SGEL, 1982, pp. 98-102. Carlos Álvarez defiende que tras la poesía social, o cívica, como prefiere llamarla, hay todo un ejercicio de escamoteo y metaforización de la realidad con el fin de escapar a la censura, algo que sin embargo no oculta la evidencia de un deseo de denuncia, y ejemplifica precisamente con los versos de L. de Luis («Poesía cívica española», *República de las Letras*, 56 (abril 1998): *Del 98 al 98. Cien años de literatura española*, pp. 94-95).

la censura— un poema contra la guerra»[17]. En el mismo sentido se expresa también Urrutia: «Tampoco los autores que pudiéramos llamar liberales o "de izquierdas" fueron tontos o forzosamente colaboracionistas. Ante los nombres prohibidos o sospechosos supieron inventar seudónimos y, pese a las limitaciones ideológicas, fueron capaces de dar a conocer textos "de oposición" desde época muy temprana. Es ya imprescindible un estudio atento de los poemas publicados en los años cuarenta que descubra las alusiones, los ecos, los matices reveladores de un autor disconforme. Ni siquiera el supuesto descompromiso de los versos publicados en *Garcilaso* debe siempre interpretarse como tal»[18]. No es éste, como veremos, un asunto baladí.

Sorprende por ello que el primer libro de Leopoldo de Luis, *Alba del hijo* (1946) haya sido considerado a menudo por la crítica como un canto alborozado en la emocionada espera del hijo, símbolo claro de la esperanza en el futuro[19]. La reseña que se publicó en *Espadaña*, redactada posiblemente por González de Lama, subraya lo que en el libro hay de expresión de emociones íntimas, de anécdota personal y de cuidado formal. Y posteriormente, cuando se hace eco de *Los imposibles pájaros*, marca el contraste entre *Alba del hijo* (cuyas características formales y temáticas «eran de radiante gozo y esperanza») y los siguientes libros[20]. Y algo de ello hay, sin duda, pero es preciso matizarlo por diversas razones. Castellet

---

[17] *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era, 1969, p. 215.

[18] «La poesía española de posguerra y la obra poética de Camilo José Cela», *Boletín de la Asociación Española de Profesores de Español*, X, 18 (marzo 1978), p. 82.

[19] Cf. José Antonio de Cáceres, *La poesía de Leopoldo de Luis*. Málaga, El Guadalhorce, 1970, p. 16, o Concha Zardoya, *Leopoldo de Luis. Biografía, estudio, antología*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

[20] «He aquí un librito pleno de emoción, de sentimiento, de ternura; un libro que deja en el lector una bonanza íntima, un sereno sosiego. Quizá todas estas cualidades, a las que el autor atendió principalmente, hayan perjudicado la calidad poética. Porque el peligro de estos libros en que se consigna una anécdota personal, siquiera sea ésta de tanta categoría humana como la espera y la presencia del hijo, estriba precisamente en que lo inmediato del suceso y la desordenada emoción que provoca, suelen turbar el entendimiento, restando clarividencia y concisión. Leopoldo de Luis consigue algunas veces clarividencia, y entonces su poesía adquiere calidad en sí; pero casi siempre le falta concisión. Lo mejor de sus poemas permanece oculto por una fronda excesiva. Es decir: los versos no dejan ver la poesía» («Crítica y notas», *Espadaña*, nº 30, [1947]). La crítica a *Los imposibles pájaros* apareció en «Noticia de libros y revistas», nº 42 (1949).

señala cómo gran parte de la poesía de los cuarenta (Valverde, Rosales, Panero, Vivanco —quien, por cierto, también dedica sus poemas a la llegada del hijo—) está marcada por un tono existencial, pero en la medida en que es experiencia del tiempo: «Una poesía de la experiencia cotidiana, narrativa, biográfica, temporal, vinculada al recuerdo, a lo temporalmente vivido»[21]. Pero esto es algo que viene también determinado por las particulares circunstancias de la vida literaria en la posguerra, como lo señalaron varios poetas, que se acogen a los temas intimistas ante la desolación del presente: «Cuando, por ejemplo, nuestra poesía se ahondó en memoria de la infancia, en exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores que habían quedado en pie. En vez de aplicar la duda metódica aplicábamos la fe metódica: creer y hacer creer en unos valores básicos sobre los que podría hacerse más tarde, paso a paso, la reconstrucción de un español aniquilado por la vergüenza, no descerebrado por la propaganda oficial»[22]. Es lo que García de la Concha ha denominado «refugio en la intrahistoria»[23]. Leopoldo de Luis considera su libro como «una muestra de la presencia del tema familiar en la poesía de posguerra», y reconoce «la sombra de Miguel Hernández sobre este motivo tan entrañablemente humano»[24]. Por otro lado, la experiencia personal y lo anecdótico están trascendentalizados. De Luis, que lo considera su primer libro definitivo aunque se siente lejano de él «en cuanto a la realización, no en cuanto a lo del sentimiento», subraya esa trascendentalización: «La anécdota personal es peligrosa siempre en la poesía. Hay que superarla y hay que trascendentalizar lo personal y hacerlo genérico, no dejarlo limitado a lo individual, ni a lo personal». Y, en otro lugar, afirma del libro que, por su época y por la edad del autor entonces, está «quizá más preocupado por la metáfora poética y por la expresión un tanto barroca. Yo salvaría

[21] «Prólogo» a *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral, 1973 (6ª ed.), pp. 84-85.

[22] Son palabras de Ildefonso Manuel Gil («Sobre la generación de 1936», *Symposium*, 22, 2 [1968], pp. 107-111).

[23] *La poesía española de 1935 a 1975*, II: *De la poesía existencial a la poesía social*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 838.

[24] En *Reflexiones sobre mi poesía* (Conferencia pronunciada en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB «Santa María» en diciembre de 1984). Madrid: Universidad Autónoma, 1985, p. 25.

hoy de él simplemente la emoción humana que lo sustancia, esto es, lo que le dio impulso más que su realidad escrita»[25].

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.

Se trata de un libro muy estructurado. Los poemas van traduciendo, desde la «emoción más sorprendida» de la primera noticia en el primer poema (que hace repetir al incrédulo poeta «Alba del hijo» al comienzo de cada estrofa), el ritmo de la espera en un diálogo del *yo* poético con el hijo (al que se dirige siempre con un *tú*) y la contemplación de las señales de la nueva vida en la madre (salvo dos excepciones, siempre «ella», en tercera persona). Las referencias temporales van marcando ese diálogo con el no nacido desde enero, en que se concibe, a julio y agosto (en «Tres canciones»), hasta el otoño, «Como la luz», en que el hijo ya presente se entiende como explosión luminosa, dando lugar, en las últimas composiciones, a una intensificación de los elementos paisajísticos. Desde el punto de vista formal —asunto éste sobre el que será preciso volver—, también es plausible apreciar la adecuación entre el tono y el tema: en verso largo (serventesios alejandrinos o endecasílabos, tercetos encadenados, romance eneasílabo, silva arromanzada, formas todas ellas que todavía gozan de su preferencia) los poemas más reflexivos; en formas populares (las «Tres canciones», tercetillos, tercetillos encadenados o décimas) los que poseen cierto aire infantil, de nana o de cancioncilla popular; la lira, curiosamente, se reserva para los poemas más alborozados: el dedicado a la madre y los tres últimos en los que ya la presencia del hijo es una realidad.

El primer poema, que da título al conjunto, utiliza la metáfora bien conocida del alba, reaparición de la luz tras la noche, como renacimiento

[25] Opiniones recogidas, respectivamente, en una entrevista realizada por Roberto Cazorla en el *Diario de Navarra* del 26 de septiembre de 1985 y en otra, realizada por Jacque Canales y titulada «Leopoldo de Luis. El esplendor de la palabra», del diario *La Tarde* de Madrid, del 10 de septiembre de 1987.

y, en consecuencia, esperanza. Del mismo modo, el poema final, «Abril», identifica al hijo en unos gozosos versos finales con la primavera. En ambos casos los ecos románticos y machadianos son bien identificables. El libro, cuajado de referencias paisajísticas, dibuja una nueva, íntima y «enamorada geografía» (expresión ésta que le proporciona estructura circular, pues aparece en ambos poemas —«Alba del hijo en los paisajes / de enamorada geografía», en el primero; el hijo revive «dentro del alma mía / íntima, enamorada geografía», en el final—). Pero en ambos casos esa esperanza marca el contraste con la oscuridad del presente: en «Alba del hijo», «El corazón, que es también niño, / a tu claror se precipita: / quiere arrancarse de lo oscuro, / ir a la luz que te avecina», y el color azul, «nuevo», símbolo de esperanza, mezcla «zozobras y alegrías». En «Abril» subyace la tensión entre el renacer, lo virginal y puro, y el sombrío presente al que se enfrenta: para el padre, no hay más posibilidad de futuro que el hijo.

Y estas notas son constantes a lo largo del libro. Sólo en torno de la madre se condensa la dulzura; las imágenes sensoriales más delicadas, la luz, los olores y colores suaves traducen el paisaje interior de la maternidad, ajeno quizá al dolor de la vida presente: «La esperanza del hijo a ella le dora / en su mundo interior claros paisajes», aunque también en su caso la emoción ha de ser sentida, como ocurre en «Joven madre» «por encima del tiempo y su amargura»: el hijo es «milagroso viento / del árbol de mi sangre, triste y estremecido» («Primera dedicatoria»); la incertidumbre acerca de la esperanza oscila entre el futuro del hijo como liberación o como «...apresarse más a esta galera / ligándote a una sangre ardiente y mía»; «No sé si gozo en flor o enredadera / de angustia abraza el árbol de mi pecho / cuando en él posa el ave de tu espera»; la espera «me esparce una arena de inquietudes» («Segunda dedicatoria»). En «Alba de amor» son significativos los primeros versos: el amor del hijo es «luz que deshace la sombra del miedo» e impide que el padre traicione a la esperanza. La imagen clásica de la vida como río (que utilizará con posterioridad, junto a otras como la del hombre como extranjero, o la vida como teatro), no se reduce aquí al transcurrir de la existencia individual del hombre, sino que se entiende como una cadena vital. Sin duda la situación social española hace aún más obligada en un doble sentido la noción

de la vida como tránsito (común en todas estas metáforas): por un lado, ese tránsito permite la esperanza de que el paso del tiempo cambie las circunstancias; por otro, mitiga, al tratarse de un tiempo finito, la duración de la angustia, que no ha de ser eterna[26]. Pero esas circunstancias también afectan al hijo. En el segundo de los «Tres sonetos», al amparo de unos versos de Dámaso Alonso («¡Oh soterradas fuentes / de los enormes ríos de la vida!»), el hijo es considerado parte del torrente apasionado y vital del padre, pero vuelve a marcarse su fluir por la angustia y la duda existencial, que es preciso poner en relación con el contexto social, leyendo entre líneas, tal como proponía Urrutia, la denuncia, en este caso, de la llegada del hijo (posible huésped, él también, de un tiempo sombrío) a un mundo privado de libertad:

¿Serás ya desprendida, libremente
agua en riego del propio señorío?
¿Te secará la llama del estío
por el yermo abrasado e inclemente?

La incertidumbre persiste en el tercer soneto:

Mar sin fin, oleaje. ¿Quién descubre
la ruta desde el borde de este puerto
del hoy, que niebla de la duda cubre?

¿Cómo surcarte, mar, con rumbo cierto,
navegarte con fe, de octubre a octubre,
y saberse a otro lado vivo o muerto?

[26]Este sentir temporal será una de las constantes de la poesía deluisiana. Si José Olivio Jiménez estableció tres grupos de poetas según su enfrentamiento al tema del tiempo (los que expresan la temporalidad a través de sus vivencias personales, los que lo tratan desde un punto de vista más objetivo, con intención ética, y los que se centran en las circunstancias histórico-sociales del tiempo que les ha correspondido vivir), el tratamiento que le da De Luis al tema es tan amplio que permitiría colocarlo en los tres grupos («El tiempo en la poesía española actual», *Ínsula*, 218 [enero 1965], pp. 1, 10 y 12).

El más significativo a este respecto es el poema «Gracias a esta ternura», curiosamente el último de los poemas de la espera. Los serventesios alejandrinos convierten la esperanza del hijo, vivida con íntimo gozo y ternura, en algo que sólo trasciende en la medida en que reafirma su condición humana, en la medida en que el poeta se siente, en una clara reminiscencia aleixandrina, parte del cosmos:

Ya sé que a nadie importa que un hijo me sonría
con ojos no nacidos y labios aún sin nombre.
Mas si debo a una cósmica fuerza la anatomía
gracias a esta ternura me descubro más hombre.

Pero en versos anteriores ha lamentado el poeta la escasa trascendencia que su esperanza personal tiene: nada ha de cambiar por ello en un mundo descrito en términos que no dejan lugar a dudas, y que están, sobre todo en el último verso, cercanos al tremendismo:

Qué importa mi futuro cuando la lucha humana
rueda siglos y siglos por la faz de la tierra.
Qué vale mi alegría si el mundo se empantana
en sangre y llanto y hambre, en muerte y odio y guerra.

El hijo, pues, es una pequeña luz que purifica «la tierra de amargura presa», «viste de portento / la miseria y el lodo», es «sol en la sumida / oscura realidad del alma herida», «dulce rosa / en el áspero yermo cotidiano», que «redime lo impuro / de dolor y torpeza / que en mi vida ha arrastrado la flaqueza» («Como la luz»). Es sólo, a la postre, un lenitivo de la miseria de la existencia: la risa, el aliento, los ojos del hijo

funden mi exterior hielo
y perfuman mi vida atribulada,
y florecen consuelo
en la áspera llanada
por la que el alma yerra acongojada.

Nada más alejado, pues, de la realidad de este primer libro que la visión idílica que, tal vez también apoyada por su clasicismo deliberado, se quiso ver en él. Tan sólo Alfonso Sastre ha señalado, que yo sepa, en una apreciación más ajustada, la necesidad de considerarlo como el embrión del que parten *Huésped de un tiempo sombrío* y *Los imposibles pájaros*, libro éste en el que Sastre veía la culminación, entonces, de una trayectoria: «La angustia no comienza radicalmente, no es el producto de un giro poético, de una amarga circunstancia, de un golpe "¡tan fuerte!" que diríamos en recuerdo de aquel poema de César Vallejo. De la amarga circunstancia, del giro poético, nace, a lo más, una angustia de segunda mano, una angustia de defensa o de desesperación. No ven claro en la trayectoria de Leopoldo de Luis, quienes hablan de un periodo de *Alba del hijo* al que siga una conversión de eje más o menos sincera, más o menos al compás de los tiempos: "existencialismo" y literatura tremendista, etc. La angustia está ya en *Alba del hijo*: es la kierkegaardiana angustia que subyace en el estado de inocencia, es la angustia de la posibilidad. Fluye, pues, la angustia poética de Leopoldo de Luis desde su primer libro sin baches ni interrupciones, dibujando una clara trayectoria humana y, por tanto, poética»[27]. Son quizá las referencias a un entorno concreto las que permiten que ese diálogo en apariencia íntimo, trasunto de un sentir personal, pueda trascender en una llamada de esperanza a los demás hombres. Pero sobre esto volveré más adelante.

Leopoldo de Luis ha reconocido repetidas veces la adversidad de las circunstancias sociales y personales (las primeras determinando las segundas) en las que se gestó *Huésped de un tiempo sombrío* (1948): «...ya por el título hace ver que está sustanciado en un acontecer problemático. Es uno de los momentos más graves de mi vida y creo que también de la vida española y, por tanto, la amargura que de él puede desprenderse está motivada por todo el contexto sociopolítico que está influyendo en el autor». Y, en otro lugar: «título suficientemente expresivo como para comprender con facilidad sus motivaciones, surgidas del enfrentamiento con unas circunstancias amargas,

[27] «*Los imposibles pájaros* de Leopoldo de Luis», Semanario *La Hora*, de Madrid, nº 39 (27 de noviembre de 1949).

en una época adversa para mí, de donde se obtiene un clima más bien pesimista»[28]. Se trata, en efecto, de un título muy explícito, del que se deriva un doble sentido marcado en todos los aspectos por el devenir temporal: el hombre es sólo huésped, su presencia está determinada por la noción de tránsito, por su condición perecedera. El tiempo que le acoge —y no sólo en su transcurso, sino también en sus condiciones—, lejos de ser hospitalario, está habitado por las sombras. Quizá convenga recordar que «sombrío» es adjetivo que De Luis, en su faceta crítica, utiliza a menudo para referirse a los años de la posguerra. A este respecto ha comentado J. L. Cano: «El título es ya una acusación contra el mundo —el vivido por el poeta— que no ahorra al hombre ni injusticias ni crueldades, le arrebata la libertad y le cerca de sombras y de muros. Como en Antonio Machado, y antes en Bécquer, el tema de la sombra es frecuente en Leopoldo de Luis. Lo oscuro, lo sombrío, el otoño, el ocaso, son, más que aspectos de un paisaje o de una estación del año, símbolos de un mundo cruel que pesa sobre el hombre y le asedia implacable». Reconoce la ubicación del libro en la línea existencialista de posguerra, cuyas causas atribuye, con cierta ambigüedad, tanto a una más que posible «experiencia dramática que arranca de la Guerra Civil —o de la posguerra—» como a una herencia del desengaño romántico enriquecido por el simbolismo machadiano[29].

La recepción del libro no fue uniforme. En el número 4 de *Cántico*, de abril de 1948, Ricardo Molina lo saludaba como una obra independiente de cualquier corriente y alejada del tremendismo («Un viento de liberación sopla por todo el libro, salvándolo de ese tono opresor característico —e insoportable— de la poesía tremendista. Leopoldo de Luis queda fuera de todo grupo y al salvar su independencia ha salvado también su poesía»), mientras que para Cano, en la reseña que publicó el número 28 de *Ínsula*, del 15 de abril, ocupa una posición equidistante de las dos posturas

[28] Citas tomadas, respectivamente, de la entrevista con Jacque Canales, cit., y de *Reflexiones sobre mi poesía*, cit., p. 25.

[29] «*Poesía* de Leopoldo de Luis» (reseña a la publicación de la primera antología del poeta), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242 (febrero 1970), pp. 480-484, recogida mayoritariamente después en «Hombre y sociedad en la poesía de Leopoldo de Luis», *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra.* Madrid: Guadarrama, 1974, pp. 116-118.

poéticas opuestas de la época: por su neoclasicismo formal lo incluye en la corriente garcilasista, mientras que la temática «está más cerca del *tremendismo*, del que tiene el contenido agónico y doloroso, *el sentimiento trágico* de la vida y de la soledad del hombre, aquellos elementos que se han llamado también neorrománticos, y que en Leopoldo de Luis muestran un tono mesurado y sereno. El título del volumen indica ya la motivación *tremendista* de esta poesía». Y Melchor Fernández Almagro, desde *ABC*, lamentaba precisamente, aun reconociéndole cautamente motivos, esa actitud pesimista: «Nos agradaría una juventud poética menos angustiada que la actual. Pero ya que el fenómeno se ha producido —no faltándole quizá la justificación de ciertas razones históricas y universales—, sírvale a cada poeta su sinceridad de defensa contra los peligros del amaneramiento»[30]. La reseña de *Espadaña* (también en esta ocasión posiblemente debida a la pluma de González de Lama) reconoce la extrañeza que causó en el ambiente literario (posiblemente debida al tono que se percibió en el libro anterior, que no parecía «situarle en este lado del turbulento río»), aunque defiende el necesario compromiso del poeta con el tiempo que le ha tocado vivir, si bien acusa cierto exceso de retoricismo[31].

El libro se instala, ante todo, en una actitud existencialista, e insiste en cuestionar la esencia y la finalidad de la existencia humana. De nuevo el primer poema es el que da título al libro, y baste citar sus primeros y algunos de sus últimos versos: «Vivir es morir un día / sobre la tierra desnuda...», «Mísero espectro abrazado / a la humana costra impura, / habita, isla de

---

[30] «*Huésped de un tiempo sombrío*, por Leopoldo de Luis», 28 de abril de 1948.

[31] «Crítica y notas», nº 34 (mayo 1948): «La aparición de este libro suscitó en ciertos críticos un movimiento de extrañeza, y alguno hubo que no ocultó su disgusto por el tono angustiado del "Doloroso mensaje" —así se titula uno de los poemas más significativos—. No queremos entrar en la sinrazón del gesto crítico por múltiples razones: principalmente porque defendemos y sostenemos un criterio de lealtad a nuestro tiempo, y si éste se nos muestra atormentado, nos parece inconsciente aconsejar al poeta que oculte la cabeza bajo el ala o que se ponga a entonar engañosos himnos a la vida riente. Leopoldo de Luis, cuyos antecedentes no parecían situarle en este lado del turbulento río, ha sentido también la congoja del mundo y la expresa con ceñidas normas clásicas que si, en ocasiones, hacen perder vigor y hondura al poema, en otras ayuda a conseguir un certero perfil [...]. Es posible que esta sensación de angustia y desesperanza fluya más por el imperio de las palabras, de redondo significado, que por el sentido penetrante de los poemas. Es decir: hubiéramos preferido una retórica más noble, más ceñida y menos *musical* en este libro, que viene a confirmarnos a un excelente poeta».

amargura / huésped de un tiempo sombrío». Y es significativo que en todo él los elementos simbólicos traduzcan falta de libertad al negársela a otros que en sí la poseen: ancla en la arena de amargo mar, dogal para el vuelo de un albatros...

El pesimismo y la desesperanza informan la totalidad de las composiciones, y sobre todo el poema final, que, de nuevo a modo de estructura circular, admite la *espera* resignada de quien no puede (o no sabe) hacer nada más («sólo ese sol de la palabra *espera* / baña de luz el corazón cobarde») como sustituto de una esperanza imposible («¿Detrás del llanto un mundo nuevo existe? / Todos los días de mi edad espero»), esperanza que se había negado en «Doloroso mensaje». Los vínculos con *Alba del hijo* son claros (y no sólo por el uso de las mismas formas métricas, salvo las de carácter popular), en primer lugar por ese sentimiento de esperanza que en el primer libro estaba inmerso en la incertidumbre pero que aquí se niega rotundamente. «Ante un amanecer» es un poema clarificador en este sentido por el simbolismo del título. En él se establece, mediante un yo desdoblado un diálogo entre las ansias imposibles de libertad que el poeta expresa (marcadas además en letra cursiva) ante la promesa ofrecida por un día nuevo (anunciado en el libro anterior) y la negativa que resulta de la constatación de la falta de libertad (pies de plomo, manos ocultas que sujetan, el peso de los muertos y los años como rocas...):

Quiero avanzar... Mi pie no es ala.
Es plomo antiguo, raíz vieja.
No. No he nacido a este sol nuevo.
Ocultas manos me sujetan.
Años oscuros, como rocas,
gravitan sobre mi existencia.
Pasada edad, nombres que tuve,
lejana infancia: todo pesa.
Años remotos no vividos,
antepasadas existencias.
Los muertos lastran mis espaldas,
mis pies limitan y encadenan.

Quiero nacer. Quiero ser libre
como este sol que de oro riega
el prado azul del horizonte.
Quiero estrenar la vida nueva...
No hay vida nueva. El hombre es viejo.
Es viejo el sol sobre la tierra.
No he de avanzar. Petrificada
mi sombra es dura y pesa.

El angustiado sentimiento del tiempo es el tema central de mucha composiciones, bien sea por la nostalgia del tiempo perdido («Desierto»), bien por el destino fatal del hombre, llevado a deshacerse en la nada («Olvido total»), o por la consciencia de esa nada a ambos lados de la vivencia del tiempo («¿Dónde, lindes invisibles / del páramo de los días? / Forja el Tiempo geografía / de contornos imposibles», en «Año nuevo»; «Salir de una penumbra, eterno arcano, / desterrado de un sueño sin latido / y arrastrar este pobre barro humano / para buscar en otra sombra olvido», en «Camino»). Pero sobre el sentir temporal se impone el paisaje que envuelve la travesía humana, con elementos que es preciso interpretar a la luz de la experiencia del poeta, no sólo personal, sino también colectiva y social. El poema «Gándara» resulta en este caso decisivo en tanto que imprecación a una tierra estéril, abrasada por el sol, marchita, ciega y seca («¡Oh matriz imposible de vegetales gracias / ciega ternura inútil, seca fuente de vida»), símbolo de un entorno (el de la España de los años cuarenta) absolutamente hostil. Así, «Junto al erial oscuro el hombre pasa, ciego». En ese entorno la vida humana no puede ser sino un «Desierto», que se expresa como experiencia personal y fruto de un proceso temporal y unas circunstancias («Como un desierto soy. Como un desierto. / Abrasadas espumas amarillas / de ardiente y lenta arena sin orillas / mis claros litorales han cubierto»). Son esas circunstancias las que hacen lamentar al poeta los «perdidos arroyos de la infancia» y las que han convertido su juventud en «páramo desnudo». Pero todo ello trasciende como situación común al hombre («La vida es un desierto / por donde el alma dolorida yerra»). Los elementos redundantes en este sentido, que transmiten

impresión de acabamiento y sequedad, se distribuyen por el conjunto del libro: octubre y el otoño, la arena, la roca, el río sin cauce, páramos, árboles secos, sombra... Sólo el recuerdo se alza para recuperar el pasado («Hasta la noche de los muertos, / aguas estáticas y frías, / llega la luz, como una espada [...] / besa la huella ayer perdida», en «Memoria»).

Conectan también con *Alba del hijo*, en el poema «Amor», la consideración de la vida familiar como único consuelo en los elementos negativos que simbolizan la angustia vital del poeta (yermo, árbol seco, rosal desnudo), incluso con un verso idéntico («por encima del tiempo y su amargura»), o la imagen del hijo como continuación del torrente, del río de la vida:

La flor, la sombra, la esperanza, el hijo
y ese tibio y buen sol de tu ternura
y este buscar en vuestro amor cobijo
por encima del tiempo y su amargura.
Mi juventud se duerme en vuestras manos,
bajo la dulce sombra de tu frente.
Y sueña atravesar valles lejanos
por este arroyo aún niño hecho torrente.
En vosotros me nace toda aurora.

Y son los afectos familiares los que proporcionan hondura a la voz poética («Vuestra amorosa sombra cotidiana / da a mi pasión la voz de más raíces. / La voz más encendida y más humana. / La voz que se nos vuelve cicatrices»). Tal vez por eso podría entenderse «Será sencillamente» como poema programático de lo que haya de ser la poesía, planteamientos que se encontrarán en la producción posterior deluisiana:

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.

Si bien no se parte de una experiencia concreta como en el libro anterior, sí hay una voz poética personalizada que interioriza un conjunto de experiencias íntimas (tal y como el propio autor ha reconocido) motivadas desde luego por circunstancias externas. Pero esa voz individual se sumerge en la generalidad de una determinada colectividad humana. «Doloroso mensaje», dedicado a J. L. G. (posiblemente José Luis Gallego) parte de una estructura epistolar (se pide perdón al amigo por negarle toda esperanza) en la que confiesa que su voz traduce una situación interior («Un viento de amargura en mi corazón mora»), pero en la que aflora un dolor no sólo personal:

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.

Y ese dolor se trascendentaliza, abarcando a todos los hombres, convirtiéndose en la justificación del dolor individual:

Pero la tierra inhóspita concita bajo el paso
del hombre caminante su irremediable furia.
Sombrío dios preside, amigo, un triste ocaso,
en donde el miedo humano se ciega de lujuria.
Los hombres ensordecen, pero la tierra clama
y levanta sus manos de bosque estremecido.

Esa visión generalizadora del dolor humano es la que se desprende también de «Bosque en ocaso», que retrata a los hombres como árboles en un paisaje desolado y azotados por «furiosos vientos de odio y amargura». Y quizá sobra todo comentario después del propuesto, todavía con cierta cautela, por José Luis Cano a propósito del símbolo del árbol, de raigambre machadiana: «Claro es que en estos poemas machadianos simbolistas, la angustia simbolizada en el árbol roto o en la tarde que muere tiene en su raíz un sentimiento de soledad o de falta de un amor, mientras que en los

poemas de Leopoldo de Luis la angustia casi siempre obedece a causas concretas. No se trata sólo en ellos de angustia existencial, sino, sobre todo, de una dolorosa situación del hombre amenazado por la crueldad y la injusticia de un determinado tiempo histórico, en un contexto social fácil de identificar. O quizá uno y otro sentimiento doloroso se funden en uno solo»[32].

La temática existencialista, pues, se usa como única vía de salida para la denuncia de una situación social que es la causa fundamental de la angustia del hombre. Y eso mismo ocurre en *Los imposibles pájaros* (1949), libro que hunde sus raíces en los anteriores pero que presenta innovaciones tanto por lo que se refiere a la métrica (aunque sigue mostrando su preferencia por el verso largo y la rima, alterna o arromanzada, hay ejemplos de versos blancos o de polimetría, sobre todo en la tercera parte) como en la temática y el léxico, cercanos ambos a veces al surrealismo. No es casual que el título esté tomado de un verso de Vicente Aleixandre (a quien el libro se dedica). Al respecto es preciso señalar, porque es de importancia para la interpretación de los poemas, que Leopoldo de Luis dedicó, entre muchos otros, un ensayo al poeta titulado «Los pájaros imposibles en la poesía de Vicente Aleixandre». En él, identifica los pájaros de la poesía aleixandrina en *Pasión de la tierra* con el amor, la vida y la muerte, aunque también adquieren simbología erótica. Pero se detiene en la «Canción para una muchacha muerta», de *La destrucción o el amor*, en la que los pájaros imposibles que la muchacha espera bajo la tierra 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», como también

[32] *Op. cit.*, p. 118. Al respecto se expresó Dámaso Alonso, reconociendo tanto la doble vertiente de la angustia como el hecho de saberla compartida: «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 de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? Sí, el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se sienta solidario del desnorte, de la desolación universal. Mi voz era sólo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo, en una búsqueda frenética de centro o de amarre. ¡Cuántos poetas españoles han sentido esta llamada!» («Poesía arraigada y poesía desarraigada», cit., p. 349).

ocurre en otros versos de *Sombra del paraíso*, que plasman la imagen panteísta «de unidad cósmica en que el ser humano se integra». Más adelante, interpreta la imagen de los pájaros en *Diálogos del conocimiento* como símbolo de la inocencia del mundo ajeno al hombre, que la destruye, pero este libro es ya posterior al de De Luis. Sin embargo, no cabe descartar que sobre esta interpretación esté proyectando su propia visión de los pájaros imposibles tal y como en su libro los ofrece: símbolo de inocencia humana, si no de la naturaleza, anterior a la destrucción efectuada por el propio hombre. Pueden resultar esclarecedoras estas palabras: para Aleixandre «todo es pájaro, en efecto, en esta comprensión totalizadora que desea indagar en el mundo su realidad más pura y sublimar la materia original. Por eso son pájaros imposibles, aunque hermosos, los que sobrevuelan su reino, henchido de deseos y ensombrecido de nostalgia. Sombra del paraíso, siempre, como territorio fiel de nuestro poeta»[33]. En *Reflexiones sobre mi poesía* nos ofrece De Luis la clave: el libro «descubre en mí la huella aleixandrina —huella que reconozco y agradezco con devoción y admiración—, al escribir una suerte de elegía por las ilusiones que se desvanecen»[34]. La reseña de Jorge Guillén (a cuyos versos «Todo lo que perdí / volverá con las aves» se acoge la primera parte) al libro en 1950 ya lo especificaba, subrayando el tono melancólico que impregna los poemas: «Pero los pájaros de L. de Luis son los pájaros imposibles de anidar en su sangre, los de plumas que no logran sostenerse en el aire. Lo que ha perdido nunca volverá con las aves... Todo el libro es el desarrollo de esa teoría melancólica»[35].

Son sobre todo los poemas de la primera parte los que marcan la nostalgia por la infancia perdida y la juventud que nunca lo fue, negando los versos de Guillén que la encabezan. En «La sombra evitable» se ofrece

---

[33] *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 85, 90 y ss., 100.

[34] Cit., p. 26. El libro es así un homenaje a Aleixandre, cuya poesía de solidaridad y condición moral defiende en «Función moral de la poesía» (*Ensayos sobre poetas andaluces...*, cit., pp. 101-113).

[35] *El Alcázar*, Madrid, 19 de mayo de 1950. También en la reseña de *Espadaña* (¿otra vez González de Lama?) se indica que las características formales y temáticas de los libros anteriores «se amplían y robustecen desde un nivel superior de humanidad traspasada de melancolía» («Noticia de libros y revistas», nº 42, [1949]). Ese tono melancólico reaparecerá en *Viaje a la casa cerrada* (Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1987), que alberga el pasado perdido.

una imagen luminosa, triunfal y gozosa de la adolescencia que se derrumba antes de cuajar. Las causas hay que leerlas entre líneas: la Guerra Civil irrumpe en plena juventud, casi en la adolescencia, y todo lo trastoca: «Acaso más que nunca te amo ahora, / juventud siempre atónita y oscura, / porque quisiste ser de sol, ser de aurora / y sólo has sido tierra de amargura» («Mundo amado»); «Tu bosque, juventud, sólo es un árbol seco» («Edad de un nuevo año»[36]).

Si con anterioridad habíamos visto la mención de la primavera como signo de esperanza y renacimiento, aunque el poeta a duras penas creyera en ella —sólo el hijo la dejaba entrever—, ahora el pasado perdido, en efecto, no volverá con las aves primaverales, tal y como se asevera en el poema inicial («Pero ayer yo era otro / por este mismo parque [...] / Aquel niño no tiene / hoy su mirada de antes»). Las interpretaciones aleixandrinas antes comentadas permiten explicar los primeros versos de «Mi corazón bajo la tierra», en íntima conexión con la muchacha muerta de la canción de Aleixandre: los pájaros habitan la primavera exterior al poeta, pero en su interior no hay retorno para el renacer: «Mi corazón bajo la tierra fría / de la amargura inútilmente espera / los imposibles pájaros que un día / remocen su perdida primavera. / Ya fuera canta abril. La tarde ofrece / su cuna azul; como una dulce rama / habitada de pájaros se mece / sobre el paisaje en viva y verde llama». El poeta vuelve a ser el árbol seco de *Huésped de un tiempo sombrío*, en una imagen que habrá de repetirse en uno de los poemas más importantes del libro: «Este blanco esqueleto que me eleva / torre de humana angustia en el paisaje, / será un árbol sin pájaros que mueva / a un aire antiguo y triste su ramaje», y esta imagen se hace

[36] Será uno de los temas recurrentes en la producción poética posterior. En «El fusilado», de *Juego limpio* (1961), leemos: «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». Y en el primer poema del mismo libro: «Soporto humanamente, como cada / uno, mi propio muerto, / y procuro que no me note nadie / el hedor de este triste compañero». Comenta Garciasol a propósito de estos versos: Leopoldo de Luis «lleva un muerto dentro de su criatura viva —el que no fue, contra su voluntad y sus posibilidades—, como todos los hombres de su tiempo que no se quedaron en títeres, quienes prefirieron el silencio a la ignominia compadrera» («La poesía de Leopoldo de Luis», prólogo a la antología deluisiana *Poesía (1946-1974)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974, p. 30.

extensiva a todos los hombres: «...los hombres, altos cedros / proyectando sus sombras de amargura / como escolta de oscuro llanto espeso / sobre unos campos de pasión, de odio, / sobre una tierra de destierro» («Dos orillas»). Es evidente la conexión con poemas del libro anterior, incluso por el léxico tremendista, que remite a un paisaje humano desolado por la contienda civil. Pero es «Tierra final» el poema más explícito. Como en «Gándara», se impreca a la tierra («Toda la tierra una ciudad vacía, / deshabitada, inhóspita, desierta»), que en realidad ha sido víctima del propio hombre («Martirizada tierra, el torvo ceño / de Dios clava en ti el dardo de su encono»). Con ecos también de Dámaso Alonso, a la vez que de Aleixandre, esta tierra se aleja de la imagen edénica («segundo perdido paraíso» —el primero es el de la infancia—; «Un hombre como aquel que el primer día / sobre la virgen tierra o paraíso, / el joven pie, virgen también, hundía»), porque el hombre ha proyectado su odio sobre ella: «Un hombre te estrenó y ahora te mira / ensangrentada, envejecida tierra; / el hombre, el torvo "hijo de la ira", / por sí propio se arranca y se destierra». Por esa tierra, escenario inequívoco de la guerra —y descrita en términos terribles— pasa el hombre con su verticalidad de árbol seco, asumiendo otra vez la imagen del hombre como caminante, del *homo viator*, que se desarrollará en *El extraño*:

Un hombre va, habitado de tristeza,
por los yermos del llanto y la amargura,
llevando de los pies a la cabeza
el vertical dolor de su figura.
Un hombre solo, un témpano sombrío,
por ciudades de hielo y terror pasa,
entre espectros de hogares donde el río
seco del crimen la ternura arrasa.
Un hombre entre las simas de la muerte,
entre el horror de los miembros insepultos
por panoramas donde el odio vierte,
donde el odio vertió negros tumultos.

En este paisaje no tienen cabida los pájaros: «Sólo la muerte, ave de sombra, vuela / sobre este reino de adustez...». Diego Marín ha estudiado la importancia del simbolismo de las imágenes paisajísticas en *Los imposibles pájaros*, tanto en los poemas en los que predomina la náusea existencialista como en los amorosos, y explica cómo «la naturaleza transcribe la vida interior y los elementos paisajísticos son esquemáticos, de impresión ambiental». La insistencia en determinados símbolos de radical contundencia pretende intensificar la impresión de desolación. Pero esto es una característica propia de la poesía social —y de raigambre machadiana—, que contempla la naturaleza como escenario de problemas humanos y sociales y que tiende, en palabras de Marín, a presentar la tierra hispana «en forma de tierra a la vez triste, pobre y hermosa, con la que el poeta establece un fuerte lazo de identificación y simpatía. Y la visión dolorida del presente va también acompañada de una nota esperanzada en un mañana mejor». En los primeros libros de De Luis, sin embargo, no puede hablarse de identificación ni de simpatía, y en ocasiones ni siquiera de conmiseración. La relación de la voz poética con la tierra —la patria— es dolorida y enfrentada, llegando incluso a la imprecación amarga. Lo que sí es evidente es que los paisajes —que sólo unos cuantos poetas (Otero, Carriedo, De Luis) utilizan como modo de testimoniar su denuncia social— «pueden ser reales o genéricos, pero siempre están vagamente esbozados para facilitar el simbolismo social o nacional»[17].

Persiste también la vivencia angustiada del tiempo, a la que únicamente se sobrepone el hijo como posibilidad de futuro, de renacer, de primavera (y esto remite, sin duda, a *Alba del hijo*). El transcurrir de los días ha hecho imposible la vuelta de las aves y, en consecuencia, de la inocencia de la infancia: «Una edad que ya deja tristemente lejana / la de infantiles aves, me habita y ensombrece. / Vivir es sentir cómo, mañana tras mañana, / en nosotros un ave de alegría enmudece» («Edad de un nuevo año»). El hombre, tras la dolorosíma experiencia causada por el odio y la guerra, no

[17] «La naturaleza en la poesía española actual», *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 314-315 (agosto-septiembre 1976), y *Poesía paisajística española 1940-1970*. London, Tamesis Books, 1977, pp. 271-273 y 56-59 y 76, respectivamente.

podrá ya recuperar la inocencia y la bondad primitivas. Eso explica también la desolada imagen de la condición humana que se desprende del poema «Náufragos»: el hombre es lodo cenagoso que se oculta bajo la corriente de su propio río interior, «bella losa oscura / sobre la podredumbre de lo humano», que esconde «la lepra de una carne estremecida, lúbrica». Así, en unos versos que son los que quizá mejor reflejan la influencia aleixandrina, el hombre se funde con la materia cósmica («El tiempo, triste musgo, crece y crece / entre las frías piedras de los ojos, / entre los huesos, árboles desnudos»: en *La destrucción o el amor* un poema se titula «Cuerpo de piedra»). Pero es la contemplación del propio río interior la que lleva a consideraciones de índole general sobre la condición humana en su conjunto («Contemplo lentamente el hondo río / que dentro de mí mismo me recorre», versos que se repiten al final asumiendo de nuevo la subjetividad de la reflexión):

Miedo y asco. Este légamo
somos. Un limo oscuro
donde dejan su huella húmeda y fría
reptiles como manos pegajosas
sobre helechos y juncos de amargura.
Bajo la piel del río
lascivos remolinos nos reclaman.

La segunda parte del libro va precedida de unos versos de Miguel Hernández: «En el corazón arraiga / solitariamente todo». En ella se intensifica el uso de elementos paisajísticos; de hecho, casi todos los títulos responden a elementos de la naturaleza, con los que a menudo el poeta se funde: «Atardecer» («Soy también débil luz de algo que arde»), «El fuego en el viento» (el espíritu, quizá el amor, se desliga de la materia y, purificado por el fuego, se funde con elementos cósmicos positivos —luz, aire, nube— y transformado en pájaro se eleva: «Ir desde el fuego a ti, purificado, / sin rastro de dolor ni podredumbre. / Que el pobre barro ascienda, al fin, alado»), «El cañaveral» (el poeta es una caña de la que el viento arranca «hecho canciones, / un dolor muy antiguo»). Sigue,

manteniendo la unidad del conjunto, la imagen del pájaro como primavera de imposible regreso («Abril es ese pájaro. / La nueva primavera va en sus alas», de «Abril, mañana»), que el poeta quisiera recuperar para el hijo, añorando un «tibio nido / de pájaros de júbilo» («Por ti quisiera, hijo, para al menos legarte / con el latir de humana carne que te di un día / un vivir como un ala, sobre la que elevarte, / no la mina profunda de esta amargura mía»). Y sigue presente también la imagen del hombre como caminante, del mismo modo que la voz poética singularizada, en virtud del peso de un pasado común («Sobre mi espalda pasan los senderos / que se recorren desde siglos. / Mis pies arrastran otros densos cuerpos / que lastran este cuerpo mío»), se proyecta sobre la existencia humana en su conjunto: «La vida es sólo una angustiosa marcha. [...] / El hombre pasa y pasa. Por los campos / se suceden el hielo y el lirio. [...] El hombre pasa siempre. El tiempo pesa / sobre el paisaje mudo y frío» («Cansancio»). Predomina en ella la expresión de un sentimiento personal, al amparo de los versos hernandianos, aunque, como en el libro anterior, la experiencia termina trascendiendo. El yo poético es la presencia predominante, estableciendo un diálogo en ocasiones con el hijo, como en la parte anterior con la tierra o la juventud perdida. Es una voz personalizada la que canta, pero canta para todos. Por eso, aunque denuncia el obligado silencio («No hay voz. A las gargantas las siega un mudo filo», en «Crepúsculo en los campos»), la voz se presenta como un legado: «Cuando yo ya esté muerto. Mi amargura / y mi voz han de ser como un legado» («Eterna voz»).

La «tragedia existencial»[38] que se ofrece en las dos primeras partes del libro tiene como colofón otra no menos grande: el amor, sentimiento que ocupa la última, no basta para calmar la angustia humana. O, al menos, va siempre íntimamente ligado al dolor, tal y como proponen los versos de Altolaguirre («No hay corriente de gozo que no venga / de una lejana fuente de amargura») que la encabezan: «Cuánto dolor en el amor hay siempre. / Qué amargura ancestral sube a la boca / en la raíz del beso;

[38] Cf. Luis Arrilaga, «Leopoldo de Luis y la tragedia existencial», *Hora de poesía*, pp. 55-56 (abril 1988), pp. 161-163. Para el crítico este libro es «plenamente fiel al realismo humanista de su poesía anterior».

espino o dulce tallo...». Se trata de poemas indudablemente amorosos, numerados y sin título, en los que se establece un diálogo imposible entre el *yo* y el *tú*. El silencio del *tú* se debe a la insuficiencia del amor para llenar el corazón del hombre, condenado a una esencial soledad. El amor es así uno de los imposibles pájaros, sujeto al fluir del tiempo y condenado a la muerte: «Tiempo fluyente y destructor. / Se ahogan / sueños errantes o imposibles pájaros». Pero el hombre, además, está condenado por el peso del pasado y por la amenaza del tiempo y de la muerte («Detrás de cada día va una estela / de dolor, de cadáveres sombríos. / Los fracasos. El sueño que se hiela. / Los hondos pozos sin amor vacíos [...] ... Esa ventana / que abrimos a la muerte cada hora») a no recibir el pájaro que el amor le ofrece: sueños, ilusiones, esperanzas. Sólo son posibles los del dolor: «Llevo esta voz que se puebla / por pájaros del llanto». La infancia perdida, la juventud truncada —tristes consecuencias de la guerra— hacen que el hombre busque el amor desesperadamente, reclamando la comprensión de la amada, pero sólo encuentra dolor:

Vengo de haber no sido el que soñara
una tarde gloriosa entre los pinos
de adolescente vanidad. Retorno
de haberme muerto sin haber vivido.
[...]
Escúchame: te busco entre los hoscos
deshabitados yermos de mí mismo;
entre avenidas pálidas de llanto.
[...]
Mira tras de mis ojos la patria de un recuerdo,
mira un niño en la sombra, en la orilla del llanto;
perdido niño oscuro, lo mismo que hoy me pierdo
por este yermo triste en el que muero y canto.
[...]
Soy un hombre que sube a ti desde su abismo;
tú, una mujer que viene a través de mi pena.

Si antes el poeta entiende la expresión de su voz como un legado, ahora identifica la expresión poética con ese «respirar por la herida» que tantas veces ha repetido Leopoldo de Luis como definición de lo que es para él la poesía. El amor no puede acallar el dolor («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»), porque el dolor es de todos. Tal vez sea el momento de insistir en la especial intención comunicativa que hay en la poesía deluisiana, que se hará más explícita paulatinamente —y que se convertirá en uno de los rasgos más señalados de la poesía social—, pero que está ahí desde los primeros libros. En *Reflexiones sobre mi poesía* expresa su idea de la poesía como materialización verbal, pero con un propósito comunicativo evidente. El interés por lo esencialmente humano, según De Luis, no debe implicar descuido formal; de hecho, la exactitud expresiva, la importancia que concede al ritmo y su preferencia por las formas métricas tradicionales y las construcciones alegóricas son algunas de las características que más se han venido destacando de su poesía. Y afirma: «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 respirar por la herida la poesía. Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta»[39].

[39] *Op. cit.*, pp. 9-10. Efectivamente, la intención comunicativa en su sentido más amplio (sobre todo en estas circunstancias) exige un lenguaje sencillo, pero siempre que se alude a la condición de poeta social de Leopoldo de Luis se matiza su preocupación estética, que resulta evidente y que irá, en libros posteriores, tendiendo a la esencialidad. La cuidada estructuración y elaboración formal de la poesía deluisiana se comprueba en el examen que de varios poemas realiza Elena Refojos de Co (*Leopoldo de Luis o la palabra densa. Un estudio crítico sobre un poeta español contemporáneo.* Buenos Aires: Robert y Cía., 1983). Cf. también López Anglada, *Panorama poético español, 1939-1964.* Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 94-95. En realidad, la acusación de prosaísmo es injustificada por lo que se refiere a los grandes poetas, como Otero, Hierro, Celaya o el propio De Luis. Cf. al respecto J. M. González, *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960).* Madrid: Edi-6, 1982, pp. 1-55.

Será en *Los horizontes* (1952) donde se intensifique ese deseo de que la «herida le duela a los demás». Desde el primer poema sorprende la fuerza ilocutiva que intenta ejercer. Del *yo* íntimo y el *tú* dirigido a la amada o al hijo pasamos ahora a un *nosotros* en el que se integra la voz poética, pero también a un *vosotros* con el que increpa, a veces en un apasionado imperativo, a los demás hombres. Es ahora cuando la velada esperanza puede aflorar, porque sólo la unión y la solidaridad conseguirán asumir el futuro: «Oscuros hombres, vamos a la luz, / vamos a remontar los hoscos sueños [...]. / Montón de soledades asediadas / por la injusticia, por el hambre, el miedo. / Solitarias angustias, hombres solos, / vamos hacia la luz a comprendernos. [...] / A la impávida luz de la amargura / mirémonos: / vamos a comprendernos» («Oscuros hombres»). La generalización de carácter existencialista se ha transformado en un intento de aunar soledades y voluntades, porque el dolor es común. El corazón del poeta no es ahora un corazón individual que expresa su amargura, sino parte de un corazón total: «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» («Estáis ciegos»). Por eso el poeta clama para abrir los ojos de los que no quieren ver «...pisando sobre el rostro / del hombre la injusticia, / los caballos de fuerza, los inútiles / cadáveres, las ruinas, / los trigales sin pan, la sima en donde / como piedra el amor se precipita». ¿Hace falta más claridad en la descripción del entorno?

Muchos elementos de este libro lo entroncan con los anteriores: el hijo, la imagen del hombre como árbol o como sombra errante, las ilusiones perdidas como pájaros... Pero en cada uno de ellos hay un avance, y el de éste es notable. No sólo por el cambio en la situación enunciativa, sino porque se hacen más explícitas imágenes anteriormente sólo sugeridas (así, el poema «Los despojados» recupera la fugaz visión anterior de los vencidos de la guerra: «Iban despacio, naufragando / de indiferencia y de derrota»), o se traspasan a la colectividad las que antes estaban individualizadas («Tenían los ojos de piedra / y el corazón de pena remota [...] / Niños andando desde años / con la risa en los labios rota»). Las alusiones a la guerra fratricida son también más transparentes: «De qué hondas catacumbas / sube, amarillo hedor, al pecho odiante, [...] este

rencor, este ancestral cuchillo, / esta quijada aún manchada en sangre» («El odio»[40]). Pero, además, se introducen por primera vez los poemas de lo cotidiano, aunque desde una perspectiva elegíaca. Así, «Salida del colegio» tiene un tono narrativo, y aun teñido de melancolía supone una referencia a la realidad cotidiana, vivida desde la experiencia personal y a la vez común: «... Cada tarde / nos acercaba al hombre, sin saberlo. / Cerrábamos el libro. Otra mirada / niña, perdida para siempre. [...] / Siempre al coger mi abrigo recordaba / yo a mi madre». Y en «La palabra», poema metapoético, la voz adquiere una dimensión social y una función liberadora, en la medida en que puede transformarse en impulsora de la esperanza:

El alba pura sólo en la voz surge,
sólo en el canto brota la encendida
perpetuidad de la memoria humana
sobre la tierra desolada y fría.
Por esta 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 poeta tiene, pues, una función clara en un mundo en el que el hombre busca «...alzar sobre la miseria / un país que lo liberte».

La primera parte del libro se titula «Vida arriba», título que encierra un doble sentido. El tono elegíaco hace pensar en unos poemas en los que predomina la melancolía, el retorno a la infancia —paraíso perdido— mediante el recuerdo, la vuelta hacia el nacimiento del simbólico río. La tristeza del presente insta, en efecto, al poeta a refugiarse en el pasado

[40] Tanto el tema de los vencidos como el de la guerra fratricida serán recurrentes en la poesía posterior. «Como un estigma», en *De aquí no se va nadie*, de 1971, trata con amargura la resignación de los derrotados («Somos los derrotados a diario, / hoy, ayer, antes, siempre: desde siglos, / la pequeña legión de los cobardes, / de los que se dan siempre por vencidos. / No ganamos batallas ni dictamos / con nuestra historia ejemplos de heroísmo»), marcados por la guerra fratricida: «Nuestra humana ascendencia nos condena. / Somos hijos ilegítimos / de la venganza y el rencor. Raíces / del viejo roble cainítico».

y la memoria: «... Lo perdido es aroma. / Regresemos. El tiempo que no vuelve nos abre / el materno regazo de su voz: la memoria. / Retrocede a la infancia. A la tibia penumbra / del naciente deseo». Sin embargo, el sentido social, la necesidad de solidaridad, terminan en una invitación a unir todos los ríos, todas las vidas, en la común empresa de la esperanza:

> Pero ríos que bajan llorando sin fronteras
> heridos entre espadas de troncos, entre rocas,
> pero ríos que sangran hacia el mar lentamente
> desde lejos un hondo cauce de amor invocan.
> Vamos hacia el mañana. Alcemos las pupilas.
> Que un canto de esperanza caldee nuestra boca.
> No estamos solos. Alguien precisa nuestros hombros.
> Y con él proseguimos caminando en la sombra.

«Vida arriba», a pesar de las «Elegías» (al amor, a la vida, al tiempo perdido...) que configuran la segunda parte, puede entenderse así también como una mirada hacia el futuro, hacia un camino difícil y empinado —contracorriente— pero cuyo recorrido es posible. *Los horizontes*, como título general, aluden a todo el paisaje humano y temporal que el ser humano contempla: la parte elegíaca remite al pasado; pero, si aceptamos la interpretación propuesta de «Vida arriba», también al futuro. Es posible pues hablar aquí ya de poesía social, como el propio De Luis ha reconocido[41]. Y los poemas que pueden considerarse sociales son, como hemos visto, aquellos en los que la configuración enunciativa tiene un destinatario expreso y común. Por eso pudo Rafael Vázquez Zamora reseñar que en *Los imposibles pájaros* «la melancólica amargura de aquellos poemas no acababa de expresar lo que el poeta llevaba dentro. Había en ellos un lirismo de menor alcance, y, si adivinábamos que Leopoldo de Luis no consideraba su propio desconsuelo como una pena privada, sino como una resonancia de

[41] *Reflexiones...*, cit., p. 26. También Lechner señala la presencia de poemas sociales en el libro (*op. cit.*, p. 69).

la soledad esencial de todos los hombres, lo cierto es que estos sentimientos no quedaban lo suficientemente cristalizados en el verso. Ahora, en *Los horizontes*, el poeta se ha hecho abiertamente el portavoz de sus prójimos»[42].

Elegía en otoño (1952) puede considerarse como un paréntesis intimista en el que aflora buena parte de la melancolía y el sentir temporal de los libros anteriores. De Luis lo enlaza con *Los imposibles pájaros*[43]. Tal y como expresa en «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»), viene a ser un alto en el camino. Vuelve el tono meditativo, en el que las reflexiones adquieren tinte existencial en torno a la transitoria condición del hombre y las breves ilusiones que la vida le concede. Por ello, tras esas reflexiones íntimas vuelve a aparecer la pluralización de una experiencia que es esencialmente humana («Somos perpetua y triste huida / en el tiempo, sobre los años», de «Otoño. Vida»). Del mismo modo, el sentimiento amoroso va marcado por el transcurrir del tiempo, a veces al ritmo del suceder de las estaciones («Tránsito»). El otoño

---

[42] Reseña publicada en el diario *España*, de Tánger (8 de julio de 1951). El libro dio lugar a una polémica sobre su catalogación o no como poesía social. Se entabla entre Miguel Fernández y Álvarez Ortega. Fernández escribe: «Y ya que tanto hablamos de poesía social, vamos a situarnos ante un libro de los pocos que pueden llamarse sociales: *Los horizontes,* de Leopoldo de Luis [...]. Si llamamos social a *Los horizontes* es por lo que de liberador y milagroso encierra. Es una poesía de pasquín, para cantarla en la calle, en comunicación directa con el transeúnte que padece nuestra misma enfermedad del siglo; es, por tanto, poesía enteramente humana» (*Alcándara*, Melilla, nº 1 [1951]. Y responde Álvarez Ortega: «Ocurre que cuando se pone de moda hablar de una clase de poesía, a cualquier libro que se sale un poco de la fila, ante la desorientación, se le trata de encuadrar en tal clase. Ocurre que nuestras revistas hablan ahora de poesía social. Y ocurre que a este excelente libro de Leopoldo de Luis se le ha querido incluir, por alguna razón, entre esa "poesía social". Y la verdad es que este libro está muy alejado de lo que "corrientemente" se entiende por poesía social. (Que nos dispense M. F.). Porque si *Los horizontes* es un libro de dolorosa humanidad, cortante y duro, en el cual al poeta se le siente bullir entre un universo sangrante, de seres despojados, que odian y se hieren de tiempo y espacio, cara al cielo o "contra la pared", nada de eso tiene que ver con lo social, sino con algo más interno y trágico: el hombre frente a su problema como ser. No confundamos, pues. *Los horizontes* es un libro minoritario, de soledad, no de calle ni de plaza. Leopoldo de Luis así lo ha visto y así lo ha sentido. Él canta el dolor cósmico del hombre, la tristeza ancestral que lo conmueve, la muerte y la vida golpeando en su cimiento más hondo» (*Aglae*, de Córdoba, primer número de 1952).

[43] *Reflexiones...*, cit., p. 26. Garciasol emparenta el libro «con la mejor tradición española de la caducidad de la vida y de lo fugitivo del tiempo, desde Jorge Manrique al Llanto de Federico, pasando por Bécquer y don Antonio. Mas con una luz propia de bondad» (*«Elegía en otoño», Poesía Española,* 13 [enero de 1953].

se convierte en símbolo del tiempo, transmitiendo ambos al hombre su condición efímera: «Somos de Otoño. Sólo otoño» («Otoño. Vida»), «Somos de tiempo. Soledad y tiempo / nos vuelven sombra y nada» («Tránsito»).

Un giro evidente se observa en *El árbol y otros poemas* (1954)[44], que sí enlaza con *Los horizontes*. Sin abandonar el tono sentencioso de carácter existencialista, hay en estos seis poemas una nota común: la recurrencia a símbolos tomados de la realidad cotidiana, algunos ya conocidos («El árbol» retoma la metáfora del hombre como árbol, proporcionándole desarrollo alegórico)[45], otros nuevos en su poesía (la pelota en «Fútbol modesto», por ejemplo), uno de ellos —«Aunque es de noche»— con base anecdótica (el encuentro con un amigo sirve para revivir el recuerdo de un pasado común, marcado por la guerra que trunca la infancia: «Nos sentimos distintos. Hijos de un tiempo extraño, / nacidos de una tierra que el odio transfigura. [...] / Nos vimos recorriendo planicies de ceniza, / campos donde la sangre rabiosamente prende, / surcos por donde el grano sólo en hambre se eriza. [...] / Nos sentimos nacer entre disparos / de plomo y odio, en feroz acecho»). La mirada del poeta se tiende en torno y objetiva en esos símbolos (árbol, caja de música, caballitos del tiovivo, mar, pelota) una visión angustiada de la vida en la que lo personal y lo colectivo se mezclan. El paso del tiempo, la angustia, la desesperanza, la infancia perdida..., tienen en esta ocasión una materialización en elementos muy dispares cuya interpretación los dota de homogeneidad. Si la caja de música o los caballitos remiten al recuerdo y al tiempo perdido («Esa caja de música del alma / se nos destapa lentamente dentro. [...] Tal vez vivir no sea más que oírse / en la caja de música del tiempo»; «Ahora también parece que giramos / en estos caballitos de madera / del tiempo»), en otros poemas el

[44] Libro muy bien acogido por la crítica de la época. Cf. L. J. M. (¿Luis Jiménez Martos?), «*El árbol y otros poemas*, de Leopoldo de Luis», *Arkángel*, Córdoba, [diciembre 1954] M. Álvarez Ortega, «Leopoldo de Luis. Dos libros», Poesía española, 40 (abril 1955); Jorge Campos, «El árbol y otros poemas, de Leopoldo de Luis», *Ágora*, 37 (abril 1955); R. de Garciasol, «*El árbol y otros poemas*, de Leopoldo de Luis», *Ínsula*, 109 (enero 1955) y M. Fernández Almagro, «Poesía nueva», *La Vanguardia Española*, Barcelona [14 de septiembre de 1955].

[45] De Luis interpreta el árbol seco como símbolo humano en D. Alonso («La poesía de Dámaso Alonso», *La poesía aprendida*, cit., pp. 62-77).

símbolo adquiere un valor de denuncia. El mar se ofrece como contraste, en su bravura y su pureza, a las miserias de la tierra («Tú eres la soledad inmensa y pura / frente a estas maldecidas soledades; / elemental y prístina bravura / frente a las enconadas soledades»). El lenguaje se va haciendo más explícito y rotundo:

Hay en la tierra un triste gesto adusto
y un hacha cruel talando árboles y hombres.
Algo crece de ruin; un mundo injusto
que a la rosa y la luz roba sus nombres.
Hay aún juventud que entre fusiles
ensarta sus floridas ilusiones
[...]
Hay pueblos miserables, carcomidos
por las ratas del hambre y la injusticia
y el animal del odio en triste aullido
atraviesa la tierra cinericia.
Todo lleva el estigma, el torpe hierro
del fuego del rencor. La dulce espiga
crece amarga en un campo de destierro.

Y refleja la triste realidad cotidiana, como ocurre en «Fútbol modesto», en el que el balón «con forma de esperanza» es perseguido ilusionadamente por los muchachos que arrastran una existencia mísera,

Ascienden desde el pozo insondable del tiempo
las horas como sombras, los trabajos,
la pena, la miseria, la modesta comida
en los platos heridos, sobre el hule,
el fondo de la sórdida galería, la cama
donde se rinde a la noche el hueso
abatido de llanto silencioso y sin lágrimas.
Asciende aquí el cansancio,
el destino que, sordo, va cumpliendo sus suertes,

la niñez mal cuidada, la escuela pobre, el fuego
del brasero amparando a la familia.

y que a su vez serán juguete, en un mundo injusto, en manos de los poderosos:

Delgados muchachitos,
pálidos obrerillos con sus botas gastadas,
bajo sus trajes grises, que van a hacer deporte
o a aprender que ellos mismos son un balón doliente
que a puntapiés manejan los grandes jugadores
de la vida.

Otros seis poemas configuran *El padre* (1954), que surge de un íntimo dolor y se configura en su conjunto como libro elegíaco, inserto en la tradición manriqueña[46]. Y muy estructurado. Convendría citar aquí a Jorge Campos, con cuya apreciación coincido: el libro puede considerarse como un único poema «aunque se trate de seis composiciones distintas, ya que hay innegable unidad de inspiración y hasta un desarrollo [...]. No se ha producido aquí ese peligroso desequilibrio a que aludíamos entre el sentimiento personal del poeta y su expresión: la lucha contra la invencible muerte («La pelea»), la rebeldía ante la inevitable separación («Lo invisible»), que se desvanece en el poema siguiente («La imposible vuelta»), donde brota ya el choque entre el dolor sentido y la indiferencia de un mundo que devora muchos muertos cada día, que ha de ser objeto de la composición siguiente, el soneto «Muerto mío». En «El río» la utilización de la vieja imagen hace emitir sones nuevos, superando ya el dolor por una resignación poética que culmina en la «Elegía final»[47].

---

[46] Cf. J. G. Manrique de Lara, «Leopoldo de Luis, poeta intenso, en su doble problemática», en *Poetas sociales españoles*. Madrid: Epesa, 1974, pp. 96-97. Como la presencia del hijo, la del padre expresa la importancia del entorno familiar, a menudo única fuente de consuelo.
[47] *Ágora*, 36 (marzo 1955).

Pero el sentimiento personal, como ha venido ocurriendo hasta aquí, trasciende a los demás hombres, tal y como De Luis ha expresado después[48]. Junto a composiciones que recogen el tema existencial de la fugacidad de la vida como transcurrir entre dos vacíos («Elegía» o «El río», que vuelve a considerar el elemento metafórico como un conjunto caudal al que los hombres van sumándose —«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»—), otras muestran la dimensión personal de un hondo sentimiento, que se manifiesta, al margen de las imprecaciones al padre muerto, en una expresividad distinta. «La imposible vuelta» es un poema muy significativo. Manteniendo la rima arromanzada, la polimetría traduce la ruptura de la normalidad doméstica, la constatación de que, aunque aparentemente todo lo cotidiano sigue su curso a pesar de la ausencia, nada ha de ser igual. Llaman la atención la rotundidad de la presencia del *yo*, la exacta localización temporal («Pero / no volverás... / Hoy es 8 de abril») y la afirmación de la necesidad expresiva y comunicativa aunque, tal y como lo entiende el poeta, sea a costa de la pérdida de «poeticidad»:

Estoy
escribiendo estos versos
tan prosaicos... Ya sé que a nadie importa
mi dolor frente a un mundo que millones de muertos
devora cada día, pero yo necesito
contarte todo esto
y estoy llorando, padre, mientras inútilmente
aguardo tu regreso.

Pero el prosaísmo que señala la voz poética deviene de la dolorosa confirmación de la continuidad de la rutina. Y es la descripción de ese mundo doméstico la que nos envía a «Fútbol modesto». No se renuncia en el libro,

[48] *El padre*, «partiendo de un dolor íntimo y personal, trasciende a una pena generalizada en la sensación de orfandad que siempre acompaña al hombre» (*Reflexiones...*, cit., p. 26).

sin embargo, a la idea de que el hombre es un ser en el mundo, aunque ese mundo se revele insolidario tanto ante la esperanza del hijo (así ocurría en *Alba del hijo*) como ante la pérdida del padre («Ya sé que a nadie importa, pero es mío / este muerto. Me duele. Lo levanto / a hombros, con esfuerzo, sobre el llanto, / y mi sangre lo lleva en un hondo río», en «Muerto mío»[49]).

El extraño (1955), a la luz de las citas genesíacas que le preceden, 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 que es ya conocida en la poesía deluisiana[50]. 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. El primer poema funciona como marco de todo el libro. Una voz poética impersonalizada describe una naturaleza que renace pero que no obstante abunda en elementos negativos (llanto de la hierba, huesos de la tierra, luz violenta), simbólicamente poblada de animales dañinos (fiera, áspid húmedo) y plantas nocivas (ortiga, cizaña). En ese entorno, el hombre «empuña un hueso triste», la quijada cainita, mientras su mirada trasluce rencor; el errante «pasa dejando mudamente / —barro y dolor— sombría huella», marcado por el odio que domina la tierra y por la muerte («La señal»). Mientras, «Dios implacable, duramente, desde su hielo lo contempla»[51]. En relación con esta descripción pueden entenderse todos los

[49] Uno de los mejores sonetos de L. Luis, al decir de J. L. Cano («Hombre y sociedad en la poesía de Leopoldo de Luis», cit., p. 118). La idea del hijo como tumba del padre («y mi sangre lo lleva en un hondo río») tendrá continuación en los versos de «Despedida en San Roque»: este hijo, a su vez, tendrá su tumba en su propio hijo. Es otra visión del continuo fluir y renovarse de la vida, en cierto modo similar a la imagen del río más arriba comentada.

[50] Jacinto Luis Guereña rastrea las huellas de Camus en el libro y comenta que el propio poeta le confesó su intención de titular el libro, como el de Camus, *El extranjero* («El poeta se desazona. Leopoldo de Luis en su diversidad», *Sábado Literario de Pueblo,* (14 de junio de 1980), p. 30).

[51] A propósito de este verso ha comentado Leopoldo de Luis sus problemas con la censura: «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 sólo como indiferencia cruel, sino también como pureza y estatismo. Aquella censura tuvo, al menos en algunas épocas, estos diálogos curiosos y hasta pintorescos. El libro tuvo dos ediciones, y lo sin sentido fue que la primera pasó mejor que la segunda. Por lo demás, es claro que el poema está tocado de cierto agnosticismo» («Diálogos» con Meliano Peraile, *Boletín Informativo de la Asociación Colegial de Escritores de España,* 28 [marzo-abril de 1995].

demás poemas, desde el que, en pasado, reconstruye el tiempo edénico anterior a la catástrofe, ya amenazado por el pecado de Caín que había de romper la inocencia de la infancia («Una ubre con leche de discordia / estaba amamantando los cachorros del hombre», «El rebaño»), hasta la relación del hombre con la tierra («La tierra», «La mina», también «El mar» es camino con surcos de agua donde «crece también la adversa ortiga. / La miseria y el hambre aquí hacen también nido»), o todos aquellos sentimientos que el hombre pueda experimentar en su peregrinaje, que es entendido como «Huida sin descanso» en la que el hombre no encuentra posada («El camino»). El poema final recoge todos los elementos configurando con ellos el triste «Patrimonio» del hombre, que a pesar de todo lo asume y lo reclama, en un poema de una fiereza y violencia inusitadas. Es quizá uno de los textos en los que el paisaje adquiere mayor relevancia —a pesar de que las referencias telúricas recorren todo el libro—, pues la tierra por donde el extraño transita está fecundada por la sangre de los muertos cuya herencia asume el poeta. De ahí que se pueda coincidir con Lechner cuando indica que lejos de ser un motivo de gozo, para los poetas comprometidos la naturaleza es «el escenario que refleja el dramatismo esencial de la vida humana tal como viene condicionada por circunstancias históricas. Es decir, que se considera como tierra empapada de sangre por la lucha fratricida donde reposan innumerables vidas sesgadas sin razón»[52]. Hay en el poema una afirmación de la condición humana, de la voluntad de existir aun en una tierra inhóspita y violenta, y una aceptación del dolor y de las humanas limitaciones con el orgullo de ser y saberse antecedido.

Determinados elementos confieren unidad al libro. Uno de ellos es la generalización de la voz poética, que —salvo en el caso de la existencia de un diálogo con la amada o con el hijo, en que el *yo* poético, como en libros anteriores, se dirige a un tú que se identifica con el consuelo o la esperanza— remite siempre al hombre, bien sea de modo genérico, bien

[52] *Op. cit.*, pp. 100-101. Mainer considera esa «reflexión telúrica» en varios poetas de la inmediata posguerra como peldaño en una trayectoria que desemboca en la poesía social («La razón subjetiva...», cit., pp. 26 y ss.).

mediante la primera persona del plural. De nuevo este procedimiento lleva a la trascendentalización, al tono sentencioso y moral, metafísico, que De Luis ha reconocido en *El extraño*[53]. Otro es la frecuente aparición del símbolo de la lucha fratricida, el hueso, la quijada (el hombre «arrastra el solitario hueso», en «La tierra»; «Sigues siendo aquel mismo hueso triste / en el hierro y la pólvora», en «La salvación»; «y hasta el hueso sombrío acechando al hermano», en «Patrimonio») o la alusión cainita («El rojo hierro fratricida lleva / como la herida de un errante astro»). Por último, la desoladora mirada de un Dios frío e insensible que contempla indiferente al hombre «desde la altura inmóvil de su roca», con ojos azules como el mar «contemplando impasibles al hombre, triste arena» («La tierra»), severo («También en estos páramos azules Dios castiga», en «El mar») e inclemente («Dios que desde su altura nos destierra», en «El hambre»). El triste tránsito del hombre por la tierra es entendido en ocasiones como consecuencia de la cólera o la maldición de un Dios al que se impreca: «Señor, ¿de qué ancestrales maldiciones, / de qué coléricas palabras / tuyas, nace esta huida sin descanso / de nuestra rota planta?» («El camino»).

A pesar del contenido metafísico que predomina en el libro[54], el tono de denuncia se acentúa con referencias inequívocas a la guerra («Pero la luz un día [...] / tiñendo en sangre tierras, hombres, paisajes, cielos, / amaneció purpúrea», «La luz») y la apelación, como en *Los horizontes*, a los demás hombres para luchar por la esperanza en «La salvación»:

---

[53] Dice de él que dictó sus poemas «una cierta inclinación hacia la filosofía de la existencia [...]. Algunos se mantienen entre los que aún gozan de mi estimación, como pueden ser "La pareja" o "El hijo", cuyos motivos se matizan con un sentido existencial. En mis poemas amorosos, suele estar presente, más que el aspecto erótico, la comprensión del cuerpo amado como una tabla de salvación en el naufragio de la existencia» (*Reflexiones...*, cit., p. 26).

[54] El sentido metafísico, como hemos podido comprobar, estaba ya en la poesía anterior. Aquí 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 de 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).

¿Cuándo bebemos toda la venganza
y rompemos la copa
con uñas, dientes, puños, corazones,
niños, amor y rosas?
[...]
Vamos a deshacer la guerra, vamos
cenitales, bajo una luz gloriosa,
a salvar la alegría, a ser hombres sin sombra.

La soledad esencial del hombre, el cansancio y la angustia existencial, el dejarse simplemente vivir, cuajan definitivamente en *Teatro real* (1957), libro también de clara estructuración. La concepción de la vida como teatro (que remite, desde luego, a Calderón —*El gran teatro del mundo*—) se desarrolla a veces de modo paralelo a la metáfora también calderoniana de la vida como sueño (hay un poema titulado «Segismundo») e incluso a la locura quijotesca. El sentido del título fue explicitado por Jorge Guillén: es un teatro *real* en el sentido grandioso, lujoso y fáustico, pero también un teatro que se representa en la *realidad* cotidiana[55]. Y al drama de la vida es imposible renunciar: «La vida nos arroja a un escenario / que no elegimos y la farsa empieza. [...] / Comprometemos todo en este drama / y no es posible ya cortar la escena» («No es posible»).

El poema inicial, «La almendra», hace que podamos considerar todo el libro como una inquisición, una indagación en la verdad y autenticidad del ser humano, que, en la primera parte, es sujeto y a la vez víctima de una representación. Los hombres, como viejos actores en un teatro sin director, ni traspunte, ni público, y sólo una violenta luz alumbrando el escenario, arrastran su soledad, «sus disfraces empolvados, / descoloridos, sus arcaicos trucos / que ensayan con mirada de cansancio» («La representación»). Cada cual soporta su propio disfraz aunque posiblemente debajo no haya más que un muerto o «una gran percha de sombría nada» («La ropa»). La alegoría del libro se transparenta en poemas como

[55] «*Teatro real*», *El Alcázar*, Madrid, (24 de octubre de 1966). Cf. también las acertadas páginas que le dedica José Luis Cano en su estudio citado, pp. 113-115.

«Naufragio en tierra». Lo que parece un dramático naufragio resulta ser simplemente una representación, pero la tragedia está en que el naufragio es auténtico:

Pero es verdad que estamos naufragando,
que vamos a ir a pique, que los mástiles
caen abatidos y que nos azotan
el agua, el viento de los temporales.
Falsos marinos, falsos pasajeros,
pero es verdad que nos asedia el hambre,
y la sed y el terror, y resistimos
de milagro en el puente de la nave.

La inseguridad existencial es pues la nota predominante en esta parte, pero recoge el sentimiento angustioso y caduco de la vida que está presente en sus primeros libros: «Se llama la comedia sólo "vida" / y aún seguimos llamándola "esperanza". / Sabemos el final, y en olvidarlo / está la clave de representarla» («Aún esperanza»). Del mismo modo están también elementos simbólicos ya conocidos (en «Sin alas», por ejemplo, encontramos las alas de *Los imposibles pájaros* o el hueso, arma cainita, de *El extraño*: «No nos sirven las alas. Pesan mucho / el hueso y el rencor»).

La segunda parte comienza con «Patria oscura», importante poema del que cabe destacar que remite a «Patrimonio», del libro anterior: la tierra hostil y violenta se concreta ahora en la patria oscura[56], que el poeta, con igual contundencia que antes, reclama para sí:

Hay una patria oscura, una hostil patria
a la que falta luz, como alegría
y pan al pobre faltan, como odio
y rencor sobran en la tierra ardida.
Me siento tierra de esa patria y sangre

[56] Como ya vio C. A. Castro Alonso, se trata de un concepto de patria alejado de lo grandilocuente, que alude al entorno cotidiano (*Didáctica de la literatura*. Salamanca: Anaya, 1971, pp. 474-477).

me siento de su herida misma,
sequedad de su boca, piel quemada
por sus propias ortigas.

Pero, además, esta patria oscura remite también a *Huésped de un tiempo sombrío*, con cuyo título mantiene una evidente conexión: el tiempo oscuro que hospedaba al hombre tiene ahora su correlación espacial concreta (toda la obra de este periodo se asienta, pues, sobre un único cronotopo) en esa patria también sombría. El hombre, obligado a repetir cansinamente la misma representación de la vida diaria, tiene en esta segunda parte un escenario bien concreto, y anclado, por si había quedado alguna duda, en una dura realidad, pero en la que ya se hace expresa la voluntad y la necesidad de la esperanza[57]. Son, por ello, dos partes complementarias en la indagación de la realidad del hombre a la que nos remitía el poema inicial. La patria oscura es una «Tierra en crepúsculo», imagen del ocaso cuyo valor simbólico ha ocupado un privilegiado lugar en libros anteriores: «Atardeciendo está continuamente / sobre todos nosotros, sobre todas las cosas. / Una lenta ceniza de poniente / recubre campos, hombres, luces, rosas». Hay, sin embargo, algo distinto: la voz poética, tras constatar lo inevitable del crepúsculo —esto es, el asentamiento de la dictadura— increpa a los hombres: «El crepúsculo cunde y se desploma, / sabedlo ya: la cosa está perdida. / Salvad, si es que podéis, esa libre paloma / que vuelva con la rama de nuevo florecida». Pero no es ésta la única denuncia de una situación política y social injusta. «Una ventana» traduce un espacio asfixiante, falto de libertad y con la atmósfera viciada del rencor, para el que es preciso encontrar una salida: «...la ventana / soñamos construir, a la luz pura, / que nuestro hijo pueda abrir mañana / en esta ciega y hosca

[57] M. Fernández Almagro, de nuevo, se manifiesta en contra de la poesía social asegurando equivocadamente, a mi juicio, que «el tono medio de este alarde lírico [de "Patria oscura"], ajeno al tema dominante en el libro, no supera al resto» («Leopoldo de Luis y su poesía», *La Vanguardia Española*, Barcelona, [5 de agosto de 1958]). Pablo Corbalán, que relacionaba la primera parte con lo mejor del existencialismo europeo (Beckett, Camus, Sartre), supo interpretar las dos partes, si bien las consideraba diferentes («Un drama existencial», *Informaciones*, Madrid, [25 de enero de 1958]), igual que R. de Garciasol («En torno a *Teatro real*», *Ínsula*, 133 [diciembre 1957]).

arquitectura». El lento transcurrir de los años sin que nada cambie provoca, incluso, directas acusaciones: «Alguien quiere cubrir de olvido y sombra / nuestra verdad y pone años de tedio» («Bajo la sombra»).

En estas condiciones, se reivindica la necesidad de la palabra poética. En esa patria, integrada por otros que esforzadamente trabajan, aunque mudos, el poeta se siente responsable de su palabra:

> Patria de enmudecidos jornaleros,
> de remotos pastores, de pacientes artistas,
> [...]
> Esta pobre palabra responsable
> siento de la verdad, de la mentira
> de silenciar el rostro de esa patria,
> de no cantar su dura geografía.
> [...]
> Cautiva está mi voz también, mis manos
> ramas atadas en la sombra...

Aun así, el poeta cree que su palabra, «Esta pobre palabra, como a tientas / es una mano hacia la luz». Es éste el libro en que se instaura la palabra poética como herramienta cotidiana, aunque este sentido había aparecido con anterioridad. En este poema, con los jornaleros, los pastores, los artistas, metalúrgicos y mineros; en «Patria de cada día», como responsable de «indómitas verdades», junto al carpintero, el albañil, el impresor, el campesino, el pescador, el leñador, de nuevo el minero y el artista; en «La esperanza», como uno más de los instrumentos del quehacer común. «A Luis, el carpintero de al lado de mi casa» es un poema importante, en el que se plantea la función de la poesía, equiparable a cualquier otro oficio (el del carpintero, en este caso, quizá más visible, pero no más eficaz en la construcción de un mundo esperanzado). En virtud de esa equiparación, las herramientas del carpintero se humanizan —como humana es la voz poética— y el poeta aspira a obtener resultados tan palpables como los que el artesano extrae de la madera: «...labrar palabra verdadera intento, / desbrozar la palabra de sus ramas / secas, pulir el armonioso leño, / dar

forma a esta materia que insumisa / en musical corteza oculta el hueso». La palabra poética tiene ahora un claro objetivo, expresado con claros ecos machadianos:

> El humano servicio de tu exacto
> golpear. Un sencillo fin concreto
> para los hombres. Como necesarios
> utensilios, dejar palabras, versos,
> sobre los que apoyar la vida. Como
> lisas tablas de paz. Ser carpintero...

Y la reivindicación de la palabra poética presente en los últimos libros de la década nos lleva al cuestionamiento de la forma en la poesía social, asunto al que ya me he referido. La preocupación por la palabra —que incluye el cuidado formal— no se orienta en Leopoldo de Luis hacia el preciosismo verbal, sino que pone de relieve su valor expresivo, su función vital y comunicativa, que la hacen capaz de trascender la realidad: hacia la eficacia, en suma[58], tal y como había propuesto Aleixandre. Por lo general, además, y al margen de las acusaciones de prosaísmo, que el mismo De Luis supo atajar[59], la sencillez expresiva

[58] «Una palabra / dicha a la vez puede cambiar el mundo», escribe en «Meditación en el parque», de *Entre cañones me miro*. Resulta interesante comprobar cómo, a pesar de la innegable evolución de su poesía, De Luis se mantiene fiel a lo esencialmente humano, por un lado, y a determinadas formas de escritura, por otro («no sé si quiero abandonar mis temas y mi estilo, que constituyen el ámbito en que me reconozco», confiesa en *Reflexiones sobre mi poesía*). Así, es constante la preferencia por versos largos (alejandrinos, eneasílabos y endecasílabos, entre los que se incluyen como forma de ruptura heptasílabos y pentasílabos) o formas como el soneto, relativamente poco frecuente en su poesía primera pero que en la última cultivará con profusión. En el mismo lugar, comenta: «...no creo en el verso libre. El verso libre no existe, cualquiera que sea el sentido del ritmo que el poeta posea. Pero sin ritmo, no hay poesía. Y menos, poesía en verso. No hay —repito— verso libre: el verso, como el hombre, no es nunca del todo libre» (cit., pp. 25 y 28-29).

[59] En el prólogo a la segunda edición (1969) de su antología *Poesía social española contemporánea*, pero también en trabajos dedicados a muchos otros poetas. También defiende a la poesía social de las acusaciones de caducidad, ineficacia e insinceridad. Sobre este tema, cf. J. A. Ascunce, «Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición», *Letras de Deusto*, 19 [enero-junio 1980], y «La poesía social como lenguaje poético», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. II. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989. Y también Félix Grande, *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus, 1970.

configura en sí misma una retórica, y en el caso de la poesía deluisiana no es posible ignorar su carácter simbolista y alegórico.

Por ello tiene tan destacada presencia en este libro el trabajo (y el léxico, en consecuencia, que le es propio). Ya no se trata sólo de constatar la angustia del hombre incrementada por la hostilidad del entorno: es un llamamiento a cambiar el orden de cosas, a instaurar la esperanza, y eso sólo es posible mediante el esfuerzo —amargo, eso sí— cotidiano y común, tema éste propio ya de la poesía social (Carnero ilustra precisamente con este último poema la «manifestación de solidaridad humana e ideológica con el proletariado»), como lo es también la llamada a la lucha por la libertad, que a menudo hay que leer entre líneas, en tanto que tarea común que han de emprender los hombres y en la que el escritor quiere participar como alumbrador de conciencias[60]. Por eso ahora la voz poética se dirige al hijo instándole a fijar su mirada en torno, ya no como esperanza futura y lejana, sino como aprendiz del cercano presente: ya el hombre no está solo. Y tiene lugar también la reafirmación del *yo*, tamiz a partir del cual pasa la experiencia común (antes, la experiencia personal traducía la de los demás)[61].

Es muy significativa la «Breve carta a Elvira Gascón». Se contraponen la música y la pintura, y quizá reconoce en ésta mayor expresividad: «Lo que yo canto —soledad y vida / encadenada— lo haces / tú línea pura de verdad herida». Aparece ya claramente mencionada España, «solar suelo enemigo, / llorada patria oscura». Se dirige a la pintora en segunda persona y la insta a recoger el clamor común:

De tu pintada claridad su herido
perfil España asoma;
y alza su vuelo al porvenir tendido
una libre paloma.
Un clamor roto sube a la garganta

[60] «La poética de la poesía social...», cit., p. 316.
[61] «Socioexistencialismo», lo llama Mantero («Leopoldo de Luis y la vida como representación real», en *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1936-1965)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1966, p. 113).

desde un múltiple pecho que en la sombra respira.
Oye su verso que sangrando canta
y recógelo, Elvira.

Pero antes, además, la voz poética se ha conferido una misión:

Desde tu lápiz con rumor de trazos
como sangre latiendo,
se arrebatan los claros aletazos
de la luz que defiendo[62].

Los temas existencialistas de la poesía anterior, que estaban claramente relacionados con las circunstancias concretas de la sociedad española, se funden aquí ya declaradamente con una intención social, mantenida en la gran mayoría de los poemas[63]. Tal y como el poeta ha expresado, para él la poesía social «no es, no fue, una *moda,* sino un *modo:* un modo de sentir y de ver la vida. Es una forma de solidaridad, pero también una indagación en la condición humana»[64]. No es posible ahora polemizar en torno a qué poesía haya de ser considerada social. Sin embargo, sí quisiera acudir a lo que Carnero (como hizo en su momento Leopoldo de Luis), a pesar de las objeciones al término, entiende por tal, frente a la humana (que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones que atañen a la vida en general) o la política (que enfoca lo

[62] En *Juego limpio* será más explícita la función social del poeta: «Para cumplir con mi verdad escribo. / (Perdón si soy molesto)».

[63] No en vano Eleanor Wright comienza con este libro su estudio de Leopoldo de Luis (*The poetry of Protest under Franco*. London: Tamesis Books, 1986, pp. 167 y ss.).

[64] En los «Diálogos» con Meliano Peraile, cit. En otro lugar afirma que contempla la vida en el libro «como teatro donde interpretamos nuestros propios papeles. Pero no está vista sólo desde la fatalidad de la existencia, sino también en el entorno social que se nos impone». E indica que «esos condicionamientos sociales siguen incidiendo en los dos libros siguientes: *Juego limpio* y *La luz a nuestro lado*» (Reflexiones..., cit., p. 26). Después, el poeta ha historiado su actitud dentro del conjunto de la poesía de posguerra: «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. / Yo soy aquel que quiso un verso humano / destrozado y herido por las balas» (*Poesía de postguerra*. Valencia: Episteme, col. Isla de los pensamientos, 1977).

social desde una ideología concreta): poesía social es «poesía humana colectiva», no aquella de asuntos personales e íntimos comunes a la colectividad, «sino: 1) aquella que se plantea cuestiones derivadas necesariamente de la organización en colectividad de la vida humana; 2) aquella que, además, enfoca esas cuestiones *desde la perspectiva del sujeto colectivo interpretado por el autor, o bien desde una individualidad que se define en lo que tiene de representativo de la colectividad.* Así, la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético»[65] (la cursiva es mía). Por eso es clave en la poesía social la dialéctica entre el *yo* y el *nosotros*: es en *Teatro real*, como hemos visto, donde la voz poética deja de interpretar al sujeto colectivo para ofrecer su propio sentir, que se solidariza con el de los demás.

La evolución de la poesía deluisiana es, pues, clara y constante. Será en *Juego limpio*[66] donde los procedimientos se hagan más explícitos, pero entiendo que desde el primero de sus libros están presentes la intención, el tono y los recursos, obviamente matizados —autocensurados, desde luego— por las condiciones en que se produce esa escritura. Pero ahí están el lamento por una juventud —la del poeta, pero también la de su generación— destruida por la Guerra Civil, considerada como crimen cainita y colectivo que empapa de sangre la tierra en la que el hombre, a su pesar, ha de seguir viviendo; el pesar por la obligada inactividad y la resignación sorda de los hombres, que nada pueden hacer por recuperar la libertad; la necesidad, finalmente, de luchar contra la injusticia.

[65] «Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y Guerra Civil», en *Las armas abisinias*, pp. 275-276.

[66] La amargura existencialista —agravada por las circunstancias— se explicará de manera más rotunda y clara en los estremecedores versos de «Metro Estrecho»: «Costó lo conseguido cuánta pena, / cuánta constancia frente al tedio, cuánto / hacer de tripas corazón. Ni un solo / sacrificio o dolor se nos ha ahorrado». «Gentes de atardecer» es una apelación a los demás, a los que se dirige directamente. Y ahora sí hay un canto a la esperanza: «Gentes de atardecer, rostros de ocaso: / acostumbraos a mirar las alas / de la luz. Algún día / amanecerá el alba. / Lenguas de piedra, oídos de silencio: / preparad para el habla / vuestra mudez, vuestra sordera. Un día / sonará la palabra». Además del imperativo, hay rotundas afirmaciones en futuro que no dejan lugar a dudas. Se alude, además, a la cicatrización de las heridas causadas por la guerra: «Islas de soledad, trozos de pena: / abrid las diminutas patrias / de cada uno. Puede ser que un día / se unan las tierras separadas».

Se trata pues, desde el principio, a pesar de celajes más o menos efectivos, de una poesía social, que habría que revisar a la luz de las nuevas aportaciones de la teoría poética. Éstas, junto con la necesaria contextualización, permitirían refutar algunas de las críticas que recibió, como la insinceridad o la falta de eficacia. Es preciso leer en clave unos mensajes que, amparados en temas existenciales y por tanto generalizadores, están en el fondo denunciando situaciones concretas. Y es la enunciación, además del simbolismo y el tratamiento de los temas, la que nos proporciona elementos de interpretación. El yo que enuncia es ficticio, tal y como hoy defiende la crítica[67], y habría que contemplar ese carácter ficcional en relación con la expresividad subjetiva y la existencia de un lenguaje específico: así, podría aceptarse la capacidad de la lírica de trascender lo particular y ser representativa de cuestiones, sentimientos y perspectivas sobre lo humano en general[68]. Si bien el hermetismo de buena parte de la poesía moderna ha trasladado al lector la responsabilidad de la interpretación y ha hecho que al autor, en ocasiones, se le pueda considerar más como creador que como comunicador, Lázaro Carreter defiende la importancia del poeta en cuanto es él quien dota al poema de intención comunicativa: el poeta es, para Lázaro, el autor transformado para el acto de comunicación poética[69]. Ahora bien, habría que revisar el acto de habla poético entendido como «casi acto» o «acto imaginario»[70], y, por lo tanto, carente de fuerza ilocutiva real. A este propósito, Lázaro defiende que hay que entender como fuerza ilocutiva no la real del mensaje, sino aquella con que el poema como

[67]En contra de las tesis de Käte Hamburger, que contemplaba el carácter «real» de la enunciación poética, frente a la dramática o la narrativa, en relación no con la existencia de otro sujeto receptor o con el contenido del enunciado, sino en la medida en que hay un sujeto enunciativo, sea real o ficticio lo que enuncie (*La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995 [1957]). Ya Martínez Bonati, en 1960, consideraba un hablar imaginario para la poesía, algo que luego ha intentado formularse (o negarse, como en el caso de Hamburger) mediante la teoría de los actos de habla (*La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983).

[68]Cf. J. M. Pozuelo Yvancos, «Lírica y ficción», en Antonio Garrido Domínguez, ed.: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 265.

[69]«El poema y el lector (El poema lírico como signo)» y «El poeta y el lector», en *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 15-51.

[70]Tal como J. L. Austin (*Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971 [1962]) o J. R. Searle (*Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1980 [1969]) lo plantearon.

signo es cifrado por el emisor; en otras palabras, y a la luz de los conceptos propuestos por Rifaterre, no en relación con su significado (información que aporta el texto leído), sino con su sentido (la significación total del poema)[71]. E, inmersos en el mundo ficticio del poema, no es el autor el que enuncia —y al que corresponde la fuerza ilocutiva—, sino el poeta, que puede mantener con el autor relaciones muy estrechas (afirma De Luis al respecto que «la poesía se hace con todo lo que se tiene, con todo lo que se es»[72]). Pero es un *yo* lírico, y no real, «lo cual no significa que resulte indiferente, por ejemplo, el compromiso político de tal o cual poeta, o que sea falsa la clara intención moral o satírica, censoria o apologética, la actitud que, ante el mundo —la paz, la guerra, el amor, la vida o la muerte— percibe inequívocamente el lector». Sin embargo, la dicotomía entre un sujeto lírico y otro empírico, mantenida desde el romanticismo, no tiene que poseer, a mi modo de ver, carácter universal, y puede variar en función de movimientos, épocas e incluso poetas. Así, habrá poemas en los que el sujeto lírico se defina absoluta y claramente, mientras que otros transparenten la existencia de un sujeto real, aunque, como es el caso, con proyecciones en la generalidad del ser humano: la poesía deluisiana parte de una experiencia personalizada y real, que se proyecta en una construcción literaria que, con la experiencia como soporte, construye su propio universo, pero ese universo concierne a la generalidad: de ahí también el carácter solidario o comunitario de esta poesía. En palabras de C. Zardoya, «el subjetivismo deluisiano nunca desmentirá la historicidad en cuyo plano

---

[71] *La production du texte*. Paris, Seuil: 1976.

[72] *Agustín Millares: una poética de la utopía*. Las Palmas: UNED, 1986, p. 11. Y añade: «Por otra parte, no tiene sentido exigir al poeta una neutralidad inhumana, una despreocupación de los fenómenos que inciden en su existencia y en la de su pueblo. Mucho más, cuando las evasiones de sedicentes poetas puros nacen, en el fondo, de actitudes preconcebidas y no menos ideológicas». Y, a propósito de Machado: «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 sólo 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 sólo a un sentido moral, a una visión trascendente, a un pensamiento grave o a un talante ético, aunque todo ello le dé dignidad y ansiedad. La poesía pienso que es el ser humano mismo» («Antonio Machado ante la crítica», en *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, p. 24).

vive y muere el hombre [...]. La tragedia individual lo es también de la humanidad»[73]. El sujeto es siempre un sujeto lírico, pero, a mi entender, se pueden dar grados en su acercamiento al yo referencial o, por decirlo de otro modo, puede estar construido en mayor o menor medida por el yo empírico. Se trataría de una diferencia de grado, de cercanía o alejamiento entre ambos *yoes*. Del mayor o menor grado de identificación entre el *yo* real del autor y el *yo* lírico dependerá no sólo la consideración de la obra poética (más o menos realista, más o menos subjetiva), sino también la identidad de intereses que se puede establecer con el lector. De ahí que el poeta social introduzca frecuentemente su propia vivencia personal, real, que además adquiere valor representativo de, al menos, un grupo de lectores[74].

Esta posible identificación, que se manifestaría a través del *yo* lírico en la enunciación, provocó (a partir, sobre todo, de la publicación de la antología de Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea,* en 1965) que los poetas sociales fueran acusados de insinceros, en la medida en que sus trayectorias vitales no siempre revelaban una circunstancia similar a la que denunciaban. A la luz de los planteamientos anteriores acerca de la lírica, la polémica[75] fue, cuando menos, improcedente, y supuso una vuelta a los planteamientos del romanticismo (sobre todo de A. W. Schlegel y

[73] «Leopoldo de Luis y sus palabras grises», *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 367-368 (enero-febrero 1981), pp. 353-359. A este respecto puede consultarse Dominique Combe, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo Aseguinolaza, ed.: *Teorías sobre la lírica.* Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 126-153.

[74] Según De Luis, «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» (*Poesía social española contemporánea,* cit., p. 184). Su poesía, incluso, puede ser clasificada como intimista e individualista, sin que su actitud sea subjetiva, pues la experiencia personal se revela trascendente. Algo similar propone, con respecto a José Hierro, P. J. de la Peña (*Individuo y colectividad. El caso de José Hierro.* Universidad de Valencia, 1978, p. 182).

[75] Promovida, sobre todo, por Julia Uceda («La traición de los poetas sociales», *Ínsula*, 242 [1967], pp. 1 y 12). Le respondió De Luis desde las páginas de *Ínsula* («La poesía social, otra vez», 247 [junio 1967] p. 14) y en la segunda edición de la antología, de 1968. M. Payeras Grau recoge los detalles más importantes de la polémica (*Poesía española de posguerra.* Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986, pp. 69-73). Cf. también Fanny Rubio, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), pp. 199-214, y F. Rubio y J. Urrutia, «Introducción» a *Poesía social española contemporánea*, cit., pp. 129 y ss.

Goethe) que identificaban la poesía con la expresión subjetiva de la conciencia creadora y postulaban, en consecuencia, sinceridad y autenticidad. La identificación es sólo posible, y no ha de responder a parámetros de exactitud.

Así, el *yo* lírico ejerce su fuerza ilocutiva con la intención de provocar efectos perlocutivos en el lector. El efecto perlocutivo es una conmoción, un movimiento anímico de respuesta a aquel intento de atracción que obliga al lector a ponerse en el lugar del poeta, a ser uno con él, y radica en la identificación: «La fuerza ilocutiva del poema es ese deseo de desplazar la personalidad de *tú*, hacia el *yo* lírico; y logra su eficacia perlocutiva en la medida en que tal desplazamiento se verifica», incluso en los poemas más herméticos. El deíctico *yo* no designa al enunciador real, e igual puede ocurrir con el tú, que puede funcionar como «antagonista silencioso» —a veces trasunto reflexivo del yo poético— cuya función es la de permitir que el *tú* real, el lector, pueda sufrir el efecto perlocutivo de los versos, describiendo o creando en sí mismo «las emociones reales o miméticas experimentadas por quien los escribió»[76]. No otra cosa era la que afirmaba De Luis cuando escribió que «la emoción la pone la herida. Por eso es respirar por la herida la poesía. Que esa herida le duela a los demás es el acierto del poeta»[77].

Y es particularmente importante la figura del lector en la poesía social[78], si bien siempre, tal como sostiene Lázaro, crea el autor para sus contemporáneos, y escribe pensando en sus lectores, en un determinado tipo de ellos, al menos, renunciando a los demás, y con ese tipo de lector cuenta. «Sabe que existen, y, si no, procede como si existieran, forjándolos como un *tú* necesario». Las peculiares condiciones en las que se produce la poesía social hacen que se aluda frecuentemente a un destinatario que comparte con el yo un contexto muy concreto. Por eso, en la poesía social,

---

[76] Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 40 y ss.

[77] *Reflexiones...*, cit., pp. 9-10.

[78] El enfrentamiento en los cincuenta entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento, que enfrentaría, entre otros, a Barral, Gil de Biedma o Valente con Bousoño, distingue para los primeros al simple «destinatario» de los poetas sociales, a los que éstos transmiten consignas, del lector activo y verdadero que reclaman. Ambas posturas, sin embargo, como ha demostrado J. Urrutia, no han de ser irreconciliables («Literatura, comunicación y medios», en *Literatura y comunicación*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe, 1992, pp. 13-33).

el poeta previamente ha intentado seleccionar aquellos elementos de la realidad que entiende como comunes a gran parte de los lectores, facilitando la identificación de éstos con el mundo que el poema les ofrece. En este sentido hay que entender la importancia del verso aleixandrino (de *Historia del corazón*) «el poeta canta por todos»[79]: el poeta se hace eco del sentir general, y es ese sentir el que transmite en un movimiento que es, pues, recíproco. De ahí que el yo pase a ser un *nosotros* en la poesía deluisiana y, en los últimos libros de la década, se acuda directamente al *vosotros* o se radicalice el *yo*, cuyas experiencias son asumibles por el lector[80]. Y eso pese a que el resto de los deícticos, si seguimos sosteniendo el carácter ficcional del poema, también pierden su condición referencial: el aquí y el ahora del poema pueden recrearse en cualquier lugar o momento. Sin embargo, las vinculaciones no sólo de los deícticos sino del mundo que se crea en el poema con la realidad son en este caso bien reconocibles (ya vimos cómo la poesía deluisiana se asienta sobre las coordenadas espacio-temporales de un único cronotopo, la España de los años de la posguerra), de manera que la identidad del contexto de poeta y lector, la comunidad de intereses, sufrimientos, necesidades o emociones pueden actuar como

[79] Verso al que dedica De Luis el siguiente comentario: «Es sabido que la poesía aleixandrina hace entrada en la escena de la poesía española cuando se está representando, como en un teatro experimental, la comedia de magia de la *poesía pura*. Nada por aquí, nada por allá. El hombre-poeta desaparece por el foso y los espectadores —pocos; este teatro no debe tener entrada general, sólo selecto patio de butacas— contemplan admirados una realmente admirable, digámoslo sin reservas, belleza exenta, como el humo blanco flotando desprendido del combustible oscuro que el mago escamotea. La deshumanización del arte está en boga. El arte como juego puede ser comentado con deliciosa maestría por quien logró entre nosotros a la perfección medir, pesar, auscultar y ofrecer el diagnóstico de todos los fenómenos de la época. El drama era otro para quienes sentían la poesía como un cuerpo vivo, con sangre y huesos y dolor: con armazón humana, en definitiva. Para quien siente la necesidad de descender a las esclusas del hombre, donde se acumulan residuos que fermentan en odio y en incomprensión. Hay que revolver en la sombra para que pueda entrar la luz». Más adelante, dice: «...el hombre cuando se hermana a los demás gana su hombría verdadera y cuando el poeta "canta por todos" cumple ciertamente su destino» («El sentido social en la poesía de Vicente Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, XXXII-XXXIII [nov.-dic. 1958], pp. 415-428).

[80] La rotunda afirmación tanto del *yo* como del *nosotros* y la apropiación de la realidad cotidiana será transparente en *Juego limpio*, lejos, por cierto, del histrionismo y la sobreactuación que Mainer encuentra en otros poetas sociales (*op. cit.*, p. 31). Carlos Bousoño contempló la desviación del *yo* hacia el *nosotros* como una de las características de la poesía de posguerra («Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea», en *Teoría de la expresión poética*, 1970, 5ª ed., pp. 277-319).

mediaciones facilitando el propósito del poeta de imponer una determinada visión al lector y el esfuerzo que éste realiza para identificarse con él, haciendo efectiva, finalmente, la respuesta perlocutoria. Leopoldo de Luis ya consideró como uno de los rasgos de la poesía social la objetivización narrativa de un testimonio que parte de un aquí y un ahora, es decir, de un momento histórico perfectamente reconocible para el lector[81].

Pero hay algo más que caracteriza a la poesía social. Si aceptamos el estatuto de la lírica como ficcional, convendremos en que no se produce en ella una situación comunicativa real, puesto que no estamos ante un discurso del autor: todo lo que puede hacer es crear una ilusión de comunicación real[82]. Los procedimientos de la poesía social van encaminados, en efecto, a aumentar esa ilusión de realidad: la sencillez expresiva, el carácter común de los sentimientos expresados (tanto si el poeta entiende que los propios son extensibles a los demás como si asume como propios los ajenos), la intensidad de la presencia del *yo* lírico (que sólo en virtud de lo que, para la novela, denominó Ph. Lejeune como «pacto autobiográfico», es posible aceptar como real), la inserción de ese sujeto lírico en unas coordenadas espacio-temporales concretas fácilmente identificables, la elaboración, en suma, de un mundo que es simbólico pero que remite a otro reconocible. Y, desde luego, utiliza los recursos que puedan crear la ilusión de una situación comunicativa real: el desplazamiento de las vivencias del yo hacia un *tú* (y, en último término, hacia un *nosotros* que incluye al lector), que permitirá explicitar la intención ilocutiva y obtener efectos perlocutivos. Y todo ello con el propósito —no siempre declarado— de influir en el lector para cambiar las estructuras sociales o, simplemente, de manifestar un sentimiento de solidaridad. No de otro modo, creo, cabe interpretar las siguientes palabras de Leopoldo de Luis: «La poesía actúa lentamente en la sensibilidad. Nunca se propuso otra cosa la poesía social sino ayudar a tomar conciencia y compadecer. Porque compadecer quiere decir padecer-con, esto es: ponerse al lado de quienes sufren y compartir sus situaciones,

---

[81] *Poesía social española contemporánea*, cit., pp. 183-184.

[82] Cf. Sultana Wahnón, «Ficción y dicción en el poema», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón, eds.: *Teoría del poema. La enunciación lírica.* Amsterdam/Atlanta, Rodopi: 1998, pp. 77-110.

sus amarguras y sus esperanzas»[83]. Esa intención comunicativa, y efectiva, ha de ir apoyada por los efectos perlocutivos, la identificación: «Por desprestigiado que hoy pueda estar el término, por confuso que lo hayan hecho algunas teorías, yo sigo creyendo en la poesía con *mensaje*. Le pido a la poesía que *diga* algo y que me lo *diga* a mí. [...] No sé si es problema del poeta hacerse comprender, pero sí lo es hacer que sintamos con él. El poema debe ser una pequeña máquina de emoción. Lo que le pasa a un hombre le puede pasar a muchos, y yo sigo creyendo que la poesía es comunicación, como un día aseveró Vicente Aleixandre. He recibido mucho consuelo moral de la poesía a lo largo de los años para abandonar la convicción. El lenguaje poético no es jeroglífico, sino un juego de símbolos que enriquece las suscitaciones, y subraya la emoción»[84].

A propósito de la intención comunicativa de la poesía social y su deseo de influir en la sociedad (más expresa en poetas como Celaya) mediante la denuncia de la injusticia y la instigación más o menos velada a la rebeldía, otro de los aspectos decisivos en torno a la polémica sobre la poesía social en los años sesenta fue la acusación de ingenuidad a los poetas, cuya obra resultaría ineficaz. Leopoldo de Luis entiende al respecto (demostrando que, como indicó Lechner, «los poetas comprometidos nunca han sido los ilusos bienintencionados que la última moda parece querer ver en ellos»[85]) que la revolución no se hace con poesía, sino «adueñándose de los medios de producción». Los poetas sociales «habrán podido, con su obra, conseguir una de estas tres cosas: hacer sentir la 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»[86]. En efecto, la eficacia social de la poesía dependería de multitud de variantes, entre las que habría que situar su escasa difusión o la predisposición del lector. Al cabo de los años, De Luis ha manifestado que la

[83] *Agustín Millares...*, cit., p. 10.
[84] «Diálogos» con Meliano, Peraile, cit.
[85] *Op. cit.*, p. 45.
[86] «La poesía social, otra vez», cit.

poesía social no se reveló tan ineficaz como algunos quisieron creer: «Y la verdad es que yo, que me confieso más bien escéptico por naturaleza y escasamente entusiasta por edad, estoy bastante persuadido del lento pero cierto influjo de aquella poesía, tan denostada por algunos, en las transformaciones experimentadas por la manera de sentir que hoy se percibe»[87].

Independientemente de su efecto, hay en la poesía de Leopoldo de Luis fuerza ilocutiva, instigaciones a un *tú*, a un *nosotros* e incluso a un *vosotros*, a la colaboración en la construcción de un mundo mejor, a la rebelión contra injustas estructuras sociales y, sobre todo, a la recuperación de la esperanza, cuya obligada ausencia se denuncia desde el principio. Sin tener presente esa voluntad explícita, que responde además a un contexto del que tampoco es posible prescindir, no se entiende gran parte de la poesía española de durante casi treinta años. 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. Además, esas construcciones van inscribiéndose paulatinamente en el universo cotidiano (y de ahí la recurrencia al mundo artesanal y obrero que hemos visto en los últimos libros), de modo que resultan inmediatamente identificados por el lector con otros que les resultan cercanos, familiares y, por desgracia, reales. La ficción, pues, no se vive como tal, no se recibe como tal por el lector. Lo que sí se establece, en virtud de esa relación de identidad entre el referente poemático y la realidad, es un sentimiento de solidaridad que acerca la circunstancia del poeta a la del lector (algo que, en definitiva, es propio de toda poesía, pero que aquí se intensifica). Y si a esa identidad de referentes le añadimos el hecho de que el lector admira y admite procedimientos literarios, pero no herméticos; construcciones poéticas, pero no un lenguaje ininteligible, sino cotidiano, y que además, se le insta continuamente o a hacer suyos unos sentimientos o a entender a la voz poética como portavoz de los propios,

[87] *Agustín Millares...*, cit., p. 10.

esa comunión se radicaliza. De ahí el particular sistema enunciativo deluisiano, que preside toda su producción poética y que se intensificará en libros posteriores.