



*Cascais*, de Javier Sánchez Monedero

# Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)

DANIEL GARCÍA FLORINDO  
*Universidad de Córdoba, España*

Impossibilia N°12, páginas 48-79 (Octubre 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 06/03/2016, aceptado el 05/08/2016 y publicado el 31/10/2016.



**RESUMEN:** En el presente trabajo se aborda un análisis del primer libro de poesía de Juan Bernier, *Aquí en la tierra* (1948), a través del cual se demuestra su condición de poema extenso moderno. Con este fin, queda planteada su escritura poética como una continuidad de su prosa testimonial. Sus especiales características híbridas sitúan claramente nuestro objeto de análisis en la línea de la modernidad poética que inaugura el Romanticismo, es decir, en esa tradición de la ruptura en la que irá evolucionando un nuevo molde de composición poética que Octavio Paz denominó poema extenso moderno. Este planteamiento analítico se hace posible a la luz de la publicación póstuma del *Diario* (2011) de Bernier, cuya redacción original se refiere a los años 1918-1947, por lo que su escritura autobiográfica finalizaría justo en los inicios de la revista *Cántico* y apenas un año antes de la publicación de *Aquí en la tierra*.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Bernier, lírica / narrativa, género híbrido, poema extenso, modernidad.

**ABSTRACT:** In this paper we will make an analysis of Juan Bernier's first book of poetry, *Aquí en la tierra* (1948), through which we demonstrate a status as modern long poem. With this objective, his poetic work seen as a continuity of his testimonial prose, is raised. Its special hybrid features clearly situate the object of our analysis in the line of poetic modernity that began Romanticism, i.e. the break that will evolve into a new form of poetic composition which Octavio Paz referred to as the long modern poem. This analytical approach is possible in the light of the posthumous publication of Bernier's *Diario* (2011), which was originally written between 1918-1947. Thus, his autobiographical work finishes at the beginning of the magazine *Cántico* and scarcely a year before the publication of *Aquí en la tierra*.

**KEYWORDS:** Juan Bernier, lyric / narrative, hybrid genre, long poem, modernity.



Con frecuencia, cuando se ha tratado la poesía de Juan Bernier se ha partido desde la base y los presupuestos estéticos del grupo “Cántico”, dedicando a su obra poética solamente algunas pinceladas leves e insuficientes, incapaces de replantear en profundidad el significado y las relaciones que su poesía ha establecido y modulado, a lo largo de su trayectoria poética, con la modernidad. Así, la mayoría de las referencias a su obra se han centrado normalmente en el marco estético de lo que supuso el grupo cordobés, diluyendo su propia identidad como poeta universal en una identidad grupal que abarca escritores cuyas creaciones han manifestado, por otra parte, posturas y poéticas no tan cercanas como diversas en sus modulaciones. De hecho, en el caso de Bernier los estudios críticos han puesto de relieve el carácter paradójico de su obra, al ser, por un lado, expresión de un “hedonismo a ras de tierra, reconciliado con la condición humana” (Carnero, 2009: 106) y, por otro lado, testimonio de preocupaciones filosóficas, religiosas y sociales.<sup>1</sup> No es nuestro propósito en este artículo el análisis de la recepción crítica<sup>2</sup> que la poesía de Bernier haya podido generar, pero sí debemos señalar el carácter resbaladizo y problemático de su obra poética para una crítica empeñada en etiquetar y clasificar una lírica que por su propio carácter autobiográfico y crítico — esencialmente moderno— se resiste a encajar con facilidad. No obstante, para comprender la especificidad de la poesía de Bernier tampoco podemos prescindir del contexto del grupo y la revista Cántico, pero sí analizar sus relaciones desde una óptica más objetiva y problemática, cuestionando cuando sea necesario la recepción que ha recibido el grupo cordobés desde su rescate de la marginalidad en el campo literario de posguerra, tras el famoso estudio de Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba*, publicado en 1974. Con este artículo pretendemos, pues, acercarnos a la creación poética de Bernier, centrándonos en su primer

---

<sup>1</sup> Por esta paradoja, García de la Concha calificaba a Juan Bernier como “desconcertante poeta” (García de la Concha, 1987: 782).

<sup>2</sup> Sin duda, un análisis del campo literario que conlleve el de la recepción crítica de la poesía de Bernier despejaría desde una óptica sociológica las causas y las consecuencias del valor que se le ha otorgado a su obra a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

libro, *Aquí en la tierra* (1948), sin los prejuicios que ya hemos comentado, para tratar de describirla con un mayor fundamento filológico y, al mismo tiempo, establecer relaciones con la modernidad poética a través de sus propios textos, una obra literaria que en los últimos años se ha recuperado y revitalizado<sup>3</sup>.

## POESÍA Y VERDAD PERSONAL

En el número de la revista *Cántico* dedicado a Cernuda, Juan Bernier publica el artículo “La antifantasía poética y Cernuda” (Bernier, 1955), donde plantea su propia forma de concebir la escritura de la prosa y el verso. En él refleja su pensamiento (anti)poético y sobre lo que él denomina la antifantasía. De todo su discurso podemos extraer algunas claves que ilustran a la perfección su manera de entender ambas formas literarias. Destaquemos, pues, las ideas principales que Bernier expone en dicho artículo, donde teórica e implícitamente se establecen las estrechas relaciones entre su *Diario* y su poesía:

- Bernier comienza remitiendo a una tradición poética fantasiosa y alejada de la verdad existencial del ser íntimo y del ser social (“Los poetas [...] creaban su mundo no solo desligado de los demás, sino de sí mismos”), vinculándola a un espacio privado para los propios poetas que no asumen su lugar en el mundo (en la tierra), sino fuera de él (en el Parnaso, Olimpo).
- Contraponen también así lo etéreo, lo irreal del género lírico al asentamiento de la prosa en la tierra (en el mundo del hombre), que “no pudo jamás desmaterializarse”, pues con la prosa es posible cualquier comunicación funcional e intelectual (“cocina o filosofía, lujuria

<sup>3</sup> Gracias a la publicación de su prosa póstuma, *Diario* (Bernier, 2011a), así como al estudio-antología *La compasión pagana* (García Florindo, 2011) y a la recopilación y edición de su *Poesía completa* (Bernier, 2011b).

o hipertensión”): “el poeta, si tiene una chispa divina en sí, no ha de imaginar su mundo, sino bajar a sumergirse en el de aquí abajo, que es de barro y muchas cosas más”.

- Planteadas las funciones que tradicionalmente se han dado a la prosa y al verso, Bernier lamenta que la poesía no haya sabido atrapar la verdad como hace la prosa.
- En cuanto al lenguaje, aboga por la naturalidad, por la “difícil naturalidad” propia de un discurso sin imposturas que hable desde la verdad de la propia existencia: “Y esta [la vida] es por sí misma, demasiado complicada, misteriosa, admirable, para que se la vista de máscara y se la adorne con abalorios de estilo o fantasías sentimentales”.
- Bernier celebra, como conclusión, la existencia de una nueva literatura que escapa a los cánones tradicionales apuntados, una poesía moderna en la que tienen cabida los valores que ha ponderado, como la existencia, la verdad, la naturalidad, lo íntimo y lo social. Bernier considera dos referencias modélicas incuestionables de esta nueva literatura para la prosa y el verso: Gide y Cernuda, respectivamente. Esta nueva literatura y formas de expresión, según Bernier, vendría dada por la realidad histórica y una conciencia que reacciona ante ella:

El descubrimiento del descenso poético como base para hacer poesía ha venido después. Surgió en cierto modo de la aguda amargura de los problemas personales o de la consideración de la moderna tragedia de masas, atropelladas, exterminadas o hambrientas. Vino del fracaso de las doctrinas, del orden o de las ideas. De saber el hombre que su solo lazo es con las cosas, con las que vive cada día y con las que muere. De saberse él mismo un mundo desamparado (Bernier, 1955: 43).

Lejos de los presupuestos que la crítica interesada de los novísimos adjudicó a la poesía del grupo “Cántico” y, por contigüidad, a la poesía de Juan Bernier, el testimonio que acabamos de ver sobre la poesía de Cernuda se aleja literalmente de la recepción novísima en la misma medida en que se vincula a la tendencia desplegada desde la poesía social de

posguerra hasta la poesía de la experiencia en los años ochenta. Sin embargo, Bernier, a diferencia de estos poetas, no pretende, como veremos, dibujar un sujeto poético reconocible, sino desdibujar o velar (Ciplijauskaité, 1994) sus contornos, que ya estaban completamente fijados, aunque secretamente ocultos al público lector, en su prosa diarística.

A la luz del *Diario* de Juan Bernier es posible establecer un estudio más profundo y revelador de su poesía, así como entenderla como parte complementaria de su prosa autobiográfica, y viceversa, entender su *Diario* como el reverso (con el fondo de la experiencia de la “realidad” o la “verdad” de su pensamiento) de su obra poética (con la elaboración formal que sí permitió la expresión pública de su pensamiento). Sabemos que en pequeños cenáculos Bernier solía leer fragmentos del *Diario* (como síntoma de un *work in progress*) a su círculo literario y amistoso.<sup>4</sup> La reelaboración y corrección del texto a lo largo de los años hacen del *Diario* de Bernier una pieza especial dentro del género autobiográfico, ya que comparte territorio con las memorias (en concreto, la parte dedicada a su infancia y juventud hasta los veinticuatro años, en 1935, sí podemos considerarla íntegramente unas memorias); pero, más allá de la clasificación genérica, lo determinante de esta prolongación en el tiempo de la (re)escritura del *Diario* de Bernier es el proceso continuado que conlleva en su (re)definición de sujeto y personaje.

Como en tantos otros diaristas, la fractura de la Guerra Civil provocó en Juan Bernier una voluntad testimonial de la traumática experiencia, pero también la ocultación clandestina de su *Diario* y la imposibilidad de hacerlo público en la inmediata posguerra. Junto a la experiencia de la guerra y sus repercusiones se encuentra en el *Diario* también, como tema vertebral de sus reflexiones vitales, su experiencia homosexual, conflicto que lo margina

---

<sup>4</sup> Pablo García Baena lo ha rememorado en distintas ocasiones. Exponemos una de ellas: “Pero antes de Cántico estaba la taberna de Pedro Ruiz cercana a la Puerta Nueva, donde Juan nos reunía, como a colegiales asombrados para leernos algunas páginas de su *Diario*, o de su novela *El rapto de Gardenia*, que sigue inédita sesenta años después” (García Baena, 2007: 96).

secretamente de la vida pública y social. Repararnos, pues, en la importancia del diario íntimo<sup>5</sup> como forma literaria que permite acercarse a la realidad personal del sujeto hecha escritura confesional en fragmentos e inscrita en la peripecia cotidiana del vivir. Sin duda, Juan Bernier utilizó, en primera instancia, esta práctica literaria privilegiada para mantener un diálogo con el tiempo que le tocó vivir (la Guerra Civil y su inmediata posguerra) de manera reflexiva.

Tanto el *Diario* como la poesía de Bernier tienen por objeto el (re)conocimiento de sí mismo, pero, al igual que la poesía de Cernuda, con la misma intensidad, también la poesía de Bernier es una tentativa de crear su propia imagen: diario poético, biografía poética o historia de un sujeto que, al conocerse y poetizarse, se transfigura. De este modo, Bernier consigue continuar en su poesía su escritura autobiográfica. De hecho, su poesía comienza a publicarse justo cuando acaban los años relatados por su *Diario*, como una consecuencia lógica, una continuidad en la que, como veremos, aún permanecen marcas propias del *Diario*, tan características como las referencias espacio-temporales y la automención. En este sentido, es muy destacable el uso del versículo, como metro de transición cercano a la prosa, que caracterizará, especialmente, la primera etapa de su producción poética y que supone una distinción de modernidad en el panorama poético del momento.

En definitiva, no creemos equivocarnos al afirmar que una lectura de su primer libro de poesía, *Aquí en la tierra* (1948), nos lleva, en el fondo, a una versión poética del *Diario*, una traducción lírica donde se condensa el componente emocional del mismo. Es decir,

---

<sup>5</sup> El diarista se construye una imagen. Es en ese instante cuando la intimidad insta una inflexión hacia sí mismo en busca de la verdad del yo, utilizando otros dos atributos que dan carácter al diario íntimo: la sinceridad y la autenticidad, los cuales alcanzan una especial gradación en la escritura diarística. El resultado de esta manera de narrarse confiere al diario íntimo una especial estética, diferenciada de la que aparece en el diario literario, las memorias o la autobiografía. En este sentido, el diario íntimo se convierte en una suerte de espejo que, dependiendo de cada diarista, lo desvela y confronta con el sujeto que es y actúa en público. Deja al descubierto el ser que íntimamente es y el que en público (a)parece.

podríamos interpretar *Aquí en la tierra* como un epílogo del *Diario* o como el reverso lírico de su obra en prosa. Entendemos, así, desde su inicio la concepción unitaria y orgánica que demuestra Bernier de su literatura, concepción que revelará veintisiete años más tarde con la ordenación y recopilación de su obra poética hasta ese momento en *Poesía en seis tiempos* (1977).

## CONFORMACIÓN DE LA NOCIÓN DE POEMA

Una vez planteada la primera producción poética de Juan Bernier, *Aquí en la tierra*, como una obra poética que se desprende, en parte, de su prosa autobiográfica y que, por consiguiente, deja un rastro en su poesía con especiales características híbridas en cuanto al género se refiere, podemos profundizar en esta cuestión, que, como hemos visto, el propio Bernier teorizó al hablar de “la antifantasia poética” de Luis Cernuda. Parece factible pensar que en *Aquí en la tierra* Bernier plantea una relectura de la subjetividad del yo a través de un molde distinto a los tradicionalmente empleados en la poesía lírica. De este modo, este libro se situaría en unos parámetros que lo alejan de la tradición lírica española en la medida en que lo acercan a una tradición de la modernidad que se inicia con el romanticismo europeo.<sup>6</sup> En este sentido, el precedente más claro de este nuevo lirismo en nuestras letras lo representó Luis Cernuda. Partiendo de los fundamentos del romanticismo europeo, pues, cabe

---

Cuando el diario íntimo deja de ser “íntimo” se hurta la posibilidad de explorar la complejidad de una persona representándose a sí misma en un espacio libre de controles externos, y pasa a convertirse en un diario privado. Pero la privacidad nada tiene que ver con la intimidad, por lo que en la mayoría de los diarios que se publican en vida del autor/a la intimidad es aparente, producto de consumo desnaturalizado, corregido, enmendado y expurgado. Precisamente en este proceso aún se encontraba nuestro autor poco antes de su muerte.

<sup>6</sup> Con esta afirmación estamos sosteniendo la tesis de Philip W. Silver (1997) sobre la insuficiencia del romanticismo español en el siglo XIX, que quedó limitado a un historicismo sin el trasfondo ideológico de modernidad, y que la poesía posterior hubo de empeñarse en construir.

caracterizar la poesía de Bernier como poesía sentimental, según la distinción que Friedrich Schiller hizo para separar la poética clásica de la romántica en su tratado de 1795, *Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Según Schiller, la poesía ingenua caracterizaba a la época en que el hombre se sentía de manera sencilla y directa en inmediata comunicación con la naturaleza, integrado plenamente en ella, sin conflicto y dispuesto a cantarla como inmediato reflejo de esta identidad. Así, la poesía ingenua se identificaría con una imagen de la realidad devuelta por un espejo sin distorsiones, es decir, con una poesía mimética. Por el contrario, la poesía sentimental, con la que identificamos la mirada poética de Bernier, se desplaza de lo objetivo a lo subjetivo y ya no cantará a la naturaleza, sino que expresará la conciencia de la distancia percibida y la angustia resultante (Schiller, 2014: 34). A propósito de esta poesía sentimental, Pedro Ruiz Pérez explica lo siguiente:

a partir del momento en que el hombre se siente desgajado de la naturaleza [...] se acentúa su sentimiento, su *pathos* de frustración, en el intento de recuperar aquella condición sólo vislumbrada ya en una memoria fundida en melancolía, fruto de la conciencia que sitúa al hombre fuera de la naturaleza, dispuesto a dominarla y mejorarla con el artificio, pero a costa de su pérdida (Ruiz Pérez, 2003: 15).

Este desplazamiento de lo objetivo a lo subjetivo guarda una correspondencia natural en la fusión o el hibridismo de los géneros que igualmente se producirá a partir del período romántico. La poesía, encorsetada desde la Antigüedad en el molde del poema épico, se libera llevando el principio de la *Gattungsmischung* ('fusión genérica') a la esencia misma del género que a partir de ese momento casi se identificará con la literatura: la poesía lírica. En la medida en que se pretende escribir poemas extensos que disuelven el componente narrativo (épico), se intenta trascender los márgenes característicos de la lírica con el fin de sostener una enunciación subjetivo-sentimental a lo largo de una extensión textual considerable. En su programa romántico fundacional, Friedrich Schlegel (1798: fragmento 116) señalaba como aspiración de la poesía romántica el deseo de amplitud, elevación y organización de un

conjunto en una “estructura visionaria” (Schlegel, 1987: 141). La mayoría de los poetas románticos buscará combinar los principios de lo “grande” y lo “excelente” para conjugar a su vez la ironía y la paradoja. Efectivamente, el período romántico modificó de manera significativa el poema épico tanto en su forma como en su temática. Uno de los cambios principales que realizó fue la introducción de dos temas: la poesía misma o, como dice Octavio Paz, “el cuento del canto fue el canto mismo”, y el “yo” del poeta como asunto, ofreciéndole así un elemento subjetivo al poema. Fue precisamente Octavio Paz quien, en su artículo “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, publicado por primera vez en 1986,<sup>7</sup> caracterizó una nueva forma poética, producto de este momento, que llamó “poema extenso moderno”. En dicho artículo se evidencia el carácter escurridizo de esta forma poética, remarcando, además, la relatividad del adjetivo “extenso” según las distintas tradiciones literarias. Además de la amplitud, se destaca también su esencia al mismo tiempo fragmentaria y unitaria, enlazada con recurrencias y sorpresas, la pretensión de reflejar todo un mundo, etc. Por otra parte, Rastrollo Torres<sup>8</sup> subraya: “Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento” (Rastrollo, 2011: 107), rasgos propios de la transgresión que supone la modernidad poética.

La obra del período romántico en que originalmente se puede observar al poeta y a la poesía misma como temas del poema es *The Prelude* (1799, 1805, 1850), de Wordsworth, donde se relata la historia de la formación del poeta y la imaginación poética a la vez (Paz,

---

<sup>7</sup> En 1976 Octavio Paz dictó seis conferencias en el Colegio Nacional de México sobre *El poema extenso en la edad moderna*. Este artículo fue una versión corregida de la primera. Ese mismo año también dictó el mismo curso en la Universidad de Harvard.

<sup>8</sup> En la bibliografía de este artículo puede consultarse las referencias de los trabajos de Juan José Rastrollo Torres sobre el poema extenso moderno donde se caracteriza y actualiza el estado de la cuestión acerca de este tipo de composiciones vinculadas a la modernidad poética. En este sentido, su reciente tesis doctoral (2015a) se convierte en un referente primordial para abordar cualquier investigación al respecto, ya que hasta el momento ha sido muy reducida la teoría sobre esta forma poética.

1990: 25-27). Juan José Rastrollo destaca cómo a partir de este poema se vincula al poema de largo aliento tanto la experiencia vital del poeta como la interpretación o la búsqueda del conocimiento de sí mismo:

Ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, con *El preludio* de Wordsworth, el poema de largo aliento fue asociado a lo autobiográfico y a la autoexégesis del poeta, de su vida y de su práctica literaria; en el caso del poeta inglés, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez —como si de un torrente de palabras se tratara— su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afición de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento (Rastrollo, 2011: 111-112).

A finales del siglo XIX el simbolismo, por su parte, también aportó tres elementos relevantes a la formación del género del poema largo. Por un lado, retomó los dos temas de la poesía romántica: la poesía del poeta y la poesía de la poesía, y, entre estos dos, propuso un diálogo entre la ironía y la analogía o entre la “conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal” (Paz, 1990: 27). Por otro lado, le adjudica al poema extenso la poética del poema que evita las explicaciones en pos de la insinuación. Así, el desarrollo del poema extenso ya no depende de la continuidad lineal, sino de la fragmentación y los silencios presentes en tales fracturas. Finalmente, se recurre y se da importancia al uso de la metáfora y el símbolo, los cuales apoyan la construcción fragmentada del poema para, de esa manera, evitar las descripciones y la narración (Paz, 1990: 27). Dentro de este período, Paz resalta dos obras que han marcado de manera decisiva la poesía del siglo XX: *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, composición que trata sobre la escritura del poema, es decir, “el poema del poema” (Paz, 1990: 28) y el poema “Song of Myself”, incluido en *Leaves of Grass* (1855-1892), de

Whitman, composición en el que el poeta es el tema principal, y en el que su yo se expande: “El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos” (Paz, 1990: 29). Con estos dos poemas largos, dice Paz, termina una primera modernidad a la que pertenecen el romanticismo y el simbolismo.

## CRUELDAD Y BELLEZA

*Aquí en la tierra* se articula mediante dos ejes temáticos extremos: vida (belleza) / muerte (crueldad). A lo largo de la composición, estos temas se conjugan oponiéndose mutuamente y dibujando así una estructura rítmica según dicha alternancia en las distintas transiciones de cada poema y dentro de cada uno de ellos. Cuando ambos temas, belleza y crueldad, se entrecruzan, se produce una interrogante existencial cuya respuesta es imposible. Sobre esa imposibilidad gira el poema al final de la composición.

Conviene ahora comentar el llamativo dato que se obtiene al sumar los versos y los títulos de los poemas, justamente quinientos versos. Es posible que este número se deba a la cantidad mínima reglamentaria para participar con el libro al Premio Adonáis —actualmente, en las bases se requiere de quinientos a ochocientos versos— al cual Juan Bernier se presentó en 1947, junto a sus compañeros cordobeses.<sup>9</sup> En cualquier caso, esta exactitud numérica revela igualmente una concepción sistemática y orgánica del libro-poema, una concepción que en 1977 unificará toda su obra reordenada bajo el revelador título de *Poesía en seis tiempos*.

<sup>9</sup> Ricardo Molina presentó *La estrella de Ajenjo*; Pablo García Baena, *Junio*; Julio Aumente, *Nisán*; Mario López, *La tierra confundida*, y Juan Bernier, *Aquí en la tierra*, poemario que se publicaría en el otoño del año siguiente como el tercer número extraordinario de la revista *Cántico*. El premio, dotado con mil pesetas y la publicación, recayó sobre *Alegría*, de José Hierro, y los accésits fueron para Eugenio de Nora y Juan Ruiz Peña. La decepción del grupo cordobés motivó la aparición del primer número de la revista *Cántico*, en octubre del mismo año, 1947. Según el testimonio del propio Pablo García Baena, “De aquel fracaso de Adonáis nació *Cántico* y sus poetas buscaron el espacio literario que se les negaba, tenían algo que decir y un modo propio nuevo y permanente de decirlo” (García Baena, 2009: 207).

Esta ordenación de su obra se basará en los seis ejes temáticos con los que Bernier vertebra su obra desde el inicio: el sur, el deseo, el hombre, la muerte, Dios y el ahondar. Estos temas pueden englobarse en la oposición que ya hemos adelantado: belleza y crueldad. En la primera se encontrarían el sur y el deseo, y en la segunda, el hombre y la muerte. Por otra parte, de manera más exclusiva, el conflicto religioso y existencial se da cita en los dos últimos apartados temáticos. La obra de Bernier revela así la escisión del sujeto poético entre la huida hacia un deseo pagano y su implicación histórica. Estas actitudes aparentemente opuestas o contradictorias son respuestas estéticas ante una misma realidad vital y social. Es la comparecencia clara de la historia lo que mejor identifica la poesía de Bernier y la distingue, en este sentido, del resto del grupo cordobés, cuya valoración interesada se ha sostenido como argumento para desacreditar a aquella poesía de la resistencia al franquismo, la llamada “poesía social”;<sup>10</sup> pero ¿qué duda cabe de que todos ellos trataron de superar ese tiempo de silencio que la guerra había impuesto a los vencidos y, de algún modo, a los mismos vencedores? Baste citar el ensayo *Función social de la poesía*, obra póstuma de Ricardo Molina (1971), para contradecir esa férrea postura que ha solapado la justa y merecida recuperación de la obra de los integrantes del grupo “Cántico” y, más concretamente, de la obra de Juan Bernier. En dicho ensayo, al hablar del poeta actual, Ricardo Molina reflexiona del siguiente modo:

El poeta, entre 1936-1967, tiende a hacerse un cantor social, lo que casi siempre involucra una actitud política, a tal punto que ser calificado de poeta social equivale casi a ser tenido

<sup>10</sup> Desde ese punto de vista, es llamativa la relación que Celaya mantuvo con los poetas andaluces del grupo “Cántico”. Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena editan en 1949 el poemario de Celaya *El principio sin fin* como cuarto número extraordinario de la revista incluyendo siete dibujos del pintor, poeta y dramaturgo Francisco Nieva. Por otra parte, anteriormente publicó, en 1948, al año siguiente de iniciar el proceso editorial de “Norte”, el libro de Ricardo Molina *Tres poemas*, compuesto de tres partes: 1) “Recitativo a tres voces (A Juan Bernier)”; 2) “Salmo (A Juan Costa y Mercedes Palacio de Costa)”, y 3) “El poema de Pablo García Baena”.

por miembro de determinado partido. [...] Los espléndidos logros nerudianos dan un poderoso mentís a los enemigos de la poesía política, que la juzgan reciente desvirtuación, cuando la verdad es que su antigüedad se remonta a la lírica griega y nunca dejó de ser cultivada. Píndaro, Horacio, Claudiano, Dante, Herrera, Quevedo, Hugo, fueron grandes poetas políticos. En nuestros días son muchos los que han defendido el derecho de la poesía a ingresar en los dominios de la política. Tal, Gabriel Celaya en sus *Exploraciones de la poesía*, cuyo interesante epílogo nos hace reparar en las injustas condenas que viene sufriendo el poeta político. En cambio, objetiva, es fácilmente aplaudida cualquier pretensión pseudofilosófica o metafísica.

El alejamiento del poeta de la “res publica” se acentuó con la teoría del simbolismo y con la actitud estetizante, mimada desde fin de siglo XIX por la alta burguesía. Así se convertía al poeta en una criatura de lujo, hermano del precioso objeto ornamental, o del suntuoso animal decorativo: perrito, pavo real, canario, faisán, loro, etc. Y la poesía que había sido —a rachas, según los tiempos— una gran fuerza al servicio de los más altos ideales humanos, era reducida a la situación de un león domesticado o de un águila enjaulada (Molina, 1971: 299).

## EL RÍO Y SUS MEANDROS: ESTRUCTURA DE *AQUÍ EN LA TIERRA*

Retomemos ahora *Aquí en la tierra* para establecer relaciones con ciertos rasgos esenciales del poema extenso moderno.<sup>11</sup> Una de las características fundacionales del poema extenso moderno es el elemento fluvial, que conjuga la sorpresa y la reiteración:

---

<sup>11</sup> Rastrollo Torres (2015a) expone un *corpus* de obras como canon o paradigma del poema extenso moderno escrito a partir del Romanticismo, de Wordsworth a Boris A. Novak, e incluye en su amplia relación el texto de Bernier. Se trata de una propuesta abierta a la que se podría añadir otras obras como las siguientes: *Troppo mare* (Egea, 1984), *Caída* (García, 2002) o *Vida y leyenda del jinete eléctrico* (Pérez Azaústre, 2013). Por otra parte, la obra poética de Félix Grande recogida en el volumen *Biografía* (1958-2010) se presta a estudiarse desde el punto de vista del poema extenso, por ejemplo, en el libro *La cabellera de la Shoá* (2010) o en su última obra, *Libro de familia* (2011), que recoge composiciones tan interesantes, desde nuestra perspectiva, como “El madrigal del odio muerto”.

Este vínculo entre el canto del poema extenso y el murmullo del río lo podemos hallar desde los albores de la tradición del poema extenso moderno, con W. Wordsworth en *El prelude* describiendo la fluvialidad de lo existente. Desde el poeta anglosajón, el elemento fluvial se ha convertido en un topos asociado al discurrir del pensamiento y de la imaginación poética (Rastrollo, 2011: 106).

De esta manera da comienzo *The Prelude* en su versión de 1799:

Was it for this  
That one, the fairest of all rivers, loved  
To blend his murmurs with my Nurse's song,  
And from his alder shades, and rocky falls,  
And from his fords and shallows, sent a voice  
That flowed along my dreams?<sup>12</sup> (Wordsworth, 1999: 10)

En *Aquí en la tierra* encontramos también este espacio fluvial<sup>13</sup> donde transcurre el pensamiento torrencial de Juan Bernier. Así, en el poema “Morir” leemos:

Me he parado a pensar muchas veces sobre un cuerpo perfecto,  
sobre una forma bella o una atmósfera o un aire puro que se aspira  
y a veces, el sonido solo de una esquila en el campo  
me ha sobrecogido hasta fundirme con la entera onda de su éter vibrante.

<sup>12</sup> “¿Fue por esta razón / por la que el más hermoso de los ríos gustaba / de mezclar sus murmullos al canto de mi aya, / y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas, / sus vados y bajíos, enviaba una voz / que fluía a través de mis sueños?” (Wordsworth, 1999: 11)

<sup>13</sup> Sobre este espacio fluvial de los poemas extensos remitimos de nuevo a Rastrollo: “Son poemas-río en los que el yo poético ficcionalizado por Whitman, Jiménez, Ribas, Paz, Neruda o Eliot inicia en soledad su *canto / llanto* a orillas de un río o lago —Derwent, Hudson, Leman, Kama, Mississippi, Wilcamayo, Támesis—, que, como si de su pensamiento se tratara, fluye y se dispersa universalmente” (Rastrollo, 2011: 106).

Otras, sentado sobre el latir intenso de unos sentidos ávidos,  
yo, Juan Bernier, me paré muchas veces  
como desde una roca desde la cual miramos un horizonte puro  
y vemos extasiados cualquier *torrente* que a nuestros pies se estrella  
(Bernier, 2011b: 46-47, vv. 16-23; la cursiva es nuestra).

Por otro lado, en el pasaje de su *Diario* “Escribir es un desahogo”, leemos:

Pero es legítimo que cuando un hombre ha sufrido toda su vida el ser distinto de los otros, cuando toda su persona y conducta ha estado bajo estos duros complejos, es preciso, digo, que tenga una satisfacción, un desahogo, y puede ser impelido a escribir el caos profundo de su pensamiento, de sus actos incommunicables, mudos, secretos... Así yo busco en estas memorias algo así como alguien, un amigo en quien confiarse.

Estoy, por otra parte, convencido de que mi caso no es más interesante que el de otros muchos que no cito, o bien que sus sucesos, más o menos secretos, pudieran ser mejor contados. La vida entera es una recta monótona y los momentos en que se curva o se quiebra son los que para mí merecen contarse (Bernier, 2011a: 256).

Esos momentos en que se curva, se quiebra la recta monótona de la vida (poema) se equiparan en este tipo de composición, como *Aquí en la tierra*, con “la sorpresa y la recurrencia” como principios articulatorios del poema extenso moderno, principios que se relacionan a su vez, respectivamente, con la ironía (sorpresiva) y la analogía (recurrente) propias de la modernidad romántica, según explicaba Octavio Paz en el capítulo “Analogía e ironía”, de *Los hijos del limo* (Paz, 1974: 91-114). Paz presenta los dos conceptos como fuerzas antagónicas: la analogía es la ciencia de las correspondencias; la ironía es la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único, es “la herida por la que se desangra la analogía” (109). La ironía rompe, en definitiva, la unidad que supone la analogía. La analogía pertenece al tiempo del mito; la ironía pertenece al tiempo histórico.

La dicotomía sobre la que reflexiona Paz, analogía e ironía, también tiene su correspondencia lingüística en la poesía de Bernier. En este sentido, es paradigmática la cuarta composición de *Aquí en la tierra*, “Pero él llamaba a la muerte...”, en la que conviene detenerse ahora para abordar ciertas características extrapolables al resto del libro. Sin ir más lejos, comprobamos en esta pieza cómo cristaliza lingüísticamente lo analógico (mediante el nexos “como”) y lo irónico (mediante el nexos “pero”). Todas sus estrofas impares comienzan de la misma manera (símbolos o imágenes expresadas con un verbo copulativo y el nexos comparativo: “La vida es bella como...”) y son un canto a la hermosura natural-espiritual que el orden universal mantiene en lo vivo, mientras que las estrofas pares, anafóricamente, remiten al título de la composición y, de forma muy minuciosa, desglosan la crueldad humana mediante la descripción de la tortura de un reo cuya identidad histórica conocemos al final, en el antepenúltimo versículo: Damiens.<sup>14</sup>

También, estructuralmente, la ironía producirá el contraste frente a las recurrencias y variaciones de un tema. Con estos elementos, repetición y contraste, análogos a los de una pieza musical, podemos organizar el poema y analizar su estructura según el orden elegido por el autor para presentar los distintos temas (ideas musicales) que se integran. Así, *Aquí en la tierra* se articula mediante dos extremos, vida (belleza) / muerte (crueldad), y el interrogante de la propia existencia en este mundo, aquí en la tierra: el propio poema que gira sobre sí mismo y sobre la propia voz del poema.

---

<sup>14</sup> Bernier recrea el suplicio histórico de Robert-François Damiens, condenado a la pena más cruel que se aplicaba en el Antiguo Régimen: fue quemado y después descuartizado, el castigo en Francia para los regicidas (atacó al rey Luis XV el 5 de enero de 1757), cuya sentencia se cumplió el 28 de marzo de 1757. Michel Foucault, en su ensayo *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975), expuso una descripción muy gráfica de la ejecución pública de Damiens. Este caso supondrá el cambio en la penalidad (propia del Antiguo Régimen) a otra penalidad en la que desaparece el espectáculo de los suplicios, es decir, la conversión del castigo en “la parte más oculta del proceso penal” (Foucault, 1976: 11).

A continuación nos detendremos en cada una de las partes o poemas para comentar su función en la unidad y analizar detalladamente su contenido y las relaciones que podemos establecer con otros poemas extensos o de gran aliento, es decir, observar los márgenes y las modulaciones que *Aquí en la tierra* establece con respecto a la modernidad. Pero antes de continuar profundizando en este gran poema, conviene tener presente la siguiente tabla, donde se computan los versos de las distintas partes y se visualiza mejor ese movimiento ondulante que estructura la obra:

<b>Estructura de Aquí en la tierra</b>						
<b>Partes o poemas (6 tiempos)</b>	<b>Deseo pagano</b>	<b>Miro, ansiosamente, miro...</b>	<b>Morir</b>	<b>Pero él llamaba a la muerte...</b>	<b>Interrogación</b>	<b>Aquí en la tierra</b>
<b>Número de versos</b> (494 versos + título de cada poema: 500 versos)	vv. 1-42 (42)	vv. 43-90 (48)	vv. 91-171 (81)	vv. 172-239 (68)	vv. 240-373 (134)	vv. 374-494 (121)
<b>Alternancia y movimiento</b> ↑: vida (belleza) ↓: muerte (crueldad)	Preludio	↑...	...↓	↑↓↑↓...	¿... espiral (movimiento centrípeto)	...? espiral (movimiento centrífugo)

“Deseo pagano” (Bernier, 2011b: 41) es el poema liminar, que sirve de entrada o preparación al resto de la obra. Funciona, pues, como un prelude musical en la composición *Aquí en la tierra*. Es el poema más corto (42 versos) y de mayor variedad métrica (tiempo o compás) y cuyo ritmo es también el más ágil (con versos trisílabos). En la misma proporción, encontramos la mayor condensación lírica y simbólica, donde más presente está la influencia simbolista. Es significativa, por ejemplo, la falta de puntuación en los versos más cortos:

Mi mente ensombrecida tiene sed  
de mármol

de blancura

de línea (vv. 10-13).

El influjo de *Un coup de dés* (Mallarmé, 1897) se deja sentir en la experimentación de estos versos, cuya disposición pretende fortalecer el sentido de un goteo de palabras (“mármol”, “blancura”, “línea”) que buscan precisamente ese espacio en blanco que deja el papel liberado por la línea breve y fragmentada de la escritura. Se intensifica así el sentido de lo puro y lo pagano, entendido como lo no contaminado aún por la oscuridad que asume el ser humano tras la experiencia del vivir.

Se trata de una invocación prometeica del poeta para resucitar los dioses paganos (la belleza muerta enterrada en la naturaleza) en dioses vivos de carne y hueso. Así, a través de este tipo de ambiciosas composiciones el poeta pretende crear un nuevo orden epistémico, resignificar el cosmos, recuperar (como un Prometeo) el fuego o los fragmentos escultóricos y cadavéricos de su propia memoria. Los modos de expresión del conflicto del hombre moderno son múltiples y los poemas largos lo manifiestan de manera heterogénea. No obstante, bien podríamos establecer una relación de este inicio de *Aquí en la tierra* con los versos iniciales de *The Waste Land* (Eliot, 1922). La idea de la regeneración, simbolizada en la estación primaveral (o en las fuentes, la lluvia y, en general, cualquier símbolo de fertilidad), aparece matizada en el inicio de *The Waste Land* por la crueldad que supone la imposibilidad de dicha regeneración. Abril es un mes cruel porque trata de hacer brotar la vida de lo muerto, porque aleja ese olvido con el que se cubre el hombre para evitar enfrentarse con el páramo. Así, la necesidad y la esperanza de regeneración son crueles para el hombre porque, junto con ellas, percibe la imposibilidad que conllevan.

#### I. The Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A Little life with dried tubers (Eliot, 2001: 64).<sup>15</sup>

Volveremos al final de nuestro análisis a este poema para una segunda lectura interpretativa tras el estudio general. Ahora tan solo interesa apuntar dos ideas más sobre la función inicial de “Deseo pagano”. Por un lado, la invocación al tiempo pasado (edad de oro, paraíso perdido...) y a los dioses paganos recuerda también los inicios de las antiguas epopeyas clásicas, invocando a las musas. Por otro lado, en la referencia exhortativa a Juliano el Apóstata podríamos ver un paralelismo de Virgilio, el acompañante pagano de Dante en su *Divina Comedia*. En cualquier caso, ambas notas son hipótesis interpretativas que encerrarían la parodia y la ironía como elementos transgresores del poema. En definitiva, asistimos a una ruptura con la tradición desde la diferencia, una diferencia que configura naturalmente la modernidad de Bernier. La relevante elección de Juliano el Apóstata, en este sentido, se identifica con un valor clave que palpita en toda la obra literaria de Bernier: el deseo o ansia de un paganismo que permita la libertad del sujeto (desde lo espiritual a lo sexual) y que se oponga a la reclusión de la moral judeocristiana. Además de ser el icono del paganismo al que Bernier invoca y apostrofa, Juliano el Apóstata no deja de ser una figura naturalmente vinculada a la poesía maldita que instaura Baudelaire. Sin duda, el influjo de *Las flores del mal* se dejó notar en el poeta inglés Algernon Swinburne, que en 1866 compone “Himno a

<sup>15</sup> “I. El entierro de los muertos / Abril es el mes más cruel, hace brotar / lilas en tierra muerta, mezcla / memoria y deseo, remueve / lentas raíces con lluvia primaveral. / El invierno nos tuvo cobijados, cubriendo / de nieve olvidadiza la tierra, alimentando / una pequeña vida con tubérculos secos” (Eliot, 2001: 65).

Proserpina”, un poema que comienza con la frase “Vicisti Galilae”<sup>16</sup> puesta en boca de Juliano,<sup>17</sup> y donde el poeta inglés se lamenta del triunfo del cristianismo, por cuya culpa “el mundo se volvió gris”, un tema que comparte igualmente el “Deseo pagano” de Bernier.

Hay que destacar, igualmente, la autonomía de esta pieza con respecto al resto del poema. De hecho, también puede entenderse como un sueño opuesto a la pesadilla que suponen las restantes partes de *Aquí en la tierra*: un viaje a la conciencia de los deseos reprimidos en un mundo cruel cuyo único Dios enmudece ante el interrogante existencial.

El poema<sup>18</sup> continúa manteniendo el tema de la belleza viva en la siguiente pieza, “Miro, ansiosamente, miro...”, frase repetitiva que indica el cambio de movimiento y estructura el poema mediante la recurrencia; una estructura muy marcada en sus cuatro estrofas por el paralelismo y la diseminación de los siguientes campos semánticos: cabellos, vestidos, joyas ardientes y olor de los cuerpos, cuya *recolectio* encontramos en el antepenúltimo verso:

y mi alma se enciende en una borrachera deslumbrante  
porque la belleza es un hálito que cada ser derrama  
de los cabellos, los vestidos, las joyas ardientes o el olor de los cuerpos

<sup>16</sup> Se considera que la famosa anécdota según la cual Juliano se arrancó la lanza que le había herido y la arrojó hacia el cielo pronunciando la famosa frase “Vicisti Galilæ” (“Has vencido, Galileo”) es de origen apócrifo. Según Gore Vidal, en la nota que introduce su novela *Julian* (1964), el invento pertenece al apologista cristiano Teodoreto, quien lo escribió un siglo después de la muerte de Juliano (Vidal, 2008: 8).

<sup>17</sup> También el poeta C. P. Cavafis mostró su predilección por la figura del Apóstata en composiciones como “Juliano, viendo negligencia” (1923), “Juliano en Nicomedia” (1924), “Juliano y los antioquenos” (1926). El interés por la vida de Juliano inspiró la obra *Emperador y Galileo* (1873), de Henrik Ibsen, así como la novela histórica del simbolista ruso Dimitri Merezhkovski (1861-1945) *La muerte de los dioses* (1896). Y, con posterioridad al poema de Bernier, destaca la novela histórica *Juliano*, de Gore Vidal (1964). *Dioses y legiones*, de Michael Curtis Ford (2002) y *El último pagano* de Adrian Murdoch (2004) revelan la vigencia literaria del emperador pagano en el siglo XXI.

y yo siempre  
miro, ansiosamente miro (vv. 44-48).

Estos últimos versos de Bernier recuerdan el panteísmo globalizante y la fusión del poeta con la colectividad humana (“porque la belleza es un hálito que cada ser derrama”) que encontramos igualmente en *Song of Myself*, de Walt Whitman (Rastrollo, 2011: 109). También el modo de expresión del conflicto del hombre moderno en Whitman se relaciona con Bernier en el empleo del versículo. La aliteración vocálica y de las nasales especialmente transmite, junto al insistente ritmo trocaico del octosílabo, precisamente esa sensación de ansiedad que expresa. Esta inquietud altera angustiosamente la mirada por la que se accede a la belleza del mundo. Solo con la vista y el olfato se es consciente de la belleza exterior, aunque es imposible tocarla y fundirse en ella; de ahí la ansiedad. Por otra parte, ya se introduce el motivo central que protagonizará la penúltima parte del poemario: “una interrogación sin respuesta...” (Bernier, 2011b: 43).

Accedemos a la tercera pieza, “Morir”, de manera abrupta mediante el contraste que supone este poema con el anterior. Si “Miro, ansiosamente miro...” supone una ascensión hacia lo vital, “Morir” es no querer mirar la palabra “muerte”. Es interesante la identificación entre los parónimos “morir” y “mirar”, que en el texto funcionan como antónimos. Por tanto, *vivir*, en este sentido, se identificaría consecuentemente con *mirar*:

Acaso no creo en mi muerte.  
Acaso no, porque está lejos como un deseo demasiado pretencioso.  
Como un país al que podríamos ir y no iremos nunca  
mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier,  
yo que preparo mis maletas para viajes largos

<sup>18</sup> Con “poema” nos referimos a partir de ahora al poemario completo *Aquí en la tierra*, asumiendo naturalmente su condición de “poema extenso moderno”.

y acaricio cualquier futuro como si hubiese llegado,  
esta gran piedra del camino, esta palabra *muerte*,  
la esquivo sin mirarla (vv. 1-8).  
No preparo las maletas para este viaje terrible,  
hay como un hálito fuerte de mi carne viva  
que impide ni aun pensar que he de realizarlo (vv. 37-39).

Aparecen ya dos elementos clave caracterizadores de este tipo de poema largo moderno de contenido autobiográfico: por un lado, la autorreferencia o automención<sup>19</sup> del autor (“mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier”, v. 4) y, por otro, el motivo del viaje interior de la memoria o proyectado hacia el futuro, como en este momento (“yo que preparo mis maletas para viajes largos”, v. 5). Como explica Juan José Rastrollo:

En el trinomio viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un ejercicio memorístico, donde la protagonista es la memoria misma que intenta recuperar —como forma de evitar su disolución— el tiempo y el espacio perdidos [...] El poema de largo aliento se manifiesta como un volver hacia las cicatrices del pasado y un ir hacia la raíz del olvido para restituirlo (Rastrollo, 2011: 111).

En el caso de *Aquí en la tierra* posiblemente lo que se quiera restituir sea la conciencia moral tras la experiencia bélica del poeta:

Cuando he visto peles sangrientos, sucios en la tierra,  
que estaban cosidos a bayonetazos

---

<sup>19</sup> El poeta se nombra a sí mismo dando su nombre propio, lo que indica la voluntad del “yo” de individualizarse de esta manera y de que el lector reconozca este gesto como una adhesión y continuidad entre quien escribe y firma el libro, y quien vive la experiencia (física o mental) que se refiere en el poema. Este hecho hace que se establezca automáticamente el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975: 22-23), es decir, invita al lector a leer autobiográficamente.

como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras fuera  
o aquellos de la cara negra,  
aquellos bajo el muro blanco, con las manos atadas con cuerdas,  
caídos boca abajo besando un charco bermejo en la arena (vv. 52-57).

Y de nuevo el interrogante (“el porqué y el para qué de una vacilante certeza”, v. 61):

Sin duda es verdad este futuro atroz donde la tela podrida de la carne  
se deshilacha y rompe,  
final de un largo sueño en el que todo ha sido pensar,  
pensar el porqué y el para qué de una vacilante certeza,  
donde algo que llamamos tiempo se escapa y agarrota en los dedos  
en una hora hinchada o en un minuto monstruoso,  
en el que todos los ratos tristes, los quejidos que han pasado y los sollozos  
desde el primer vagido al último grito angustioso  
se estrujan como una esponja de hiel sobre los labios secos (vv. 58-66).

En la cuarta pieza, de nuevo, las partes se unen a través del contraste. En este caso, además, toda su estructura es alterna. Podríamos interpretar la estructura de “Pero él llamaba a la muerte...” como una perfecta sinécdoque de *Aquí en la tierra* y, simplificando aún más, de la poética dialéctica de Bernier. De esta manera se desarrolla el poema con la típica alternancia de la analogía del mundo bien hecho con el “pero”, que fractura, en este caso, de manera abismal la belleza del mundo con la tortura del reo protagonista. Destaquemos también la hibridez dramática del poema y su desarrollo épico, en tanto que se cuenta la historia del martirio de Damians, el regicida. Es interesante apuntar también el factor de la sorpresa final al revelarse el nombre del reo, su existencia histórica y real como paradigma de los

condenados y torturados,<sup>20</sup> del ser martirizado, que evoca Bernier alegóricamente. Recordemos, antes de pasar a la siguiente parte, el inicio de *La tierra baldía* para compararla con el siguiente fragmento del poema:

La vida es bella como una aurora de abril  
goteante de agua sobre las hojas pulidas  
cuando el sol rompe la neblina del río  
y se encienden los prados en húmedos reflejos  
Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.  
Su grito era áspero y ronco su estertor gemebundo  
de carne machacada y de músculos rotos,  
anhelante melodía de nervios que se queman  
en un cuerpo preso, impotente y sensible (vv. 12-20).

Tras la rueda dialéctica de “Pero él llamaba a la muerte...” volvemos a la autorreferencia diarística y, por tanto, a la primera persona. Parece que tras el martirio del hombre en la parte anterior, el poeta recoge el testigo presentándose con la expresión “Heme aquí”, que tanto recuerda al “*Ecce homo*” (‘he aquí el hombre’). En cualquier caso, se trata de una expresión con resonancia bíblica, una resonancia que, por otra parte, está presente a lo largo de todo el poema a través de sus versículos y que no deja de ser una transgresión del modelo sagrado, al igual que el propio título, *Aquí en la tierra*, que nos remite a la oración cristiana del “Padrenuestro” (“Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo”). Pero no nos interesa ahora desarrollar este aspecto formal. Simplemente destacamos que el poema comienza señalándose a sí mismo, es decir, a la propia voz del personaje poético, cuya máscara coincide con su propio nombre, como si de un diario se tratara:

---

<sup>20</sup> Con respecto a la crueldad de la escena, podríamos conjeturar que Bernier pudo presenciar en la guerra episodios reales de extrema violencia y que dicha traumática experiencia (*erlebnis*) habría motivado la escritura, quizás terapéutica, del poema.

Heme aquí que con una lámpara encendida velo  
solo entre cuatro paredes ya y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna  
23 de marzo del año lluvioso de 1947  
como un preso que jamás sale, pero en cuyo cerebro está presente el mundo  
como si sus ojos barrenasen el opaco cristal de las tinieblas, así mi lámpara y yo  
sobre Norte, Sur, Este y Oeste, heridos por el berbiquí agudo de una interrogación  
que lanza una pregunta sin límites, ancha como una estepa en que anochece  
honda como un suspiro cuya raíz está escondida entre una ceniza de tristeza  
pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo  
acaso a la palpitante alma que se adivina en el sueño nocturno de las cosas (vv. 1-10).

Esta parte, “Interrogación” (134 versículos), es la más extensa junto al siguiente y último poema homónimo del libro, “Aquí en la tierra” (121 versículos). Son piezas que podrían considerarse a su vez como dos composiciones extensas. Especialmente, están más vinculados a la escritura autobiográfica, y es posible que su creación originalmente se haya producido en el proceso de escritura del *Diario*. En cualquier caso, los dos poemas últimos pueden considerarse un mismo bloque distinguido del conjunto de *Aquí en la tierra*, según los rasgos que hemos expuesto. Del mismo modo distinguimos una primera parte, formada por “Deseo pagano”, la pieza más lírica, que puede considerarse una obertura del libro; la segunda, compuesta por “Miro, ansiosamente miro...”, “Morir” y “Pero él llamaba a la muerte...”, en la que es posible establecer una correspondencia sobre la existencia humana de tesis-vida, antítesis-muerte, y síntesis-dolor; y, por último, una tercera parte formada por los grandes poemas “Interrogación” y “Aquí en la tierra”, en la que se observa una progresión hacia un mayor prosaísmo.

Si “Interrogación” termina en una espiral que gira hacia dentro del sin sentido de la existencia humana (“con la fría e inquieta sinrazón de las tempestades sin alma, / cuando no sabe por qué está allí en medio del mar / ni por qué ha de morir agarrado al yugo sin sentido de la rueda”, vv. 132-134), en el siguiente gran poema, que da título al libro, “Aquí en la

tierra”, se mantiene la espiral de la incomprensión del sujeto en el mundo, pero se cambia el sentido centrípeto del interrogante en el alma del poeta hacia una fuerza centrífuga que rige la rotación universal, metáfora característica de los extensos poemas de la modernidad, constituidos como una maquinaria en movimiento perpetuo lleno de alternancias y oscilaciones:

pero no, no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba  
porque aquí abajo, del mar oscuro de la tierra surge una niebla que oculta tu presencia  
y los que lloran y beben el vino ruin y ácido de las tabernas te miran fijamente  
porque pusiste demasiada piedad en sus ojos, demasiada misericordia en sus oídos  
y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera... (vv. 117-121).

Con este último versículo (“y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...”), el que hace el número quinientos, concluye el gran poema extenso de la posguerra española *Aquí en la tierra*, un versículo que nos remite, de nuevo, como ya apreciamos en la composición inicial “Deseo pagano”, al autor de *The Waste Land*. En esta ocasión, Bernier hace resonar los últimos versos de *The Hollow Men* (1925) de T. S. Eliot para cerrar su libro:

This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper<sup>21</sup> (Eliot, 2001: 112).

Eliot<sup>22</sup> nos dice que el mundo acaba “no con una explosión, sino con un sollozo”. Bernier termina igualmente su gran poema global, de manera análoga, con “un sollozo cualquiera”, pero mostrándonos el infinito girar de un poema-mundo inalterable ante el desconsuelo humano.

<sup>21</sup> “así termina el mundo / no con una explosión sino con un sollozo.” (Eliot, 2001: 113).

Este sintagma “un sollozo cualquiera” funcionará once años más tarde de bisagra para unir *Aquí en la tierra* con el segundo título de Bernier, *Una voz cualquiera* (1959), un libro que mantiene claras concomitancias con el anterior, pero que establece una diferencia fundamental desde el propio título: la voluntad de disolución del sujeto lírico en una voz cualquiera frente al carácter de representación autorial que los elementos enunciativos autorreferenciales ha revelado en nuestro análisis de la obra. No obstante, en *Una voz cualquiera* las referencias a la ciudad de Córdoba, por ejemplo (“una ciudad cualquiera”), servirán igualmente de anclaje de la realidad biográfica del sujeto lírico, pero todo ese análisis merecerá un desarrollo distinto en un nuevo artículo.

## UNA LECTURA

Tras el análisis estructural que hemos desarrollado de *Aquí en la tierra*, modulando su modernidad en el molde propio del poema largo según lo describía Octavio Paz (1990: 11-30),<sup>23</sup> parece interesante volver al inicio del libro, al preludio, “Deseo pagano”, cuyo sentido, tras la interpretación del resto de la obra, adquiere una nueva dimensión, menos abstracta, una lectura autobiográfica a la luz del sistema simbólico que emplea Bernier y que está

<sup>22</sup> Recordemos que T. S. Eliot había recibido el Premio Nobel de Literatura en el mismo año de la publicación de *Aquí en la tierra* (tercer número extraordinario de *Cántico* publicado en otoño de 1948), así como la semblanza sobre Eliot (“Mr. T. S. Eliot, Russell Square, 3 julio 1936”) y la traducción de *The Hollow Men*, que José Antonio Muñoz Rojas realizó para el número 8 de la revista (diciembre 1948-enero 1949), último número de la primera época de *Cántico*. Reproducimos los dos últimos versos de la versión de Muñoz Rojas: “así acaba el mundo / no con un puñetazo sino un sollozo”.

<sup>23</sup> Para sintetizar la descripción de Octavio Paz, debemos señalar que las partes del poema largo no tienen completa existencia autónoma, pero cada una aparece como parte y cada parte tiene vida propia; la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. La poesía está regida, así, por el doble principio de la variedad dentro de la unidad; aparece la recurrencia: un principio cardinal. El metro, sus acentos, la rima, los epítetos, se repiten como motivos, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas. Lo que llamamos desarrollo es la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.

presente tanto en su *Diario* como en la poesía posterior. Si interpretamos *Aquí en la tierra* como el fluir de la conciencia autobiográfica de Bernier, cabe entender este extenso poema como un intento de formular su experiencia de la guerra (parafraseando el título del poema de Gil de Biedma), como una epopeya subjetiva del hombre que, atormentado por la crueldad humana, busca una respuesta en el vacío, en el abismo que fractura la modernidad. Recordando, con Octavio Paz, que el poema simbólico no cuenta, ni siquiera dice, sugiere, quizás no sea descabellado, tras todo lo dicho, interpretar “Deseo pagano” como una invocación a la propia conciencia del poeta, que desea la resurrección de los muertos en la guerra que vivió. La ironía simbólica duplicaría la imagen subjetiva (onírica, surrealista, modernista decadente) de un *locus amoenus*, por su opuesta y cruel visión de los cadáveres tras la batalla:<sup>24</sup>

Dioses innúmeros perdidos en los campos  
entre hierba y mirto, paciando los sonidos de los vientos suaves.  
Inmóviles escuchas de la tarde  
puros dioses de mármol sobre el verde,  
marfil amarillento a los rayos del ocaso,  
dioses azules en las sombras casi, más tarde fundidos en la noche.  
Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,  
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas y soñolientas de los  
[prados (vv. 1-8).

<sup>24</sup> Esta interpretación de “Deseo pagano” se ve reforzada por la ilustración que antecede al poema, un interesante dibujo a tinta de Miguel del Moral que representa una figura fantasmagórica y surrealista, sin ojos ni rostro, en la que se puede adivinar a su vez otras formas superpuestas mediante los pliegues escultóricos del vestido. La imagen bien podría representar una estatua alegórica sobre la muerte o la guerra, unos hombres huecos.

En *Aquí en la tierra* se encuentra el poema romántico que tuvo como tema del canto a su cantor y al canto mismo. Por otra parte, también encontramos el diálogo entre ironía y analogía que desplegó el Simbolismo: la conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal. En Bernier, además, esas correspondencias se sistematizan a lo largo de su poema, sobre todo, como elementos contrarios, opuestos: simbología del color (blanco / negro), simbología de la luz (claridad / oscuridad) o simbología del espacio (arriba / abajo, dentro / fuera, etc.). Son elementos, pues, que le confieren al poema una gran cohesión interna. Por otra parte, las distintas piezas o poemas que componen la obra se han ligado gracias a las dos estrategias estudiadas con las que hemos conjugado la unidad estructural de este libro como si de una pieza musical se tratara: la analogía (repetición) y la ironía (contraste). Queda de este modo demostrada la originalidad en las letras hispánicas de esta obra singular, un gran poema extenso de la modernidad en la coyuntura histórica de la posguerra española, así como en la coyuntura personal del poeta, que consigue adaptar su literatura testimonial o diarística a una poesía pública donde los contornos del “yo” se difuminan para trascender, pero no desaparecen.



#### BIBLIOGRAFÍA

Bernier, Juan. (1948). *Aquí en la tierra*. Córdoba: tercer número extraordinario de la revista *Cántico*.

— (1955). La antifantasia poética y Cernuda. En *Cántico*, 9-10, 2.ª época, 42-43.

- (1959). *Una voz cualquiera*. Madrid: Ágora.
- (1977). *Poesía en seis tiempos*. Madrid: Editora Nacional.
- (1982). *En el pozo del yo*. Jerez de la Frontera: Arenal.
- (2011a). *Diario*. Valencia: Pre-Textos.
- (2011b). *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos.
- Carnero, Guillermo. (2009 [1976]). *El grupo “Cántico” de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. (Segunda edición, actualizada y aumentada). Madrid: Visor Libros.
- Ciplijauskaitė, Biruté. (1994). Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna. En Villegas, Juan (Ed.). *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1992)*, volumen I: De historia, lingüística, retóricas y poéticas (pp. 57-74). Irvine: Asociación Internacional de Hispanistas.
- Eliot, T.S. (2001). *La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas: poesía selecta (1909-1942)* (Trad. y Ed. Malpartida, Juan y Doce, Jordi). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo veintiuno.
- García Baena, Pablo. (2007). *Selva varia [sobre poesía y poetas]*. Málaga: e.d.a.
- (2009). Testimonios de Pablo García Baena. En Rodríguez Jiménez, Antonio (Ed.). *Pablo García Baena, la liturgia de la palabra* (pp. 203-216). Madrid: Visor.
- García de la Concha, Víctor. (1987). *La poesía española de 1935 a 1975, tomo II, “De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950”*. Madrid: Cátedra.
- García Florindo, Daniel. (2011). *La compasión pagana. Estudio-antología de la poesía de Juan Bernier*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Molina, Ricardo. (1971). *Función social de la poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- Paz, Octavio (1986). Contar y cantar. Sobre el poema extenso. *Vuelta*, 115, 12-17.
- (1990). Contar y cantar (sobre el poema extenso). En Paz, Octavio. (1990). *La otra voz: Poesía y fin de siglo* (pp. 11-30). Barcelona: Seix-Barral.

— ([1974] 1998). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.

Rastrollo Torres, Juan José. (2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno. *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, 103-115.

— (2015a). *Cometemos un círculo que dura. (Sobre el poema extenso moderno). Tres calas en la lírica hispánica: Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

—(2015b). Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización.

Ruiz Pérez, Pedro. (2003). Estudio preliminar. En Duque de Rivas. *Antología lírica*. Rivas-Vaciamadrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura.

Schiller, Friedrich. (2014). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid: Verbum.

Schlegel, Friedrich. (1987). Fragmentos del *Athenäum*. En Arnaldo, Javier (Ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

Silver, Philip W. (1997). *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid: Cátedra.

Vidal, Gore. (2008). *Juliano el Apóstata*. Barcelona: Edhasa.

Wordsworth, William. (1999). *El Preludio (1799)* (Trad. y Ed. Galván, Fernando y Sánchez Robayna, Andrés). Tenerife: Ediciones Canarias.