

MUSEO MARÍTIMO ITINERANTE

ANALECTAS DEL MAR COMO ELEMENTO
FUNCIONAL EN LA POESÍA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: José Rienda Polo
D.L.: Gr. 1518 - 2006
ISBN: 978-84-338-4056-1

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

MUSEO MARÍTIMO ITINERANTE

**ANALECTAS DEL MAR COMO ELEMENTO
FUNCIONAL EN LA POESÍA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA**

José Rienda

Tesis Doctoral
Departamento de Filología Hispánica
UNIVERSIDAD DE GRANADA, 1999

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Este trabajo de investigación y Tesis Doctoral de don José Rienda Polo, dirigido por don Andrés Soria Olmedo, fue leído en defensa pública en el aula Federico García Lorca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada el día 26 de enero de 2.000, obteniendo, a juicio del tribunal constituido por don Luis García Montero, don Antonio Jiménez Millán, doña Sultana Wahnón Bensusan, doña Ángela Olalla Real (Secretaria) y don Francisco Díaz de Castro (Presidente), la calificación de Sobresaliente *Cum Laude*.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

INTRODUCCIÓN.

I. LA *CANCIÓN DEL PIRATA* COMO PARADIGMA
DEL MAR DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL.

II. *LA PESCA* DE NÚÑEZ DE ARCE O LA
INVOLUCIÓN FUNCIONAL.

III. EL INTIMISMO IDEOLÓGICO DEL MAR
UNAMUNIANO.

IV. UN ENCLAVE FINISECULAR EN EL
ATLÁNTICO: RAMÓN PÉREZ DE AYALA Y LOS
CANARIOS TOMÁS MORALES Y ALONSO
QUESADA.(A MODO DE PARÉNTESIS).

V. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y SU DIARIO DE
(POETA Y) MAR.

VI. EL NOMBRADO POR CONTEMPLADO DE
PEDRO SALINAS.

VII. LA METÁFORA DEL MAR EN TROPPO MARE.

APÉNDICES.

BIBLIOGRAFÍA.

ÍNDICE.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Parece que por fin alcanzas a ver destellos de esa verdad insoportable a los mortales, que todo pensar serio y profundo no es más que el intrépido esfuerzo del alma por mantener la libre independencia de su mar, por mucho que los vientos más salvajes de la tierra y del cielo conspiren para arrojarla sobre la costa traidora y servil.

Moby Dick, XXIII. (Cita tomada de: Santiago Alba Rico y Carlos Fernández Liria, Volver a pensar, Akal, Madrid, 1989, p. 103)

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

...mi única patria la mar.

José de Espronceda.

...el avariento mar la presa ansía.

Núñez de Arce.

...queda la mar guardando sus secretos.

Miguel de Unamuno.

...y en mi conciencia, la conciencia viva del mar...

Ramón Pérez de Ayala.

¡Recios trabajadores de la mar! ¡Marineros!

Tomás Morales.

...Y el mar, el mar de la quietud divina!

Alonso Quesada.

En ti estás todo mar, y sin embargo...

Juan Ramón Jiménez

Si te nombro, soy tu amo...

Pedro Salinas.

*...Tanto mar y de golpe,
tanta historia y vencida...*

Javier Egea.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

INTRODUCCIÓN

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

«La literatura es un discurso ideológico¹». La literatura, entre otras muchas cosas probablemente, es un discurso ideológico susceptible de estructuración dado su carácter de *discurso en y desde el lenguaje*. El sometimiento lingüístico de la literatura posibilita su desdoblamiento en los niveles independientes superficial y profundo, patente y latente. Desde ahí y por tanto, se hace igualmente posible una estructuración temática. La literatura es, en definitiva —entre otras muchas cosas, repito— un discurso susceptible de una estructuración temática con una carga ideológica implícita e inevitable.

Y ciertamente que es así en todos los componentes del acto comunicativo incluso en su esquematización más simple, esto es, la conformada por los elementos que la realizan: *emisor, mensaje y receptor*; o, de un modo equivalente, *autor, obra*

¹Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria, 2ª ed., Diputación Provincial, Granada, 1994, p. 33.

Este es el inicio del capítulo *Formalismo e historicismo: una falacia arqueológica*, donde Juan Carlos Rodríguez ofrece la reflexión teórica indispensable para el sostenimiento de la tesis apuntada. En efecto, el libro La norma literaria, así como su Teoría e historia de la producción ideológica (Akal, Madrid, 1990) e incluso toda su obra en general, se construyen en ese sentido, por lo que remito a dicha obra necesariamente como respaldo teórico fundamental.

canalizada en un soporte material y *público* receptor. Desde esta última perspectiva Soria Olmedo reincide en el aspecto ideológico de la literatura: «Si para Tynjanov la *serie literaria* debe ser puesta en relación con las demás *series* históricas, para H. R. Jauss lo literario, como hecho de comunicación, pasa, en su camino hacia el público receptor, por su confrontación con el *horizonte de expectativa* de ese público, y a su vez, ese horizonte está conformado por una serie de aparatos materiales o mentales, gestos, prácticas, instituciones. En pocas palabras, el texto es un producto histórico, y estos métodos (o caminos) intentan apresararlo en su historicidad específica [...]. En efecto, una obra literaria explícita en su relación con la política o ajena a ella, es forma específica de ese espacio social llamado ideología, y funciona como portadora de unos saberes concretos que se integran en los aparatos e instituciones arriba mencionados²».

²Andrés Soria Olmedo, La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo, Universidad de Granada, Granada, 1983, pp. 5-6.

El mar es un tema literario. Ante todo, y antes de iniciar cualquier tipo de reconstrucción histórica desde esta perspectiva temática, se hace imprescindible reconocer el riesgo de que puedan manifestarse algunas dudas sobre la legitimidad de las conclusiones que exponremos amparadas en el tratamiento del mar que se ofrece en las obras literarias. De hecho, podría argumentarse cierta osadía a la hora de la conexión entre el mar que se escribe en la literatura y la forma, clase, entorno social desde el que se escribe, como si en la elección temática del mar no interviniera en absoluto lo segundo y su presentación en la narración respondiera a otras cuestiones ajenas a lo ideológico. No debe entenderse necesariamente así, como en cierto modo se desprende de lo expresado más atrás. A este respecto nos sirven las palabras con las que Juan Carlos Rodríguez aclaraba algunos principios básicos para su Literatura del pobre: «No se trata de que haya elegido esta temática de la *literatura del pobre* como la más *social* para una teoría histórica de la literatura. Yo diría que precisamente al contrario: para mostrar cómo no hay temas sino maneras de tratarlos, de enunciarlos, y que tan sociales son los sueños, el formalismo, o el vanguardismo, como la

pobreza [**o el mar**]³».

El mar es un tema literario. Cualquier tema literario ocupa una pieza precisa, exacta, en el puzle de la ideología que lo produce o rubrica. La omnipresencia del mar como metáfora a lo largo de la historia (artificial/oficial) de nuestra literatura no puede ni debe observarse como polisemia sin límite amparada en la pluralidad semántica para la que el mar ha sido requerido, "historiación" artificiosa u oficiosa igualmente necesaria que contiene intrínsecamente un *lugar concreto desde el que se habla*, en palabras de Jenaro Talens: «En efecto, cuando se instituye como disciplina académica el estudio de los textos denominados literarios, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio artístico y natural, cuanto a la necesidad de cooperar en la constitución de una determinada forma de estructura política y social. En una palabra, no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del *corpus* sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hicieron coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondían, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad

³Juan Carlos Rodríguez, La literatura del pobre, Comares, Granada, 1994, p. 38; obviamente, "el mar" es nuestro.

de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y pensar el argumento de su autoridad. Obviamente, siempre se habla desde algún lugar, teórico, político, ideológico —no puede ser de otro modo—⁴».

La *omnipresencia del mar como metáfora* a lo largo de la historia (artificial/oficial) de nuestra literatura no puede ni debe, por tanto, observarse como *polisemia sin límite*; más bien ha de entenderse como producto de una intención de un autor sometido a la *radical historicidad*⁵ inevitable que en última instancia envuelve todo acto de construcción literaria, en nuestro caso.

Sabemos: todos los elementos que constituyen la obra literaria y le dan apariencia de unidad lógica, soportan el peso de la sociedad desde la que se construye, de la colectividad; por ello, no debe entenderse la presencia de tales elementos en la obra como producto exclusivo de una decisión individual y voluntaria, sino como pilares variables en apariencia, pero insustituibles funcionalmente desde y para el valor ideológico de dicha obra; todos los elementos, esto es, también el mar como temática.

⁴Jenaro Talens, "De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970", Revista de occidente, 101, Madrid, 1989, pp. 107-108.

⁵Ver necesariamente, Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria..., p. 403.

La literatura, es decir, los discursos que la constituyen, encierra en sí misma una forma de conocimiento del mundo en tanto que es memoria histórica del mismo dada su vía de expresión (la escritura⁶) y dado el soporte en el que permanece (los textos escritos, el libro⁷). Ciertamente, la literatura es una forma de conocimiento, esto es, es posible conocer el mundo a través de la literatura. Ese es su valor y, sin embargo, el valor de la obra literaria, su significado, no puede ser considerado en esencia, sino en acto⁸, *id. est*,

⁶Ver en este sentido, por ejemplo, Emilio Lledó, El surco del tiempo (la edición que hemos manejado es la bien cuidada de Círculo de Lectores, Barcelona, 1994) y sus referencias bibliográficas.

⁷Son muchos los trabajos existentes sobre esta cuestión del libro como memoria histórica. Nosotros citaremos tan sólo el estudio de Hipólito Escolar, Historia del libro (Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988), que contiene igualmente abundante bibliografía sobre el tema.

⁸Ver: Wolfgang Iser, El acto de leer, Taurus, Madrid, 1987.

En el mismo sentido ver las últimas publicaciones sobre la lectura y su historia reseñadas por Carlos Ortega en "La Hora del Lector" (Babelia, 336, Abril, 1998, p. 11; en El País, 18 de abril de 1998): Alberto Manguel, Una historia de la lectura, Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998;

en acto de otorgación por parte de quien en ella lee. Ese *forzar el texto* implícito al acto de leer como *proceso de adecuación para y desde el lector*, es el que justifica en el estudio de la literatura la necesidad de acotar, de segmentar los textos desde su conjunto como requisito previo de disponibilidad del valor en acto de los mismos. Tal segmentación, realizada tradicionalmente en el doble sentido vertical y horizontal en relación al eje cronológico del discurrir histórico, ha posibilitado transformar en historiable un corpus tan amplio y diverso como el literario.

En ese juego de segmentaciones es donde se ubica nuestra propuesta: una lectura temática de la literatura. Se trata de añadir al corpus literario nuevos trazos paralelos que se sumarán a las coordenadas cronológicas preestablecidas, trazos definidos por los temas sobre los que se estructuran los textos. Y se ha dado nombre al estudio teórico de tales pretensiones de segmentación temática: la *tematología*, disciplina dependiente o englobada en el amplio campo teórico que

Historia de la lectura en el mundo occidental, Taurus, Madrid, 1998; David Denby, Los grandes libros, Acento, Madrid, 1997; David R. Olson, El mundo sobre el papel, Gedisa, Barcelona, 1988.

abarca la Literatura Comparada⁹.

No está en nuestros propósitos abundar en el marco de la teoría de la literatura desde esta parcela de la tematología, sobre todo en unos momentos en los que los estudios temáticos se han resentido de los requerimientos abusivos que soportan desde la estilística y, además, se han convertido en instrumentos de desarrollo para la hermenéutica¹⁰. De otra parte, a pesar de esa posibilidad de acudir a la teoría de la literatura como arma para la defensa y justificación de nuestro

⁹Claudio Guillén, en Entre lo uno y lo diverso (Crítica, Barcelona, 1985, pp. 248-303) abre las puertas de una posible teoría tematológica.

¹⁰Con todo, insistimos en la posibilidad de tomar como punto de partida el citado trabajo de Guillén para acudir después, por ejemplo, a:

*Sobre precedentes de la tematología en los estudios teóricos: Paul Van Tieghem, La littérature comparée, Colin, París, 1951, p. 87; H. M. Block, Nouvelles tendances en la littérature comparée, Nizet, París, 1970, p. 22; Gaston Paris, Légendes du Moyen Âge, París, 1912; A. Graf, La leggenda del Paradiso Terrestre, Roma, 1878; A. Farinelli, La vita è un sogno, Turín, 1916.

*Sobre los estudios tematológicos en la crítica actual: Ulrich Weisstein, Introducción a la literatura comparada, Planeta, Madrid, 1975, cap. 7; François Jost, Introduction to comparative literature, Bobs Merrill, Indianápolis, 1974, cap. 5 y la bibliografía sobre tematología que contiene.

trabajo, no podemos eludir sin embargo la aceptación de los desequilibrios que encierran los estudios temáticos, esto es, los riesgos de la tematología: nos referimos, por un lado, al inevitable *lugar común* en los contenidos, pues se trata de ofrecer una lectura excluyente —llamémosla así— de un texto y autor no sólo bien conocidos por todos, sino bien estudiados también; por otro lado, nos referimos del mismo modo a las ausencias inevitables de autores y obras que aparecen en cualquier antología de poemas del mar y que debieran estar presentes en este trabajo, cuya falta pretendemos disculpar bien porque en tales autores y obras no se otorgue al *mar* una importancia determinante —de hecho, en este trabajo desenterraremos algún que otro tópico a este respecto—, o bien porque la importancia dada sea tal que toda la obra del autor, de alguna manera, esté impregnada por esa temática, escapándose así de los márgenes que marcamos para la propuesta de nuestro estudio —caso de Rafael Alberti, por ejemplo, autor del cual, en opinión de Javier Egea, no puede hallarse ni un sólo verso que de forma directa o indirecta no aluda al mar—.

Por tanto y por ahora, *nos queda tan sólo permanecer atentos al juego en absoluto inocente de decir lo dicho* recordando las siguientes palabras de Juan Carlos Rodríguez: «La crítica actual más aparentemente progresista —desde el estructuralismo a la semiótica, desde el sicoanálisis a la lingüística del texto— suele con

razón hablar de la inutilidad de la *glosa*, de la *paráfrasis* o del *comentario de textos*. [...]. Y sin embargo las cosas son más complicadas. Esa crítica actual lleva razón, sí, sólo que ignora la ideología que la habita. Esta ideología: la creencia en la poesía como verdad directa y literal, verdad que todos pueden entender porque en el fondo la poesía no hace más que hablar del alma humana y el alma humana es igual para todos. Esto es: la poesía como transparencia directa de sí misma, la escritura como verdad más o menos velada de esa última verdad de fondo: el espíritu humano [...].

Por tanto el comentario o la glosa a los poemas serían en el fondo tan superfluos como el sermón dominical del cura que glosa desde el púlpito la escritura.

[...] No voy a explicar aquí por qué, en el fondo, empapada de tal ideología, la crítica actual supuestamente más científica no *glosa* ni comenta el texto sino que pretende hacerlo "científico": lo descompone en sus elementos, construye modelos casi matemáticos de su estructura, etc. Pero el planteamiento de fondo no varía: el poema dice lo que dice [...] y por tanto sobra toda explicación que no sea extraer sus elementos, materializarlos, hacerlos *científicos*, en una palabra: reconstrucción *en abstracto* de lo que ya está dicho *en concreto* en el texto. La única diferencia sería esta: la *abstracción* del lenguaje crítico —o científico— y la *concreción* del lenguaje poético. En el fondo, pues, los mismos perros con distintos collares: la crítica actual que critica al comentario, a la glosa, etc. —y con

razón— como mera retórica inútil, no se separa un ápice sin embargo de la misma ideología de fondo que subyace en el comentario o en la glosa: esto es, la ideología de la poesía como escritura transparente en sí misma, presencia directa de sí misma [...].

Porque la poesía no es transparente ni directa. Ni siquiera *dice* nada que no sean huellas, rastros, distorsiones, contradicciones, etc. No las huellas o las contradicciones de la psicología o el alma de un autor sino las contradicciones y las huellas de una ideología, de un inconsciente colectivo —que el autor vive, naturalmente, pero que también vivimos nosotros.

Por tanto he aquí el único valor real de la crítica [...]: contribuir al conocimiento objetivo de un texto, de su funcionamiento ideológico a la vez consciente e inconsciente¹¹».

Por tanto y por ahora, *nos queda tan sólo permanecer atentos al juego en absoluto inocente de decir lo dicho* y hacer igualmente nuestras las palabras que siguen: «No hace muchos días oír decir a un notable escritor norteamericano al iniciar una conferencia sobre el *Quijote* precisamente, cómo es útil muchas veces el regreso al lugar común, a lo muy conocido de un autor o

¹¹Palabras leídas por Juan Carlos Rodríguez en el Palacio de la Madraza de Granada el día 28 de noviembre de 1988 con motivo de la presentación del libro *Troppo mare* de Javier Egea; tomado de: *Antología de la joven poesía granadina*, La General, Granada, 1990, edición de Miguel Gallego Roca, pp. 55-58.

una obra literaria que, por serlo tanto, olvidamos o hasta casi despreciamos en el deseo, muy legítimo desde luego, de trabajar en aspectos nuevos o menos trillados¹²».

¹²Eugenio Florit, "La poesía de Juan Ramón Jiménez", La Torre, año V, nº 18-20, 1957; tomado de: Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1988, edición de Aurora de Albornoz, p. 17.

(Por qué el mar en nuestra literatura)

El mar, presente a través de los siglos en la literatura, a través de todos los siglos de todas las literaturas, se alza extraño precisamente por su ausencia ante la nuestra. No podemos calificarlo de otro modo: «El olvidado mar de España¹³». Ciertamente las letras hispánicas no han acogido en su seno a grandes escritores del mar y pareciera que éste no hubiese encontrado en nuestra literatura el acomodo suficiente para ajustarse en un lugar determinado dentro de sus discursos; el mar literario español se nos muestra como una pieza fácil de localizar, pero con demasiadas batallas en sus aguas para que encaje sin problemas en ese puzle ideológico que es la literatura; batallas que han sufrido una erosión hacia el esencialismo, espiritualismo, intimismo, como si el mar únicamente existiera en forma de horizonte, de amanecer, de canción¹⁴, como si jamás

¹³Carlos Nadal, "El olvidado mar de España", Camp de l'arpa, nº 89-90, Julio-Agosto, Barcelona, 1981.

¹⁴De hecho, casi todos los estudios realizados sobre este tema y que hemos tenido oportunidad de analizar se han abordado desde la perspectiva más adecuada posiblemente, dado ese carácter intimista o esencialista señalado: nos referimos a la perspectiva estilística. Además de los trabajos citados en nota de aquí en adelante, pueden verse por ejemplo el de José María Fernández Nieto, El mar y la poesía. Epilírica del mar (Cajal, Almería, 1987)

hubiese sostenido en sus olas barcos de pescadores que naufragaron en la vejez anticipada debido a lo forzado del trabajo, por ejemplo...

Se afirma: «España, portaaviones de Europa anclado entre el Atlántico y el Mediterráneo, tantas veces plataforma para aventuras ultramarinas, país de litorales prolongados, de gentes que en el mar han buscado su vida, de emigrantes, no ha sido paradójicamente república literaria de escritores del mar. Como si una timidez invencible detuviera la pluma y encogiera el ánimo de nuestras gentes de letras¹⁵». Se afirma: «Sorprendentemente España, país mediterráneo "asomado" a uno de los mares culturalmente más enriquecedores, no ha dado grandes hombres de letras asociados al mar. Algún que otro poeta, uno o dos novelistas, nadie de la talla de un Conrad o un Julio

o el artículo de Pedro Granados "El mar como tema estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora" (*Lexis*, vol. XVIII, 2, Lima, 1944). Pero quizás el más representativo de estos trabajos, a nuestro entender, sea el de Manuel Criado de Val, *Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina*, con prólogo de Karl Vossler (Madrid, 1944), donde además de ofrecer interesantes aportaciones sobre los poetas canarios y las obras de Unamuno relacionadas de algún modo con las Islas, se incluyen igualmente unas aportaciones teóricas sobre estilística marina por un lado y una visión de conjunto sobre la *Imagen atlántica* y su conjunción estética por otro, pasando por la mitología, psicología, historia, etc.

¹⁵Carlos Nadal, "El olvidado mar de España"..., p. 23.

Verne en cuanto a "aliento marino" en sus páginas¹⁶». Se afirma: «Es posible, y se ha hecho parcialmente, trazar un itinerario del tema del mar en los escritores españoles, pero el resultado es más bien decepcionante¹⁷». Se afirma: «La poesía del mar aparece con una significación de particular importancia en la literatura española del siglo XX [...]. La presencia de este tema en la poesía del presente siglo resalta, aún más, si la situamos en contraste con su relativa ausencia en épocas inmediatamente anteriores¹⁸». Se afirma: «Ciertamente que si tuviéramos que situar la literatura castellana bajo el signo de uno de los cuatro elementos, éste no sería el agua. La mayoría de los principales escritores castellanos bregaron por luminosas y ásperas tierras¹⁹»...

El olvidado mar de España, ¿por qué? El mar, elemento natural que, desde Homero (?) hasta siempre, nunca ha dejado de latir con fuerza en obras inmortales

¹⁶Alberto Díaz Rueda, "El mar en la literatura", Camp de l'arpa, nº 89-90, Julio-Agosto, Barcelona, 1981, p. 5.

¹⁷Carlos Nadal, "El olvidado mar de España" ..., p. 23.

¹⁸Gustavo Correa, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", Revista Hispánica Moderna, XXXII, Valencia, 1966, p. 62.

¹⁹Alberto Navarro González, El mar en la literatura medieval castellana, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1962, p. 477.

de la literatura de todos los tiempos, torna su latido débil, enfermizo a causa de tanta abstracción, ‘interiorización’, en la literatura española. ¿Por qué? ¿Qué diferencias existen entre nuestro mar y el resto de los mares literarios? ¿Qué motivaciones (ideológicas siempre) lo esconden, sepultan aquí, mientras se yergue como protagonista en otras literaturas?

La respuesta a estas interrogantes parece escapar en principio a cualquier acotación. Sin embargo, intentaremos aportar algunas conclusiones de interés en ese sentido: ofreceremos las claves que diluciden el funcionamiento ideológico de la temática del mar en la poesía española contemporánea iniciando nuestro periplo en dos momentos distintos de un siglo crucial dentro de las series social y literaria, el XIX español, y continuando desde ahí nuestra mediatizada visita a ese inmenso museo en el que puede mostrarse la literatura y «por cuyas salas el lector —“pasajero en museo”— deambula en libertad, **sujetándose a la cronología o prescindiendo de ella**»²⁰. Pero no se trata de un

²⁰«Uno de los modos de presentación de la antología como género ha consistido en asemejarla al museo, por cuyas salas el lector —“pasajero en museo”— deambula en libertad, **sujetándose a la cronología o prescindiendo de ella** si se quiere acudir directamente al poema favorito —**ya que la antología puede espacializar el tiempo**, convertirlo en pura actualidad—, **jugando a filiaciones y comparaciones**» (Andrés Soria Olmedo en: Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea,

recorrido general por el edificio de la poesía española contemporánea. Más bien pretendemos detenernos en una única área de "exposiciones itinerantes" en cuyas paredes cuelgan nueve obras distintas cuyo lazo de unión ha de buscarse en el azul marino que ofrecen todas ellas: la *Canción del Pirata* de Espronceda como paradigma del mar del Romanticismo; *La pesca* de Núñez de Arce como poema representativo del Realismo; el De Fuerteventura a París del *ante todo un poeta*²¹ Unamuno; el enclave atlántico finisecular de Ramón Pérez de Ayala, Tomás Morales y Alonso Quesada ofrecido en El sendero innumerable, Las Rosas de Hércules y El lino de los sueños respectivamente; los mares de ida y vuelta de Juan Ramón Jiménez en su *Diario*; el mar nombrado por *Contemplado* de Salinas; y el mar material (e) histórico de Tropo mare de Javier Egea.

Todos ellos serán nuestro objeto de estudio para establecer ese funcionamiento ideológico de la temática del mar como un intento de respuesta primera a las

Taurus, Madrid, 1991, p.11). El subrayado es nuestro, legitimando con él precisamente el juego de *filiaciones* y *comparaciones* que desarrollaremos en nuestro trabajo.

²¹Aunque más adelante nos detendremos en la actitud de Unamuno ante la poesía, basta por ahora la definición que de él hizo Rubén Darío en el prólogo a Teresa (1924): «Miguel de Unamuno es ante todo un poeta y quizá sólo eso» (Tomado de: Miguel de Unamuno, Poesía completa. II, Alianza, Madrid, 1987, p. 107).

interrogantes anteriores. Sin embargo, antes de ello podríamos asomarnos a algunos de los mares originarios de la literatura universal y descubrir ciertas claves fundamentales que más tarde se harían válidas, como por ejemplo, primero, la adecuación del tratamiento del mar a las particularidades del ocio del público oyente/lector que se evidencia entre la Odisea de Homero (?) y El viaje de los argonautas de Apolonio de Rodas; segundo, el primer gran valor ideológico del mar en los llamados textos literarios, que viene dado por el binomio mar/poder divino hallado de manera explícitamente “funcional” en la Eneida de Virgilio amén de una intencionada demagogia patriótica; tercero, el salto cualitativo que supondrá la desmitificación del mar ante el imperativo del requerimiento didáctico en Las mil y una noches; y cuarto, la utilización desde la ficción literaria en un juego de verdades y mentiras del mar como tema literario para ponerlo al servicio de los dictámenes ordenados por el poder establecido, ejemplificado de manera incuestionable en Os Luisiadas de Camoens²². Desde aquí en adelante el mar como objeto de estudio literario se presenta tan amplio que requiere inevitablemente una “carta de navegación” interminable, dada la nómina de escritores del mar que

²²Sobre estas cuestiones ofrecemos un estudio pormenorizado en el “Apéndice I”, de este trabajo, desvinculado del núcleo del mismo en tanto que traspasa los límites establecidos para nuestro estudio.

encontramos en este sentido: Shakespeare, Swift, Defoe, Melville, Conrad, Verne, Stevenson, Salgari, London...

Con todo y por tanto, nos adentraremos en la literatura española contemporánea, aunque sin perder nunca de vista esos “mares originarios”, pues nuestra concepción de la literatura como forma de conocimiento, como vía para el conocimiento de la ideología que la produce —recordemos, la literatura es un discurso ideológico—, nos obliga necesariamente a mantener sobre la mesa de forma continuada la radical historicidad del acto creativo, constructivo, que posibilita mirar desde dicho prisma cualquier texto literario.

**I. LA CANCIÓN DEL PIRATA
COMO PARADIGMA DEL MAR
DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL**

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Si la génesis de los modos de producción capitalistas²³ supone un punto de inflexión en el desarrollo de los discursos literarios, entendidos igualmente como producciones ideológicas fuertemente arraigadas en el contexto histórico —económico, social— según los planteamientos teóricos y metodológicos sobre los que se sostiene este trabajo, del mismo modo ha de observarse la importancia de los cambios que en ese sentido del contexto histórico se produjeron en Europa en el siglo XVIII²⁴ y, por tanto,

²³Aunque nosotros nos referimos aquí a los siglos en los que se produjo la transición del feudalismo a la etapa capitalista (cfr., J. C. Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica...), quizás resulte necesaria una visión más amplia sobre las causas que provocan ese paso hacia tal sistema de producción. En este sentido, creemos suficiente para nuestros propósitos el estudio de Jean Baechler sobre los orígenes del capitalismo (Jean Baechler, Los orígenes del capitalismo, Península, Barcelona, 1976), donde además de una práctica aproximación al estudio de tres textos fundamentales de Marx —L'idéologie allemande, los Fondements de la Critique de l'économie politique [Grundrisse] y Le capital, cuyas referencias remiten respectivamente a las ediciones de Ed. Sociales, París, 1966; Anthropos, París, 1967; Bibliothèque de la Pléiade, París, 1963—, se ofrece el análisis de los orígenes de la burguesía y el mercado.

²⁴Recordamos aquí que la doble revolución europea, la francesa y la industrial inglesa, se ha considerado comúnmente como la genuina revolución burguesa, lo cual, obviamente, tuvo de forma inevitable su repercusión en los discursos literarios. Cfr., Juan Carlos

en el último tercio del XVIII y fundamentalmente en el XIX españoles. Desde este punto de vista ha de considerarse significativo el hecho de elegir el momento romántico como lugar de partida en nuestro estudio además de la consideración oportuna que se merece el desencanto del romántico español ante el fracaso de la apuesta ilustrada.

Y no podemos seguir adelante sin detenernos ante esta cuestión, pues si bien puede verse en tal aseveración la conclusión de los debates teóricos sobre las nociones de Romanticismo *versus* Ilustración, resulta aquí totalmente imprescindible aclarar con exactitud cómo entendemos tales conceptos (*Romanticismo/Ilustración*), al menos en sus aspectos más básicos. Para empezar, por tanto, aceptaremos que el primer paso que precisamos para comprender el movimiento romántico español es asimilar el otro de la Ilustración, pues no se puede entender el Romanticismo más que como una inversión de los valores ilustrados²⁵. Tales valores, a pesar del

Rodríguez, La norma literaria..., capítulo "Lenguaje de la escena: Escena árbitro/Estado árbitro".

²⁵Ver en este sentido: Manuel Garrido Palazón, La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992, donde se exponen los «papeles sucesivos o simultáneos que el pensamiento literario ocupa en el juego histórico de la actitud decimonónica frente al siglo XVIII», resaltando el hecho de que «unos únicos presupuestos intelectuales, unas *premisas filosóficas*, encauzaron toda la actividad

riesgo de caer en el reduccionismo, se pueden representar en torno a la propuesta del contrato social, para luego y desde ahí acabar en la puesta en duda de los fundamentos de ese contrato social desde la crisis individual —*id est, privada*— que supone el Romanticismo en el seno de la cultura burguesa. A esta toma de conciencia del fracaso de los intentos ilustrados sobre tal base del contrato social —es decir, la pretensión de lograr la armonización de los intereses (privados/públicos)²⁶—, debemos añadir todo el proceso de sacralización del *yo* que se produce en la subjetividad burguesa y su desencadenamiento en el *sujeto escindido*²⁷.

social (y dentro de esta la artística y literaria) de los liberales y sus predecesores dieciochescos» (p. 20).

²⁶ Intentos que quedarían representados en una larga bibliografía que arrancaría desde El Leviatán de Hobbes (1651), pasando por Locke y su Ensayo sobre el gobierno civil (1690), hasta por fin llegar a Rousseau (El contrato social, 1762) o Voltaire (Tratado sobre la tolerancia, 1763), por ejemplo, a lo que podríamos unir todas las poéticas dieciochescas de nuestra literatura, Feijoo, Luzán, Jovellanos, Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín...

²⁷ Ver, por ejemplo, Meyer H. Abrams, El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica, Barral, Barcelona, 1975; René Girard, Mentira romántica y verdad novelesca, Anagrama, Barcelona, 1985; Alfredo de Paz, La revolución romántica, Tecnos, Madrid, 1992; para la cuestión del *sujeto*

Por otro lado y desde aquí, ese *desencanto del romántico español ante el fracaso de la apuesta ilustrada*, sobre todo en lo que a logros sociales se refiere con el consiguiente replanteamiento de los postulados²⁸, se ha convertido definitivamente en la verdadera llave para un modelo literario que ya desde entonces permanecerá incrustado en la poesía española (y no sólo española).

Porque puede hacerse —y en cierto modo ya se ha realizado— esa tarea de establecer un hilo conductor, continuado, desde la poesía romántica hasta la actual.

escindido ver además Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Hiperión, Madrid, 1988 y, del mismo autor, Confesiones poéticas, Diputación Provincial, Granada, 1993, pp. 17-27, 147.

²⁸Un excelente estudio sobre la situación política española durante los reinados de Carlos III y Carlos IV en el contexto de los avatares políticos de la Europa del momento, puede hallarse en: Richard Herr, España y la Revolución del XVIII, Aguilar, Madrid, 1988.

De todas formas, a lo que principalmente nos referimos aquí es a los debates en torno a la inalcanzada modernidad española que se produjeron en los círculos de poder político a finales del XVIII, debates propiciados por el vacío ideológico que generó el fracaso de las propuestas ilustradas en Europa, ejemplificado en la rápida generación de bolsas de pobreza en las zonas industriales y en la implantación del terror que siguió al movimiento revolucionario francés (cfr., por ejemplo, José Luis Comellas, Historia de España moderna y contemporánea, Rialp, Madrid, 1989, capítulo "El siglo de las tres reformas").

Por ejemplo, Fernando Ortiz lo intenta en su ensayo La estirpe de Bécquer²⁹, y aunque no compartimos su tesis sobre la posibilidad de establecer una diferenciación de la poesía andaluza con respecto a la española amparándose en unos rasgos ajenos a la propia lengua en la que se escribe el poema —por ejemplo, la condición de *desterrados* respecto al ámbito andaluz de los escritores nacidos en Andalucía—, sí es cierto que utiliza la adversidad económica y social de finales del XVIII como punto de arranque de lo que él llama la poesía (andaluza) contemporánea³⁰. Este mismo elemento de la crisis y adversidad económica, social y por tanto cultural, seguirá avanzando en el tiempo y modelando el papel del escritor, del artista. Uno de los momentos más explícitos en este sentido es el Modernismo³¹, y no es aleatoria esta

²⁹Fernando Ortiz, La estirpe de Bécquer, Ediciones Andaluzas Unidas, Granada, 1985.

³⁰Op. cit., pp. 20-21.

³¹Interpretado por Gutiérrez Girardot como la manera hispánica del Simbolismo (Gutiérrez Girardot, "El Modernismo incógnito", Quimera, 27, Barcelona, 1983) o definido por Federico de Onís como «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del s. XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un cambio histórico cuyo proceso continúa hoy» (Federico de Onís, Antología de la poesía española e

referencia a dicho movimiento como eslabón que engarza directamente la poesía española actual con el Romanticismo en tanto que una de las salidas del propio Modernismo conduce al «regreso de lo que podría nombrarse *nuevo romanticismo*³²». En definitiva, «el papel del artista cambia en la sociedad burguesa: de un lado se seculariza definitivamente. De otro, la gran ciudad lo "cosmopolitiza"³³», papel del artista que en última instancia siempre corresponde, en palabras de Juan Carlos Rodríguez, a «la ideología burguesa nodal, la lógica del sujeto y de su verdad privada —*id. est:* de

hispanoamericana: 1882-1932, Madrid, 1934, p. XV; tomado de: Andrés Soria Olmedo, Vanguardismo y crítica literaria en España, Istmo, Madrid, 1988, p. 19).

³² Andrés Soria Olmedo, Vanguardismo y crítica literaria en España..., p. 304. Soria Olmedo, reproduciendo las reflexiones de José Díaz Fernández a propósito de la publicación de su El nuevo romanticismo (Zeus, Madrid, 1930), expone que, tras una necesaria revisión del romanticismo histórico para evaluar la novedad de ese *nuevo romanticismo*, «el resultado conduce a reivindicar el liberalismo en cuanto jacobismo, más en la línea de **cierta tradición española (pensemos en Espronceda)** que en el contemporáneo *revival* de los surrealistas [...]. Esta interpretación en clave política [...] se extiende a todo el siglo XIX, pues a la fase revolucionaria sucede la *constructiva* cuando la burguesía se entronizó» (Vanguardismo y crítica literaria en España..., p. 304. El subrayado es nuestro).

³³ Fernando Ortiz, La estirpe de Bécquer..., p. 23

la privatización—, [...] del héroe romántico que defiende su verdad privada frente al exterior (histórico, trágico)³⁴».

Y todavía podemos acudir a otro lugar para dejar firmemente establecida esta idea de la herencia romántica que nos parece tan fundamental, al mismo tiempo que mantenemos en nuestro horizonte de reflexión toda la problemática de la ideología burguesa que hemos venido requiriendo; así, F. Garrido Pallardó en su ensayo Los orígenes del Romanticismo³⁵ lo ha expresado acertadamente como una consecuencia inherente al propio romanticismo: «Si en literatura [...] no pudo lograrse la concreción universal a que tendieron los románticos iniciales, sí debe admitirse que estas aspiraciones [...] originaron las varias tendencias que aún informan el panorama actual. El simbolismo fue un ensanchamiento de sensaciones al tacto, gusto y olfato, y un expresar las sugerencias líricas no por la simpatía romántica —semejanza de objetos y coincidencia subsiguiente de los espíritus—, sino por captación sensible de situaciones, y tal es el albatros-poeta de Baudelaire [...].

El realismo literario o "espejo que se pasea a lo largo de un camino", según frase de Stendhal, no es, en

³⁴Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria..., p. 206.

³⁵F. Garrido Pallardó, Los orígenes del Romanticismo, Lábor, Barcelona, 1968.

suma, sino la remanencia cartesiana de separación entre hombre y exterior, de modo que el autor resulte independiente y se inhiba. Pero su origen es claro. Sin la llamada romántica a todo cuanto compone el universo visible y audible, no hubiese compuesto Flaubert Madame Bovary con aquella infalible minuciosidad tan apreciada luego, y aquel tener en cuenta "lo grande y lo pequeño, lo divino y lo humano y lo grotesco y sublime".

El surrealismo es un doble producto romántico. Exacerbación del simbolismo metafórico, una conceptos dispares y sin nexos inmediatos, pero lógicos en el vago terreno del subconsciente. Esto último, originado en el romanticismo alcohólico, se diferencia de él en que si Hoffmann o Poe buscan y traducen el lado alucinatorio de la excitación respetando aspectos físicos íntegros, el surrealista compone un antropomorfismo especial con retazos de presencias dispares.

Como se ve, este análisis somero de influencias no tendría fin. La pintura llamada abstracta, por ejemplo, es el ensanchamiento a la figura de la teoría del color romántico y el intento de hallar un goce estético referido al sujeto pictórico distinto del que nos proporciona la forma del mundo exterior. El romanticismo, pues, trajo consecuencias³⁶».

Pero no nos alejemos en exceso del punto de partida de nuestra reflexión. Decíamos que el

³⁶Op. cit., pp. 174-175.

Romanticismo se había convertido, desde el fracaso y replanteamiento de los postulados ilustrados, en un modelo literario que nos dará la verdadera llave de la poesía española contemporánea. El *genio* literario —entendido aquí no como elemento integrante y desencadenante del acto creativo en la construcción literaria próximo al concepto de *inspiración* o *río fluyente desde el yo*³⁷, sino como caracterización o, mejor aún, catalogación de un tipo de personaje social que ha de cumplir una función específica³⁸— se atrinchera en su creación envuelto en las divisas de *libertad* y *verdad*, el arte huye despavorido de los dogmas y modelos buscando refugio en la individualidad del que lo crea, del que lo produce. Y así puede leerse en el ya considerado manifiesto romántico, el *Prólogo* al *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo: «El arte no tiene en cuenta la mediocridad. No le prescribe nada, no la conoce, la mediocridad no

³⁷Ver Jean-Pierre Richard, *El romanticismo en Francia*, Barral, Barcelona, 1975, pp. 296-301.

³⁸Esto es, la *función de escritor* ante la decadencia de unas determinadas y concretas fuerzas de poder, representadas en la religión e instituciones. En este sentido ver necesariamente: Paul Bénichou, *La coronación del escritor*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1981; y del mismo autor: *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984.

La lógica aparición de la figura del genio se entiende sin demasiados problemas como consecuencia literaria y artística en general de la, llamémosla así, *revolución romántica*.

existe para el arte; el arte da alas y no muletas. ¡Hagamos caer este viejo enyesado que enmarca la fachada del arte! No hay reglas ni modelos; o más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de la Naturaleza, que dominan toda la extensión del arte, y las leyes especiales que para cada composición, resultan de las condiciones de existencia propias a cada tema. El genio, que más que aprender, adivina, extrae para cada obra las primeras reglas del orden general de las cosas; las segundas, del conjunto aislado del tema tratado³⁹».

Con todo, llegados ya a este punto, podemos efectuar el salto hacia los textos poéticos del XIX español para buscar las implicaciones temáticas que perseguimos en torno al mar, búsqueda esta que, de entrada, no tiene unos resultados cuantitativos importantes dado que el género poético dificulta la materialidad temática en su sentido literal; no obstante, esa implicación mínima del tema del mar sí es susceptible de estudio si la abordamos desde nuestra perspectiva, que no es otra que —una vez más— el estudio de la función ideológica del mar en la literatura, a riesgo de resultar demasiado pretenciosos. Porque el mar, en el momento en que se yergue como tema autónomo en la obra literaria (es decir, en el momento que deja de ser un recurso literario para ilustrar otra temática principal en el contenido del texto), cumple la

³⁹Víctor Hugo, *Manifiesto romántico*, Península, Barcelona, 1971.

misma e inevitable función que cualquier otro tema, y no sólo literario, sino artístico en general. El lugar al que arribamos se muestra indiscutible: la sola y suficiente *Canción del pirata*.

De inmediato nos situamos en una determinada dirección en cuanto al carácter del poema: la *Canción del pirata* no pertenece a una hipotética serie esproncediana en la que el personaje pueda ser considerado como víctima —cautivo, verdugo, huérfano, reo de muerte—, sino a la otra del héroe o paladín de su individualidad —bandolero, libertino y cosaco, a lo que podríamos añadir igualmente el mendigo⁴⁰—, canciones estas que,

⁴⁰Cfr., Ángeles Arce, "Dos visiones de la pobreza: de *La mendiguez* de Meléndez a *El mendigo* de Espronceda", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 12, Madrid, 1990, p. 172. En este artículo Ángeles Arce expone un interesantísimo análisis de los poemas citados que complementan perfectamente todo lo que hemos expuesto hasta ahora respecto al Romanticismo e Ilustración. Arce confronta un mismo tema, la pobreza, en esos momentos distintos, extrayendo algunas conclusiones válidas para nosotros: «Meléndez se hace eco de un problema social, vierte métricamente preocupaciones que él mismo y otros expresaron también en prosa doctrinal. Y al afrontar una cuestión sociológica, le da un tratamiento discursivo, apuntando a conclusiones oficiales y a las correspondientes ayudas al poder. Espronceda, en cambio, hace un canto que nada tiene que ver con la realidad de la pobreza, **imaginando a un ser humano en plena y absoluta libertad** que, sin sentirse obligado a nada con nadie, tiene a todos obligados hacia él. **Es una ficción** basada en una aparente realidad humana, ya de por sí desagradable y negativa, que el poeta centra, por puro malabarismo lírico, en **un personaje no sometido a ninguna norma**

en principio y sólo en principio, han de entenderse como «mero símbolo de las presuntas aspiraciones ideales del poeta⁴¹». Espronceda, romántico⁴², «se nos muestra como un joven vehemente que luego se quema en sus empresas políticas, que van siempre unidas al amor y la literatura [...]. Su *leyenda roja* parte de una rebeldía, política y moral [...]. Espronceda fue un demócrata con decidida adhesión al partido republicano [...]. Si la obra de Espronceda es una de las fuentes más claras del modernismo [las piezas continúan encajando⁴³], su

social o ética» (p. 166. El subrayado es nuestro, marcando con él puntos nodales en nuestra reflexión).

⁴¹Op. cit., p. 173. Para auxiliar esta afirmación, Ángeles Arce incluye su cita 21, que aquí transcribo: «Joaquín Casaldueiro (Espronceda, Madrid, Gredos, 1961) opina que los protagonistas de las canciones esproncedianas eran *símbolos de su vida espiritual y moral*. Distintas opiniones pueden verse resumidas y conciliadas por Juan Luis Alborg, *El Romanticismo*, en *Historia de la literatura española*, t. IV, Madrid, Gredos, 1980».

⁴²«El romanticismo es, entre otras muchas cosas, un **ardiente fervor patriótico**, como románticas fueron las ideas que dieron paso a la Revolución Francesa» (Manuel Gallego Morel, "Espronceda", *Litoral*, 61-63, Málaga, 1976, p. 126. El subrayado es nuestro, y precisamente por esta vía hallaremos nuevamente otra de las claves de lectura de la *Canción del pirata*, como ya veremos).

⁴³Pere Gimferrer insiste en este mismo asunto de la herencia romántica en: Pere Gimferrer, "Al margen del *Espronceda* de Robert Marrast", *Ínsula*, 348, Madrid, 1975, a propósito del libro

figura, romántica y luchadora, polémica, libertaria y amorosa, es uno de los símbolos más claros de una juventud que persigue y ama la libertad⁴⁴».

Entonces, si la primera clave de lectura la extraíamos del carácter del personaje protagonista que se situaba próximo a un determinado tipo de héroe⁴⁵, desde esto último es igualmente posible entresacar una segunda clave que ya ha sido apuntada: el concepto de *libertad*. Porque, ¿qué tipo de libertad es la que "persigue y ama" Espronceda? El propio poeta escribiría: «...he sostenido [mis principios] con la pluma en cuanto he publicado

de Marrast José de Espronceda y su tiempo (Crítica, Madrid, 1989).

⁴⁴Manuel Gallego Morel, "Espronceda", Litoral..., pp. 126-128.

⁴⁵Para esta cuestión de los *tipos de héroes* ver O.f. Bollnow, Esencia y cambio de las virtudes, Madrid, 1960, donde se ofrece un interesante estudio del comportamiento social de los individuos en cada uno de sus momentos históricos, lo cual nos posibilita igualmente realizar un seguimiento paralelo de los personajes literarios más relevantes que en relación al mar se ubican en cada uno de esos momentos históricos, permitiéndonos descender prácticamente hasta el análisis del tipo de héroe homérico desde la perspectiva de la *areté* pasando por obras como Los lusíadas de Camoens, la Eneida de Virgilio o El viaje de los argonautas de Apolonio de Rodas, algo en cierto modo ya sugerido y destacado en el "Apéndice I" de este trabajo, como se sabe.

En ese mismo sentido, pero ahora desde el punto de vista del autor literario, que no del personaje, ver Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Lábor, Barcelona, 1988, volumen 1.

hasta el día y con la espada en París en la gloriosa semana de Julio y en Navarra y en Aragón cuando un puñado de libres nos arrojamos en 1830 a conquistar **la libertad y la patria** que nos arrebatara la tiranía⁴⁶». En otra de sus cartas también expondría algo relativo al mismo tema: «...y desafío públicamente que nadie se atreva a poner tacha alguna en mi conducta política. Desde la edad de quince años he arriesgado todo por **la libertad de mi patria**⁴⁷». Pues es aquí precisamente donde hallamos la respuesta a esa última interrogante: *libertad y patria* aparecen indisolubles, siendo el segundo término el que le da sentido en una dirección concreta al primero.

Establecidas por tanto las dos cuestiones nodales desde las que vamos a abordar la lectura de nuestro poema, nos encontramos de inmediato con **un fuerte desequilibrio de esta *Canción del pirata* con relación al marco general en el que se sitúa el global de la obra esproncediana**. Porque en realidad, ¿qué hay de todo eso de la *libertad y patria* en dicha canción? Recogemos de entrada que esta composición «es —y así ha sido interpretada por los críticos— una pieza romántica exaltadora del héroe romántico químicamente puro. Su

⁴⁶Tomado de: Joaquín Casaldueiro, "Un estudio de R. Marrast: Espronceda y su tiempo", *Ínsula*, 338, Madrid, 1975, p. 1. El subrayado es nuestro.

⁴⁷Id. El subrayado es nuestro.

canto a la libertad y al mundo se compadece mejor con los héroes individuales que con las preocupaciones colectivas propias de lo que Rogerd Picard ha llamado el "romanticismo social"⁴⁸», lo cual nos sirve perfectamente para ratificar esa primera contradicción que mencionábamos, pues en ningún momento encontramos en el poema aquellos ideales patrióticos de libertad —o de libertad patriótica, como se quiera— que movían completamente el mundo del joven José de Espronceda, sino más bien todo lo contrario, porque con magistral elegancia Espronceda ha expresado lo que podríamos reconocer como máxima anarquista: la existencia de la *patria* —*id. est*, del Estado— conlleva implícitamente privación de libertad: *mi única patria, la mar*.

Por tanto no sería desacertado afirmar en principio que al menos con este poema nos encontramos ante un paréntesis en los consabidos ideales esproncedianos, de acuerdo con las opiniones del propio poeta que hemos recogido más atrás y que expresaban su compromiso político también con la pluma, como si no le concediese al plano literario la utilidad inmediata que requería la situación política que le tocó vivir y usara para ello otro género lejano a la poesía: «La vida de este romántico tiende a la acción política cuyo propósito es la creación de una sociedad que permita el máximo de libertad individual para cada uno de sus miembros. Su

⁴⁸Leonardo Romero Tobar (ed. lit.) en, José de Espronceda, *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1986, p. XXXVIII.

poesía, en cambio, preconiza una libertad individual que no respeta la sociedad —ni sus miembros— por ser intrínseca y roussonianamente corruptiva. Llevadas ambas manifestaciones a su último alcance, nos hallamos con la imposibilidad de conciliarlas —se excluyen sin remedio. Ya que, de poder alcanzar el individuo cuanta libertad se le antoja, según postulan los versos esproncedianos, entonces la sociedad por la cual lucha cotidianamente el poeta no podría sobrevivir⁴⁹». Sin embargo no podemos aceptar tal lectura como la más conveniente o, como mínimo, la única posible, pues el uso de la literatura permite, gracias justamente a su ubicación en el plano de lo irreal, dar un paso más allá de las metas propuestas para el presente. En el plano literario no sólo puede dibujarse la realidad deseada y por la que se lucha a corto plazo, sino también es permisible indagar en el camino de la perfección y avanzar como exponente utópico. En este sentido la *Canción del pirata* reúne la potestad suficiente que necesitamos para reconocerla como avanzadilla, como punta de lanza del resto de las *canciones* —o de la obra esproncediana en general, tanto literaria como

⁴⁹Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda: realidad y poesía irreconciliables", *Boletín de la Real Academia Española*, T. LV, enero-abril, 1975, p. 310.

ensayística, si se quiere— y toda su carga ideológica⁵⁰. Robert Marrast, incluso, afirma abiertamente que el carácter reivindicativo, juvenil y anarquista, de la *Canción del pirata* sí se corresponde con el transfondo ideológico del poeta en el momento en que la construyó: «La *Canción del pirata* es el primer ejemplo, en el poeta, de lo que Václay Cerny denomina el "titanisme anarchique et debrailleé", la "liberté orgiaque du hors-la-loi" ("titanismo anárquico y desvergonzado", "libertad orgiástica del forajido"). No hay motivo alguno para sospechar de la sinceridad de Espronceda en los sentimientos que atribuye a su pirata, ni razón alguna

⁵⁰Op. cit., p. 314: «Las *canciones* señalan la etapa más notable de la lírica de pensamiento o idea en espronceda. De inspiración netamente personal, el poeta asume por única vez la misión de reformista que, como romántico, pretendió en todo tiempo desempeñar, dando lugar a una poesía caracterizada por la bivalencia de la violenta exaltación de la propia personalidad, así como por el manifiesto de un ansia de libertad. El colectivismo más ajeno al poeta visto en *A la patria* y el tono político de veta patriótica de esta, se convierte ahora en una expresión intensamente subjetivista del autor y en la actitud de protesta social nada conformista. Hemos pasado de la nación al ciudadano y de lo patriótico a lo social, revelándose así una continuidad de desarrollo lógico en la ideología de Espronceda que pocos se hallan prontos a concederle. En las *canciones* dirige su ataque a la sociedad en atención a dos directrices: la libertad del ciudadano y la libertad del hombre se observa como aspiración máxima en oposición a la sanción social. Persuasivas en su vituperio contra el mundo civilizado, si bien mezquino e injusto, son arma de combate en apoyo de la independencia total del ser humano».

para ver en ellos tan sólo la expresión de un deseo de introducir temas imitados [...]. La reivindicación juvenil y anarquista de la libertad corresponde con toda exactitud al estado de ánimo de Espronceda en aquel momento. Tiene junto a él a una mujer a quien ama y a la que ha conquistado infringiendo las costumbres: el poeta es el pirata que ha arrebatado Teresa a su marido y la muestra con orgullo, como su héroe que en alta mar alardea con soberbia de su presa. Y a la vez se opone a un orden establecido que le parece malo e injusto para una parte de sus compatriotas⁵¹». Como puede observarse, en su reflexión Marrast desciende indirectamente al campo de los sentimientos y se aleja en cierto modo de lo social en estricto, punto este en el que comienza nuestra divergencia, dado que nos parecen un tanto desacertadas las equiparaciones de un pirata —aun entendido como personaje de una determinada tradición literaria, según veremos— que no tiene ni dios, ni patria, ni ley, con un amante que provoca el adulterio femenino⁵². De cualquier forma sí ha de considerarse lógica y cierta la correlación funcional entre poeta y poema, lo que conlleva necesariamente que la elección temática para el poema no defraude las intenciones del

⁵¹Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Crítica, Madrid, 1989, p. 434-435.

⁵²Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo...*, p. 435: «La reivindicación juvenil y anarquista...».

poeta. En este caso la temática seleccionada gira en torno al mar, apátrida y conflictivo, lo cual nos sitúa en una dirección ideológica que parece acomodarse fácilmente en dicha temática del mar. Pero todavía podemos seguir avanzando, ya que este mar de la *Canción del pirata* bien representa el mar genérico del Romanticismo desde el primer momento en que se considera tal poema como una construcción literaria que se adecúa perfectamente al perfil que define lo romántico⁵³. El mar de los piratas y corsarios⁵⁴ será el lugar idóneo para el reclamo de la libertad. Pero cuidado, no debemos olvidar la conceptualización realizada del Romanticismo unas páginas atrás, dado que desde esa abstracción teórica debemos descender rápidamente hasta el sujeto, hasta la individualidad, por lo que la cuestión de la *libertad* que venimos exponiendo se confirma claramente rompiendo con todo lo que esté más o menos próximo a lo colectivo,

⁵³Cfr., Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda"..., pp. 315 y ss.: «La *Canción del pirata*, clave de bóveda de la poesía romántica...».

⁵⁴Robert Marrast ofrece en su libro José de Espronceda y su tiempo ya reseñado, la colación del poema de Espronceda y los textos próximos en temática de Byron (*The Corsair*), Hugo (*Chant des pirates*) y Vigny (*La frégate La Sérieuse*) entre otros, con la intención de destacar la singularidad del texto español, cotejo que a nosotros nos sirve precisamente por el carácter unificador del tema tratado englobado bajo el epígrafe de "Apología de la libertad" (p. 430 y ss.).

dado que lo reivindicado en definitiva no es más que «el ansia y el gozo de la libertad del individuo en perjuicio de la sociedad⁵⁵».

Desde esta perspectiva debe abordarse por tanto la *Canción del pirata* para entenderla, primero, en el conjunto de la obra esproncediana dentro de la dualidad poeta/producción como polos de la misma intención ideológica y, en segundo lugar, como paradigma del tema del mar en el Romanticismo español a través de la figura del pirata, asumida siempre como personaje literario que en muy pocas ocasiones se corresponde con la realidad de los E. Teach, J. Lafitte, G. Macgregor, MacDonald o Luis Aury⁵⁶. Más bien se trata de «un tipo de aventurero, de forajido, que pertenece a una tradición literaria. El personaje de Espronceda es de la misma familia que el Moor de Schiller, el Robin Hood de Walter Scott, el corsario y el Lara de Byron, el don César de Bazán y el Hernani de Víctor Hugo. Pero es la primera vez que aparece en la poesía española del siglo XIX un personaje que afirme y reivindique con orgullo su independencia respecto a la sociedad, su amor a la libertad y, dicho sea en una palabra, su rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones éticas le

⁵⁵Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda"..., p. 316.

⁵⁶Ver por ejemplo: Martín Luis Guzmán, Piratas y Corsarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1988.

parecen irrisorios y absurdos⁵⁷». Por todo ello, el poema de Espronceda que es ahora nuestro objeto de estudio puede entenderse, efectivamente, como paradigma de nuestro Romanticismo literario. Además señalamos que las cuatro canciones que publicara su autor entre 1835 y 1836, con la *Canción del pirata* como cabecera, marcan, en efecto, un punto de inflexión en la trayectoria literaria de Espronceda que inaugura «su romanticismo rebelde y con él nada menos que el romanticismo rebelde español⁵⁸».

Definitivamente en la *Canción del pirata* encontraremos toda la simbología que precisamos para caracterizar la temática del mar como elemento literario que posibilita la concreción de la pretensión o intención ideológica⁵⁹ en un determinado sentido por parte del

⁵⁷Robert Marrast en: José de Espronceda, Poesías líricas y fragmentos épicos, Castalia, Madrid, 1970, ed. de Robert Marrast, p. 37.

⁵⁸Luis Caparrós Errante, "Ni Dios, ni Patria, ni Ley: Transgresión en las *Canciones* de Espronceda", Castilla, 14, 1989, p. 25.

⁵⁹«Si el pirata no es Espronceda —o no lo es totalmente—, ello no impide que el poema y las circunstancias de su realización se constituyan, en el marco global de su producción, como un posterior símbolo anímico y personal de sus perdidas ilusiones de libertad; o sería aún más justo, de la perdida alegría y optimismo en esa búsqueda» (Id.).

autor⁶⁰; o de otro modo, se trata en definitiva de una temática del mar que no es aleatoria en el contexto ideológico del poeta, pues si bien es cierto que el mar aparece en algunos versos de la propia obra esproncediana sin una significación específica debido al recurso fácil que supone para la construcción de figuras poéticas⁶¹, también es incuestionable que en otros lugares se representa sesgadamente la misma función requerida para la *Canción del pirata*⁶². Y todo, añadiendo incluso

⁶⁰Sin embargo sería saludable retener en cierta manera las palabras siguientes: «Adelantaré que no planteo con esto una estrecha correspondencia entre personajes y autor, tan seductora como hipótesis en el caso del pirata. La literatura y la vida tienen exigencias propias, y la tan cacareada sinceridad romántica no deja de ser —si de literatura hablamos— un artificio literario más» (Luis Caparrós Errante, "Ni Dios, ni Patria, ni Ley...", p. 25).

⁶¹Ver por ejemplo los poemas *Pelayo*, Fragmento I, octava VIII; *A la noche*, *El pescador*, *Óscar y Malvina*, *A Jarifa en un orgía*, Fragmento, *A una ciega*, *La vida en el campo*, o algunos pasajes del *Diablo mundo*.

⁶²Ver *A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, *Despedida de un patriota griego de la hija del apóstata*, *Guerra*, *A la patria*, *Revoluciones del Globo*, *Cuando la vez primera de mis ojos*, *Canto a Teresa* en las estrofas "Mi vida entonces, cual guerrera nave", "yo, desterrado en extranjera playa" y "siempre en eterna tempestad, impura"; a todo esto podría añadirse el mismo nombre otorgado al protagonista de *El Estudiante de Salamanca*, lo cual cobra especial interés si consideramos las consabidas características definitorias en lo que al Romanticismo se refiere de este personaje: Félix de

gran parte de la propia *Canción del pirata*, debe observarse como distintos puntos de partida que vienen a converger en un sólo lugar, máxima expresión de todos ellos y repetido a lo largo del poema para que permanezca en la memoria del lector como el referente principal y único: el estribillo,

*Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar*⁶³,

Montemar.

Esta misma idea de la simbología del mar y su campo semántico a lo largo de la obra esproncediana es recogida también por Caparrós Errante para concluir: «El pirata —uno con su nave— era en aquel entonces —1835—, como muchos han señalado ya, todo un símbolo de alegre libertad anárquica» (Luis Caparrós Errante, "Ni Dios, ni Patria, ni Ley...", pp. 25-26).

⁶³ Además de las ediciones ya mencionadas de Castalia y Planeta, otros lugares a los que hemos acudido para leer a Espronceda son: José de Espronceda, El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo, Castalia, Madrid, 1982, ed. de R. Marrast; J. de Espronceda, Obras completas de Espronceda. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954; José de Espronceda, Obras poéticas completas, Aguilar, Madrid, 1959; José de Espronceda, Poesías. El Estudiante de Salamanca, Plaza & Janes, Barcelona, 1984, ed. de J. M^a Díez Taboada.

cuyo contenido ha sido numerosas veces analizado sin abundar en la dirección requerida desde nuestro punto de vista, pues en ninguno de los casos que conocemos se ha intentado ir más allá de interpretar las nociones dios, patria, ley, como tópicos literarios del Romanticismo. Será nuevamente Caparrós Errante quien nos abra la salida en ese sentido: «Para Casaldueiro, en él [el estribillo] se encierran *las directrices del hombre romántico: Dios, Ley, Patria*. Pero ¿son esas también las *directrices* del romántico rebelde Espronceda, o las del autor implícito, o las del pirata, rebelde a todo y a todos? [...] En realidad, no son esos tres principios los únicos que aparecen pues a ellos hay que añadir un cuarto, más que significativo en el contexto: la Propiedad, la Hacienda o como queramos titular a ese *tesoro* que encabeza la retahíla. Así visto, el estribillo nos ofrece cuatro conceptos centrales de ese himno, o mejor, de ese antihimno: la Propiedad, Dios —que en coherencia con el tono institucional dado, sería tanto como la Iglesia—, la Ley y la Patria [...]. Bajo esa constelación de posesivos individualizadores [se refiere a los aparecidos en el estribillo: mi barco, mi tesoro, mi ley, mi única patria], el esquema resultante viene a ser algo a sí como un *frente a vuestros valores me aferro a los opuestos*⁶⁴». Y será precisamente esa patria o *antipatria* a la que hacía referencia Caparrós Errante la que nos dará la definición

⁶⁴Luis Caparrós Errante, "Ni dios, ni patria, ni ley...", pp. 26-27.

exacta de nuestro objeto de estudio en el momento en que se libera de toda clase de límites y banderas, esto es, el mar. El mar como refugio frente a las instituciones, como lugar propicio para la acción y pensamiento revolucionarios.

El riesgo ya está calculado y aceptado de antemano y no importa *caer* en ninguno de los sentidos, tanto figurativo como real, ya sea en el anonimato literario o en el padecimiento de la erosión carcelaria, política y personal:

*Y si caigo,
¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí.*

Se trata, en definitiva, del mar como temática literaria oportuna para cumplir una función específica de reivindicación liberal, enmarcada, además, en un contexto ideológico propicio para la práctica revolucionaria desde la ya mencionada perspectiva de la función del escritor.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

II. LA PESCA DE NÚÑEZ DE ARCE O LA INVOLUCIÓN FUNCIONAL

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

No deja de ser del todo cierto que «si cada movimiento literario va preferentemente vinculado a un género, el que se llama por antonomasia *Realismo* aparece realizado sobre todo en la gran novelística que llega a su fase modélica en el segundo tercio del siglo XIX⁶⁵», lo que implica por otra parte que exista de antemano una determinada predisposición a subestimar aquellos otros géneros considerados de segundo orden según el momento literario que se trate. En nuestro caso, situándonos ya en el último tercio del XIX español, intentaremos dejar de lado la tipificada mediocridad de la poesía realista española para obtener a través de la obra La pesca (1884) las claves que nos sirvan para caracterizar el tratamiento temático dado a nuestro objeto de estudio en tal período. Porque no erraremos en exceso si, considerando las series social y literaria dentro de una misma y única o, a lo sumo, organizadas en torno a una correspondencia recíproca⁶⁶, acordamos que el

⁶⁵José María Valverde, Movimientos literarios, Salvat, Barcelona, 1983, p. 36.

⁶⁶Para una primera aproximación a las teorías literarias que abordan esta cuestión de la relación-implicación entre sociedad y literatura, puede verse el libro Introducción a la historia de las teorías literarias (Sultana Wahnón Bensusan, Universidad de Granada, Granada, 1991) y en concreto el capítulo "Literatura y sociedad: teorías históricas y sociológicas", donde se ofrece una panorámica de conjunto necesaria para el abordaje posterior de estudios más particulares en la dirección señalada.

comúnmente aceptado prosaísmo de la poesía realista española no es más que la consecuencia de una nueva situación ideológica precisa que viene a reflejar, a representar un contexto cultural concreto, establecido igualmente sobre un pensamiento concreto: el positivismo (comtiano).

En palabras de Kolakowski, el positivismo puede entenderse como «una actitud normativa que rige los modos de empleo de términos tales como *saber, ciencia, conocimiento, información*; en consecuencia, las reglas positivas distinguen, en cierto modo, las polémicas filosóficas y científicas que merecen ser llevadas a cabo de las que no pueden ser dilucidadas y en las que, por consiguiente, no vale la pena detenerse⁶⁷», desde donde podemos saltar, en primer lugar, al hecho de que Comte en su *filosofía positiva* no sólo propusiera una doctrina acerca de la ciencia, sino también sobre la sociedad,

⁶⁷Leszek Kolakowski, *La filosofía positivista. Ciencia y filosofía*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 15.

Lógicamente, para comprender la propuesta y el desarrollo de la *filosofía positiva* de Comte, así como sus precedentes y consecuencias, no basta con la definición de Kolakowski o similares; incluso la propia obra citada de Kolakowski no deja de ser un acercamiento general a la filosofía positivista. Sin embargo, hemos traído tal definición hasta nuestro trabajo porque en ella se recogen dos ideas que para nosotros se presentan imprescindibles: la actitud normativa sobre el conocimiento humano y el rechazo a todo lo que no entre en el esquema de ese específico conjunto de reglas y criterios de juicios sobre el conocimiento humano que supone el positivismo.

sobre las reglas o normas necesarias para conseguir la reforma de la sociedad que desemboque en su *etapa positiva*. En segundo lugar, debemos reconocer aquello que el positivismo considera perteneciente al conjunto de las *polémicas filosóficas y científicas que no pueden ser dilucidadas y en las que, por consiguiente, no vale la pena detenerse*, lo cual también nos permite objetivamente definir el positivismo como un movimiento antimetafísico y antiutópico. Con todo, se asimila que la *filosofía positiva* de Comte se identifique plenamente con la sociedad industrial.

En España la actitud que se observa ante el positivismo deriva en dos vertientes: una primera claramente reaccionaria, que se enfrenta con el positivismo amparándose en el acomodo en los valores establecidos; y una segunda vertiente progresista en la que la burguesía liberal intenta adaptar el pensamiento positivista a la sociedad española, a pesar de los escollos que suponen la todavía no consolidación de la clase burguesa española y los pactos con la aristocracia acordados con la Restauración⁶⁸. Núñez de Arce se ubica claramente en la lectura conservadora, reaccionaria, del positivismo, pues, según se desprende de lo expuesto en dos de sus textos importantes, *Prefacio* a su libro Gritos de combate (1875) y el discurso pronunciado en el

⁶⁸Cfr., Diego Núñez Ruiz, La mentalidad positiva en España, Túcar, Madrid, 1975, donde el autor ofrece como conclusión a su estudio esta tesis de las dos caras del positivismo español.

Ateneo de Madrid titulado Sobre el lugar que corresponde a la poesía en la literatura moderna (1887), el pensamiento de este autor se articula sobre las tres cuestiones nodales que exponemos: la primera, hay que entender el positivismo como un movimiento amenazador, porque atenta contra el espíritu e instiga a la revolución⁶⁹; la segunda, ha de combatirse por tanto dicho movimiento positivista: así, la poesía deberá alzarse en defensa de los valores espirituales lesionados; la tercera, la defensa de tales valores se realizaría fundamentalmente a través de la integración en las tradiciones sociales y acometiendo decididamente toda esa *modernidad* que pretende derrumbar la espiritualidad y la sociedad tradicional y religiosa en definitiva. Y debemos prestar atención a este aspecto, pues se trata de *tradiciones sociales* que tienen su incidencia directa sobre el propio lenguaje en lo que a la defensa de las lenguas regionales se refiere, lo cual choca directamente con el afán centralizador de Núñez de Arce. Sin embargo Gaspar Núñez de Arce resuelve con habilidad esta

⁶⁹Cfr. Franco Díaz de Cerio, "Regionalismo y patria según Núñez de Arce", *Letras de Deusto*, vol. 6, n° 11, enero-junio, 1976, pp. 152 y ss.: «Al espíritu de Núñez de Arce, amante ilusionado del progreso y, a la vez, radicalmente desconfiado del modo como progresaba la sociedad que tenía ante sus ojos y en la que él mismo participaba no como espectador sino como fuerza activa cultural y política, la técnica se le aparece como el agente más enérgico y revolucionario sobre la configuración nueva que va tomando la sociedad» (p. 153).

contradicción eliminando los elementos nacionalistas del lenguaje y reduciendo su identidad únicamente al campo de los sentimientos, tal y como se observa en Discurso leído por el Exmo. Señor Gaspar Núñez de Arce el día 8 de noviembre de 1886 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras⁷⁰, cuyo tema versaba sobre *el estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vascongado y Cataluña*: «No pertenezco al número de aquellos espíritus recelosos que condenan y proscriben las lenguas locales, cuya influencia, a medida que se reduce y aminora de la constante invasión de otros idiomas superiores, suele ser más íntima y afectiva. Comprendo el religioso amor que todos guardan a su lengua nativa por menguado y pobre que sea el territorio en que se habla; y ¿cómo no, si es la lengua del hogar, de las ternuras maternas, de las alegrías y tristezas con que nos acoge la vida, de las puras creencias y de los castos recuerdos de la infancia? No es, en verdad, la lengua en que se estudia, se negocia, se litiga, se ambiciona y se consigue; pero es la lengua que más penetrantes raíces echa en el corazón, porque es aquella en que primeramente se ha sentido. ¿Quién no la venera como santa reliquia de familia, ni quién puede olvidar sin ser

⁷⁰Gaspar Núñez de Arce, Discurso leído por el Exmo. Señor Gaspar Núñez de Arce el día 8 de noviembre de 1886 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1886.

ingrato, que sólo sirvió a sus antepasados para expresar sus penas y regocijos, sino que con ella tal vez ha recibido el último adiós de sus padres moribundos?⁷¹».

En esta dirección nos conducirá —conduciremos— por tanto la lectura del texto seleccionado, es decir, en el sentido de la poesía como instrumento para defender los valores espirituales a través de la incorporación de las tradiciones sociales, insistiendo aún más si cabe en ese punto de la *poesía como instrumento* y la plena consciencia de ello por parte del que la usa, en este caso un hombre público, con poder político, como era Núñez de Arce (por ejemplo, cuando sale a la luz Gritos de combate en 1875, el poeta ya había sido Gobernador de Logroño, Gobernador de Barcelona, Oficial Mayor del Ministerio de Ultramar, Consejero de Estado y Secretario General de la Presidencia del Poder Ejecutivo⁷²), algo que, por otra parte, era bastante común en los escritores del

⁷¹Tomado de Franco Díaz Cerio, “Regionalismo y patria...”, pp. 146-147.

⁷²Para una aproximación biográfica a Núñez de Arce ver: Josefina Romo Arregui, “Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce”, Anejo XXXIV de la Revista de Filología Española, Madrid, 1946, pp. 7-73.

momento⁷³. La postura política de Núñez de Arce queda perfectamente definida por Marcelino Menéndez Pelayo cuando dice de él que «nació, no ya para creyente, sino para ultracreyente⁷⁴». El conservadurismo o ultraconservadurismo del poeta vallisoletano encorsetará igualmente su producción literaria minimizando la exigencia de una valentía expresiva y estética que garantice la inclusión y permanencia en el corpus literario histórico⁷⁵ —a pesar de que en su tiempo

⁷³«La propia personalidad de Núñez de Arce corresponde a la de un poeta del siglo pasado [...]. Los grandes poetas del diecinueve fueron gobernadores civiles, ministros, senadores..., y los que no ocuparon dichos cargos, o similares, fue porque los avatares de la política no se lo permitió» (Jorge Urrutia, "El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce", Anales de literatura española, 2, Universidad de Alicante, 1983, p. 492. Para apoyar esta afirmación Urrutia cita a Francisco Villacorta Baños, Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931, Siglo XXI, Madrid, 1980, obra que trata el tema en cuestión concretamente en las páginas 41-43).

⁷⁴Marcelino Menéndez Pelayo, "Estudios y discursos de crítica literaria", IV, Madrid, CSIC, 1952, p. 343. Tomado de Jorge Urrutia, "El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce"..., p. 501, donde prosigue una acertada explicación sobre cómo llega Núñez de Arce a situarse en esa postura ultraconservadora a través de un breve itinerario biográfico y político.

⁷⁵No perdamos de vista la exigua influencia de los poetas del Realismo español en generaciones posteriores: «Aparentemente, ni siquiera esta mínima representación de la poesía de la segunda

disfrutara de una verdadera notoriedad como escritor— a cambio de la claridad comunicativa que a modo de sentencia exponga su mensaje político —ideológico— por encima de esos «suspirillos líricos de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida⁷⁶».

mitad del XIX [se refiere a los famosos *dos poetas y medio* que dictaminara Clarín] fue tomada en cuenta —cortesías y homenajes *post mortem* aparte— por los jóvenes modernistas, que vieron en Campoamor y, sobre todo, en Núñez de Arce, la encarnación del prosaísmo, la superficialidad y la chabacanería de la España de la Restauración» (José Luis Calvo Carilla, "Reconsideración de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX. A propósito de Núñez de Arce", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Enero-Diciembre, 1993, p. 196).

Pero debemos de ser honestos con el autor aquí citado y por ello avisamos de la trampa que encierra este texto, porque si bien nos sirve a nosotros para refrendar lo dicho, lo más significativo de él es el adverbio *aparentemente*, pues, en realidad, el artículo de Calvo Carilla reconstruye a través fundamentalmente de las poéticas realistas la situación literaria de los momentos realistas y modernista para afirmar todo lo contrario: «Ellos [Campoamor, Núñez de Arce...] son los verdaderos premodernistas, y no sólo en España, sino también en Hispanoamérica: testigo, Rubén Darío» (p. 223). Sea como fuere, lo cierto es que actualmente la poesía realista española no goza precisamente de muy buena salud como referente.

⁷⁶Gaspar Núñez de Arce, *Gritos de combate*, Madrid, Fernando Fe, 1930, *Prefacio*, pp. 15-16.

A pesar de que *cualquier suspirillo lírico de corte y sabor germánicos* ineludiblemente conlleva su carga ideológica, queremos entender la propuesta poética de Núñez de Arce como la necesidad de utilizar un determinado modo o modelo literario para una determinada intención ideológica, y esto es algo que se acopla perfectamente en la línea de reflexión de nuestro discurso y se sitúa sin demasiados problemas en la misma dirección de la producción literaria esproncediana, aunque, eso sí, en sentido contrario. Se trata en definitiva de un requerimiento involucionista para la función ideológica de la literatura con respecto al poema del Romanticismo que hemos estudiado, o, si se me permite, del uso de la literatura como un elemento más en la lucha de la (contra)revolución.

En el texto elegido como objeto de estudio, La pesca⁷⁷, se observa con facilidad cómo el conservadurismo político del poeta vallisoletano y por ende su *manifiesto* sobre la utilidad de la poesía, le conducen a llenar su obra de manoseados recursos estilísticos y temáticas empapadas en una moralidad enervante. La lectura del poema en cuestión abordada desde la perspectiva funcional que ya tenemos precisada obliga a reflexionar sobre los tres puntos fundamentales, a nuestro entender, en torno a los cuales se articula la obra, esto es, la reafirmación indirecta de la

⁷⁷La edición que hemos manejado es: Gaspar Núñez de Arce, La pesca, Fernando Fe, Madrid, 1905.

consolidación del modo social establecido sobre la *familia*, la integración del elemento religioso y, por último, la desvirtuación del carácter explotador de todo trabajo, puntos sobre los que adquiere nuestra temática del mar distinta relevancia.

En primer lugar podemos asegurar abiertamente que el poema *La pesca* sostiene sobre su construcción argumental la idea de la necesidad de la constitución de la unidad familiar como requisito imprescindible para el equilibrio social, para la consecución de la felicidad en última instancia⁷⁸. Ciertamente, esto nos obliga poco menos que a ver en este texto la puesta al día de la consabida reflexión ilustrada sobre la felicidad de la unidad familiar como base sobre la que se sustenta la felicidad de la sociedad, a través del equilibrio entre el hombre y la mujer, la razón y el corazón y, en última instancia, lo público y lo privado con sus correspondencias respectivas en el orden. Pero si en el

⁷⁸ Así, la realista e idílica en exceso narración que contiene el poema sobre el amor perfectamente correspondido entre el matrimonio Miguel y Rosa se adereza con la atenta y enternecedora mirada de la madre de Miguel por un lado y la buena nueva del embarazo de Rosa por otro. Además esta dualidad *felicidad/familia* se acentúa incluso cuando se añade la frustración y desgracia de un cuarto personaje, Roberto, frustración y desgracia cuya razón de ser ha de buscarse precisamente en el hecho de no contar con un amor correspondido, con una familia, con independencia de radicar en Rosa justamente la causa de su desamor, pues, en verdad, resulta apetecible enfrentarse a la vida envueltos en esa nube de anacreóntico respeto conyugal que expele la lectura del poema.

dieciocho español permanecía la coherencia de reconocer al menos la existencia de esos poderes antagónicos y la necesidad de buscar la armonía o complementariedad entre ellos, ahora se elimina por completo este choque de fuerzas y se arrastran ambas hacia el espacio neutral (¿neutral?, obviamente no) de la sumisión ante los artificios sociales, esto es, la familia, la religión y el trabajo eternamente idealizados.

Y todo esto circunscrito en un paisaje concreto que no es otro que el mar y su entorno costero, es decir, un escenario que ha sido requerido demasiadas veces en la literatura —y no sólo en la literatura— para crear el entorno propicio que necesita ese modo específico de esquema o *estructuración del sentimiento*. Con todo, se descubre, por tanto, que en gran parte del poema La pesca de Núñez de Arce se ofrece un mar como espacio escénico que sirve para actuar sobre la percepción del lector —parte integradora del inconsciente ideológico sin duda— y conseguir con manifiesta facilidad un sugestivo idealismo que posibilite la plena aceptación y asimilación de esa concreta propuesta social, moral, ideológica, implícita en el texto literario de Núñez de Arce.

Muy próxima a esta función aunque con matices que la singularizan, se observa la integración del elemento religioso en el poema con el pretexto de la amenaza del mar, pues la magnitud o fuerza natural del mar tempestuoso supone un sencillo procedimiento

comparativo para expresar la grandeza del poder divino en cuestión, sobre todo cuando este poder divino es requerido para intervenir sobre tal fuerza descomunal aplacando galernas que podrían destruir las frágiles embarcaciones de los pescadores.

Este binomio *mar/poder divino* es tan antiguo como la literatura misma⁷⁹ y pareciera que Núñez de Arce ofrece en su poema una reposición actualizada de las epopeyas clásicas, aunque, eso sí, con unos protagonistas que están mucho más cerca de lo terrenal y cotidiano que esos otros de las aventuras epopéyicas, lo cual, por otra parte, quizás deba entenderse como obligado en el poema dado el carácter moralizante del mismo y, por consiguiente, su necesidad de la verosimilitud literaria.

La primera vez que se hace referencia a la cuestión religiosa en La pesca es en la estrofa⁸⁰ XI, incluyendo en la descripción paisajística una ermita que cumplirá sus funciones de *faro espiritual* para enseguida ofrecer una laudatoria poética en honor a la Virgen María, la «que del piélago y del alma / las tempestades

⁷⁹Ver *Apéndice I* de este trabajo.

⁸⁰*Sexta rima* es concretamente la estrofa utilizada, con la variante que supone la inclusión de versos de arte menor, utilizada desde el Romanticismo hasta el Modernismo: AaBCcB (Cfr., Antonio Quilis, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1988, pp. 105-106).

calma⁸¹». La clave, por tanto, está servida.

Avanzando en la lectura del poema encontraremos nuevas referencias al elemento religioso, la mayoría de las cuales ofrecen esa idea de la religión como refugio y protección para los hombres⁸², pero será a partir del fragmento CXLI cuando cobran importancia para nosotros, ya que es entonces cuando la amenaza del mar tempestuoso acecha las embarcaciones de los pescadores y el miedo arrastra a la gente del pueblo a realizar sus plegarias y ruegos buscando la intervención divina que salve a los que se encuentran en las aguas. Y aquí precisamente descubriremos la verdadera cuestión nodal de la relación *mar/poder divino* que presenta Núñez de Arce, pues el desenlace final que presenta el poema resulta en principio sorprendente considerando el modo en que se ha producido esa relación en la tradición literaria, dado que en este caso el naufragio de la embarcación se consuma con la muerte de los pescadores. La reflexión obligada por este desenlace nos

⁸¹La pesca..., XIV. Pag., 9).

⁸²Cfr., La pesca..., estrofas XXII, LIV, CIX, CX, CXIII, CXVI. El contrapunto lo ofrece la CVI, donde se habla de un Dios injusto como consecuencia del dolor ocasionado por la pérdida de un ser querido, escena que, a nuestro entender, recoge Núñez de Arce como recurso para conseguir, una vez más, la cotidianeidad que precisa su obra, en tanto que podría prescindir de esta alusión concreta a Dios sin perjudicar por ello la trama argumental.

conduce a justificar dicho argumento trayendo a colación el sesgo de conservadurismo político y moral que preside la obra y que instiga a la resignación y aceptación conformista de todo lo establecido como *designios de Dios*, esto es, de un Dios que es capaz de apaciguar tempestades pero que *no tiene en su voluntad* el hacerlo, recurriendo al tópico de la religiosidad popular. Pero no nos despistemos, en los textos literarios todo se somete a la voluntad del escritor, que no de Dios, y el desenlace se desarrolla tal cual porque Núñez de Arce así lo estimó: sin lugar a dudas, a finales del siglo XIX la cuestión religiosa —y no sólo religiosa— es una cuestión de Fe, como viene claramente a testificar el mar embravecido y trágico de La pesca.

El tercer núcleo funcional que habíamos señalado en la obra que estudiamos como clave para el análisis del requerimiento temático del mar lo habíamos descrito como *la desvirtuación del carácter explotador del trabajo*. Obviamente no todo trabajo conlleva explotación, o, de otro modo, para que la explotación laboral se produzca es *conditio sine qua non* la enajenación de los medios de producción respecto a los trabajadores, al menos desde la perspectiva del materialismo histórico que siempre hemos mantenido en nuestro horizonte de reflexión. En el ámbito laboral —y no laboral— de la sociedad capitalista se pertenece o bien al grupo de los explotadores o, por el contrario, al de los explotados, con la intercambiabilidad espontánea

de papeles en algunos momentos concretos si descendemos desde el análisis general que conduce a la lucha de clases hasta la individualidad, específica, concreta y en constante interacción con su entorno social y económico. La sociedad española de finales del siglo XIX está sujeta al sistema de producción capitalista, el mercado canaliza la economía en todos los sectores y, por tanto, también el pesquero en todos sus niveles se somete a sus leyes. La captura diaria —por ejemplo la que se describe en el texto de Núñez de Arce— pasará por ese filtro mercantil adquiriendo valor de cambio y transformándose en dinero, con más o menos fortuna⁸³.

⁸³En 1894 Joaquín Sorolla finaliza *Y aún dicen que el pescado es caro*, cuya reproducción aquí sería oportuna, en primer lugar, por lo representado en la pintura («Tres figuras: dos pescadores ancianos y uno joven que ha sufrido un accidente, probablemente durante la faena. ...] Estas forman una escena solemne, trágica, casi religiosa por su intimismo y la evidente analogía entre el joven pescador accidentado y el Cristo atendido por la Virgen, Magdalena o San Juan Bautista de tantos cuadros clásicos», Florencio de Santa-Ana en: *Sorolla*, Sarpe, Madrid, 1988, p. 86), en segundo, por lo significativo del título en relación con lo expuesto y, en tercer lugar, porque en el cuadro se funde la temática del costumbrismo marinero con el realismo social (ver por ejemplo, Florencio de Santa-Ana, *Guía del Museo de Sorolla*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980; y el citado de Sarpe). Si a esto añadimos el subterfugio religioso mencionado, la confrontación entre poema y cuadro (poeta/pintor) se nos ofrece como un capítulo pendiente.

En el poema La pesca no se expresa a las claras ese valor mercantil del pescado, pero sí se establece la distancia entre la figura del patrón⁸⁴ (el protagonista, ejemplo de alma caritativa⁸⁵ que arriesga su vida por los demás) y los mozos de la cuadrilla. Además, también se explicita el verdadero significado del concepto trabajo en su sentido capitalista, esto es, la realización de un esfuerzo físico por parte de los mozos de la cuadrilla en beneficio del patrón a cambio de una remuneración al final de la jornada⁸⁶, lo cual conlleva implícitamente las otras partes que faltan para completar el esquema de funcionamiento del sistema de producción capitalista más elemental.

Con ello se nos plantea de inmediato una cuestión crucial para nuestro estudio: si aparece escrito en el texto esa diferenciación *patrón/cuadrilla* y además se ejemplifica en el concepto de *jornal*, ¿es cierto que el poema de Núñez de Arce supone esa desvirtuación del carácter explotacional del trabajo que hemos mencionado? La respuesta, a pesar y desde todo lo expuesto hasta el momento, no puede ser otra que sí, aunque parezca paradójico. La clave se encuentra en la redundancia de los mensajes. No negamos que en La

⁸⁴Ver La pesca..., XXXII, XCII.

⁸⁵Op. cit., CXII-CXV, CXXXVI.

⁸⁶La pesca..., CIX.

pesca puedan leerse tales cuestiones del *patrón, jornal*, etc.; sin embargo y en principio, podemos entenderlas dentro de la necesidad mínima de la verosimilitud que precisa Núñez de Arce para sus objetivos ideológicos, tal y como ya señalábamos a propósito de algunos puntos contrariados que detectamos en el poema cuando abordamos el análisis del elemento religioso. Pero el mensaje que prevalece sobre todos en el texto del poeta vallisoletano no va precisamente en esa dirección. Por ejemplo, en tan sólo una ocasión se escribe que la vida del pescador no es un modelo de vida grata y placentera⁸⁷ y, por añadidura, cuando se menciona el riesgo que supone esa profesión para la integridad física debido a la imprevisibilidad del mar, se hace con la intención de incluir seguidamente de forma más o menos directa alguna referencia religiosa en el sentido ya mencionado. Frente a esto, aparece una y otra vez a lo largo de los dos primeros tercios del poema la idea del trabajo como algo pintoresco y agradable donde incluso las secuelas físicas del esfuerzo que se incrustan en el cuerpo son vistas como algo tan bello como el propio paisaje en el que se insertan⁸⁸. Conclusión y clave se dilucidan: la retórica literaria se encuentra una vez más puesta al servicio de todo aquél que la precise para conseguir una

⁸⁷Op. cit., CXXXI.

⁸⁸La pesca..., XXV-XXXII, LIV, LVI, LXXXIX, XC-XCII, CXVI, CXXII-CXXVI, CXXVI-CXXIX.

tergiversación convincente de la realidad con unos fines concretos; en este caso se trata de reforzar el establecimiento de una diferenciación de clases en el sentido más materialista amparándose en un tipo manifiesto de felicidad impuesta contra la que ni siquiera la peligrosidad del mar encrespado puede actuar⁸⁹.

En definitiva, *La pesca* de Núñez de Arce integra tres requerimientos funcionales en un mismo mar, funciones estas que, en última instancia, convergen en una única e incuestionable: la de la involución en la funcionalidad ideológica de los textos literarios impulsada desde el Romanticismo.

⁸⁹Reproducimos el texto, tomado de la edición reseñada de 1905, en el “Apéndice II” de este trabajo, dada la difícil disponibilidad del mismo.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

III. EL INTIMISMO IDEOLÓGICO DEL MAR UNAMUNIANO

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

La actitud de Unamuno ante la poesía queda en cierto modo compendiada en el subtítulo del libro⁹⁰ que será nuestro objeto de estudio: diario íntimo de

⁹⁰De Fuerteventura a París es el libro que hemos seleccionado para decorar una de las paredes de aquella sala de museo a la que hacíamos referencia en la introducción. La edición que fundamentalmente manejaremos, aparte de las que iremos nombrando, es: Miguel de Unamuno, De Fuerteventura a París: Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos, El Sitio, Bilbao, 1981, ed. de Gregorio San Juan. La elección de esta edición concreta se debe a las razones expuestas por San Juan en el prólogo del mismo libro, en el apartado titulado "Una rareza bibliográfica", que reproducimos en parte: «De Fuerteventura a París es [...] un libro que por las circunstancias en que ha vivido nuestro país se ha convertido en casi un libro prohibido. Publicado en París en 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera, no puede decirse que haya tenido buena fortuna. De aquella corta edición apenas pudieron entrar ejemplares en España y después, caso único entre las obras de Unamuno, **no ha sido reproducido nunca en su integridad**, por lo que se ha convertido en una rareza bibliográfica. Es verdad que poemas sueltos de aquel libro se habían incluido en todas las antologías [...], **pero se habían evitado otros, y sobre todo los comentarios en prosa**, que tienen un gran valor como expresión de la manera de ser de Unamuno [...]. **En las dos ediciones de sus obras completas, a pesar de la advertencia editorial que dice que tanto el recopilador como el editor y los herederos del autor garantizan la integridad de los textos que allí se reproducen, es un hecho comprobable que el libro está horriblemente mutilado**, ya que falta la mayor parte de los comentarios, todos aquellos en que zahiere en términos duros a la Dictadura y a los hombres que con ella colaboraron» (id. El subrayado es nuestro).

confinamiento y destierro. Veamos por qué esto es así.

Si al principio de este trabajo hacíamos alusión al prólogo que Rubén Darío dedicó a Teresa⁹¹ (1923) para dejar ya desde el comienzo asentada la idea del Unamuno consecuente y vocacional con respecto a la poesía amparados en aquel "ante todo un poeta y quizá sólo eso", volvemos aquí a retomar esa idea con la intención de precisar dicha actitud.

Unamuno, a propósito del texto "Carmen: enigma y soledad" de José Bergamín⁹², responde con una carta⁹³ que firma con el seudónimo "un poeta enigmático y solo" y donde se lee: «Quisiera escribir un tratado de geometría en verso y sin metáforas para hacer con geometría pura poesía pura, de inmaculada concepción, o sea, libre del pecado original de la imagen que es fruto

⁹¹Prólogo que con el título "Unamuno, poeta" pertenece al libro Semblanzas (1912) de Rubén Darío y que ya apareció en La Nación el 2 de mayo de 1909 a raíz de la publicación por parte de Unamuno de su primer libro Poesías. Cfr., Miguel de Unamuno, Poesía completa, Alianza, Madrid, 1987, vol 2, p. 248.

⁹²José Bergamín, "Carmen: enigma y soledad", Carmen, n° 2, Gijón, enero, 1928. Se trata de un artículo en defensa de las "propuestas literarias" de tal revista Carmen.

⁹³Carmen, n° 6, abril, 1928. Dicho carta abre ese número 5 de Carmen.

de árbol de ciencia⁹⁴». Aunque en realidad lo más significativo del fragmento es la propia firma "Un poeta enigmático y solo", creemos que con esto —y dado el carácter específico de Carmen como revista que «no entiende, no quiere entender nada de literatura⁹⁵» en palabras de Gerardo Diego⁹⁶, su fundador— es posible entender que tras la pretensión de ese "tratado de geometría en verso y sin metáforas" se halla (aparte de ser aceptable como defensa de la *poesía pura* muy al hilo de las propuestas literarias de Carmen) una de las características propias de la construcción poética de nuestro autor: el problema de las palabras⁹⁷ en su función poética⁹⁸.

⁹⁴Tomado de: Rafael Osuna, Las revistas del 27, Pre-Textos, Valencia, 1993, p. 236.

⁹⁵Cfr., Rafael Osuna, Las revistas del 27..., p. 182.

⁹⁶Gerardo Diego hace referencia aquí a un distanciamiento esencial y evidente de la poesía respecto a la prosa, según la propuesta de «poesía pura, incontaminada de todo vicio y sin tacha» (id.) que se ofrece en la revista. Ver además Andrés Soria Olmedo, Vanguardismo y crítica literaria..., pp. 197-201.

⁹⁷Ver, J. Lupiáñez, "Miguel de Unamuno y el poder de la palabra", Estafeta literaria, 5, 1978, pp. 4-7.

⁹⁸Ver Juventino Caminero, "El sistema poético de Unamuno", Letras de Deusto, vol 7, nº 14, julio-diciembre, 1977, pp. 67-85, apartado "La palabra creadora y densa".

Esto es así en tanto que, desde la óptica unamuniana, las palabras trascienden en un sentido religioso y filosófico⁹⁹ que le harán apartarse de la idea modernista del lenguaje poético *per se*¹⁰⁰.

A este primer distanciamiento de nuestro autor con respecto a las formas modernistas, o dicho de otro

⁹⁹Ver además: Ciriaco Morón Arroyo, "Las ideas estéticas de Unamuno", *Letras de Deusto*, vol. 7, n° 14, julio-diciembre, 1977, pp. 5-22, donde se concluye: «El sentimiento trágico es ya el modo concreto de interpretar Unamuno el ideal de integración y totalidad que el símbolo le presentaba en abstracto. Al mismo tiempo, un hombre sinceramente dedicado a la búsqueda de la verdad absoluta, era consciente de los íntimos engaños, de la ironía interior y del poder que tiene la expresión literaria para hacernos actores: hipócritas en el sentido etimológico de la palabra. Por eso le obsesiona el problema de la expresión, de la sinceridad, de la escritura y del poder de la lengua...».

¹⁰⁰Cfr., Francisco Ynduráin, "Unamuno en su poética y como poeta", *Pensamiento y Letras en la España del Siglo XX*, 1966; tomado de: *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid, 1974, ed. de Antonio Sánchez-Barbudo, pp. 323-347.

Sin embargo, y a pesar de todo lo que precede a esta nota, se harán necesarias algunas matizaciones en este sentido, pues en realidad la propuesta de Unamuno está más cerca de la inversión y/o subversión del acatamiento de una función poética del lenguaje en sí mismo, con sus correspondencias en el vocabulario propiamente dicho, que de ese intento de trascender en los sentidos mencionados, como veremos al tratar el punto de la cotidianización del lenguaje en el *diario*.

modo, a este primer rasgo diferenciador de la actitud de Unamuno ante la poesía, habría que añadir el hecho de que, como se sabe, la obra unamuniana no favorece precisamente la clasificación por géneros literarios —y no sólo literarios, dada la presencia constante del elemento filosófico—, lo cual se aleja de la demarcación de la poesía frente a la prosa a la que Gerardo Diego hacía referencia en la presentación de la revista Carmen. El Unamuno poeta que nosotros observamos se describe como buscador de «esa persona ideal, el poeta, que quiso ser en la voz de su poesía [...]. En Unamuno hay por una parte la voluntad de vinculación a una lengua como a un depósito de sentimientos, ideas y sueños, en cuya recreación aspira a encontrar una voz de perennidad [...]. Su poesía, por tanto, nace de la afirmación personal, por encima de todo, y es su *yo* el que nos comunica constantemente en sus versos¹⁰¹». Se trata en definitiva de una *intimidad* expuesta al conocimiento a través de la literatura, de la poesía, o, de otro modo, de un *yo poético confesional* perfectamente caracterizado en la unidad "in-divisible" que conforman pensamiento/sentimiento en su *credo poético*¹⁰².

¹⁰¹Francisco Ynduráin en: Miguel de Unamuno, Taurus..., p. 344.

¹⁰²Ver: Antonio Prieto, "En el 'credo poético' de Unamuno". Analecta Malacitana, vol. I, 2, 1978, pp. 201-224.

Para la caracterización del *yo-poético-confesional* ver por

Y con esto y desde aquí podemos llegar al segundo elemento nodal que integra el subtítulo del que parte esta reflexión: la cuestión del diario. Si bien el calificativo de *íntimo* puede entenderse como epíteto del término *diario* que modifica, adquiere otro valor funcional cuando se sobreentiende un segundo modificador: *poético*. Y aunque hemos pretendido reconducir ese carácter de intimidad hacia la finalidad del conocimiento y expresión del *yo* aludida más atrás, pues sólo con ella alcanzaremos a valorar con justicia el peso real del diario como forma de exposición y construcción poética en Unamuno¹⁰³, lo cierto es que el juego de convertir el diario en poesía o la poesía en diario como elementos en principio compatibles, crea un desequilibrio en el momento justo de la publicación —e incluso de la escritura— que provoca una traición a la intimidad propia del diario, lo cual, por otra parte, se conoce recogido de antemano en las reglas del mismo juego si se observa el acto de escribir literatura, poesía en este caso, como acto de comunicación en sí mismo

ejemplo: Roberto Pérez Jiménez, "Unamuno en su *Diario Íntimo*", *Letras de Deusto*, vol. 7, n.º 4, 1977, pp. 87-103, trabajo articulado en torno a los posibles *yo-humano*, *yo-agónico* y *yo-religioso* de Unamuno en el marco de la crisis religiosa que experimentó en el fin de siglo y que mencionaremos más adelante.

¹⁰³Ver necesariamente: Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria...*, pp. 271-286, que matizaremos.

con el lector anónimo y múltiple.

Ese debilitamiento de la privacidad del diario íntimo ocasionado por su conversión a la poesía, puede y creemos que debe entenderse como un paso más hacia la destrucción de las barreras genéricas —*id. est*, de los géneros literarios— que obstaculizan el camino señalado por los ideales unamunianos: la fusión entre poesía y pensamiento como un todo del *yo* frente al exterior, según se sentencia en su expresado deseo de ser poeta antes que sabio¹⁰⁴. Sólo con esto y con la marca de temporalidad intrínseca en cualquier diario se encuentran lógicos el resto de los elementos que integran el subtítulo de este De Fuerteventura a París: Diario íntimo de confinamiento y destierro.

La dialéctica establecida entre el *yo confesional* de un poeta/sabio frente al exterior perfectamente caracterizado (*confinamiento y destierro*) indicará la perspectiva desde la que hay que leer el libro, y si hemos recurrido a las aportaciones de Juan Carlos Rodríguez como soporte teórico de lo expuesto, insistimos aquí en la necesidad de abordar la lectura de nuestro objeto de estudio desde la perspectiva mencionada, aunque con ello tengamos que contradecir las palabras que el propio Rodríguez expone en el texto citado más atrás al afirmar que el Cancionero (libro póstumo escrito entre 1928 y 1936) es el auténtico diario poético de Unamuno, pues «De Fuerteventura a París es otra cosa: ahí el término

¹⁰⁴Ver, Manuel García Blanco, Don Miguel de Unamuno y sus poesías, Salamanca, Universidad, 1954.

Diario, del subtítulo, sí que es meramente retórico o satírico¹⁰⁵». Nosotros creemos que en realidad no son tan distintos ambos textos —Cancionero y De Fuerteventura a París, ha de entenderse—. Por ejemplo, el mismo Juan Carlos Rodríguez recoge una afirmación del propio Unamuno para acercarnos a la caracterización de su diario poético, exponiendo que se trata de un «*Diario Poético* que llevaba... durante mi destierro¹⁰⁶». No olvidemos entonces que la situación vivencial real de don Miguel era justamente esa, la de un desterrado, cuando escribió De Fuerteventura a París. En segundo lugar, seguimos observando la reflexión de Rodríguez sobre tal cuestión del diario poético, pues en ella se nos ofrece una cita de Kock que nos sirve a nosotros¹⁰⁷: «Creado y ordenado cronológicamente, el Cancionero tiene en efecto la estructura de un diario», y añade: «Es la imagen inmediata, el fragmento o el instante, lo que prima en Unamuno aquí, y no la selección temática o formal¹⁰⁸». Pues bien, esas mismas características de ordenación cronológica —con sus referencias no sólo

¹⁰⁵ Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria..., p. 278.

¹⁰⁶ Op. cit., p. 279.

¹⁰⁷ Ver Jesse de Kock, Introducción al Cancionero de Unamuno, Madrid, Gredos, 1968.

¹⁰⁸ La norma literaria..., p. 279.

temporales, sino espaciales también, según la fecha indicada al pie de los poemas y los comentarios en prosa que los acompañan—, y de inmediatez —basta con asomarse también a tales comentarios en prosa que en cierto modo prolongan los poemas— se encuentran igualmente presentes en el libro que trabajamos. En tercer lugar, Juan Carlos Rodríguez cita también —y comparte— una conclusión de G. Blanco¹⁰⁹ con la que se afirma nada más y nada menos que «toda la trayectoria poética de Unamuno podría considerarse como su auténtico "dietario"¹¹⁰», afirmación que hacemos válida sin demasiados problemas. Por último, y volviendo a lo apostillado por Juan Carlos sobre la cuestión que abordamos —recuerdo, sobre la función retórica o satírica del término *diario* en el subtítulo de De Fuerteventura a París, con lo que deja de ser un *diario verdadero*—, creemos que, de entrada, no necesariamente han de incompatibilizarse tales términos (diario vs. retórico/satírico), pues una vez que se acepta el *diario* como forma de plasmación en la construcción poética —que incluso así lo da a entender el propio Unamuno en la prolongación del subtítulo que tratamos: "Diario íntimo de confinamiento y destierro **vertido en**

¹⁰⁹Ver, Manuel García Blanco, Don Miguel de Unamuno y sus poesías, Salamanca, Universidad, 1954.

¹¹⁰La norma literaria..., p. 279.

sonetos"—, abre tal concepto de *diario* sus posibilidades de expresión semántica, con lo cual se puede dar cabida perfectamente al concepto irónico y satírico. No debemos olvidar que lo verdaderamente importante de la cuestión del diario poético en Unamuno, según J.C. Rodríguez, es el hecho de que «"invierte" todos los papeles: escribe en "prosa" su diario "trascendental" y reserva el "verso" para la aparente banalidad de su "vida cotidiana" [...], pues lo que Unamuno hace ahí es ni más ni menos que "cotidianizar" el lenguaje poético. Y ello frente a toda la tradición establecida: la consideración —y la práctica generalizada— de la poesía como "metalenguaje", como discurso distinto al acaecer cotidiano¹¹¹», marcándose así un punto de inflexión con respecto a la concepción del lenguaje poético anterior. Y aunque esto último no apareciese aquí de forma tan explícita, ocurre también que, en verdad, el carácter general del diario poético de Unamuno es el precisado por el calificativo *íntimo* —y valga como ejemplo el propio Diario Íntimo que Unamuno no publicó, pero que sin embargo sí divulgó, tal y como indica Juan Carlos Rodríguez en páginas ya mencionadas¹¹²—, al menos en

¹¹¹La norma literaria..., p. 283-284.

¹¹²Para esta cuestión del Diario Íntimo de Unamuno en el que expresa su crisis religiosa de fin de siglo, ver: Antonio Sánchez-Barbudo, "Una experiencia decisiva: la crisis de 1897", Hispanic Review, 1950; tomado de Miguel de Unamuno, Taurus..., pp. 95-

el sentido que hemos esgrimido con anterioridad. Y si con esa idea del diario poético íntimo en la obra de nuestro autor nos trasladamos hasta nuestro objeto de estudio en concreto, comprobamos, atendiendo a todo lo expuesto hasta el momento y arrastrando con ello también, que De Fuerteventura a París no sólo puede observarse como un *diario* ciertamente, sino que además se trata de un *diario íntimo* sin lugar a dudas. La presencia de los términos *diario* e *íntimo* en el subtítulo no responde a exigencias de la retórica ni, aunque en gran parte de los poemas lo pareciese, de la sátira como recurso, pues en la totalidad del libro queda patente esa otra declinación de la obra como depósito de sentimientos. Por último, y como síntesis de lo expuesto hasta ahora, reproduzco algunas afirmaciones del propio Unamuno que aparecen en el prólogo o dedicatoria que escribió para la publicación de De Fuerteventura a París: « Así resulta este mi nuevo rosario de sonetos un diario íntimo de la vida íntima de mi destierro. En ellos se refleja toda la agonía —agonía quiere decir lucha— de mi alma de español y de cristiano. Como todos los feché al hacerlos y conservo el diario de sucesos y de exterioridades que ahí llevaba, puedo fijar el momento de historia en que me brotó cada uno de ellos. Otros son hijos de experiencia religiosa —alguien diría que

122; y ver igualmente el ya mencionado artículo "Unamuno en su *Diario Íntimo*" de Roberto Pérez Jiménez.

mística— y algunos del descubrimiento que hice ahí, en Fuerteventura, donde descubrí la mar. Y eso que nació y me crie muy cerca de ella [...].

¿Que por qué no he dicho en prosa lo que aquí digo en verso? Carlyle¹¹³ en la crítica que escribió sobre las *Corn-law Rhymes* —en 1835— decía: "Si el pensamiento interior puede expresarse hablando en vez de cantando, que haga lo primero, sobre todo en estos días inmusicales. En todo caso, si el pensamiento interior no canta por sí mismo, ese cantar de la frase exterior es algo de tono y timbre falsos de que podemos dispensarnos". Pero aparte de que no es fácil determinar qué sea y dónde comience y dónde acabe el canto y que la música del lenguaje, del pensamiento, no es la de los versos cantables, hay pensamiento que debe, por razones didácticas, verterse en verso. Así, la poesía gnómica o sentenciosa, muchos refranes, recetas, etc. Es un medio de dar resistencia y permanencia a un pensamiento.

¹¹³A colación con esto, ver: Andrés Cordovilla Villena, "Sobre la influencia de escritores ingleses en temas de Unamuno", *Estudios de filología inglesa*, 6-7, 1979, pp. 47-68, donde se hace alusión a una posible "etapa carlyliana". Pero sobre todo ver: Thomas R. Franz, "La traducción de 'The French Revolution' [de Carlyle]: factor importante en el aprendizaje literario de Unamuno", *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, 27-28, 183, pp. 103-133; y Carlos Clavería, *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1953, que ofrece un capítulo íntegro a este asunto: "Unamuno y Carlyle" (pp. 9-55).

Por otra parte, ¡qué intensidad de emoción no alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas!¹¹⁴».

En definitiva, y volviendo a la raíz de estos párrafos, la actitud de Unamuno ante la poesía puede y debe verse entonces definida como un *diario íntimo de confinamiento y destierro*.

Y desde aquí continuamos, porque, sin duda, la totalidad de la obra en verso de Unamuno y con ella su mar poético, se verá marcada por esa concepción en cierto modo discordante (ruptura con los géneros literarios, cotidianización de la poesía con el correspondiente (meta)lenguaje poético, etc.) si la observamos desde el conjunto de las producciones poéticas del momento.

La temática del mar, que goza de una importancia considerable como elemento constituyente y unificador en la obra poética unamuniana al menos en una de sus etapas vivenciales según el ideario poético de nuestro autor, ha de leerse no como participación del mar

¹¹⁴Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París*, El Sitio, Bilbao, 1981, pp. 9-11.

recurrente de las vanguardias¹¹⁵, sino como elemento que «asociado con la música en la repulsa, pronto dejó de ser imagen solamente de aniquilamiento [de finitud, ha de entenderse, pues mar y música, desde su eternidad, le recuerdan constantemente la finitud del hombre], gracias al descubrimiento que hizo del mar real durante su estancia en Fuerteventura¹¹⁶». Este descubrimiento *tardío*

¹¹⁵Ver, Rafael Osuna, *Las Revistas del 27...*, pp. 102-103, donde se dedica un epígrafe al tema del mar y se concluye, a través de algunas declaraciones recogidas en distintas revistas, que el mar como tema literario adquiere en los años 20 un apogeo desmedido, precisamente por tratarse de un tema poco requerido por la poesía inmediatamente anterior y como recurso de diferenciación con aquella. Mar y vanguardia se asocian entonces hasta el extremo de convertirse en sinónimos: «¡El mar, el mar! Lo que es como gritar: ¡La vanguardia, la vanguardia!».

¹¹⁶Francisco Ynduráin en: *Miguel de Unamuno*, Austral..., p. 332. El texto prosigue así: «Cuando compuso su "nuevo rosario de sonetos", como "diario de mi destierro", algunos de ellos son fruto de tal descubrimiento, tardío en quien como él nació y se crió muy cerca de la mar. Así lo expresa en la "Dedicatoria" de su libro, *De Fuerteventura a París* [como se ha visto más atrás]. Tanto en estos sonetos como en otras composiciones, singularmente las escritas en Hundaya, aparecerá frecuentemente el mar, más simbólico que real ciertamente, como cuando lo utiliza a través de una previa elaboración literaria, por ejemplo, en las citas del pasaje byroniano: *Time writes no wrinkle on thine azur brow / Such as Creation's dawn beheld thou rollest now*, que aparece, entre otros lugares, en "El Cristo de Velázquez"».

[Ver a propósito de la influencia de Byron en Unamuno:

del mar es decisivo en tanto que a partir de entonces lo incorporará «a su soneto, a su verso endecasílabo y hasta a su sentido peculiar del consonante y el ripio. Y al descubrir el mar ha descubierto también —y nos ha dado— una nueva dimensión o versión de sí mismo¹¹⁷».

La imagen que de él dejó Curtius como *Excitator Hispaniae* podría traerse a colación en un primer intento de caracterización de la obra que nos ocupa: «Hay una escisión en la personalidad de Unamuno, que se comunica a su obra y se refleja también en el juicio que

Andrés Cordovilla Villena, "Sobre la influencia de escritores ingleses en temas de Unamuno", *Estudios de Filología Inglesa...*, pp. 47 y ss. El verso que precede a los dos citados por Unamuno y utilizados por Ynduráin es *Unchangeable, save to thy wild waves' play*, y la traducción, según Cordovilla Villena, quedaría así: *Incambiable, excepto al juego de tus salvajes olas; / el tiempo no traza arrugas en tu frente azul; ruedas/ hoy tal como te vio en alba de la creación*].

¹¹⁷Luis Felipe Vivanco, "El mundo hecho hombre en el *Cancionero* de Unamuno" *La Torre*, Puerto Rico, julio-diciembre, 1961; tomado de: *Miguel de Unamuno*, Austral..., p. 362.

Continúa: «Porque ha descubierto al mar hecho hombre y, en primer lugar, hombre-Unamuno, lo mismo que antes que él, en 1916, en su *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón Jiménez lo había descubierto ya hecho hombre-Juan Ramón, y después que él, en 1946, Pedro Salinas lo iba a descubrir hecho hombre-Salinas, en *El contemplado*».

éste merece en España. No le han faltado ataques y repulsas. Pero justamente es esto lo que él ha querido ser toda su vida: un luchador. Su viaje a través del mundo español en la última generación ha estado, como el de Don Quijote, lleno de aventuras, de desafíos y de derrotas. Es la característica del Quijotismo y su timbre de honor. Este Quijotismo es el que nos da la verdadera perspectiva desde la cual podemos apreciar a Unamuno. Nunca se le hará justicia, si se le quiere medir sobre el patrón de una perfección artística, ideológica o humana. España posee pensadores de mayor sutilidad de ideas, poetas de canto más dulce, creadores de mayor fuerza imaginativa y artistas dotados de un más puro sentido de la forma: pero Unamuno sigue siendo el único por el dinamismo de su personalidad. Es el despertador de su nación. Es un *excitator Hispaniae*, siempre aguijoneando y excitando, impulsando e infundiendo vida. A él debe España, más que a muchos otros, el haber resurgido de su apatía: de aquella abulia que dictaminaba el diagnóstico de Ganivet. Sin los mazazos y mandobles de Unamuno el espíritu español no sería lo que hoy es y significa para Europa. Así es como conserva toda su videncia el homenaje del gran poeta Machado:

*...el alma desalmada de su raza,
que bajo el golpe de su férrea maza
aún duerme, puede que se despierte un día.*

.....

*Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que sonó más allá de sus hogares,
y que el oro buscó tras de los mares.
Él señala la gloria tras la muerte¹¹⁸».*

Tal caracterización de nuestro autor como *Excitator Hispaniae* adquiere para nosotros, efectivamente, importancia si nos atenemos sobre todo a la impresión primera que ocasiona la lectura de gran número de poemas de este libro que vino a sustituir con urgencia al proyecto de un libro de *combate* que se titularía Don Quijote en Fuerteventura: «Les prometí a ustedes también escribir —"para siempre", como dijo Tucídides— el relato de mi cautividad en esa bendita isla y hablar de ella, de ese "tesoro de salud y nobleza". Lo he de hacer. Y haré aquel libro de que le hablé y que si titulará: *Don Quijote en Fuerteventura*, Don Quijote en camello a modo de Clavileño. Mas por hoy, y como es cosa, que, por ser de combate, urge más, publico los sonetos que ahí escribí, a cuyo parto asistió usted, precedidos de los que había escrito antes de salir de la

¹¹⁸Ernst Robert Curtius, Ensayos críticos sobre la literatura europea, Visor, Madrid, 1989, pp. 183-196.

El poema de Antonio Machado es "A don Miguel de Unamuno por su libro Vida de don Quijote y Sancho", perteneciente a la serie de los Elogios (por ejemplo, Antonio Machado, Poesías completas, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, ed. de Manuel Alvar, p. 265.

península y seguidos de los que luego me han brotado por aquí, en París»¹¹⁹. Junto con esto, la cuestión del mar-hecho-Unamuno o, como magistralmente haría Antonio Machado, la proyección del yo sobre el paisaje¹²⁰, sobre el exterior, en un efecto de halo consciente durante el acto de la escritura, adquiere un peso importante en el trabajo y con ello singularmente la temática del mar, no ya tanto desde el punto de vista cuantitativo, sino más bien desde el semántico y

¹¹⁹Miguel de Unamuno, De Fuerteventura a París, El Sitio..., p. 8.

¹²⁰Ver por ejemplo: -F. Bermúdez Cañete, "Notas sobre el paisaje en la poesía de Antonio Machado, Estafeta literaria, 610, 1977, donde se compara el poema XIII de Soledades con el titulado "Hermosura" de Unamuno (Miguel de Unamuno, Obras completas, Afrodísio Aguado, Madrid, 1958, tomo XIII, pp. 233-235); Pedro Carrero Eras, "Unamuno y su romántico decorado: Salamanca", Ínsula, 444-445, 1983, p. 30, que es reseña del libro: Luciano González Egido, Salamanca, la gran metáfora de Unamuno, Universidad, Salamanca, 1983; Luciano G. Egido, "Una metáfora esencial de Unamuno ('Como el crecer de las encinas')", Anuario de Estudios Filológicos, 4, 1981, pp. 129-149.

Para la cuestión de la relación/influencia entre Unamuno y Machado podría verse: Aurora de Albornoz, "Miguel de Unamuno y Antonio Machado", La Torre, año IX, 35-36, julio-diciembre, 1961; tomado de: Antonio Machado, Taurus, Madrid, 1979, ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, pp. 123-154. Del mismo modo, Juventino Caminero en "El sistema poético de Unamuno", Letras de Deusto..., dedica unas páginas a este asunto.

connotativo en la disparidad de contenidos que nos ofrece. Porque la lectura de De Fuerteventura a París descubre que, si bien no más de un tercio de los ciento tres sonetos que contiene el libro está dedicado en exclusiva al mar¹²¹, tales sonetos son en apariencia un gran y significativo paréntesis en esa declaración de intenciones de construir un libro de combate que Unamuno expone en distintos lugares de la propia obra, como el prólogo o la mayor parte de los sonetos mismos¹²². Por tanto, mantendremos hasta el final esta idea de los dos libros, distintos, encerrados en un único título, con la posibilidad incluso de realizar

¹²¹Soneto VIII, IX, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXXI, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXIX, XL, XLI, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, LVI, LVIII, LXII, LXIV, LXV, LXVI, LXX, LXXII, LXXIII, LXXV.

¹²²Combate que se centra sobre todo en la crítica irónica, satírica, mordaz, contra Primo de Rivera y, por añadidura, contra la situación política y social en que se encuentra España, a lo que se añade una somera intención de expresar la desesperanza ocasionada por el destierro. Sobre estos temas, ver por ejemplo:

-Víctor Ouimette, "El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia", Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, 27-28, 1983, pp. 25-41; Inman Fox, "Unamuno y la política: 'Turriemburnismo' y el compromiso", Sistema, 78, 1987, pp. 101-112; Stephen G.H., "Unamuno contra Primo de Rivera: diez artículos de 1923-24", Sistema, 75, 1986, pp. 83-112; Genoveva García Queipo de Llano, "Unamuno y la dictadura de Primo de Rivera", Cuenta y razón, 23, 1986, pp. 49-66.

subdivisiones secundarias dentro de los sonetos en los que no aparece el tema del mar —y que, por ello, no trataremos aquí— según respondan al carácter de combate mordiente o al de desesperanza y lamento.

Una vez establecidas entonces las composiciones poéticas que estudiaremos e insistiendo en la necesidad de coherencia que nos obliga a desligarlas del resto de las integrantes de De Fuerteventura a París amparados en la quiebra que suponen los sonetos del mar en todos los niveles —léxico, semántico, gramatical incluso¹²³—respecto a los otros que hemos convenido en llamar *de combate*, proseguimos con la caracterización del tema del mar en Unamuno recordando que, hasta ahora, hemos aludido ya a un tipo de mar que, si bien provocaba en un primer momento la contrariedad de la finitud —como la música, según se vio— en el hombre,

¹²³Ver por ejemplo los sonetos VII y VIII, pues en ellos se aprecia con claridad este asunto del cambio de sentido, de quiebra, que el propio Unamuno reconoce en los comentarios que añade al final del soneto VIII, punto de inflexión incuestionable (De Fuerteventura a París, *El Sitio...*, pp. 25-27).

Carlos Bastons Vivanco en "A propósito de seis sonetos de don Miguel de Unamuno compuestos durante su destierro en Fuerteventura" (Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Miguel de Unamuno, XXVII-XXVIII, 1983, pp. 203-213) incluye ambos sonetos en su estudio sobre el seguimiento y corrección de los poemas realizado por Unamuno, con la particularidad de dejar el soneto VIII en último lugar precisamente por «el giro importante en la temática» (p. 207) al que hacíamos referencia.

adquirió más tarde la función de protagonista en el paisaje —mar real— que presidirá en el libro que trabajamos la escritura más *íntima* de Unamuno, con la legitimación del término en cursiva que hemos obtenido en páginas anteriores. Esa "comunión" con la naturaleza, ese intimismo¹²⁴, no permanecerá al margen de la realidad y «a pesar de la seducción que sobre él ejerce su fuerza incontenible (creyendo en algún momento que la mejor metáfora de él mismo era ese mar acorazado), no olvida nunca en ninguno de sus poemas su razón de ser, de estar allí: él es un pasajero¹²⁵», un desterrado que descubre «en el umbral de su vejez, al frisar los sesenta, la omnipotencia del mar, su enigma, siempre cambiante y cargado de inquietudes y símbolos¹²⁶». La situación

¹²⁴Con tales términos de *comunión con la naturaleza* e *intimismo* inicia Andrés Cordovilla Villena en el ya conocido artículo "Sobre la influencia de escritores ingleses en temas de Unamuno" su exposición sobre los antecedentes a los que Unamuno debe su sentido del mar, escritores como Coleridge, Byron, Alfred Lord Tennyson o William Blake, de los que «sacará citas para gozar del sentimiento del mar y trasladarlo a sus escritos» en esa línea que caracterizará el mar como «el recogimiento, la visión del paisaje» (Andrés Cordovilla Villena, "Sobre la influencia de escritores ingleses en temas de Unamuno", *Estudios de Filología Inglesa...*, pp. 56-59).

¹²⁵Andrés Trapiello, "La voluntad poética de Miguel de Unamuno", *Diwan*, 10, 1981, p. 30.

¹²⁶Op. cit., p. 29.

que, con certeza, nos presentan los poemas es la de «un hombre solo que debe mantenerse en pie en el fortín de una isla, pues Fuerteventura toda ella se levanta como fortín al que azotan todos los vientos del océano¹²⁷». Él frente a frente con el mar, esto es, con el recuerdo, porque «en esta isla donde el poeta descubre el mar, abre Unamuno su herida de recuerdos o le es abierta por su soledad¹²⁸». Con ello destacamos dos nuevos rasgos definitorios del papel que desempeña el tema del mar en Unamuno: protección y recuerdo serán sin lugar a dudas los términos claves dados en los poemas que ahora son nuestro objeto de estudio, según puede leerse en el poemario de manera constante a lo largo del mismo¹²⁹. Pero tales términos claves precisan algunas matizaciones. Por ejemplo, ¿de qué se protege Unamuno?, ¿cuáles son sus recuerdos?

La primera cuestión viene contestada en apariencia por el carácter mayoritario del libro en sí, es decir, por los sonetos *de combate* y los temas que exponen: su destierro dictado por Primo de Rivera, la historia reciente de la política española, la decadente

¹²⁷Op. cit., p. 30.

¹²⁸Id.

¹²⁹Ver sonetos VIII, IX, XVIII, XXIII, XXVII, XXXII, XXXIX, XL, XLI, XLIX, LXIV, LXV, LXVI, LXX, LXXII, LXXIII, LXXV.

situación social del país... Sin embargo esta respuesta se nos presenta algo ingenua, al mismo tiempo que subestima la propia personalidad de Unamuno. No, Miguel de Unamuno no utiliza la poesía para protegerse de Primo de Rivera y demás "botarates", sino todo lo contrario, pues más bien la usa como instrumento de ataque para combatir sus actos, lo cual, por otra parte, es la única alternativa coherente ante las actuaciones de poder que detente cualquier *tonto de capirote*, en palabras del propio Unamuno (soneto I, por ejemplo). Entonces, si afirmamos que la idea de protección va ligada al papel que desempeña el mar como elemento estructurante en estos poemas y si además concluíamos más atrás que en tales poemas unamunianos se hace efectivo el carácter intimista del diario, el yo-poético-confesional en definitiva, no nos queda otra opción más que aceptar que Miguel de Unamuno utiliza el mar como tema literario para protegerse de sí mismo, del *sentido trágico* y de las crisis —sentimentales, religiosas, ideológicas por tanto— que son constantes en su vida y que acabarán costándole la misma, cuando años más tarde cometa un nuevo error en su posicionamiento ante la Guerra Civil¹³⁰. Es en conclusión ese mar-hecho-Unamuno el que nos dará con exactitud el sentido de la

¹³⁰Ver por ejemplo: -Elías Díaz, "Unamuno y el alzamiento militar de 1936", *Sistema*, 75, 1986, pp. 63-81; José Miguel de Azaola, "Las tres guerras civiles de Unamuno", *Cuenta y razón*, 25, 1986, pp. 29-40.

protección que precisamos, esto es, protección contra su hundimiento emocional. Sin embargo no se reducen a esta protección de sí mismo las posibilidades de lectura del tema del mar en el libro que estudiamos, pues conforme avanzan los poemas se descubre un doble papel: a esta utilización del mar-hecho-Unamuno del que el poeta ha de protegerse, se une el mar entendido como escudo que salvaguarda al poeta y que lo consuela. Porque, ciertamente, una vez que ha superado la amenaza de la derrota emocional y compromisoria, Unamuno invierte los elementos preestablecidos de su destierro y lo que antes era cárcel —la isla, su paisaje— es convertido en fortaleza que le defiende, y donde antes había enfermedad —soledad, nostalgia— encontramos después una fuente de energía idónea para iniciar una etapa nueva y esperanzadora. Así, frente a

«¿hay quien la sed junto a la mar resista?»

(XXII)

encontramos

«...Mar que sana
con su grave sonrisa más que humana
y cambia en suave gracia el atropello» (VIII);

o frente a

«me traes, trayendo fe, las horas lentas
que me trillan el alma...» (XXIII)

puede leerse

«Olas que sois ensueños de Oceano,
y en cuya vista mi morriña anego,
lavad meciendo mi pasión, os ruego...»

(XXVII);

o también frente a

«¡Oh mar desnuda, corazón del mundo,
y en tu eterna visión todo me hundo
y en ella esperaré mi último plazo!»

(XXXII)

tenemos por ejemplo

«Raíces como tú en el Oceano
echó mi alma ya, Fuerteventura,
de la cruel historia la amargura
me quitó cual si fuese con la mano...»

(LXV).

Pero ocurre además que cuando el poeta se traslada a París y escribe allí la última parte del libro, es precisamente esta visión de la isla como fortaleza y esperanza la que prevalece en su memoria. Porque, conectando ya con la segunda clave que proponíamos, ese mismo camino hacia la superación es el que se haya en los poemas del mar donde el *recuerdo* se convierte en sujeto, ya que, si bien Fuerteventura y el océano Atlántico incidían en la hiriente nostalgia que amedentraba al autor cuando pensaba en Vizcaya, más tarde, una vez en París, será el paisaje francés el que le provocará sentimientos parejos hacia la isla. Así, de

«'Del fiero golfo de Vizcaya llego',
me canta una ola y a mis pies perece...»

(XLI),

o también

«Olas gigantes de la mar bravía
que canta el sueño férreo de Vizcaya,
cunada en el sosiego de esta playa
os sueña con morriña el alma mía...»

(XLIX),

pasamos a versos tan explícitos como

«...¡Cuántas tardes la amargura
del hondón de la historia de mi España
me endulzaste en tu mar, Fuerteventura!»

(LXX);

«¡Oh, mar salada, celestial dulzura
que embalsamaste mi esperanza loca,
me suben a los ojos y a la boca
cuando revive en mí Fuerteventura!»

(LXXIII);

a lo que podríamos añadir el definitivo comentario en prosa que sigue: «Lo que más echo de menos aquí, en París, es la visión del mar. De la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi

españolidad» (comentario al soneto LXXIII)¹³¹.

Y con estas últimas palabras reseñadas nos quedamos tras el camino recorrido hasta ellas, pues con todo lo expuesto hasta el momento junto a ese mar *que ha dado nuevas raíces a la cristiandad y españolidad* de Unamuno, obtenemos la lectura previa necesaria para concluir —ya en la dirección concreta de nuestra intención primera, que no es otra que, recuerdo, la de determinar con exactitud el funcionamiento ideológico del mar como tema literario, en Unamuno en este caso— que la poesía del mar de don Miguel en De Fuerteventura a París cumple con creces la función que el autor le requiere, esto es, la posibilidad de expresión de su peculiar concepción del patriotismo frente a la situación política y social del país que pretende combatir (Primo

¹³¹M. Criado de Val en su Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina (Madrid, 1944), dedica unas páginas a la producción poética de Unamuno durante su estancia en las Islas Canarias. Y aunque ofrece conclusiones que nosotros no compartimos referentes a las intenciones ideológicas del autor al escribir sus poemas —y que no nos detendremos en analizar— sí aporta sin embargo un buen seguimiento sobre los lugares y momentos exactos en los que Unamuno iba construyendo su obra, lo cual nos sirve a nosotros para ilustrar este asunto del mar que deja de entenderse como cárcel (exilio) para convertirse en fortaleza (superación ideológica de la pesadumbre) e, igualmente, su desdoblamiento en el recuerdo (ver M. Criado de Val, Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina..., pp. 227-255).

de Rivera..., etc.), pues si en los sonetos del libro excluidos en este trabajo se aprecian estos objetivos perfectamente declarados, también es cierto que en los poemas del mar Unamuno rescata la cuestión patriótica de aquellas composiciones en cierto modo panfletarias para hacerla descender hacia el ámbito —mucho más convincente— de los sentimientos. Y una vez acomodados en el mismo diván literario sentimientos y poesía del mar vinculada fuertemente al sentir *patriótico* y *religioso* del autor, se le pueden abrir las puertas del poema a otros posibles sujetos, como la nostalgia, esperanza o desesperanza, consuelo o desconsuelo, etc., sin que ello imposibilite afirmar aquí que lo más significativo del mar literario de Unamuno es precisamente esa certeza de la función ideológica concreta que para él cumplen los sonetos tratados, a pesar de que en ellos se vislumbre ya un mar que, como tema literario, empieza a soportar una carga simbólica importante en el sentido de la interiorización absoluta o, lo que es lo mismo, del esencialismo y sentimentalismo¹³² que sí será completo en Juan Ramón

¹³²Refiriéndonos aquí no precisamente al que se propone en *La otra sentimentalidad*, sino a lo que se excluye y/o niega con ella (Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Don Quijote, Granada, 1983, pp. 9-25), a pesar de que ciertas cuestiones de la inmediatez temporal y cotidiana del lenguaje presentes en la reflexión de Juan Carlos Rodríguez sobre la cuestión del *diario unamuniano* pudiesen relacionarse con

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Jiménez, como veremos tras el paréntesis finisecular de la poesía atlántica.

estas otras propuestas poéticas.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

**IV. UN ENCLAVE FINISECULAR
EN EL ATLÁNTICO.
(A MODO DE PARÉNTESIS).**

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Ramón Pérez de Ayala, Tomás Morales, Alonso Quesada, todos ellos nacidos en un lapso de cinco años, entre 1881 y 1886, nos ofrecen igualmente próximos en el tiempo sus necesarios poemas del mar: El sendero innumerable (1916), Las Rosas de Hércules (1919) y El lino de los sueños (1915) abren una nueva sala en nuestro museo marítimo. Cada una de las obras frente a las otras, con apenas pequeños matices en el color azul marino que las adornan y que sin embargo delimitan perfectamente sus contornos para su adecuación en nuestro trabajo. Porque la poesía oceánica, atlántica, en nuestra literatura cierra un siglo y abre otro a la vez, adquiriendo la relevancia de un enclave portuario imprescindible para cualquier periplo, en el sentido metafórico del término que requerimos. Estos tres autores y estas tres obras seleccionadas supondrán un puente para saltar decididamente desde el XIX y adentrarnos en otras “corrientes” marinas. El transitar por estos versos de ahora nos valdrá para reconocer la intencionalidad de sus autores en la condicionada —en tanto que pasada por el filtro del reflejo— veracidad de las imágenes que nos devuelve el mar como espejo literario de la realidad social.

El primer lienzo que nos absorbe es el de un sendero, innumerable sin lugar a dudas, cuyo origen hay que buscarlo en tierra firme porque es mediador entre la tierra y el aire, según la idea de Pérez de Ayala de

dedicar un libro a cada uno de los cuatro elementos: «Cuando publiqué *El sendero innumerable*, lo acompañé con un pequeño colofón explicativo, en que, poco más o menos, se decía: “*La paz del sendero* es un poema de adolescencia. *El sendero innumerable* es un poema de juventud. Aquél es un poema de la tierra. Éste un poema del mar. Me faltan otros dos poemas: el del fuego y el del aire; el de la madurez y el de la senectud. Si Dios me consiente en vivirlos y escribirlos. Poesía es lo elemental. Lo demás que se suele llamar poesía no es sino anécdota y episodio”. *El sendero andante* va de uno a otro de aquellos dos senderos; el poema del río, que une la tierra al mar.

El cosmos tiene sus cuatro elementos. El año y la vida del hombre tienen sus cuatro estaciones y sus cuatro edades. La adolescencia es edad de nutrición y crecimiento sobre el suelo nativo, como del árbol por sus raíces; lleva consigo flor, aroma, gorjeo. La juventud es edad de exploración y aventura, a que nos seduce el mar con su vaivén lascivo y el canto de sus ambiguas sirenas. La madurez es edad de acrisolamiento y depuración, cuando el fuego de la vida vibra más comprimido, bravo y tenaz, bajo cuya acción se elimina la escoria y queda el oro limpio; acaso solamente casta ceniza de plata. La senectud es edad de contemplación y serenidad; un adiós

estoico en la antesala del último tránsito¹³³». Resulta obvio que, además de lo meramente ilustrativo sobre los proyectos creativos de Pérez de Ayala, encontramos en estas líneas un primer argumento para establecer el valor simbólico del mar otorgado por nuestro autor: juventud, exploración, aventura, cuyo desvinculamiento de las raíces ya se ha producido, pero que, sin embargo, no alcanza aún la capacidad del acrisolamiento y depuración de la madurez. Para ello las cualidades requeridas al mar son las de la seducción amparada en un “vaivén lascivo y el canto de sus ambiguas sirenas”; esto es, el arrebato impulsivo de un ideario más idealista que teórico. Con esto nos quedamos por ahora.

Esta interpolaridad del mar frente a los otros elementos genera, desde el punto de vista perezayalino, la polémica indisoluble a cualquier choque de fuerzas y sobre la cual el autor está decidido a actuar como juez absoluto. *La polémica entre la tierra y el mar* adquiere en este sentido un establecimiento de posiciones clarificador. Integrada en *El sendero innumerable*, ofrece un diálogo mar/tierra en el que describe al elemento líquido con dos caras distintas. Por un lado, aparece un mar que seduce y engaña con una esperanza siempre eterna porque es imposible de alcanzar, situada en el

¹³³Ramón Pérez de Ayala, *Poesías completas*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1942, p. 15.

ámbito de lo anárquico, más propio de Satanás que de Dios; por otro lado y frente a esto, aparece un mar dinámico y libre ante a la quietud y el orden pertenecientes a la disciplina terrenal, un mar idealista y, ante todo, vital porque en él está el origen primigenio de la vida y el secreto de la fuerza de la juventud.

Sin embargo, aunque en un principio esta polémica entre la tierra y el mar se salde, con una intención más antirreaccionaria que revolucionaria, según explicaremos, a favor del mar sin lugar a dudas, las exclamaciones finales en las que se expresa el deseo oculto de cada uno de los elementos por convertirse en el otro, nos obligan a recordar la correspondencia establecida por Pérez de Ayala entre la vida del hombre y los elementos, necesarios todos ellos en tanto que constituyen un todo único sobre el que se desarrolla la vida y donde se unen, según lo dicho, mar y juventud. El mar literario de Pérez de Ayala se presenta como un elemento que, si bien no alcanza el carácter de la utopía, sí se convierte en símbolo y referente ideológicos sobre los que trabajar literariamente. Tales símbolo y referente ideológicos se hacen definibles desde el propio compromiso militante de Ramón Pérez de Ayala. En este sentido intentaremos hallar unos versos que poco a poco van librándose de una máscara en apariencia inocente para ofrecer su verdadero valor intencional. Veamos hasta donde nos trasladan.

Próximos en el tiempo a la elaboración de El sendero innumerable, encontramos los escritos políticos¹³⁴ que nuestro autor dedica a la crisis de 1917, en los que ya comienzan a delimitarse los fundamentos que le llevarían, a comienzos de los años 30, a ser un comprometido militante en defensa de la República. De tales textos mantendremos sobre nuestra mesa que la juventud de Ramón Pérez de Ayala está nutrida de una determinada visión crítica que puede entenderse próxima al igualmente joven de entonces Ortega y Gasset; esto es, se trata de mantener la consideración de que Pérez de Ayala construye su discurso crítico —político dados los temas sobre los que reflexiona— amparado en la necesidad del compromiso generado por las circunstancias económicas y sociales del momento. No en vano Paulino Garagorri inicia la edición citada de los Escritos políticos con unos párrafos que invitan de forma intencionada a la confusión de la autoría entre ambos intelectuales, para declarar más tarde que «no fueron escritos por Pérez de Ayala (1881-1962), sino por Ortega y Gasset (1883-1962), miembro de su misma generación histórica, y contienen la justificación de la labor política de uno y otro¹³⁵». Son las líneas que siguen: «En otros

¹³⁴Ver Ramón Pérez de Ayala, Escritos políticos, Alianza, Madrid, 1967, edición de Paulino Garagorri.

¹³⁵Ramón Pérez de Ayala, Escritos Políticos..., p. 8.

países, acaso sea lícito a los individuos permitirse pasajeras abstracciones de los problemas nacionales: el francés, el inglés, el alemán viven en medio de un ambiente social constituido. Sus patrias no serán sociedades perfectas, pero son sociedades dotadas de todas sus funciones esenciales, servidas por órganos en buen uso. El filósofo alemán puede desentenderse —no digo yo que deba— de los destinos de Germania; su vida de ciudadano se halla plenamente organizada sin necesidad de su intervención. Los impuestos no le apretarán demasiado; la higiene municipal velará por su salud; la Universidad le ofrece un medio casi mecánico de enriquecer sus conocimientos: la biblioteca próxima le proporciona de balde cuantos libros necesite; podrá viajar con poco gasto, y al depositar su voto al tiempo de las elecciones volverá a su despacho sin temor a que se le falsifique la voluntad. ¿Qué impedirá al alemán empujar su propio esquife al mar de las eternas cosas divinas y pasarse veinte años pensando sólo en lo infinito?

Entre nosotros el caso es muy diverso: el español que pretenda huir de las preocupaciones nacionales será hecho prisionero de ellas diez veces al día y acabará por comprender que para un hombre nacido entre el Bidasoa y Gibraltar es España el problema primero, plenario y perentorio. Este problema es el de transformar la realidad social y circundante. Al instrumento para producir esa transformación llamamos política. El español *necesita*,

pues, ser antes que nada político ¹³⁶».

Decíamos que Pérez de Ayala construía su discurso desde la necesidad del compromiso generado por las circunstancias económicas y sociales, históricas en definitiva, lo cual, por otra parte, es más explícito que nunca en la historia de nuestro país con esta denominada “generación de 1914”¹³⁷. En este sentido concluimos, primero, que los historiadores, mayoritariamente,

¹³⁶Op. cit., pp. 7-8.

Muy interesante resulta igualmente, desde el punto de vista de la coetaneidad Ortega /Ayala, el artículo “Dos generaciones en el crisol” de Cecilio Alonso (*Ínsula*, 563, Noviembre, 1993, pp. 8-10), que se inicia con la desilusión generacional del 98 y que finaliza, tras pasar por la confluencia 98/1914 y el sufrimiento de la inflexión bélica, con los intentos neo-regeneracionistas de 1920.

En el mismo sentido puede verse: Agustín Martínez de las Heras, “En torno a la generación de Ortega”, *Ínsula*, 563, Noviembre, 1993 (pp. 11-13), donde se expone cierta complicidad (epistolar) entre Ortega y Pérez de Ayala sobre el rechazo a sus predecesores literarios: “Azorines, Valles, Maetzus y Barojas”.

¹³⁷Ver, por ejemplo, el número 563 de *Ínsula* (noviembre, 1993), el cual, bajo el epígrafe “El estado de la cuestión”, está dedicado casi monográficamente a tal generación de 1914, consignada como, según veremos, la de la *rebelión de las élites*. En dicho número, destacamos, María Dolores Saiz, “Una defensa apasionada de la generación de 1914”, *Ínsula*, 563, noviembre, 1993, pp. 10-11, artículo desde el que estableceremos las conclusiones ofrecidas sobre esa cuestión de la generación del 14.

coinciden en señalar 1914 como el año del relevo generacional del 98, amparados en criterios sobre todo intelectuales e históricos¹³⁸; segundo, los integrantes de la generación de 1914 rehúsan el sistema de la Restauración, critican la precariedad parlamentaria y, a la vez, defienden el regeneracionismo de Costa. Desde el tipificado “España no me gusta” noventayochista, reclaman el derecho a la intervención y participación *intelectual* en el espacio de lo público¹³⁹; tercero, ante la España que en palabras de Ortega estaba “acabando de morir”, se alza ahora la generación del 14, «un grupo nacional y todavía extraparlamentario, formado por gentes de oficio conocido y libres apresuramientos¹⁴⁰»; cuarto, la generación del 14 está integrada, entre otros nombres, por «Ortega y Gasset, Azaña, Juan Ramón Jiménez, Eugenio D’Ors, Américo Castro, Sánchez

¹³⁸Cfr., José Luis Abellán, “La generación de 1914. Panorama histórico y significado intelectual”, en Historia crítica del pensamiento español, Tomo 3, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 46-65.

¹³⁹Cfr., Juan Marichal, “La generación de los intelectuales y la política, 1909-1914”, Revista de Occidente, 140, noviembre, 1974, pp. 166-179.

¹⁴⁰José Ortega y Gasset, Obras completas, t. I., Revista de Occidente, Madrid, 1966, pp. 305-306.

Albornoz, Madariaga, De los Ríos, Besteiro, Araquistáin, Carande, Zaragüeta, Jiménez de Asúa, Pérez de Ayala, Rey Pastor y Marañón. Muchos escribieron en España, la revista emblemática del grupo, y en El Sol, el gran diario progresista e intelectual de la época. Su vinculación generacional está determinada, como queda dicho, por la guerra de 1914-1918, el gran acontecimiento de su tiempo que actúa como catalizador del grupo y confirma su democratismo radical, su compromiso con la libertad, mientras el neutralismo representa para ellos una claudicación, el resultado de la incapacidad de España, de sus atrasos y miserias¹⁴¹»; y quinto, los integrantes de la generación del 14 siempre vieron en determinados sectores de la sociedad una falta de entendimiento en lo que a su proyecto regeneracionista se refiere: «España la ha respetado y admirado, y hasta ha creído en ella, pero no la ha entendido¹⁴²».

Con todo, destacamos, por un lado, que se produce entonces un intento cierto, aunque fallido, por parte de la élite intelectual de forzar la reforma

¹⁴¹María Dolores Saiz, “Una defensa apasionada de la generación de 1914”, Ínsula..., p. 11.

¹⁴²Cfr., Luis Olariaga, “Tres generaciones intelectuales de España”, El Sol: Folletones de El Sol, 25 de junio de 1925.

democrática del sistema político, autárquico, monárquico y militarista, de la España de Alfonso XIII primero y de Primo de Rivera después, lo cual obligó en cierta manera a las denominadas élites a forzar alianzas, frágiles sin duda, con fuerzas de la izquierda, esto es, burguesas, pero también obreras; por otro lado, ante este movimiento se produjo la reacción del poder, consignada en hechos puntuales y a la vez testimoniales como son la suspensión y hostigamiento de publicaciones como España o El Sol, e incluso como La redención de las provincias de Ortega ya en 1928, así como la aparición de la circulación clandestina de Apelación a la República, de Azaña, en 1925; hechos todos ellos que vienen a demostrar que las intenciones de reforma política promovidas desde la generación del 14 no sólo se convirtieron de inmediato en el chivo expiatorio del poder, sino que, además, se situaron en lo que parecía ser su destino inevitable —según ocurriera tras la Guerra Civil, con la persecución y exilio de sus miembros—: la ilegalidad, el fuera de la ley, haciéndose merecedores con ello del honroso calificativo de “generación delincuente”¹⁴³.

¹⁴³Para un seguimiento suficiente de los distintos momentos de esta generación de 1914 desde la perspectiva abordada, ver, por ejemplo, el artículo “La Generación de 1914: la rebelión de las élites” de Juan Francisco Fuentes (Ínsula, 563, Noviembre, 1993, pp.

Será por tanto desde esta perspectiva generacional del 14 desde donde habremos de abordar las propuestas de Pérez de Ayala, pues sin lugar a dudas puede leerse la obra del asturiano casi como manifiesto que unifica el lugar común entre los integrantes de esa “generación delincuente”. Ramón Pérez de Ayala se incorpora a la élite intelectual que denuncia la situación política del país desde la necesidad del compromiso ineludible, pilar sobre el que descansa por ejemplo Política y toros¹⁴⁴ (escrito en 1918 y publicado en 1920). Así, en el prólogo que redacta el autor para la segunda

7-8).

¹⁴⁴Esta obra está igualmente localizable en Ramón Pérez de Ayala, Obras Completas, vol. III, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 664 y ss.

Respecto a Política y toros adelantamos aquí necesariamente que se trata de una obra crítica «que viene a expresar, bajo la metáfora literaria del casticismo, aquí de extracción liberal y progresista, los hechos que conforman el fin de siglo español, rechazando la contemplativa mirada noventayochista, la versatilidad y pasiva actitud de las masas sociales, la ataraxia intelectual, el mal gobierno de la vieja política y el pretorianismo militar que anquilosaba el discurso parlamentario» (Jesús Ferrer Solá, “Ramón Pérez de Ayala: casticismo y modernidad en la generación de 1914”, Ínsula, 563, noviembre, 1993, p. 16).

edición del libro (1925), con la ironía que le es propia, Pérez de Ayala hace descender sus escritos casi hasta el día a día de la política española del momento: «La presente historia de este libro no se extiende fuera de los límites de un año: abarca el breve período cronológico de un año, a partir del verano de 1917, en que las Juntas de Defensa militares resolvieron participar (la parte de León) en el debate de soberanía en que andaban empeñados el pueblo español y las oligarquías gobernantes; en esta intervención utilizaron, conforme el propio arbitrio, el monopolio de la fuerza que graciosamente les había sido encomendado a título de mandaderos de la explícita voluntad nacional. De existir en nuestros usos y prácticas la astrología judiciaria, un astrólogo hubiera echado de ver que la fecha de 1917 estaba encinta de otras dos: la de 1921, rota de Annual, y la de 1923, golpe de Estado.

Sin jactancia presumo que en este libro de 1918 se halla la génesis de los venidero inmediato e inevitable. Un especialista en patología política hubiera podido asimismo formular el diagnóstico y subsiguiente pronóstico del morbo español de 1917. Diagnóstico: orquitis; esto es, una inflamación o hipertrofia de los órganos viriles. (Aludo a la organografía simbólica del Estado y a lo que se supone que incorpora políticamente

el órgano de la masculinidad). Pronóstico: esterilidad. Aunque esa apariencial hipérbole de hombredad, llamada orquitis, ocasiona esterilidad incurable¹⁴⁵».

Igual de elocuente es, además, Pérez de Ayala al reflexionar sobre la necesidad de la incorporación activa en la política para la reforma del país. En el prólogo a la primera edición de *Política y toros* escribe: «A muchos de mis lectores les sorprenderá el título de este libro, por lo menos en la primera parte del enunciado. ¿Yo, escribiendo sobre política? Pero ¿acaso soy yo un político, o me preocupan, siquiera, los problemas políticos? Sí, me preocupan, tanto como otro linaje cualquiera de ideas; y no porque me inspiren mayor afición, sino porque, viviendo en España, a cada paso que doy experimento una manera de congoja, de asfixia, que no es sino la ausencia de ideas políticas modernas en el ambiente. A pesar mío, se me impone con frecuencia la necesidad de conceder a la preocupación política la primacía sobre todo otro orden de preocupaciones, lo cual es hartamente enojoso para mí y hartamente triste para el país en donde me cupo la desdicha de nacer a deshora.

Si yo viviera en Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos, en suma, en una nación *civilizada* (en el estricto sentido de nación civil), a buen seguro que, dejando de lado la preocupación política, me dedicaría a una actividad especializada y absorbente: el arte, la

¹⁴⁵Ramón Pérez de Ayala, *Escritos políticos...*, pp. 15-16.

ciencia, la industria. Pero en España es imposible la dedicación pura y plena a una actividad preferida, amada. ¿Por qué? Cada español que juzgue por sí.

Es imposible la dedicación pura y plena cuando se carece de libertad de espíritu, cuando la voluntad está cohibida [...]. Ningún español, hoy por hoy, puede henchir la medida de su potencialidad. Porque España no es todavía una nación *civilizada*. Una nación *civilizada* es aquella en que está resuelto el problema político y cuyos ciudadanos gozan de libertad de espíritu y robustez de voluntad. Entiendo que está resuelto el problema político cuando está *planteado* de común acuerdo, aunque las soluciones de él sean diversas, discrepantes. En toda nación *civilizada* hay un mínimo de ideas políticas comunes a todos los ciudadanos, y luego un margen de disparidad. Ese mínimo de ideas políticas coparticipadas, sin las cuales ni el Estado posee estabilidad ni el individuo libertad, no se echa de ver todavía en España¹⁴⁶».

Queda entonces clara la necesidad que por parte del autor se requiere en la participación e implicación política. Entonces, si esto es así, si realmente no puede ningún español entregarse a “la dedicación pura y plena de una actividad preferida, amada”, ya tenemos establecida una guía sólida sobre la que deslizar la lectura de sus textos literarios. El Pérez de Ayala que

¹⁴⁶Ramón Pérez de Ayala, *Escritos políticos...*, pp.18-20.

encontramos por tanto debe valerse también de la literatura para la lucha política. Si a esto añadimos que no sólo no renuncia al cuidado formal en sus creaciones literarias —solventando así el riesgo siempre presente de lo panfletario—, sino que mantiene además un especial interés por unas determinadas maneras estilísticas¹⁴⁷, obtenemos que la consideración hacia la utilidad de la literatura por parte del autor en su funcionalidad ideológica es absoluta. Esto, en su obra en prosa, es así sin lugar a dudas, obra que se asoma al mundo desde una visión culta, irónica: «El color, la sonoridad, las referencias pictóricas y escultóricas, lo religioso y lo pagano, tienen en Pérez de Ayala la peculiaridad de

¹⁴⁷ Ver por ejemplo José Polo, “El lenguaje en Ramón Pérez de Ayala”, *Voz y letra*, tomo IV, vol. 1, Madrid, 1993, pp. 193-206, donde se ofrecen algunos materiales bibliográficos sobre el tema referido y en los que, entre otras cosas, se habla de un Pérez de Ayala al que «pocos pueden compararse [...] en ese dominio de nuestra lengua con el que consiguió dar a su estilo una fuerza expresiva única».

En este mismo sentido ganan aquí importancia los estudios recogidos en *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1980, edición de María del Carmen Bobes Naves; estudios caracterizados, entre otras cosas, porque «tienen en común una misma concepción de la obra de arte en general y de la producción perezayalina en particular como fenómeno primordialmente estético, y no como documento biográfico, social y cultural» (Carlos Zamora, “Homenaje a Ramón Pérez de Ayala”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 9, 1-3, 1984, p. 331).

insertarse en una visión culta, humanista (con sus vetas de humor e ironía) del mundo y de las cosas, visión que organiza la expresión literaria a través de tres grandes líneas de fuerza perfectamente conjugadas: idealismo, dualidad y contraste»¹⁴⁸; pero igualmente ocurre en su obra en verso, a pesar del aparente interés menor dentro de la producción perezayalina.

Los poemas de Pérez de Ayala, tildados a veces de comparsa¹⁴⁹ frente a su interesante obra novelística, no responden en principio a un referente material en lo tocante al elemento paisajístico¹⁵⁰. De hecho, con El sendero innumerable, objeto de nuestro estudio, nos

¹⁴⁸José Manuel González Calvo, "Elementos expresivos en la prosa de Ramón Pérez de Ayala", Archivum, tomo XXV, 1975, p. 512.

¹⁴⁹Por ejemplo, Idefonso Manuel Gil afirma que «los alejandrinos característicos de los poemas ayalinos son magníficos en cuanto a estructura, pero acusan falta de sensibilidad musical», y añade que «Ayala escribe poemas extensos en una época que favorecía el poema breve», como recibo de cierta falta de intensidad en la versificación (tomado de Hilma Espinosa y Linde Hidalgo, "Simposio Internacional Centenario Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, 367-368, 1981, pp. 105-107).

¹⁵⁰Op. cit., p. 107: «El distinguido poeta Ángel González ve cierta relación entre la creación de Ayala y Antonio Machado en cuanto a la descripción del paisaje. Pero es difícil ver el paisaje en el asturiano. Hay referencias sonoras, olfativas; se oye más bien la naturaleza».

adentramos en una marina posible, pero irreconocible para la geografía, con referentes ciertos, pero ciertamente inventada desde la omnipotencia del creador con una determinada idea, con una ideología consecuente que declare abiertamente su verdadero *valor intencional*.

Veamos.

Un sendero es tal en tanto que es recorrido. El punto de partida de este innumerable es la *Playa*, o, lo que es lo mismo, el intento de plasmación de unos “momentos peripatéticos”, según anota al margen del poema el propio autor¹⁵¹. Momentos que lo son en plural porque se versifica sobre una estructura estrófica irregular, de tal modo que se pasa del amor al trabajo, de las estrellas a los cangrejos o de la metafísica al placer; sin embargo tal paseo poético por la playa (primera acepción que recogemos del calificativo peripatético), acaba con una actitud más propia de Diógenes¹⁵² que de Aristóteles (peripatético, dos), encontrándonos ya en estos versos de 1905 un esbozo del mejor retrato

¹⁵¹En Ramón Pérez de Ayala, Poesías Completas, Espasa-Calpe..., p. 131.

¹⁵²«Tumbado al sol, siento mi cuerpo
como rudimentario organismo,
como una esponja que se empapa
de placer inconsciente, de agua tibia y densa de olvido»
[Ramón Pérez de Ayala, Poesías Completas, Espasa-Calpe..., p. 134.

perezayalino: «su visión del mundo es irónica, tragicómica, un poco despectiva. Su humor es variable, agridulce, algo maligno. Como escribió Valle-Inclán, con versos que pueden aplicarse muy bien a este cuaderno:

...y sonrío Pérez de Ayala
con su risa entre buena y mala¹⁵³».

Pero no siempre encontraremos un Pérez de Ayala con la pluma presta al servicio de tal visión irónica del mundo. Es más, páginas atrás afirmábamos que con Pérez de Ayala encontraríamos un escritor que en sus creaciones en verso y a pesar de su declarada militancia en lo tocante al compromiso político, ofrecía una cara más reaccionaria que revolucionaria. En el poema *El barco viejo*, dedicado a su padre, Pérez de Ayala se aproxima al texto de Núñez de Arce estudiado, con la salvedad de la ausencia del elemento religioso¹⁵⁴. Y

¹⁵³ Andrés Amorós, “Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368, 1981, p. 20.

¹⁵⁴ «Ojalá que de mí se diga:
“Es un hombre”, como de ti dijeron.
Y ahora, por las rutas del mundo
en busca del tesoro verdadero:
la mujer semejante a mi madre,
para mi esposa. A ver si la encuentro.
Y que los hijos nos amen
con el culto que os profesos» (Ramón Pérez de Ayala,

desde este mismo punto de vista puede leerse *Doce años ha*, poema que continúa el libro y donde, quizás como prolongación de *El barco viejo*, sí se construye la realidad autobiográfica desde la perspectiva de cierto catolicismo complaciente¹⁵⁵. Sin embargo debemos hacer notar que en estos versos no es el mar un componente paisajístico principal, sino más bien se ve relegado a un segundo plano en el que se integra junto a todas las obras de la “Creación”:

«Todo en el orbe está recién creado
en cada amanecer;
la colina y la rosa, el mar y el prado,
por igual, cosa y ser.

Que con la nueva gracia matutina
mi vida sin cesar
renazca, como el prado y la colina,

Poesías Completas, Espasa-Calpe..., p. 139).

¹⁵⁵«Sentirme obra de Dios, y recién hecho
en cotidiana creación,
y, como alondra, oír, dentro del pecho,
que canta y vuela el corazón.

Tanto como de Dios, ser de mí mismo,
y por mi voluntad
obra sin fin. Las noches, un abismo.
Cada día, una edad» (op. cit., p. 140).

y la rosa y el mar¹⁵⁶».

La reivindicación del mar que nosotros aguardamos dadas las expectativas creadas desde la evidenciada referencia de los Escritos políticos, no acaba de aparecer. Por ahora los poemas que siguen, encabezados por el prometedor epígrafe *Marinas*, continúan la misma línea de descripción del paisaje marino como marco idóneo para la meditación religiosa y el descanso (burgués, se entiende por razones obvias). Es más, las anotaciones al margen que glosan en cierto modo los versos del poema *El Alegre* y los versos mismos, empiezan a configurar una intencionalidad funcional más propia del tradicionalismo religioso que del autor de Política y toros: «El espíritu del hombre ante el mar sereno», «El mar ofrece un camino para cada destino», «...Y el milagro de Jesús», etc. Desde aquí hasta el final se van repitiendo tales anotaciones o advertencias clarificadoras sobre el contenido de los poemas: «El espíritu de soberbia, en una ola de altura», «El espíritu humilde que muere en una ola de la playa», «El mar poseído del espíritu de pereza, con voz apagada», «El mar, animado del espíritu de actividad, con voz industriosa...».

Esto es lo que se lee en este libro tan pretendidamente “marino” por parte del autor. Y con tal

¹⁵⁶Id.

lectura no se hacen ciertas las reflexiones de Pérez de Ayala que, a propósito del forzado compromiso con la situación política del país, hemos tratado en páginas anteriores, al menos en lo tocante a la poesía. Porque a pesar de sus declaraciones de principios, cuando se trata del texto poético Ramón Pérez de Ayala sí se entrega a la creación del mismo con una “dedicación pura y plena”, como si la carencia de libertad de espíritu que denuncia, como si la cohibición de la voluntad que revela no manchasen la pulcritud a la que supuestamente se debe la construcción poética, sobre todo cuando se trata de versos escritos al mar.

Es así. El mar como tema literario constituye aquí el mejor reflejo de la sociedad donde se acomoda, pues ejemplifica la misma conformidad generalizada que Pérez de Ayala, integrante de la generación del 14 —y lo que ello significa—, pretende combatir desde su llamada al compromiso social. Sin duda alguna tal conformismo es, por defecto de cualquier significación en otro sentido, el que se esconde entre las líneas de El sendero innumerable. Si acaso, el único resquicio consecuente con los postulados ideológicos defendidos por el autor es el desprendido de un mensaje que, en efecto, se intuye subyacente en muchos versos de este libro; esto es, el establecimiento y defensa de una individualidad que si bien está determinada desde la omnipotencia divina, es libre ante los hombres:

«Yo elevo mi canto en honor de mí mismo.
Y en honor tuyo, hermano mío.
En honor tuyo, hombre.
En honor de todos los hombres y todas las mujeres.
Porque cada uno de mis átomos son igualmente
átomos vuestros: hombres y mujeres.

[...] Y en mi conciencia, la conciencia viva del mar
originario y materno.
Y en todas mis fibras, su actividad eterna.
Y en cada gota de mi sangre, su sal.

[...] Veo, oigo, huelo, gusto, siento, canto...
Yo me gozo en mi cuerpo...
¡Oh, cómo te amo, cuerpo mío! ¡Yo creo en ti, cuerpo
mío!
¡También creo en ti, alma mía! Y la otra parte de mí
mismo no debe rebajarte;
ni tú debes rebajar la otra parte de mí mismo.
Porque sé que el espíritu de Dios es padre de mi espíritu.
¡Oh Padre! ¡Oh Padre!

[...] Yo elevo mi canto en honor de mi alma heroica,
que pone a mi cuerpo en trance de heroísmo.
El máximo éxtasis con la máxima acción.
Porque amo el vendaval y amo la tormenta de las olas.
[...] Y yo confundido con el mar, nadando con brazo
robusto, sobre la superficie del abismo impenetrable,

como la conciencia en la superficie del corazón¹⁵⁷».

Con todo, observamos que aquel mar inicial que se presentaba como testigo fiel de la juventud del poeta y, por ende, del carácter combativo con el que se define dicha etapa vivencial, no acaba definitivamente de romper sus olas contra la playa, desolada, de la España decadente de principios de siglo.

Desde aquí, paralelo a este enclave que supone la poesía del mar de Pérez de Ayala, habremos de partir hacia otro que entronca directamente con una construcción poética vinculada ya de forma consciente al Modernismo. Nos referimos a Tomás Morales y Alonso Quesada, dos poetas que siempre han andado a la par en los estudios críticos tradicionales. Quizás ese andar a la par de estos autores que en principio aparecen ligados no sólo por su paisanaje, sino también por la consideración literaria que, en apariencia, recíprocamente se expresan y comparten, precise algunas matizaciones. Lo que sí es cierto es que con Las Rosas de Hércules y El lino de los sueños abriremos una escotilla hacia el piso superior del museo, donde nos aguarda la sala de Juan Ramón Jiménez, contigua a la de Unamuno en este trabajo, como se verá.

Estas son, como punto de partida, las poéticas de

¹⁵⁷Op. cit., pp. 168-172.

los escritores canarios, recogidas de la ya citada antología de Gerardo Diego Poesía española contemporánea, poéticas para nosotros interesantes en tanto que están perfiladas desde la óptica del año 1932, sin duda Edad de Plata¹⁵⁸ de nuestra literatura y porvenir seguro hacia el infinito literario troncado por la sublevación militar contra la II República:

«Será preciso adivinar, como de otros poetas de esta ANTOLOGÍA, prematuramente muertos, la poética de Tomás Morales, a falta de sus propias palabras. De sus preferencias habla elocuentemente la dedicatoria a Salvador Rueda de sus primeros versos marinos. El poeta de Málaga, que había presentado en verso al nuevo poeta atlántico, aparece aquí en su solio, la roca de una playa dorada.

*...adonde, coronada de espumas seculares
te lanza como ofrenda este hijo de los mares
la ola de sus estrofas que se rompe a tus pies.*

Su “Alegoría a Rubén Darío en su última peregrinación” demuestra su profunda adhesión a la obra renovadora del maestro y la emoción de la postrera despedida. Díez-Canedo, en su justo prólogo a *Las Rosas de Hércules*, alude a otros poetas favoritos o hermanos

¹⁵⁸Ver por ejemplo, J. C. Mainer, La Edad de Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1987.

de la técnica e inspiración. Verdaguer, Corbi.re, D'Annunzio, Catulo, Ovidio, Ausonio, Claudiano. Una gran pasión por la noble retórica de arte mayor, una exuberancia magnífica, al lado de otras notas más íntimas y tiernas, y, sobre todo, presente siempre, **gran maestro tutelar de evocaciones, resonancias y latitudes, el mar, el dilatado mar** “de estas maravillosas Islas Afortunadas”¹⁵⁹».

De Alonso Quesada encontramos en la misma fuente otra pretendida poética: «Me he dirigido para averiguarla, así como para los datos biográficos, a sus amigos de Canarias. He aquí lo que me dice amablemente su amigo el poeta Saulo Torón respecto a su formación: “Amigo íntimo de Tomás Morales, a quien quería y admiraba con pasión de hermano, **no se dejó influenciar este hondo y complejo poeta por la magnificencia lírica y orquestal del gran cantor del Atlántico**. Su voz fue más recatada y más honda, **predominando siempre en sus versos el tono menor, la expresión adecuada a su vida modesta y dolorida**”. Unamuno, en su prólogo, nos habla de su poesía de aislamiento: “Estos cantos te vienen, lector, de una isla y de un corazón que es también, a su modo, una isla”.

¹⁵⁹Poesía española contemporánea, Taurus..., pp.265-266. El subrayado es nuestro, con el propósito de empezar ya a considerar el vacío semántico de la primera descripción de la poesía de Morales referida al mar.

Poesía árida, seca, pero ardiente. Y de su frescura de brisa doméstica. Y de la ironía de sus versos ingleses. Una cita de Antonio Machado al frente de su libro nos pone sobre la pista de otra influencia evidente. Su amigo Tomás Morales le supo ver con penetración:

*“Poeta apacentado en las maestras
lecciones de las brisas y las olas;
con un hondo querer de cosas nuestras
y líricas vejece españolas.”*

*“Y al par que en los guarismos cotidianos,
pensaste en las estéticas doctrinas:
y así tienen tus versos castellanos
sonoridad de libras esterlinas”¹⁶⁰».*

Respecto a los títulos en cuestión que serán ahora objeto de nuestro trabajo presuponemos que, de entrada y a pesar de lo que se supone de trivial, ambos son libros en los que el mar es elemento temático protagonista, aunque matizaremos más adelante esta observación a propósito de El lino de los sueños. Por otra parte, cualquier referencia al valor funcional del mar como elemento temático deberá considerarse desde la

¹⁶⁰Op. cit., p. 307. El subrayado es nuestro, con la intención ahora de expresar ya desde el principio un primer distanciamiento del autor respecto al mar real que lo rodea.

conceptuación del Modernismo que nosotros defendemos y que, además, vincula tales textos con el anterior de Ramón Pérez de Ayala. Pretendemos con esto aclarar que para nosotros cualquier intento de totalización estética sobre lo ostentoso modernista ha de verse como un arma de doble filo que, bien dirigida por el poeta, se clavará sobre la herida más sangrante de la sociedad finisecular que se proyecta en las primeras décadas del siglo XX.

El Modernismo supone, desde nuestro punto de vista, una estrategia de “guerra fría” en la que “el arte por el arte” significa el opuesto más lejano al concepto de utilidad prevaleciente en una sociedad en la que toda escala de valores se organiza en torno a un modo de servilismo mercantil, el cual, a su vez, condena a la marginación y soterramiento a todo aquello que no se somete a las exigencias del mercado con previsión de beneficios. Dicho de otro modo, si el avance de la contemporaneidad europea ofrecía el doble registro de “modernización” (entendida como adecuación a la civilización burguesa) y “modernidad” (estética eminentemente), en España será con el Modernismo cuando —es lugar común— tal defragmentación conformará las propuestas artísticas y, por tanto, ideológicas de lo cultural en estricto y de lo social en general. Apartándonos aquí del avispero terminológico con el que se ha puesto coto al Modernismo, insistimos en la necesidad de desterrar de los manuales de historia

de la literatura española —al menos en función del horizonte de reflexión en que se desenvuelve este trabajo— la idea del Modernismo como mera revolución formal o estética para que, desde aquel “nada moderno y muy siglo XX” de Ortega, se entienda la “crisis” modernista como una disfunción de la literatura respecto al sistema establecido que la produce y cuyos engranajes, por el mero hecho literario, chirrían estrepitosamente en el tren del *progreso*. Bajarse de dicho tren es imposible para los autores, pero la contemplación pasiva del paisaje supone para dicha maquinaria el doble lastre de, primero, no contribuir de manera “útil” al avance sobre tales raíles, y, segundo, despreciar con la despreocupación por lo inmediato y cercano a una sociedad que por su parte menosprecia a quien no se hace partícipe de su juego. La ciudad da la espalda al poeta; por eso el poeta da la espalda a la ciudad. Rubén Darío es el ejemplo; y con él, el salto respecto a Pérez de Ayala es notorio¹⁶¹. Alonso Quesada y Tomás Morales también sostienen con sus poemas del mar dicha trivialidad no inocente. Además, ambos poetas suponen las dos caras de una misma moneda, o, mejor aún, ambos comparten pasaje en el

¹⁶¹Podría ofrecerse una lista interminable de bibliografía sobre el tema. Por ahora es suficiente con recordar el trabajo de Andrés Soria Olmedo *Vanguardismo y crítica literaria en España* y recurrir a José L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

mismo vagón, según la metáfora anterior con la que ilustrábamos nuestra idea del Modernismo.

Nosotros mantendremos aquí el doble juego de vincular como evolución lógica a los dos poetas canarios frente al otro de Oviedo, a pesar de las diferentes conclusiones que se ofrecen por quienes practican un modo de taxonomía literaria: «Según indicó Luis Cernuda¹⁶², y luego han señalado otros críticos, G. A. Bécquer dejó en el prólogo a La Soledad de su amigo Augusto Ferrán una serie de “sugerencias de valor para la comprensión de la poesía española moderna”, cuyo ya famoso artículo comienza así: “Hay una poesía magnífica y sonora, etc.”, y “hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, etc.”. La primera es, según el autor de las Rimas, la “poesía de todo el mundo”, queriendo decir con ello que está al alcance de todos, pero la segunda “puede llamarse la poesía de los poetas”. No cabe duda que en la primera tenemos que colocar la poesía narrativa o elocuente de fin de siglo o del modernismo (Gaspar Núñez de Arce, Rueda, Rubén Darío, Villaespesa, Tomás Morales, etc.), y en la segunda, con la que se intenta definir la poética de los Cantares de Ferrán, hay que situar al propio

¹⁶²Ver Estudios sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 46.

Bécquer, y a la tendencia simbolista del modernismo o el noventayocho (Martí, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Alonso Quesada)¹⁶³». En la misma fuente se concluye: «Para situar, finalmente, las tendencias de la obra de Quesada entre las de los poetas de ambas orillas —isleñas y peninsulares—, podemos afirmar que las mismas raíces de la poética de lo cotidiano y hogareño, como la estructura y figuras de muchas de sus composiciones, están en Tomás Morales y estarán en Saulo Torón, que son la sencillez y la libertad de la palabra en busca del binomio existencia-realidad, lo mismo que en Unamuno y en Machado. Igualmente, el intimismo desrealizador de lo anecdótico y las acotaciones que marcan las fronteras de dos mundos poéticos están también en Juan Ramón Jiménez¹⁶⁴».

Lo que a nosotros nos interesa por ahora es que, efectivamente, Alonso Quesada «representa la transición del “modernismo ideológico” (para seguir la expresión de Juan Ramón Jiménez) y el post-modernismo en su encuentro con las literaturas de vanguardia de los años

¹⁶³Sebastián de la Nuez, “Alonso Quesada, poeta en soledades: notas para su poética”, Anuario de Estudios Atlánticos, nº 2, 1976, pp. 343-344.

¹⁶⁴Op. cit., p. 383.

veinte¹⁶⁵». A esto unimos las palabras de Pedro Salinas sobre Tomás Morales, a quien considera «el último brote espléndido —y tardío— del modernismo español¹⁶⁶». Y del mismo modo mantendremos la sugerencia de Jorge Rodríguez Padrón sobre el hecho de que Alonso Quesada no pueda ser, de cualquier modo, considerado noventayochista, por mucha admiración (incluso a veces servil) que tribute a Unamuno¹⁶⁷: «No puede ser un noventayochista porque esa actitud cultural, histórica, no existió como tal en las islas. Es un poeta posmodernista, cuya visión del entorno, de lo cotidiano, de lo sencillo provinciano, se carga de una evidente ironía que no excluye nunca el sentido doliente [...]. Es justamente esa “ironía sentimental” una capacidad tan revulsiva como la desbordada imaginación o la apabullante sensualidad de los primeros modernistas¹⁶⁸».

Desde aquí lanzamos nuestra propuesta: Tomás

¹⁶⁵En “Alonso Quesada: dos cartas a Luis Doreste Silva”, *Ínsula*, 400-401, 1980, p. 16.

¹⁶⁶Tomado de “Centenario de Tomás Morales”, *Ínsula*, 456-457, 1984, p. 2.

¹⁶⁷Ver *Epistolario Miguel de Unamuno-Alonso Quesada*, Ed. El Museo Canario, Las palmas, 1970.

¹⁶⁸Jorge Rodríguez Padrón, “Alonso Quesada y César Vallejo: la voz unánime”, *Ínsula*, 386-387, 1979, p. 5.

Morales y Alonso Quesada, dentro de una posible historiación tematológica de la literatura a la que vinculamos la socialización del mar, ejemplifican en sus poemas un tipo específico de conceptualización del Modernismo desde donde sí es posible establecer un modo de evolución en el juego de las segmentaciones requeridas para el estudio de la Literatura como corpus historiable.

Veamos.

Cierto es que uno de los aspectos que caracterizan la poesía de Tomás Morales es la plasticidad, entendida como «la consecución de una perfecta armonía de formas y colores para situar distintos planos en la misma acción, [lo que] da a sus versos un tono eminentemente descriptivo, decorativo. Reproduce, mediante imágenes, principalmente visuales, todas las sensaciones que impresionan los sentidos¹⁶⁹», esto es, se trata de una poesía «ante todo descriptiva y ornamental¹⁷⁰». Sin embargo nos resistimos a ver en ese “ante todo descriptiva” un excluyente del contenido ideológico. Esto es, no compartimos, por ejemplo, la

¹⁶⁹ Ana Suárez, “El motivo del mar en la obra de dos poetas: Pedro Espinosa y Tomás Morales”, *Revista de Literatura*, tomo XLI, 81, enero-junio, 1979, p.52.

¹⁷⁰ Op. cit., p. 53.

caracterización que Manuel Criado de Val realiza de nuestro autor en su Atlántico: Ensayo de una Breve Estilística Marina: «Con Rubén Darío, además de una gran semejanza en la versificación y en el lenguaje, coincide Morales por su falta de una verdadera formación ideológica. Si unas composiciones parecen descubrir en él una mentalidad determinada, inmediatamente se hallan otras en que la contraria define clara y terminante [...] Es igual que alabe el agnosticismo religioso, como en “La epístola a un médico”, o que, en la “Ofrenda emocionada”, haga una síntesis del neocristianismo galdosiano [...].

Lo cierto, sin embargo, es que el interés verdadero de su obra no está en las ideas que son —como en la de Rubén— pocas y convencionales sino en su gran capacidad de reproducción. Sabe ver y sabe expresar con realismo lo que ha visto: el ambiente, las líneas y colores; la isla de Gran Canaria; el puerto y la ciudad de Las Palmas y el Atlántico que les rodea, son los grandes puntos a donde él dirige su atención artística¹⁷¹».

Del mismo modo, observamos con desconfianza el autobiografismo localista con el que se define la

¹⁷¹Manuel Criado de Val, Atlántico: Ensayo de una Breve Estilística Marina..., p. 71.

producción poética de Alonso Quesada¹⁷² y, sin embargo, sí nos sirve el hecho de que se establezcan distancias entre los dos poetas canarios con el fin de llevar a través de ellos un hilo conductor que pase desde las proximidades de Unamuno hasta las de Juan Ramón Jiménez, referencias generacionales aparte: «El contraste entre la vida y la obra de Alonso Quesada, romántico y enfermizo, obsesionado siempre por la idea de la muerte, con Morales, despreocupado y realista, es equivalente al que existe entre el pasaje fértil de algunas partes de Canarias y el desierto estéril de otras muchas zonas del Archipiélago. Morales es reflejo del primero, mientras Quesada parece no ver más que los arenales que rodean a Las Palmas, abrasados siempre por el Sol. Cada uno de ellos, como no podía ser menos, escoge aquellas influencias que más afinidad tienen con su temperamento. Es natural que Morales siga el camino alegre de Rubén y Quesada la triste visión de la tierra de la “generación del 98”¹⁷³».

Nosotros, intentando perfilar ese espacio entre ambos autores a partir del tratamiento que realizan del mar como tema literario, significamos primero que Tomás Morales, ciertamente, referencia las Islas en sus versos, pero del mismo modo introduce elementos fantásticos, mitológicos, desrealizando en parte un

¹⁷²Op. cit., p. 261

¹⁷³Op. cit., p.265.

supuesto acto descriptivo para convertirlo en interpretación “modernista”, siempre desde la distancia en la que nos movemos. De hecho, su *Oda al Atlántico*, núcleo importante del poemario Las Rosas de Hércules y el título mismo del libro determinan de alguna manera su lectura. Las constantes alusiones al quehacer marinero se salpican entre Tritón, Hércules y la bóveda celeste por ejemplo. Y no se trata tan sólo de cumplir con los requisitos de los modos literarios de la, valga la redundancia, “moda” modernista —ya casi dejados atrás en 1919—, sino de hacerlos propios. Sin duda Tomás Morales supo conscientemente dejar abierta «la puerta de la jaula al pájaro azul» de Rubén Darío¹⁷⁴, con la audacia de quien confía tanto o más en lo que se calla como en lo que se dice: si Criado de Val no encuentra en el año 1944 una implicación ideológica utilizable en los poemas de Tomás Morales, sin lugar a dudas es que no la hay, teniendo en cuenta la revisión de la producción poética española del primer tercio del siglo XX que se realizó desde la crítica literaria del franquismo. Con todo ello gana confianza nuestra lectura del mar de Tomás Morales como continuación de la “crisis” modernista según entendemos y con la importancia que tiene el hecho de que, en palabras de Blecua a propósito de la *Oda al Atlántico*, «ningún poemario marino de filiación

¹⁷⁴Rubén Darío, Azul..., Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 117, edición de Álvaro Salvador.

modernista le supera¹⁷⁵»:

«¡Recios trabajadores de la mar! ¡Marineros!
¡El Tritón, con su rúbrico caracol, os saluda!

Os saluda y alienta por la emprendida senda,
soberbios luchadores de estirpe soberana,
héroes arrojados en singular contienda
sin saber por la noche del día de mañana».

Los marineros de los poemas de Morales son, a pesar del ropaje métrico y altisonante que los “poetiza”, unos marineros que, supuestamente próximos a los de Juan Ramón Jiménez, no se desentienden sin embargo del hecho modernista en sí, con la lectura que ello implica. Pero será con nuestro otro autor, Alonso Quesada, con quien daremos un paso más en esa línea temática que evoluciona en función de una interiorización y esencialización creciente conforme vamos alejándonos del Romanticismo.

El lino de los sueños¹⁷⁶, cima de la poesía

¹⁷⁵José Manuel Bleca, El mar en la poesía española, Hispánica..., p. 53.

¹⁷⁶La edición que manejamos es la de José Luis Correa en: Alonso Quesada, El lino de los sueños, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993; cuyo estudio ofrecido es más que suficiente para el tratamiento monográfico de la

quesadiana, podría suponer para nosotros un posible enclave finisecular en el atlántico: «siguiendo las premisas de G. Bachelard y G. Durand, descubrimos un auténtico “mundo de la ensoñación” en la poesía de Quesada, y encontramos una compleja simbología de los cuatro elementos en El lino de los sueños, simbología que, por otro lado, se halla muy arraigada en la tradición literaria española: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno...¹⁷⁷». Por otro lado, la reivindicación que de ella se hace para desvincularla del resto de la poesía española del momento otorga más importancia si cabe al objeto de este trabajo. No obstante se hace preciso detenernos en esa problemática surgida ante la necesidad del establecimiento de acotaciones que predomina en los estudios críticos sobre nuestro autor.

Encontramos por ejemplo que, sobre esta cuestión de la definición del libro de Alonso Quesada en un marco temporal o generacional, José Luis Correa indica¹⁷⁸ que hay autores, como J. C. Mainer, que

obra en cuestión. Desde la elección de un verso machadiano para el título por parte de Quesada hasta la influencia de la estética del momento tienen cabida en tal edición.

¹⁷⁷Op. cit., p. 10.

¹⁷⁸Ver pp. 61 y ss., de la edición de El lino de los sueños que manejamos.

consideran El lino de los sueños «libro señero en el posmodernismo español¹⁷⁹». Estas son sus palabras: «la poesía de Alonso Quesada presenta [...] asuntos típicos con enfoques atípicos y, lo primero que salta a la vista en la lectura, un aspecto de “sentimentalidad” peculiar frente a la incipiente *deshumanización del arte*.

En ello estriba la dificultad de adscribir a nuestro escritor en una corriente determinada; mucho se ha dicho al respecto. ¿Es El lino de los sueños un ejemplo de posmodernismo?, ¿tiene rasgos cercanos al 98?, ¿cabe hablar de modernismo tardío? La actitud del poeta, pese a sus filiaciones literarias, fue siempre individual, si no independiente [...].

En resumidas cuentas, algo ha quedado meridianamente claro: difícil, muy difícil resulta la adscripción de Alonso Quesada a un determinado movimiento. El lino de los sueños es una obra que evita, por un lado, las directrices estéticas del Modernismo y se aleja, también, de algún que otro rasgo noventayochista (no contraponemos aquí “Modernismo” y “Noventay ocho”, vieja antítesis hace tiempo superada); comparte, asimismo, los presupuestos esenciales de las poéticas de autores coetáneos, aunque su singular realidad íntima y social impide que podamos etiquetar su poesía. Partiendo, pues, de esta premisa, podremos

¹⁷⁹J. C. Mainer, La Edad de Plata (1902-1939)..., p. 196.

enfrentarnos a un estudio de la primera obra de Rafael Romero con cierto rigor y sin abandonarnos a espejismos que no hacen sino confundir el objeto de la crítica».

Con esto, y retornando a párrafos anteriores, recordamos el hecho de que existía cierta posibilidad de desvincular, según se ha visto, El lino de los sueños del resto de la poesía española —a pesar de aquel «sometimiento casi servil de Alonso Quesada a la estética (y la ética) del 98¹⁸⁰»— precisamente por el peculiar “atlantismo”¹⁸¹ del escritor canario, con lo que nuestra propuesta de leer la temática del mar como reflejo de la sociedad desde la que el autor construye sus producciones literarias queda servida.

La situación personal de Alonso Quesada se hace aquí imprescindible¹⁸², pues el carácter de poeta

¹⁸⁰J. Rodríguez Padrón, “Alonso Quesada en la poesía canaria”, Fablas, n.º 2-64, 1975, p. 40.

¹⁸¹«La poesía de El lino de los sueños dista lo que cabe esperar de una lírica hondamente insular con respecto a otra que no lo es; hay un “atlantismo”, una fusión —casi confusión— entre poeta y mar, en el escritor canario que difícilmente encontraremos en cualquier otro de tierra adentro» (Alonso Quesada, El lino de los sueños..., p. 23).

¹⁸²«Por lo pronto, estamos ante un hombre esclavizado por un destino solitario, pero solidario para con su tiempo (será preciso hablar de la guerra, del estado de las literaturas —el poeta ahondaría en los autores de otras lenguas con la misma intensidad que lo

insatisfecho por causa del trabajo y la situación un tanto difícil de su hogar marcarán los años de redacción de El lino de los sueños: «Es obvio, pues, y debemos evitar el intrincado terreno de la biografía superficial, en gran medida falaz, que Alonso Quesada era un hombre insatisfecho [...]; trabajaba en un lugar para él especialmente molesto donde “hago unas sumas y unas reducciones; / y así me consideran y me pagan...” Y si la vida profesional está ampliamente reflejada en la poesía quesadiana —ahí están “Los ingleses de la colonia” o “New-Year Happy Christmas” para refrendarlo—, no le va a la zaga el entorno familiar, de cuya “frescura de brisa doméstica” se hace eco Miguel de Unamuno en el prólogo del libro. Así, encontramos, nada más abrir éste:

¡Bendita la pobreza de mi casa!
Hoy la comida ha sido más humilde...

impulsaba a la búsqueda de sus raíces..., de la sociedad canaria de estos años cargados de acontecimientos). Afirma F. González Díaz que “el destino ha hecho de Tomás Morales un galeno nostálgico, ha condenado a Rafael Romero [Alonso Quesada] en la oficina de una casa bancaria y ha confinado a Saulo a una caseta del muelle”; con ello, el crítico no hace sino reflejar la inevitable realidad insular a la que se vieron sujetos todos y cada uno de los poetas canarios» (Alonso Quesada, El lino de los sueños..., pp. 17-18; la cita de González Díaz ha sido extraída de: J. Rodríguez Padrón, “Ochenta años de literatura (1900-1980”, en Canarias, siglo XX, Edirca, Las Palmas, 1983, tomo XII, p. 102).

[...] Lo que no ofrece discusión es que todos estos poemas adoptan un tono nostálgico y sentimental que, a diferencia de otras muchas poéticas de la época, en nuestro escritor resulta natural, sincero. No hay lugar para ficciones en esta poesía: el artista crea y recrea su universo mediante el artificio de la forma, el color o el lenguaje¹⁸³».

Y será con ese carácter de “sinceridad” —explicitamos intencionadamente las comillas— con el que leeremos el mar que crea y recrea Alonso Quesada en sus versos, el cual, amén de poco importante desde un punto de vista cuantitativo a pesar de lo que se pueda presuponer antes de la lectura del libro, es un mar que, sobre todo, ofrece la posibilidad del juego simbólico con que otros elementos de su poesía adquieren importancia (la soledad, el cementerio, la rosa, la casa, el nido, la madre, el pájaro, la luna¹⁸⁴): el mar, el agua, es, «desde la más antigua tradición, el principio y el fin de todas las cosas¹⁸⁵», esto es, el origen de la vida, el nacimiento, pero también la muerte y, sobre todo, el recuerdo de la muerte: «existe un rasgo distintivo que el propio Bachelard descubre en la poética “acuática” de Edgar A.

¹⁸³Alonso Quesada, *El lino de los sueños...*, pp.17-18.

¹⁸⁴Op. cit., pp. 171-214.

¹⁸⁵Op. cit., pp. 209.

Poe y que no es otro que la estrechísima relación entre el agua profunda —Bachelard habla de “agua pesada”— y la muerte de la madre¹⁸⁶. En El lino de los sueños hallamos esa misma identificación en “El último dolor”:

¡Y el mar, el mar de la quietud divina!
¡La ribera cercana...! ¡El valle...!

—aromas

de eternidad— para su arribo sean
como la claridad de aquellos ojos
cuando se abrían por mirar lo amado...

Hasta este instante, Quesada se había apropiado en todas las ocasiones del valor de la muerte: la atracción, en efecto, que le producía el agua límpida y serena había desdibujado en su poesía al resto de los seres queridos. Aquí, el poeta parece compartir su intimidad con la “ribera cercana”, y hemos de culpar de ello al dolor por la muerte de la madre; el recuerdo del agua, en fin, podrá ser forzado o deseado, pero jamás será un recuerdo alegre¹⁸⁷».

Con esa idea del recuerdo *desde el dolor* con el que el mar es llevado hasta los poemas, descubrimos que

¹⁸⁶Cfr., Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1978, pp. 76-77.

¹⁸⁷Alonso Quesada, El lino de los sueños..., p. 213.

en realidad la temática marina es requerida por el poeta en contadas ocasiones, hasta el extremo de poder considerar que no estamos ante un libro del mar, en estricto. El mar de Alonso Quesada en El lino de los sueños aparece vinculado al hecho religioso en cinco poemas¹⁸⁸, a la muerte en cuatro¹⁸⁹, a otros símbolos como la luna o la ensoñación en siete¹⁹⁰. Tan sólo se le dedica un único poema en su totalidad (“Vuelve a ver a su amigo el mar”), poema próximo a Antonio Machado sin lugar a dudas por su carácter bergsoniano, hallando en este mar la misma función que Machado atribuía a la “fuente” por ejemplo¹⁹¹. Y será este tipo de mar intimista el que nos posibilita entroncar con el otro de Unamuno, completando así el enclave pretendido que, a modo de paréntesis, primero, ha desenmascarado el valor funcional otorgado por Pérez de Ayala a la poesía desde dicha temática del mar y, segundo, ha vinculado a través de los versos de Morales y Quesada los márgenes de tal paréntesis expresados en nuestro estudio para partir hacia

¹⁸⁸Op. cit., pp. 57, 62, 69, 79, 134.

¹⁸⁹Op. cit., pp. 65, 84, 93, 133.

¹⁹⁰Op. cit., pp. 70, 71, 79, 85, 112, 114, 131.

¹⁹¹Ver, entre otros, el poema “Fue una clara tarde, triste y soñolienta...” de Soledades (Antonio Machado, Poesías Completas, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 91.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

el *diario de poeta y mar* juanramoniano, respetando siempre la distancia de la implicación social e ideológica existente entre los autores.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

**V. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
Y SU DIARIO DE (POETA Y) MAR**

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Aunque De Fuerteventura a París se publicase por vez primera ocho años después de que apareciese el que será ahora nuestro objeto de estudio inmediato, el Diario de un poeta recién casado¹⁹² de Juan Ramón

¹⁹²La edición que fundamentalmente manejaremos es: Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, Visor, Madrid, 1995, ed. de Antonio Sánchez-Barbudo, quien ofrece en su introducción un acertado seguimiento sobre las reediciones y modificaciones de la obra, seguimiento que se esquematiza en la página de bibliografía específica del libro en cuestión y que nosotros reproducimos aquí por su interés y necesidad:

«EDICIONES DEL "DIARIO": Ed. 1917. *Diario de un poeta recién casado* [sic. *Debiera aparecer recién casado*] (1916). Tercera edición. Madrid, Calleja, 1917, 281 págs: es la que sirve de base para la nuestra [esto es, para la de Visor que manejamos]; Ed. Losada. *Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1948 (hay otra edición, de 1957, que es "reproducción fotográfica" de la de 1948): es, básicamente, copia de la primera, o sea, de la de 1917. Juan Ramón sólo cambió, que sepamos seguro, el título; e hizo además algunos añadidos en la prosa última; Ed. Aguado. *Diario de poeta y mar*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955 (hay otra de 1957): es copia exacta —corrigiendo sólo a veces algún error— de la de 1917. Se anuncia como versión "definitiva", con textos "revisados por el autor"; pero también se dice, al final, que el autor no hizo sino "una sola modificación", que resulta ser la del título; L. P., *Diario de un poeta recién casado*, incluido en Juan Ramón Jiménez, "Libros de poesía", Madrid, Aguilar, 1957 (se ha reeditado en 1959 y 1967): por "indicación expresa" de Juan Ramón Jiménez, en esta edición se vuelve a emplear el título original, pero juntando en una palabra las dos finales (*recién casado*). Este es, pues, el título definitivo de la obra [...]. Esta es la única edición completa del *Diario* que aparece con la ortografía peculiar de su autor [...]» (p. 52).

Jiménez, hemos pospuesto el capítulo que iniciamos al de Unamuno —considerando, obviamente, el paréntesis “finisecular” anterior— atendiendo, en primer lugar, a la diferencia de edad entre los autores (Juan Ramón Jiménez es diecisiete años menor que Unamuno) y, en segundo lugar, al hecho significativo de que el Diario de un poeta recién casado se reeditase en 1948 como Diario de poeta y mar a indicación expresa del autor para incidir en la importancia que le otorgaba al mar como símbolo, según veremos. Pero sobre todo, presentamos en el orden expuesto los capítulos porque en Juan Ramón Jiménez encontramos nuevamente la cuestión del *diario* tratada en Unamuno, aunque con algunos matices singulares que empezarán a identificar el lugar ideológico en el que debemos ubicar el libro. Además, tal y como señalábamos al concluir el apartado precedente, en Juan Ramón Jiménez se efectúa un paso más —aunque anterior en el tiempo, como se sabe— en ese proceso que convierte el mar literario en símbolo de todo menos de sí mismo, esto es, en ese camino hacia el esencialismo, abstracción o interiorización que mencionábamos al comienzo de este trabajo.

Antes de adentrarnos en el mar juanramoniano, nos detendremos en el asunto de las épocas literarias del escritor de Moguer en tanto que responde —y así ha de entenderse— a la necesidad de ubicar el que es ahora nuestro objeto de estudio dentro del esquema evolutivo que ofreceremos para así obtener un primer avance de la

importancia que encierra tal publicación en el contexto general de la obra del autor, adelantando ya la conclusión que compartimos: este diario, de poeta y mar, marca el inicio de la etapa de plenitud en la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Por tanto, a propósito de dicha cuestión de las *etapas* o *épocas* de la poesía juanramoniana, habremos de saber, primero: «En la extendida producción de Juan Ramón Jiménez hay, como sabemos, una vuelta constante del autor sobre sus poemas anteriores para lograr, a partir de cierto momento, una expresión más depurada [...]. La conclusión a que llegamos es que el itinerario que va marcando Juan Ramón Jiménez a través de los años no se caracteriza ciertamente por su coherencia o rigor, porque, si por un lado da a entender ampliaciones e incorporaciones, muestra también, por otro, repliegues y contradicciones [...]. Sin la ingenua pretensión de poner punto final a este transitado tópico de las "épocas" o ciclos de Juan Ramón Jiménez, me decido, finalmente, por la más escueta partición en dos etapas. Partición, en última instancia, no alejada de la que en cierto momento (1945) propuso el propio poeta, urgido por la brevedad[...]:

1) Etapa de crecimiento y afinación. De la naturaleza exterior, de la identificación entre el paisaje y sentimiento, de la vida y la muerte, y el panteísmo. De la ornamentación, y las correspondencias pictórico-musicales (modernismo y postmodernismo).

2) Etapa de plenitud, y de la desnudez expresiva. De la poesía sobre el arte y la poesía, y de ramificaciones metafísico-religiosas [...].

En lo que se refiere al lapso que separa las etapas, creo que podemos fijarlo, con intencionada vaguedad, hacia 1914-1915¹⁹³».

Sobre la misma cuestión tenemos, en segundo lugar: «Si entendemos la *obra en marcha* de J. R. J. como un desarrollo lineal, veremos que hay dos puntos en su discurrir en los que las relaciones con el contexto son decisivamente importantes: el momento de preformación, que llega hasta 1901, en el que el poeta debe todo lo que es a la obra de los otros; y el momento de plenitud, que se hace visible a partir de 1916, cuando el poeta, dueño al fin de su voz más personal, altera su nuevo contexto, determina la obra de los demás [...]. Entre el momento que calificué de 'preformativo' y el de plenitud, la poesía de J. R. J. pasa por un tiempo intermedio muy interesante, en el que las interfluencias entre su obra y la de sus grandes compañeros de promoción, sin ser desdeñables, resultan menos significativas al lado de las discrepancias puestas de relieve sobre un también muy visible entramado de coincidencias.

¹⁹³Emilio Carilla, "El problema de las épocas literarias en Juan Ramón Jiménez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 2, 1988, pp. 1251-1257.

La obra de J. R. J. se inscribe en cada uno de esos tres tiempos en un contexto peculiar; su función dentro de ellos también es diferente¹⁹⁴».

Y desde aquí, desde esta conceptualización temporal de la poesía juanramoniana, retornamos a nuestro camino. Es así: partiendo de una inevitable “prehistoria” poética o período de formación que llegaría hasta 1901¹⁹⁵ y tras el tipo de sentimentalismo melancólico próximo al decadentismo de sus primeros libros al que sigue la serie eglógica¹⁹⁶ de sus siguientes composiciones, la poesía de

¹⁹⁴ Ángel González, “El primer Juan Ramón Jiménez en su contexto”, Cuadernos del Norte, 2, 1981, pp. 44-45.

Otras referencias interesantes son: José Lupiáñez, “Juan Ramón Jiménez y las épocas de su poesía”, La Estafeta Literaria, 573, 1975, pp. 8-11; John C. Wilcox, “Etapa histórica y transformación estilística en Juan Ramón Jiménez”, Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 4, 1982, pp. 189-198; Eugenio Florit, “La poesía de Juan Ramón Jiménez”, La Torre, año V, nº 19-20, 1957. En: Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1988, ed. de Aurora de Albornoz, pp. 17 y ss.

¹⁹⁵ Ver: Jorge Urrutia, “La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez”, en: Juan Ramón Jiménez, poesía total y obra en marcha, Anthropos, Barcelona, 1991, ed. de Cristóbal Cuevas García, pp. 41-60.

¹⁹⁶ Ver: Gaston Figueira, “La poesía eglógica de Juan Ramón Jiménez”, Nivel, 69, 1968.

Juan Ramón Jiménez recorre la teórica senda definida por Bécquer, simbolismo francés (Verlaine, Samain, Rimbaud) y Rubén Darío, para luego buscar un modo de expresión poética en el que la forma "lujosa" del modernismo le harán inclinarse por el verso alejandrino (las Elegías¹⁹⁷ por ejemplo y gran parte de la obra publicada entre 1907 y 1913), cumpliendo así su primera etapa señalada tradicionalmente hasta 1916. Inmediatamente después iniciará entonces su interminable recorrido de *obra en marcha*: «La obra literaria de Juan Ramón Jiménez es una y múltiple, con variedad formal y temática, pero reducible siempre a la unidad. Por eso él hablaba de la obra como un todo orgánico, y en algunos momentos de su vida escribió la *Obra*, con mayúscula como un nombre propio. La multiplicidad de formas estilísticas es lógica por cuanto se fue realizando a lo largo de unos cincuenta y cinco años de vida, entregada a la creación y corrección de lo creado¹⁹⁸». Y sin duda, ese *interminable recorrido de obra en marcha* se encamina hacia la pretendida poesía

¹⁹⁷Elegías puras (1908), Elegías intermedias (1908), Elegías lamentables (1910).

¹⁹⁸Arturo del Villar, "La poesía en sucesión de Juan Ramón Jiménez", Arbor, Mayo, 109, 1981, p. 89.

También referenciamos: Salvador Hernández Alonso, "La dialéctica creación/corrección en la poética de Juan Ramón Jiménez", Ulula, 1, 1984, pp. 19-25.

desnuda¹⁹⁹ —y que tan sólo analizaremos someramente por ser otros nuestros propósitos—. En los primeros vagones de ese tren poético de la depuración se ubica el Diario de un poeta recién casado (escrito en 1916 y publicado en 1917), el cual, desde esta perspectiva de la obra global de Juan Ramón Jiménez, supone, como sabemos, un punto de inflexión en la susodicha trayectoria poética juanramoniana: «el *Diario* de Juan Ramón da entrada —como su propio autor dijo en

¹⁹⁹Ver, por ejemplo: Víctor J. Rojas, "El sentido de la desnudez en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Explicación de textos literarios, 2, 1973, pp. 39-44; Adolfo Sotelo Vázquez, "Miguel de Unamuno y la forja de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez", Hispanic Review, 55, 2, 1987, pp. 195-212; Graciela Palau de Nemes, "Perspectivas críticas, horizontes infinitos: Juan Ramón Jiménez y la poesía desnuda", Anales de la Literatura Española Contemporánea, 6, 1981, pp. 197-217; Emilio Miró, "La 'Obra Desnuda' de Juan Ramón Jiménez", Ínsula, 360, 1976, p. 6; Juan Ramón Jiménez, La obra desnuda, colección Aldebarán, Sevilla, 1976, edición de Arturo del Villar, quien ha compilado todos los meta-poemas juanramonianos, donde sin duda se encuentran las claves para alcanzar el verdadero sentido de la *desnudez* en la poética de Juan Ramón. Con esto, Arturo del Villar ha cumplido con uno de los proyectos del poeta de Moguer: «publicar un libro en el que se recogieran sus poemas sobre su poesía o sobre la poesía», según explica Francisco Garfias en la reseña que en La Estafeta Literaria le dedica al libro: Francisco Garfias, "La obra desnuda", un libro esencial en Juan Ramón Jiménez", La Estafeta Literaria, 587, 1976, pp. 4-6.

1952— a toda una nueva época de su poesía²⁰⁰», pues ciertamente hallamos en él la originalidad necesaria para establecer sin demasiados problemas la segmentación propuesta en esa linealidad de la *obra en marcha*. Y será precisamente el lugar donde radica tal originalidad nuestro punto de partida para abordar la lectura temática que pretendemos, ya que lo novedoso de este texto de Juan Ramón estriba en algo que para nosotros no lo es tanto: la propuesta de la inmediatez en el poema (suficientemente expresada al tratar el mar unamuniano) o, mejor aún, la propuesta de la inmediatez en el acto mismo de la escritura, porque el poeta abandona su función creadora para convertirse en un simple descodificador de sensaciones del aquí y ahora a través de una pretendida *desnudez* que ha de entenderse correctamente²⁰¹, esto es, desnudez que concierne a los

²⁰⁰Antonio Sánchez-Barbudo en: Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Visor..., p. 9.

²⁰¹«Por otra parte —y este es el motivo de mayor confusión— sucede que al hablar de 'desnudez', absoluta o no, en la poesía del *Diario*, se piensa sobre todo en la apariencia del poema, en la falta de rima y medida fija en los versos, y en la escasez de imágenes: en lo que el poema, en suma, es *por fuera*. Pero se olvida *el dentro*, el carácter mismo de lo que el poema expresa, lo que en él se dice, o sea el carácter de la experiencia que con el poema se quiso reproducir, fijar [...]. Y esta es la diferencia con otro tipo de poesía, por ejemplo, con la de Juan Ramón anterior al *Diario*. El

dos niveles del lenguaje (escrito) con certeza²⁰².

Pero aún abriremos otro frente antes de abordar los mares de Juan Ramón, pues debe entrar en juego otro elemento imprescindible para nosotros: se trata del carácter de *mundo del instante* que prevalece a lo largo del libro y el que le otorga la condición de *diario* a nuestro objeto de estudio. En el prólogo que el propio autor incluyó en el libro, con fecha 3 de septiembre de

poeta ahora no crea y siente *al escribir*, sino que diríase sólo *transcribe*, apunta, ahonda en lo vivido, tratando de sacarlo todo a la luz, clarificarlo[...].

La originalidad del *Diario*, por tanto, consiste en el consciente propósito de reproducir vivamente, sin secarlo, con precisión y hondura, lo realmente sentido por él en un momento y una situación determinados. El *Diario* es, en este sentido, un verdadero diario, un apuntar lo visto y lo vivido; y sin quedarse en la mera superficie. Es un ejercicio de sinceridad, de autenticidad» Antonio Sánchez Barbudo en: Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, Visor..., p. 11.

²⁰²Ver igualmente: Víctor J. Rojas, "El sentido de la desnudez en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Explicación de Textos Literarios, 2, 1973, pp. 39-44, donde, desde un punto de partida distinto al propuesto por Sánchez-Barbudo, también se concluye: «A través del sentido de la desnudez [...] la forma externa es determinada por la fuente interna de la idea. La externalización verbal de una experiencia revela la forma del significado de la misma, lo más cercanamente posible; sin obstruirlo, embelesarlo o empañarlo» (p. 44).

1916, se lee: «En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con el pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa... o al revés, ¡ay!, si queréis²⁰³». La vaguedad del párrafo puede entenderse sin demasiados problemas en un sentido específico de conciliación entre “vida” y “literatura” que por ejemplo Isabel Paraíso ha interpretado como «la *salvación poética de la temporalidad biográfica*²⁰⁴».

Por ahora nos quedamos con esto, pues, en este sentido, tenemos que desechar ya de antemano algún que otro intento de lectura transcendentalizadora, como la opción de entender el Diario de un poeta recién casado como dialéctica entre lo carnal y lo espiritual cuya sinergia conduce a la, digámoslo en una palabra, *Divinidad*, anhelada por un «alma a la búsqueda de su

²⁰³Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, Visor..., p. 61.

²⁰⁴ Isabel Paraíso, en Cómo leer a Juan Ramón Jiménez, Júcar, Madrid, 1990, p 39.

Esposo²⁰⁵» que nos remite a los símbolos de un determinado misticismo. No es esa la dirección que señalábamos al observar el libro como un juego entre "vida" y "literatura" en el que —precisamos— no hay finalidad o meta, o, mejor aún, en el que la finalidad o meta no es otra más que el juego en sí mismo, de tal modo que ni siquiera se da opción a la complicidad con el lector que por ejemplo en Unamuno era requerida para obtener la confidencialidad necesaria en cualquier *diario íntimo*²⁰⁶. Porque el Diario de un poeta recién casado no es un diario íntimo, y no lo es debido precisamente a esa actitud del autor ante la vida en la que el yo²⁰⁷, *la mirada*

²⁰⁵José Luis Rodríguez Herrera, "Nuevas claves de lectura del *Diario* juanramoniano", Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, 12, 1993, p. 267, donde también se lee: «La necesidad de superación de las contradicciones que cuando marchaba hacia América a encontrarse con su mujer le asaltaron, se iba a concretar en una dialéctica entre un concepto espiritual y otro carnal del amor que el poeta trata de aunar armoniosamente en lo que intuye va a ser su destino desde el *Diario*» (p. 263).

²⁰⁶Isabel Paraíso, en el estudio citado, ofrece unas notas muy interesantes a nuestro entender que hacen referencia al camino abierto por Unamuno y Azorín en este sentido (Isabel Paraíso, Cómo leer a Juan Ramón Jiménez..., pp. 38-41).

²⁰⁷Ver en este sentido: -Arturo del Villar, "El desdoblamiento del yo en Juan Ramón Jiménez", Nueva Estafeta, 37, diciembre, 1981, pp. 49-63, donde se hace una aproximación de

*desde el yo absoluto*²⁰⁸, selecciona un mundo parcializado, idealizado, y niega o elimina el resto: «El poeta moguerño se caracteriza por rehusar insertarse en la vida cotidiana común (responsabilidades laborales, lucha por la vida, rutina profesional, inserción social mediante el trabajo, etc.), y, en su lugar, vivir a través de su Obra, plantear en ella sus interrogantes existenciales²⁰⁹».

Otro lugar es este del “existencialismo” juanramoniano en su Obra, o, mejor aún, lo excluido por tales pretensiones existencialistas, ante lo cual precisamos ahora una caracterización política del escritor

índole psicológica a la figura del poeta moguerño a través de su obra: «Hay un asunto en la obra de Juan Ramón Jiménez que se repite con frecuencia sospechosa, lo que demuestra su carácter íntimo: el de la doble personalidad. Se aprecia en su obra una inquietud continua acerca de su cuerpo, traducida en el temor a las enfermedades y en la **fobia a la muerte** repentina» (p. 49, el subrayado es nuestro).

²⁰⁸Ver: J. García Gutiérrez, "La metafísica de Juan Ramón Jiménez", *Nova Renascença*, nº 4, vol. I, 1981,, donde, entre otras cosas, se lee: «Todo lo interioriza el poeta y, así, todo le pertenece. Esa belleza que lo encandila, atrayéndolo como desde fuera, radica entitativamente en el propio ser del poeta [...]. Toda la existencia del poeta se debate en esas antimonias del "yo" y "lo otro", del "dentro" y el "fuera", de la "inmanencia" y la "trascendencia"» (pp. 430-431).

²⁰⁹Op. cit., p. 40.

moguereño²¹⁰. Recurramos a algunos estudios: «En los archivos de la Sala Zenobia-Juan Ramón, del Recinto Universitario de Río de Piedras, se encuentran, cuidadosamente recopilados por Juan Ramón Jiménez, los documentos de que pensaba servirse para la composición de una de las muchas obras que dejó por hacer [...]: *Guerra en España*. No cabe duda [...] de que si este libro se hubiese realizado y publicado habría puesto fin a varios malentendidos y a no pocas reticencias relativos, unos y otros, a la actitud del Andalúz Universal ante la guerra civil española[...].

Preguntado por su actitud política, Juan Ramón declara: "Tengo un profundo pesimismo y una gran desilusión de este momento de la vida española... La República me ha defraudado... Estas vergüenzas del 'straperlo' no tienen nada que envidiarles a las de la monarquía... Estos hombres del nuevo régimen son más o menos como los del viejo... Reconozco la probidad de Azaña... Pero no son estos los hombres que salvarán a España... algún día habrá que educar a ciertos hombres exclusivamente para la política..." "¿Es usted comunista, Juan Ramón?", le dispara de repente Suero: "Sí, —responde el poeta—. Yo creo que el comunismo vendrá, como todo. Yo soy comunista individualista..."

²¹⁰Una cala bibliográfica interesante en este sentido puede realizarse desde la presentada por Antonio Campoamor González en Juan Ramón Jiménez, Taurus..., pp. 351-366.

Juan Ramón desarrollará más adelante su teoría del comunismo poético, tan platónica como la de educar para los políticos, pero lo interesante de esta respuesta es que no dudó un momento en clasificarse entre los izquierdistas en unos momentos en que las pasiones políticas exigían de todos los españoles que se definiesen²¹¹».

Sigamos precisando:«Al hablar de formación ideológica me referiré al entorno socio-cultural que pudo influir directamente en la maduración del pensamiento del individuo, y que se manifestaba a través de distintos discursos deudores de sendos conceptos del mundo y de su organización [...]. Al hablar del joven Juan Ramón Jiménez me ocuparé primordialmente del joven que llega a Sevilla a estudiar pintura, y tal vez leyes, hasta que busca su integración en el mundo literario madrileño. No olvidaré, sin embargo, sus antecedentes familiares, ni al niño que acudiese al colegio de los jesuitas del Puerto de

²¹¹ Ángel Crespo, “«Guerra en España»: la actitud política de Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula*, 416-417, julio-agosto, 1981, p. 11.

Señalamos aquí el de Adolfo Sotelo Vázquez, "De política y poética: «Guerra de España», de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, junio, 1985, pp. 149-153, artículo que a propósito del de Ángel Crespo viene en cierto modo a despolitizar la intención del proyecto del libro *Guerra en España* y a resaltar el elemento metapoético por encima del compromiso social.

Santa María²¹²» (p. 208). Las conclusiones que se extraen de estas referencias son evidentes y más que suficientes para nosotros²¹³; de todas formas insistiremos en resaltar,

²¹²Jorge Urrutia, "Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez", *Archivo Hispalense*, nº 199, tomo LXV, 1982, pp. 207-231, artículo muy bien llevado en el que las fuentes e influencias con las que Juan Ramón Jiménez se fue tropezando en sus comienzos son expuestas de forma ordenada y suficiente. El sentido concreto del artículo viene dado en el párrafo reproducido (p. 208).

²¹³Otros trabajos contrastables en el mismo sentido son: - Gilbert Azam, "Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, octubre-diciembre, 1981, pp. 356-378; extraño artículo en el que, tras unas forzadas justificaciones sobre determinadas actuaciones del poeta de Moguer, concluye —de forma sospechosa según las fallidas pretensiones del artículo, al menos para nosotros— lo siguiente: «La grandeza de Jiménez consiste en su tentativa para poner la unión transformadora del hombre y de la poesía al alcance de sus conciudadanos más humildes, enseñándoles una vía aristocrática hacia la plenitud del ser humano» (p. 378).

-J.M. García Rey, "Juan Ramón Jiménez y una elección inevitable: la libertad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, octubre-diciembre, 1981, pp. 620-625, artículo inocente a nuestro parecer, según la tesis que sostiene y que pretende radicalizar la separación de dos campos indisolubles amparado en argumentos esteticistas: literatura e ideología. García Rey, sin pretenderlo, explica la carga ideológica inevitable de la obra.

-Por último, aunque quizás se sitúe en otro orden de cosas, señalo el curioso y a la vez sugerente artículo de Ignacio Prat "Sobre

por un lado, esa idea del Juan Ramón Jiménez que no se involucró en responsabilidades laborales ni sociales, al menos hasta los aledaños de 1936, y, por otro, el hecho de su condición de terrateniente o el dato puntual mas suficiente que supone conocer que en 1911 el poeta podía disponer de «40 duros mensuales durante unos cuantos años²¹⁴».

Reconduzcamos ya nuestra reflexión. Decíamos que el Diario de un poeta recién casado no era un diario íntimo debido a la parcialización e idealización que suponía *la mirada desde el yo absoluto*. La oposición entre lo íntimo y lo que no lo es ya no se establece: todo es íntimo y, por tanto, ya no lo es nada. Además, ese *vivir en la Obra* que en apariencia «confiere a ésta una trascendencia y una humanidad enormes²¹⁵» se vuelve en el libro que estudiamos contra sí mismo en su sentido inverso, pues ya no trascendentaliza más allá de la

las 'amadas' francesas de Juan Ramón Jiménez: una más y una menos" (Ínsula, 403, junio, 1980, pp. 1 y 12).

²¹⁴Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra, Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, 1961, p. 109; tomado de: A. Sánchez-Barbudo, La segunda época de Juan Ramón Jiménez..., p. 34.

²¹⁵Isabel Paraíso, Cómo leer a Juan Ramón..., p. 40.

propia figura del poeta sujeto. Y con certeza que el libro funciona así ante el lector, en tanto que no se hace patente la universalización supuesta en lo transcendental, debido quizás a que la egolatría patológica del poeta impone un prisma no creíble, no compartible para ningún lector de versos, aún formando parte de la *inmensa minoría*. Y esto lo habremos de considerar para abordar nuestro objeto de estudio, pues incrustado en ese prisma pretencioso del escritor muguereño aparece un elemento que se resiste a ser poetizado con calificativos del tipo «rosa fresco, puro celeste, malva / amable²¹⁶»: es el mar.

Démosle el valor justo otorgado por Juan Ramón Jiménez: «En diversas ocasiones Juan Ramón se refirió

²¹⁶Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, Visor..., poema LVIII, p. 118.

Ver: Luisa Capecchi, "El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378, octubre-diciembre, pp. 226-231, donde se dice que la «voluntad creativa es la gran lección, inútil decirlo, del poeta y podemos seguir la realización de la misma a través de un elemento, digamos externo: el del color» (p. 227). Sin embargo, ocurre que en el Diario de un poeta recién casado los colores que predominan no son precisamente los de un paisaje marino, tal y como explica Capecchi en la página 228 de su artículo: «En Diario de un poeta recién casado, Jiménez, a la vez que poetizar, pinta no los testimonios de la vida, sino la vida sólo, la ciudad monstruo, la ciudad "cartellone" [...] y la dibuja como una postal en blanco y negro. Y de hecho estos dos son los colores que predominan».

a la importancia que el mar ejerció siempre en su obra [...]. En abril de 1931, Juan Ramón, conversando con Gerardo Diego y Juan Guerrero Ruiz para tratar de seleccionar lo más significativo de su obra con destino a la *Antología* de Gerardo Diego, decía que lo mejor de su obra poética estaba en la serie sobre el mar. Pocos meses más tarde, en julio del mismo año, el poeta reconocía que lo mejor de su poesía metafísica estaba en los poemas del mar que hay en el *Diario* y que expresaban *el verdadero hallazgo del mar*. Años después, en 1953, Juan Ramón diría a Ricardo Gullón que el *Diario*, un libro "metafísico" y su "mejor libro", está determinado por el mar²¹⁷».

El mar del Diario de un poeta reciencasado es ante todo un mar suficiente ante la poesía, valedero en su *desnudez* para la poesía, aunque no es el único mar posible en Juan Ramón. Jorge Rodríguez Padrón, por ejemplo, señala la existencia de tres mares distintos según las tres épocas en que se divide la poesía juanramoniana, con lo que el mar de la segunda época, es decir, el mar del Diario de un poeta reciencasado, es el segundo mar, caracterizado, entre otras cosas, por la identificación del mismo «con el sentido absoluto de la

²¹⁷M^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, "El nuevo mar' de Juan Ramón Jiménez o la esencialidad del mundo del poeta", Letras de Deusto, n^o 28, vol. 14, enero-abril, 1984, pp. 27-28.

vida²¹⁸», clave válida para nosotros. Otro mar posible es el mar «atemporal, que le asegurará la permanencia del “antes y del después”, que le conducirá al “más allá” que su espíritu anhela²¹⁹». E igualmente puede hallarse un mar juanramoniano como «símbolo de la conciencia creadora²²⁰», según la tesis de que «la poesía de Juan Ramón Jiménez es esencialmente una poesía de conciencia, en la cual el poeta se acerca paulatinamente a la formulación de su propio proceso creador²²¹».

Sin embargo, aunque ciertamente no sea el único posible aquel mar suficiente ante la poesía, valedero en

²¹⁸Jorge Rodríguez Padrón, "Juan Ramón Jiménez, en su segundo mar (Notas de aproximación)", *Ínsula*, 416-417, julio-agosto, 1981, pp. 3 y 24.

²¹⁹Se trata del artículo "El mar de E.A. Poe y su repercusión en Juan Ramón Jiménez", de Carmen Pérez Romero (*Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 141-151), donde se intenta demostrar la conexión entre ambos poetas en esta temática del mar desde esa idea del mar "atemporal" (p. 151).

²²⁰Gustavo Correa "El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, octubre-diciembre, 1981, p. 248.

²²¹Op. cit., p. 241. Para finalizar con estos *otros posibles mares*, recordamos el estudio que M^oLuisa Amigo Fernández de Arroyabe realiza del poema "El nuevo mar", en el artículo anteriormente citado.

su desnudez para la poesía, sí que es —al menos para nosotros— el verdadero; es el mar contemplado:

«En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!

Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
en un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.

Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!»

Se trata del poema XXIX, “Soledad”, perteneciente a la segunda parte del libro que Juan Ramón Jiménez titula “Hacia el mar” y que, según Sánchez-Barbudo, fue incluido en la antología de 1933 (Soledad en prosa y verso) con el título de “Soledad marina²²²”. Así lo caracteriza: «Este poema es, sin duda,

²²²Cfr., Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, Visor..., p. 90.

el resultado de una absorta e inquieta contemplación. Los tres primeros versos sobre todo, aunque contradictorios y en apariencia vagos, son estupendamente certeros. Con ellos resume su visión y sentimiento. Y ello no es tal vez muy diferente de lo visto y sentido —aunque sea de un modo oscuro— por muchos contempladores del océano a través de los siglos. Hay aquí admiración ante esa grandiosa indiferencia del mar, esa gran soledad; mas también hay como un temor (que se pondrá de manifiesto más claramente en los poemas que siguen) ante esa ciega inconsciencia de las aguas. Inconsciencia a pesar de esa movilidad, ir y venir de las olas, ese palpitar que asemejan el mar a un ser vivo, por lo cual el poeta se dirige a él como persona («Eres tú, y no lo sabes...»). Lo inmenso, eterno, indiferente del mar, hace aún más patente la pequeñez, finitud, temor de quien lo contempla²²³».

Este mar que «no es consciente de sí, [que] no sabe que es él²²⁴», este mar *contemplado* en definitiva se muestra en el texto literario como tal debido a la presencia del *yo* poeta y contemplador. El efecto que en

²²³Id.

²²⁴Antonio Sánchez-Barbudo, La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953), Gredos, Madrid, 1962, p.62.

ese contemplador produce lo mirado²²⁵ desde el imperativo de la inmediatez da como resultado un mar paradójico en tanto que personificado y a la vez inconsciente, un mar cuya tradición literaria de siglos es borrada de un plumazo y sustituida por un simple *estar ahí*. Porque no nos equivocábamos en exceso al señalar más atrás que en Juan Ramón Jiménez el mar se convierte en símbolo de todo menos de sí mismo, ya que la dependencia absoluta que lo *contemplado* debe al *contemplador* elimina cualquier otra opción de autonomía presencial del primer elemento dentro del texto literario. Los mares de *La Canción del Pirata* o de *La Pesca* funcionaban ante los ojos del lector implicados en el texto mismo, sin necesidad de que ese lector recordase el *yo-poeta-Espronceda* o el *yo-poeta-Núñez de Arce*. No ocurre así con el mar juanramoniano, porque es un mar que está a priori obligado —como todos los elementos temáticos de la obra de Juan Ramón— a ponerse al servicio de lo que Antonio Sánchez-Barbudo ha convenido en llamar *tema central*: «esas impresiones

²²⁵Por ahora retendremos que «el mar del *Diario* es, ante todo, un mar que se destaca por su fuerza vital [...]. En él, el poeta descubre la esencialidad y belleza de la realidad toda que le rodea, no sólo en una valoración admirativa del ser, sino en una auténtica relación de comunión con la naturaleza» (M^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, "El nuevo mar' de Juan Ramón Jiménez" ..., p. 29).

y sentimientos que constantemente reaparecen, tienen entre sí estrecha relación, son como partes de un mismo tema. Y es que muchos poemas parecidos o distintos de un mismo libro, y también de diferentes libros suyos, responden a un mismo anhelo: ansia de eternidad, salvación de la muerte. Es un "anhelo creciente de totalidad", como en 1932 el propio Juan Ramón dijo²²⁶». Pues ocurre que «el tema aparece de un modo insistente en los poemas sobre el mar del *Diario*²²⁷» y ocurre además que el cambio o, mejor aún, desvío que el poeta impone a su creación poética a partir de 1916²²⁸ es

²²⁶A. Sánchez-Barbudo, La segunda época de Juan Ramón Jiménez..., p. 11.

²²⁷Op. cit., p. 15.

²²⁸A los estudios ya citados añadimos aquí el breve, pero consistente, artículo de Ricardo Gullón "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*" (*Ínsula*, 416-417, julio-agosto, 1981): «Suponer que el *Diario* es una ruptura con lo anterior, sería un grave error. Es más bien un cambio, sucedido por pasos contados y desde luego presagiado por los versos de *Estío*. Cambio perceptible en la flexibilidad del ritmo (y de ahí el que lo asociara con el movimiento del mar; me dijo en 1953 que se lo había dado el mar) y en la condensación extremada, en la disminución de los "ropajes" de que —según dijo— se resintió alguna vez su poesía. Allí estaba el verso libre, incorporado decisivamente a la poesía española. Después del *Diario* no podía volverse a escribir como antes» (p. 5).

condicionado también por ese intento de circunscribirse al mismo *tema central*²²⁹. Tal intención de escribir en torno a un tema unitario que presida la obra en un nivel superior incluso a la organización de lo escrito en poemas, capítulos o libros, determina el acto creativo en su totalidad y, por tanto, también la elección temática, que no debe entenderse aquí como imposición violentada para el poeta, sino como simple disyuntiva de un juego implícito en toda creación y que nunca ha de desatenderse: el de escribir o contar algo y callar el resto, el de mostrar la flor pero esconder el campo. Así, el mar hurtado a su propia naturaleza, el mar *contemplado* fue en 1916 la opción por la que se decantó Juan Ramón Jiménez para escribir unos poemas con los que expresar su "anhelo creciente de totalidad" a partir de un determinado modo de construcción poética: la propuesta de la *desnudez*.

Entonces, llegados ya a este punto, podemos empujar la primera de las fichas de dominó que hemos ido colocando para comprobar si el efecto de derribo es continuo: Juan Ramón Jiménez le otorga al mar literario una importancia principal como símbolo, hasta el extremo de dedicarle el título de la propia obra que lo contiene; esa obra, el Diario de un poeta recién casado,

²²⁹Ver el apartado "El nuevo estilo y su relación con el tema" en : A. Sánchez-Barbudo, La segunda época de Juan Ramón Jiménez, pp. 50-61.

supone el inicio de una nueva etapa para la poesía juanramoniana, pues contiene las propuestas de originalidad necesarias para marcar un antes y un después de 1916; dicha originalidad va de la mano de la idea de *desnudez* en la construcción poética, que se presenta en su primera aparición literaria organizada en un poemario que pretende justificarse como *diario* y que, por tanto, obliga a escribir al autor desde la perspectiva del *mundo del instante*, desde la *inmediatez*; el poeta entonces no crea, simplemente descodifica las sensaciones que le produce el mundo circundante desde su propia óptica, desde su prisma irrepetible; la elección del mundo que le rodea para su acción creativa es el mar, símbolo fácilmente maleable que se presta a las exigencias de la desnudez con suficiencia holgada y, junto a esto, a la tarea de descodificación de sensaciones del aquí y ahora que el poeta pretende en esos momentos para alcanzar su verdadera intención: satisfacer su anhelo creciente de totalidad desvirtuando incluso la noción de *intimidad*.

Y llegados aquí comprobamos que el efecto dominó se interrumpe, pues tropieza con algunos huecos que detienen su avance sucesorio.

Veamos: si en el mar de Espronceda detectábamos un tipo de rebeldía romántica, en Núñez de Arce un mar abiertamente reaccionario y en Unamuno filtrábamos un mar intimista mas intencionadamente comprometido, ¿cuál es el mar que debemos encontrar en

Juan Ramón Jiménez? No se trata de una mar malva, rosado, etc., pues se resiste a ello; tampoco hallamos un mar prestado a una determinada implicación social, a pesar de la posterior definición política e ideológica del autor sobre su "comunismo individualista"; por otra parte, nos atrevemos a afirmar que el mar ofrecido en el texto estudiado es un elemento interiorizado y devuelto al mundo después con plena consciencia por parte del escritor, un mar proyectado, arrojado más bien, sobre el poema desde una omniscencia radicalizada. Es en definitiva un mar *desmaterializado*²³⁰, esencializado

²³⁰Lo que supone una inversión de las palabras con que Sharon Keefe Ugalde resumía la metapoética juanramoniana: «"Perfecto e imperfecto como la rosa". Con estas palabras Jiménez sugiere el carácter paradójico de su arte: la necesidad de expresar lo inexpresable, mediar entre lo humano y lo divino, de transformar lo absoluto en realidad concreta...» (Sharon Keefe Ugalde, "La metapoética de Juan Ramón Jiménez", Anales de la literatura española contemporánea, vol. 8, 1983, p. 103).

En el mismo sentido consideramos aquí interesante asomarse al artículo: José David Pujante Sánchez, "Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta (Apuntes para una poética)", Epos, vol. VI, 1990, pp. 263-277, donde se lee: «Los románticos también sustituían, sin negarlo, el mundo cotidiano por el del espíritu. Juan Ramón Jiménez, partiendo del mundo romántico en lo que respecta a su actitud creadora, radicaliza esta separación [...]. Ahora, para Juan Ramón, la poesía (los poemas) se muestra como el esfuerzo del poeta por dar nombre verdadero a la realidad visible desde la doble experiencia de lo

hasta el extremo de hacer inadecuada la opción de una lectura funcional precisamente porque se trata de una propuesta literaria desde la *disfunción*. El mar es, con todo, un elemento temático escogido para servir a una pretendida arte, el oficio de la literatura, cuya autoestima se sitúa muy por encima de su verdadero lugar en la sociedad. Juan Ramón Jiménez elimina la rebeldía de Espronceda y niega la propuesta comprometida de Núñez de Arce y desatiende la intención ideológica de Unamuno simplemente desmaterializando, esencializando desde la potestad de un *dios deseado y deseante*.

inefable y de lo fable. La poesía habla del mundo visible (no puede de lo inefable), pero con la iluminación particular que sobre él proyecta la experiencia extática» (p. 278).

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

VI. EL NOMBRADO POR CONTEMPLADO DE PEDRO SALINAS

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Si no es del todo erróneo afirmar que la producción poética del escritor madrileño que ahora nos ocupa puede considerarse monotemática en tanto que discurre sobre un único tema central, el amor, entendido, eso sí, desde una perspectiva ontológica como vía de aprehensión de lo exterior²³¹, debe igualmente aceptarse que el exilio matizará finalmente no ya dicho tema, sino la creación poética del autor en sus últimos años, y la reconducirá hacia un determinado intimismo próximo al consabido intimismo machadiano²³² —aun a riesgo de caer en el sesgo de una

²³¹Por considerar necesaria la involucración del tema del amor en la obra de Salinas en el sentido mencionado y por resultar un paréntesis quizás excesivo en estos momentos, remitimos al “Apéndice III” de este trabajo.

²³²Por ejemplo: «La posición de Antonio Machado [...] es la del hombre que ha recobrado la realidad. Pero, ¿cómo posee ahora, o cómo cree poseerla y en qué grado? No de un modo realista, en el sentido clásico del vocablo, sino siempre desde el yo, poseyendo el mundo sólo a través de la palabra, vertido hacia fuera, pero irreductible en su diferenciación; comunicado con los demás en el cauce del tiempo, que posibilita la navegación de la palabra, pero que al mismo tiempo la limita y ataca inevitablemente» (José María Valverde, "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, Madrid, 1949; tomado de: *Antonio Machado*, Taurus, Madrid, 1979, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, p. 319).

lectura "técnico/cientificista" del texto poético²³³—, en el que lo material y lo inasible, lo exterior y lo interior en definitiva, se corresponden, unifican y confunden sobre el poema como otro modo de objetivar el sentimiento²³⁴. Nuestro objeto de estudio, El Contemplado (1946), publicado apenas cinco años antes de la muerte del poeta, puede entenderse como epifenómeno de ese giro hacia un tipo concreto de optimismo, hacia el reencuentro con todo lo perdido con anterioridad.

El exilio supuso para Salinas un porvenir que cercaría primero y abriría después para la poesía su consciencia del existir, su situación vivencial o, si se me permite, su vitalismo consciente, según confirma el seguimiento de su itinerario en América. Solita Salinas lo atestigua en sus recuerdos con el argumento irrefutable de la experiencia: «En Santander estábamos, el verano de 1936, cuando empezó la guerra. Mi padre había firmado un contrato para pasar un año como profesor visitante en una universidad femenina de Estados Unidos, en Wellesley College. Pensando que la guerra duraría sólo unos meses, salió para allá mi madre,

²³³Cfr., Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria..., pp. 237-257.

²³⁴Ver: Joaquín Marco, "Tensión poética en Pedro Salinas: una aproximación", Ínsula, 300-301, noviembre-diciembre, 1971, p. 18.

mientras que mi hermano y yo quedamos a la espera de lo que pasara, en Argel, donde vivían mis abuelos maternos [...]. En vista de que la Guerra se prolongaba, mi padre decidió quedarse en Estados Unidos. En el otoño de 1937 salimos de Argel para reunirnos con él [...].

A pesar de su constante preocupación por el destino de su país, no cerraba los ojos a la realidad americana, y día a día nos hacía partícipes de sus reacciones, que por ser lúcidas, no eran todas positivas [...].

Al cabo de cuatro años de vida bucólica en Wellesley, le ofrecieron una cátedra en la Universidad de Johns Hopkins, en la ciudad de Baltimore. Aceptó y se fueron a vivir a Baltimore mi madre, mi hermano y él [...]. La ciudad de Baltimore era bastante apagada, intelectualmente hablando [...]. Según pasaba el tiempo, mi padre le fue viendo cada día más su cara de sombra a los Estados Unidos [...]. Vivía muy atareado, pero demasiado encerrado en su mundo y en su casa, con miedo a los fríos e hielos invernales. Por eso, cuando en 1943 se le ofreció la oportunidad de ir a San Juan de Puerto Rico, invitado a dar clase en la Universidad de Río de Piedras, vio el cielo abierto. En San Juan pasó los tres años más felices de su destierro, 1943-1946, y allí está enterrado. Aquella isla fue para él como un gran paréntesis de luz y alegría [...]. Recuerdo su asombro y casi miedo al sentir que le empezaban a salir una serie de

poemas sobre el mar, serie que luego publicó en forma de libro: El Contemplado²³⁵».

Dos exilios distintos para un mismo destierro. El primero en Estados Unidos, no apto para la poesía²³⁶; el segundo en Puerto Rico, vía de escape hacia el verso con un paisaje de por medio: el mar. Así fue: «Para Pedro Salinas, poeta, castellano y desterrado, la estancia en Puerto Rico representó una vuelta a lo mejor de sí mismo, y una vuelta a esencias perdidas o apenas

²³⁵Solita Salinas Marichal, "Recuerdo de mi padre", en: Pedro Salinas, Taurus..., pp. 36-40.

En el mismo sentido, ver por ejemplo el conciso artículo de Manuel Durán, "La influencia del exilio en la obra de Pedro Salinas y Jorge Guillén", Ínsula, 470-471, enero-febrero, 1986, pp. 1, 18.

²³⁶«A pesar de lo acertado de algunas imágenes, no creemos que Salinas logre incorporar la experiencia de la ciudad americana a su poesía. Su reacción fue siempre la de un poeta fino, pero su éxito no fue siempre poético. Cedía a la tentación de moralizar [...].

Salinas luchaba para mantener su personalidad humana frente a toda esta presión. El hecho de lanzarse a la batalla por medio de un poema es en sí mismo una victoria parcial. Pero en la tormenta de metáforas que no logran incorporarse con su antigua habilidad y en la pérdida de soltura de su estilo se halla también una derrota personal. Y lo prueba mejor que nada el hecho de que se pusiera a desarrollar otros géneros en América, el drama y la novela, y principalmente la crítica» (Howard T. Young, "Pedro Salinas y los Estados Unidos o la nada y las máquinas", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 145, 1962, tomado de: Pedro Salinas, Taurus..., pp. 153-161).

vislumbradas durante los siete años de su residencia en América. En más de un sentido, sentía Salinas un quitarse cadenas aquí en la isla, una restauración de una gloriosa libertad. Sobre todo, fue un alivio de soledad [...]. A la isla de Puerto Rico, pues, con su clima benéfico y su fraternidad lingüística y humana, le tocó curarle las heridas, poner remedio a las añoranzas, restaurarle lo perdido, abrirle nuevos caminos interiores [...]. El ambiente total hizo posible, por consiguiente, un notable bienestar personal, e inspiró un renacimiento creativo único en la vida del poeta.

En ninguna época anterior había escrito tanto, ni aún en Sevilla, como aquí en la isla. Alcanzó un cénit de productividad: dos obras de crítica literaria cuya extensión y profundidad excedieron las de otros años —estudios sobre Jorge Manrique y Rubén Darío—, obras de teatro (facilitadas sin duda, por el contacto con la lengua hablada), el poema *Cero*, ensayos que luego formaron parte de El Defensor, y la obra de mayor resonancia para los puertorriqueños —su largo poema El Contemplado²³⁷».

¿Hasta qué punto es entonces de importancia capital para Salinas el entorno encontrado en San Juan de Puerto Rico, su paisaje? Veamos: «Comenta el profesor

²³⁷Jean Cross Newman, "El renacimiento de un poeta: Pedro Salinas en Puerto Rico", La Torre, nº 32, año VIII, octubre-diciembre, 1994, pp. 615-618.

Juan Marichal²³⁸, su yerno, que cuando se publica El Contemplado en 1946 hacía 10 años que Salinas no había publicado ningún libro nuevo de poesía, aunque sí ensayaba otros géneros literarios ocasionalmente. En cambio, en los tres años que enseñó en Puerto Rico, gozando el aire de la lengua española que de desterrado lo convertía en "trasterrado"; rodeado del cariño y la admiración de sus amigos, de sus discípulos y del pueblo con quien conversaba; contemplando la gloria del mar; sintió la inspiración para componer, además de El Contemplado, ocho obras de teatro, varios ensayos recogidos en El Defensor, los libros de crítica literaria sobre Jorge Manrique y Rubén Darío, y varios poemas que incluyó en "Todo más claro" y otros poemas y en Confianza²³⁹». En otras palabras, la estancia de Salinas en San Juan de Puerto Rico es una de las claves para adentrarnos en sus últimas composiciones poéticas. El paisaje marino, al que luego volveremos, parece convertirse, en principio, en acicate de esa producción.

²³⁸Juan Marichal, "Pedro Salinas y su *Contemplado*", en: Pedro Salinas, El Contemplado, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1959, pp. IX-XVII.

²³⁹Piri Fernández de Lewis, "Salinas y Puerto Rico: contestación desde el mar"..., p. 522. Según cita la autora, se trata de un resumen de: Nilita Vientós Gastón, "La Presencia de Pedro Salinas en Puerto Rico", Homenaje a Salinas, separata de Sin Nombre, II, 3, enero-marzo, 1972, pp. 126-128.

Pero el elemento que nosotros entresacamos ahora a un primer plano nos guiará quizá por un pertinente camino inicial que delimitará nuestros propósitos, esto es, establecer cómo funciona ideológicamente el texto El Contemplado desde nuestra perspectiva temática. Nos referimos a la, ya entreverada en líneas anteriores, fraternidad lingüística, en palabras de Jean Crosse Newman. Así lo expresa el propio Salinas: «Sí, he vuelto a respirar español, en las calles de San Juan, en los pueblos de la isla. Y he sentido una gratitud, no sé a quién, al pasado, al presente, a todos y a ninguno en particular, gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, a los que siguen hablándolo a mi lado²⁴⁰». En este sentido podríamos pensar que tal "solidaridad" con la lengua e historia españolas esté en cierto modo aguzada por la etapa que precede a su estancia en Puerto Rico, es decir, su permanencia en un país e idioma extranjeros. Sin embargo, y aunque encierre algo de verdad esa afirmación, creemos que este asunto va más allá de la desolación y nostalgia por la lengua materna,

²⁴⁰Pedro Salinas, "Defensa del lenguaje", El Defensor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, p. 303; edición conmemorativa del centenario del nacimiento del autor que hemos manejado por estar cuidada y prologada por Juan Marichal.

La edición príncipe de El Defensor fue la de la Universidad Mayor de Colombia, Bogotá, 1948. La segunda edición, que contiene prólogo de Juan Marichal y que es más accesible que las anteriores, es la de Alianza, Madrid, 1967.

hasta el punto de que consideramos la posibilidad de encontrar en él una llave para acceder, por ejemplo, al propio título de El Contemplado. Por ahora nos detendremos en un nuevo apunte sintomático: Salinas, en su Aprecio y defensa del lenguaje, indica no uno, sino tres motivos por los que debe hablar sobre el problema lingüístico: «1º) La "emoción sentida, después de varios años de residencia en un país de habla inglesa, al encontrarme en un aire, digámoslo así, en un aire lingüístico español"²⁴¹. 2º) El poder de la palabra para la verdad o la mentira, para "iluminar" o para "confundir". 3º) Es profesor de literatura y poeta. Quiere invitar "a ese trato, atento, delicado y sin prisa con las aguas hondas de (la) lengua materna", pues siempre encontrarán en su fondo "misterioso tesoro celado"²⁴². Continúa su exposición afirmando que "el pensamiento hace el lenguaje y al mismo tiempo se hace por medio del lenguaje"²⁴³. El lenguaje es la función más trascendente

²⁴¹Pedro Salinas, Aprecio y defensa del lenguaje, Universitaria, Río de Piedras, 1979, p. 5.

²⁴²Op. cit., p. 12.

²⁴³Op. cit., p. 17.

del espíritu humano²⁴⁴».

Sin duda ese *aire lingüístico español* es importante, pero también destaca Salinas en un segundo momento *el poder de la palabra para la verdad o la mentira* y, a continuación, el *específico uso poético del lenguaje*. Respecto al primer motivo, y ya como recurso definitivo para establecer la importancia que tuvo para la creación poética de nuestro autor el reencuentro con su propio idioma, aceptamos que el Pedro Salinas desterrado en un país de lengua extraña se encuentra, como todo exiliado «sin posibilidad de comunicación humana cuando más la necesita; apenas se abre para él un nuevo ámbito de vida, la extrañeza del idioma le intercepta el paso. Situación penosa y desconcertante que le obliga a recluirse en sí mismo y enmudecer²⁴⁵». Con esto obtenemos también su lectura inversa: el encuentro con la lengua materna posibilitará entonces una apertura hacia lo exterior y una locuacidad canalizada hacia la creación literaria.

El segundo motivo expuesto por nuestro autor para "defender el lenguaje", según hemos visto, es el

²⁴⁴Piri Fernández de Lewis, "Salinas y Puerto Rico: contemplación desde el mar"..., p. 525, haciendo referencia al mencionado *Aprecio y defensa del lenguaje*, discurso de graduación pronunciado por Pedro Salinas el 24 de mayo de 1944.

²⁴⁵Vicente Lloréns, "El desterrado y su lengua: sobre un poema de Salinas", *Asomante*, 2, 1, enero, 1952, p. 46.

poder intrínseco del mismo. Y Salinas lo ilustra en ese mismo texto haciendo referencia nada más y nada menos que al lema de la Revolución Francesa y su repercusión en Europa e incluso el mundo o al lema hitleriano del "nuevo orden". Se trata simplemente de eso, de poder, con todas sus letras. Un poder que, punto uno, produce una modificación general en el existir del hombre porque el lenguaje no designa la realidad, sino que la determina²⁴⁶, en tal medida que «para la toma de posesión de lo real, una palabra obra a menudo más y mejor que un utensilio o que un arma²⁴⁷». El lenguaje, entonces, es poder porque no sólo expresa o comunica, sino que también cambia, modifica o transforma de manera consustancial e inherente al acto de nombrar²⁴⁸:

²⁴⁶Cfr. Alicia Ramo Viñolo, "La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas", Cuadernos hispanoamericanos, 263-264, mayo-junio, 1972, p. 243: «Con el lenguaje hay un cambio en las condiciones de la existencia, un remodelamiento del contorno para el establecimiento del hombre. El nombre no designa al objeto aislándolo del contexto. Determina al objeto en función de su ambiente. Cada vocablo es vocablo de la situación. El vocablo tiene su sentido personal, es más un "para mí" que un "en sí". Implica un proyecto del mundo, un mundo en proyecto».

²⁴⁷Georges Gusdorf, La palabra, Buenos Aires, 1957, p. 12.

²⁴⁸Cfr., María del Carmen García Tejera, "Pedro Salinas y el poder de la palabra: *sacramento del nombrar*", La Torre, año VIII, n° 32, octubre-diciembre, 1994, pp. 539-548.

«Cuando una realidad es nombrada, adquiere una manera nueva de existencia. Este poder "recreador" de la lengua —que se manifiesta, incluso, en el empleo cotidiano— alcanza su plenitud en la palabra poética²⁴⁹» (dejemos esto último ya apuntado). Punto dos, el lenguaje es poder en tanto que «constituye, de modo fundacional, la estructura dialógica de la existencia humana. Esto supone recordar su triple función de expresión, comunicación y significación²⁵⁰»; o dicho de otro modo, el hombre es hombre en la medida en que le es dado el lenguaje en y desde el mismo lenguaje, *conditio sine qua non* para el establecimiento del dialogismo que posibilite su definición de ser en sociedad.

El tercer motivo expresado por Salinas en "Defensa del lenguaje" era la opción, inestimable en su valor, del uso poético del mismo. Si el lenguaje es poder y la máxima expresión del lenguaje la encontramos en el uso poético, el correlato lógico nos proporciona una perspectiva apta para nuestros propósitos: la poesía es poder —algo que, por otra parte, puede entenderse como obviedad por ejemplo desde que Platón "expulsara" a los *poetas* de su "república"—, poder perdurable en el tiempo para mayor precisión, y el poeta —*id. est*, el

²⁴⁹Op. cit., p. 541.

²⁵⁰Alicia Ramo Viñolo, "La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas" ..., p. 244.

autor de obras literarias— es quien lo ejerce: «Por eso el señorío sobre la facultad perduradora del lenguaje lo posee muy especialmente el poeta, entendiendo por tal al autor de obras literarias, sea prosa o verso su vehículo, que evidencian una fuerza creadora superior. Los poetas son los que usan el lenguaje en su máxima altura, y para su fin de mayor alcance. Es curioso cómo esta opinión no procede de los interesados, en cuyo caso parecería recusable, sino de los filólogos mismos»²⁵¹.

Sin embargo la perdurabilidad a la que el propio Salinas aludía no implica la negación de la historicidad del poema o de cualquier producción artística, más bien al contrario²⁵², y la mejor prueba de ello la encontramos

²⁵¹Pedro Salinas, "Defensa del lenguaje: los poetas y la lengua", en El Defensor. (En la edición de Círculo de Lectores mencionada, p. 321).

²⁵²No olvidemos: «A todos nos arrastran las grandes corrientes de la Historia y nuestro propio pensamiento, nuestras más íntimas ideas y sentimientos no suelen ser sino los pensamientos, ideas y sentimientos del tiempo en que vivimos [...]. Pensamos a la manera en que piensa nuestro siglo, y las inquietudes de nuestro siglo son las que nos inquietan.

Cada época tiene su propia fisonomía, y los pobladores de esa época (pues los hombres pueblan las épocas igual que pueblan las provincias) son el vivo retrato de la época en que viven. Pero [...], ¿cómo se puede decir que la época determina el pensamiento de los hombres, cuando es evidente que son éstos quienes configuran el de aquella? Un trozo de Historia es un trozo vertical de humanidad: los hombres y sus instituciones, su educación y sus

quizá en la evidente sincronización que existe entre el período de creación de los poemas y el contenido de su profusa actividad epistolar²⁵³: «Casi casi, más que el paisaje, lo hermoso de Puerto Rico es el celaje. Y lástima que no haya modo de traducir "seascape". Paisaje marino incomparable, éste. Hay a poca distancia de la playa muchos arrecifes, esparcidos. De modo que en cuanto se mueve un poco el viento rompen las olas, y se puebla todo el mar de espumas, que corren, saltan y dan una sensación de circo natural, y de alegría marina pasmosa. En fin, estoy encantado. Nosotros no vemos el mar desde casa, ése es mi torcedero, pero me han dado una autorización para ir a un Club, a dos minutos de aquí, que está a la orilla misma del mar, y en el que no hay nadie hasta las cinco de la tarde. Me llevo allí los libros y papeles, preparo las clases, escribo alguna cosilla menor, y contemplo a mi adorado. Primera consecuencia: un poema sobre el mar, llamado: "El Contemplado", que se escribirá si Dios quiere, y del que no hay hasta ahora más que tres renglones (San Juan, 6 de noviembre de

conflictos» (Domingo Miras, "En torno a Salinas", Primer acto, nº 234, 1990, pp. 123-124).

²⁵³Ver en este sentido: Pedro Salinas-Jorge Guillén, Correspondencia (1923-1951), Tusquets, Barcelona, 1992, edición, prólogo y notas de Andrés Soria Olmedo, pp. 309 y ss.

1943)²⁵⁴».

Esta idea de la poesía entendida como *culmen* del valor del lenguaje desde la perspectiva de poder referida, se complementa por un lado con tal perfilación de la perdurabilidad radicalizada en la historicidad propia de la construcción literaria y, por otro lado, con la concepción misma del poema que Salinas ofrece. Veamos. La poesía es el medio de distanciamiento de una vida que «existe como anhelo de ser y a la vez como pervivencia del ser ya cumplido²⁵⁵», es decir, una vida conceptuada como continua realización. Dicho de otro modo, la poesía es frenada en su tendencia "natural" al sentimentalismo romántico desde las posiciones de la

²⁵⁴ Andrés Soria Olmedo, "Imágenes de Puerto Rico en la correspondencia Salinas-Guillén", La Torre, año VIII, n° 32, octubre-diciembre, 1994, pp. 668-669.

Tres años más tarde, Guillén dejaría constancia epistolar de la culminación del libro: «...Y a todo esto, yo no sé cuántas veces he leído ya "El Contemplado"... "El Contemplado" merece su nombre: se puede contemplarle a él también innumerables veces. Estos poemas —verso a verso— presentan la calidad de lo contemplado y de la contemplación. Se siente el placer lentísimo, el gozo reiterado, el regodeo profundizado sin fin, el deleite por el deleite mismo, en ese minuto de perfección consumada, de belleza absoluta (16 de febrero de 1946)» (p. 662).

²⁵⁵ Carmen Valderrey, "Pedro Salinas: los supuestos metafísicos del *cero*", Arbor, CVII, 419, noviembre, 1980, p. 98.

intelectualidad teórica: «El objetivo de Salinas, además de un ingenuo análisis psicológico, consiste en presentarnos la escena sentimental modificada por un cinismo vital, por una actitud razonante y distanciadora²⁵⁶». Ese acto de filtrar la realidad es en definitiva el acto de poetizar. Y poetizar es, para Salinas, el acto de nombrar, con la particularidad, en cierto modo ya expresada, de que nombrar es *hacer*, construir, modificar esa realidad²⁵⁷. El lenguaje poético, forjado desde dos formas distintas de tradición como son la del lenguaje en sí mismo y la del oficio de las *bellas letras* por calificar de algún modo el que ha de entenderse como oficio literario²⁵⁸, una vez captado, recreado por el

²⁵⁶Joaquín Marco, "Tensión poética en Pedro Salinas: una aproximación"..., p. 18.

²⁵⁷Cfr., Christopher Maurer, "Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada" *La Torre*, Año VIII, nº 32, octubre-diciembre, 1994, pp. 601-613: «Poetizar es nombrar. Fiel a sus etimologías, Salinas sabía que poetizar es también "hacer". Pero el *hacer* es, para él, un estar haciendo, un estar nombrando, como ocurre con la etimología. Si "se nombrara" plenamente, si se llegara plenamente a "lo hecho", a "lo nombrado", la poesía no tendría sentido» (p. 613).

²⁵⁸Cfr., Adolfo Sotelo Vázquez, "Pedro Salinas entre el joven Eliot y el joven Unamuno"..., pp. 242-243: «Detengámonos en las dos formas de tradición que colaboran en la forja del lenguaje poético [...]. Un concepto de tradición es el que nace del lenguaje, a través del cual se recibe "una masa de concreciones tradicionales de

poeta, le dará al que lo usa el código de acceso al significado absoluto de una realidad ya filtrada y desvinculada de lo intrascendental. Así lo declara Pedro Salinas en El poeta y la realidad: «El mundo está ya hecho. Y sin embargo, al mismo tiempo, está siempre por hacer. El objetivo del poeta es la creación de una nueva realidad dentro de la vieja [...]. Para mí, la poesía no es si no la suma de relaciones entre esta realidad psicológica e insólita del alma poética (tan excepcional y clarividente) y la realidad externa; común y corriente, la realidad del mundo exterior, y así, para mí, lo primero que caracteriza a un poeta es su manera de percibir la realidad, de acordar la suya con la de fuera, en suma, su actitud hacia el mundo que desde el nacimiento le rodea.

La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible [...] El don del poeta consiste en nombrar las realidades cabalmente, en sacarlas de la enorme masa del anonimato [...]. Es erróneo decir que el poeta no vive la realidad [...]. El poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo

pensamiento y de sentimiento" [Pedro Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 105]. Es la tradición ilustrada que el propio Salinas reconoce "se acerca al concepto unamunesco de la *tradición eterna* [ibídem, p. 107].

[...]Además de esta tradición, vive paralelamente la gran tradición del esfuerzo, la tradición de los letrados».

humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra²⁵⁹». Esa es la misión del poeta, una misión que moralmente está obligado a cumplir²⁶⁰ desde un dialogismo implícito entre el poeta y la realidad, entre el tú y el yo²⁶¹. En definitiva, se trata del establecimiento de su *tema vital*, concepto clave en su pensamiento crítico literario —junto al concepto de tradición y la idea de la poesía como creación original, ya referenciados²⁶²—: «Cuando se trata de (los) análisis críticos concretos (de Salinas) el aspecto más novedoso e interesante es la particular agudeza que muestra para captar la estructura fundamental de una obra. Pero entiéndase que no hablo sólo de estructuras formales. En sus reseñas de libros en *Índice literario*, y ayudado por la necesaria concisión y el carácter pedagógico, es capaz de dar en breves palabras con la estructura semántica fundamental que

²⁵⁹Pedro Salinas, *El poeta y la realidad*, Ariel, Barcelona, 1977, p. 40.

Cfr., Mari Paz del Pozo, "Mirar es buscar lo invisible: la poesía de Pedro Salinas", *Versants*, nº 12, 1987, pp. 7-28.

²⁶⁰Cfr., María del Carmen García Tejera, "Pedro Salinas y el poder de la palabra: sacramento del nombrar"..., p. 547.

²⁶¹Cfr., Alicia Ramo Viñolo, "La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas"..., p. 247 y ss.

²⁶²Cfr. José María Pozuelo Yvancos, "Pedro Salinas, crítico literario", *Lingüística Española Actual*, XIV, 1992, pp. 107-125.

sostiene a un libro, autor o estilo. Cuando destaca que lo fundamental en Lorca es la tensión dramática que nace del enfrentamiento del hombre con fuerzas elementales²⁶³ o cuando cifra que la raíz de Cántico de Guillén es la "ordenación poética del entusiasmo"²⁶⁴ o relaciona el género de la greguería de Ramón Gómez de la Serna con lo juglaresco y a Bergamín con la agudeza del conceptismo, está apoyando en breves formulaciones la percepción del elemento que los formalistas rusos llamaron *dominante*. Como se sabe, en Jakobson y Tinianov este concepto era algo más que un tema y que una forma, era la estructura fundamental que combinando temas, formas y tonalidades, ordena una jerarquía de interés para explicar la génesis de una estructura. Lo que la retórica clásica llamó *intellectio*, captación de la estructura textual en su nivel más alto o general y previo a su realización lingüística, pero necesario para la coherencia y constitución de la misma textualidad. Esa idea está constantemente realizada en las poderosas intuiciones totalizadoras a las que la crítica literaria de Pedro Salinas se entrega. Como se sabe también habló o teorizó Salinas sobre el fenómeno, bajo la denominación, a mi juicio poco afortunada, de *tema*

²⁶³Pedro Salinas, Ensayos completos, Taurus, Madrid, 1983, edición de Solita Salinas de Marichal, vol. I., p. 162.

²⁶⁴Op. cit., p. 150.

vital. Lo hizo en extenso dentro del capítulo 3 del libro dedicado a Rubén Darío y bajo el epígrafe "El tema del poeta". Salinas insiste en que el tema vital no es un tema, sino una raíz, un eje estructurador, un principio de coherencia que alcanza a ser algo así como el emblema que acierta en la definición de un universo poético en lo que tiene de fundamental, para que en su interior puedan explicarse luego los diferentes temas, formas y motivos concretos²⁶⁵».

Ese *tema vital*, por tanto, habrá de mantenerse en nuestro horizonte de reflexión como pilar básico en la lectura del poeta madrileño y, por supuesto, de El Contemplado.

Recorramos someramente las sendas trazadas hasta el momento:

Uno. El amor puede ser entendido como tema central en la poesía saliniana, aunque visto siempre desde una perspectiva ontológica como vía de aprehensión de lo exterior.

Dos. La influencia del exilio es inevitable en el poeta. El exilio de Pedro Salinas marcará dos momentos diferenciados: su estancia en Estados Unidos y su permanencia en Puerto Rico, lugar este último donde experimentará un "renacimiento" en lo anímico y en lo literario en cuanto a período de creación.

²⁶⁵José María Pozuelo Yvancos, "Pedro Salinas, crítico literario" ..., pp. 123-124.

Tres. El paisaje, pero sobre todo la "fraternidad lingüística", serán, *motu proprio*, la razón de tal giro hacia el optimismo en lo personal.

Cuatro. El lenguaje, por tanto, es clave inestimable para nuestro autor, quien, en su discurso teórico, defiende su importancia capital aludiendo al poder de la palabra y al uso poético del mismo.

Cinco. El lenguaje es poder porque no sólo designa, sino que "recrea" la realidad por un lado, y por otro, porque constituye la estructura dialógica de la existencia humana.

Seis. El uso poético del lenguaje es la máxima expresión de poder del mismo. El poeta adquiere entonces una responsabilidad al poetizar, pues modifica con el acto de la escritura la realidad. Por ello mantendrá despierta su "consciencia lingüística" hasta el extremo de convertirla en *tema vital*.

Sin duda alguna, la convergencia de estas sendas nos conducirá hasta nuestro objeto de estudio, pues El contemplado se presenta ante nosotros no ya como un poemario perfectamente definido y terminado²⁶⁶, sino

²⁶⁶Ver por ejemplo la unidad del conjunto en lo que a recursos formales se refiere. Cfr., Ignacio Prat, "«Construcción» y «composición» en la poesía de Pedro Salinas, Ínsula, 368-369, julio-agosto, 1977, p. 9.

En el mismo sentido, cfr.: Ignacio Prat, "Formas de la continuidad en la poesía de Pedro Salinas", Ínsula, 300-301, noviembre-diciembre, 1971, p. 15; María Teresa Babín, "Sentido y

como lugar de llegada en el seguimiento de la trayectoria poética de Pedro Salinas. Incluso el entusiasmo sostenido en El Contemplado es ya presentado en composiciones anteriores que guardan conexión temática relativa al mar²⁶⁷: «El tema del mar no es nuevo en la poesía de Salinas. No hay en poemas anteriores una atención tan concentrada sobre este paisaje, sin embargo, pero sí podemos encontrar algunas definiciones poéticas que nos permitan comprender más rectamente la presente de este

estructura de *El Contemplado*", Sin Nombre, 9, 1, 1978, pp. 44-59, artículo que propone que «la secuencia del tema con variaciones revela un esquema estructural que tiene cuatro puntos cardinales: 1. Creación del hombre. 2. Arte: Luz, Color, Danza. 3. Las Islas. 4. Filosofía poética» (p. 44).

²⁶⁷Ver por ejemplo el seguimiento temático de la obra saliniana que Daniel Rogers realiza en su artículo "Espejos y reflejos en la poesía de Pedro Salinas" (Revista de Literatura, XXIX, 57-58, enero-junio, 1996, pp. 57-87), donde se ofrecen conclusiones interesantes para nosotros, como el hecho de establecer correspondencias entre el movimiento del agua y la interpretación poética: «Es decir, en términos antropomórficos, que el espejo registra objetivamente mientras que el agua "interpreta" lo que ve, transformándolo según su propio movimiento interior. Por este concepto, la versión de la realidad ofrecida por el agua se acerca a la interpretación creativa elaborada por el poeta. En cuanto a eso son muy significativos dos poemas de Salinas acerca del proceso de la creación poética: "El poeta (Variación XI de El Contemplado y "Todo más claro"; sobre todo, cuando ambos arrancan de una comparación entre el poeta y el mar» (p. 80).

mar. [Por ejemplo], en el poema nº 11 de *Seguro azar* aparece un mar personificado al modo de la literatura expresionista [...]. Este mar voluble, que desea tomar para sí a la tierra, es quietud y movimiento [...], mostración de vida. En el mismo mar de "Figuraciones" y "Los mares", de la misma colección, donde las evocaciones son análogas y están situadas en un contexto previo al de *El Contemplado*, en que el proceso comenzado entonces llegará a su cumbre²⁶⁸».

Este poemario del mar de San Juan de Puerto Rico es con certeza un libro que encierra un optimismo si no sorprendente, sí meditable al menos en el sesgo de lo que no se escribe, esto es, de lo que se calla y acalla. Quizás nos detenga en esta afirmación el papel, en lo que al compromiso se refiere, que supone la posibilidad de volcar toda la interpretación temática del libro a partir de la variación XII, "Civitas Dei", en lo concerniente a la confrontación naturaleza/civilización en el marco de la "Modernidad"²⁶⁹. Pero no es este último el mejor acceso

²⁶⁸Ignacio M. Zuleta, "Releyendo «El Contemplado», Sin Nombre, 9, 1, 1978, p.39.

²⁶⁹«[En El Contemplado] sorprende la inflexión provocada en el conjunto por dos de los últimos poemas: "Variación XI. El poeta" y "Variación XII. Civitas Dei". Ambos inauguran los componentes temáticos centrales de Todo más claro: la oposición entre una ciudad mental, reconocible en la Naturaleza, y una física y real, la provocada por la Modernidad (no se parece al París de Baudelaire sino al New York de García Lorca); y la reflexión sobre

a la lectura del libro. El tono general del mismo ofrece obviedades incuestionables en su interpretación. Tenemos lo siguiente:

«El Contemplado es un libro de unidad temática total. *Tema con variaciones* lo subtitula, en efecto, su autor. El Contemplado es el mar de Puerto Rico, como sabemos por la dedicatoria del libro. A este mar se dirige el poeta, una y otra vez, en quince composiciones. El tono es el de un diálogo; es decir, el tono habitual en Salinas [...]. El mar se personaliza de tal modo. No es un objeto frío, inerte —o que, en el mejor de los casos, sólo admiración, por su belleza, podría despertar—, sino un objeto *animado*. Su relación con el poeta —con el alma del poeta— es a lo que, precisamente, apunta el título: el contemplado supone un alguien que lo contemple. Pero hay que insistir aún en el carácter *activo* de esta contemplación. No se trata de un objeto con el que, por así decir, choquen nuestros ojos. No. Es una mirada ahondadora —y permanente—, una mirada amorosa, la

la creación poética, focos temáticos en torno a los que se concentra el segundo registro, el pesimista.

En unos libros que tienen esa justa fama de representar una reacción contra la civilización industrial, la naturaleza resulta el correlato objetivo más productivo. En contraste abierto con su situación de ansiedad le ayuda a resolver papeletas importantes: es el contemplado (el mar) sustantivo que destaca la observación en que se refugia» (Enric Bou, "Salinas, al otro lado del Océano", Boletín de la Fundación Federico García Lorca, año II, nº 3, junio, 1988, pp. 42-43).

que aquí existe²⁷⁰».

Otro aspecto: «Hemos hablado de la eternidad del mar, cuyo movimiento [...] no se extingue nunca, que no muere por tanto. Pero el hombre, el hombre que lo contempla —el contemplador, no el contemplado—, sí muere. ¿Debemos decir, entonces, que el anhelo de eternidad se frustra? [...] Salinas responde a esta problemática en el poema final de El Contemplado, "Salvación por la luz" [...]. Se trata, como el título indica, de una nueva toma de contacto con el tema de la salvación. Ante el espectáculo, eternamente repetido del mar, el poeta llegará al conocimiento de que él es como una de esas olas que ve, que si mueren no es sino para dejar paso a las que siguen, del mismo modo que otras precedieron [...]. Esta consciencia de ser un eslabón de una cadena infinita, dota al hombre de una suerte de inmortalidad; él es más que él entonces²⁷¹».

Desde esta idea de libro como unidad temática en la que el mar se personaliza y se le convierte en sujeto agente del poema, junto a la otra intención de trascendentalizar sobre la condición eterna del mar ante el poeta, nos detenemos un momento al considerar primordial insistir en el dialogismo implícito del poema,

²⁷⁰Carlos Feal Deibe, La poesía de Pedro Salinas, Gredos, Madrid, 1965, p. 222.

²⁷¹Op. cit., p. 233.

llegando, en este caso concreto de El Contemplado, a establecer una variedad de oposiciones que sobrepasa la simple relación *tú-yo*²⁷² —o lo que es lo mismo, poeta/mar en un intercambio de cualidades: sentimientos/eternidad, por ejemplo— para entrelazarse en los tres planos que marcan el ser que contempla, lo que el ser contempla y la experiencia contemplativa: «Esta asociación mental con el transitivo contemplar,

²⁷²Esta relación "tú-yo" como personas verbales del poema se halla sin duda en El Contemplado, de lo cual se ha dado cuenta en casi todos los estudios citados hasta el momento.

A propósito del mismo tema, Carlos Feal en "El Contemplado de Pedro Salinas: la voz a Puerto Rico debida" (La Torre, año V, n° 20, octubre-diciembre, 1991, pp. 461-473) observa, entre otras cosas, que «la intensa comunicación entre el *yo* y el mundo [el *tú*] produce [sobre el poema] un trasvase de las cualidades de este al primero» (p. 466). Para llegar a esto ha reflexionado previamente sobre la función del acto de nombrar por un lado y el efecto de la contemplación por otro: «Contrariamente a Platón, lo que vemos no son pálidas copias de un mundo más puro, el de las esencias. Es este último, el mundo mental, el que resulta pálido a los ojos que contemplan lo existente. Y en cuanto la contemplación puede renovarse sin cesar, el poeta intuye la existencia de lo permanente a través de las formas fugitivas —olas, velas— [variación I] que a su mirada se ofrecen» (p. 463).

En otras palabras, en esa especie de desplazamiento del calificativo bousoñeano [cfr., Carlos Bousoño, La teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1985] entre el *yo* y el *tú*, el poeta y el mar, el primero le otorga al segundo el valor de lo animado, mientras que el segundo le confiere al primero su carácter de eternidad.

manera en el que el Yo íntimo dialoga con el exterior, produce confusión. Es diálogo, sí, con una imagen verbal, unidad psíquica anterior a la expresión, que requiere concreción, ser mentada, para hacerse ente-interlocutor [...]. El valor mental del apelado es "contemplado", pero ya que apelar es llamar, dar un nombre y dirigirle vocalmente al nombrado, el participio pasivo substantivado, por medio del artículo determinante "el" que concretiza la esencia, se humaniza en virtud del nombre: "el Contemplado", nombre del interlocutor activo-pasivo —pasivo en vocalización y activo en su modalidad expresiva. El accidente del nombre es "el mar", aspecto físico inseparable del nombre, que designa el autor-presente sobre cuyo fondo operará la metáfora²⁷³».

Los dos primeros de aquellos tres señalados —esto es, el ser que contempla, lo que el ser contempla y la experiencia contemplativa— ya han sido en cierto modo definidos; respecto al tercero, lo enmarcaremos en una posible propuesta vitalista de Pedro Salinas: «su actitud poética ante la realidad termina con la lección: aceptemos la realidad con todos sus riesgos, sólo el que acepta la muerte y los sueños puede asumir la vida²⁷⁴»;

²⁷³Adriana Lewis de Galanes, "El Contemplado: el infinito poseído por Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, año XXXIII, nº 1-2, enero-abril, 1967, p. 44.

²⁷⁴Mari Paz del Pozo, "Mirar es buscar lo invisible"..., p. 27

desde aquí, la realidad recreada en el poemario se determina en el sentido siguiente: «El Contemplado, mar de Puerto Rico, representa la síntesis de lo que nuestro poeta ha buscado durante toda su obra. El mar es el símbolo de la felicidad, la libertad, la creatividad, la eternidad, etc.²⁷⁵».

Esa es la actitud del poeta ante la realidad: «El poeta ha plasmado su verdad intuida en una serie de planos que estructuran el conjunto articulado de El Contemplado. Observamos en primer término el plano de la realidad sensible, con su evidente despliegue de materiales cósmicos, nubes, espumas, ondas y playas. Un segundo plano, el de la realidad metafórica que transforma los materiales del primer plano en el mundo mágico de una realidad atemporal e inefable. Un tercer plano, el de la realidad interior del hombre, manifestado en una serie de correspondencias entre el mar y la conciencia. Finalmente, un cuarto plano, en el cual se da expresión a una tendencia estimativa de las nociones captadas con los sentidos de orden analógico y puramente espiritual²⁷⁶». Sin embargo, tras esta segmentación en diversas categorías, el colofón que ofrece Correa, arrancando desde ese cuarto plano, el

²⁷⁵Op. cit., p. 24.

²⁷⁶Gustavo Correa, "El Contemplado", *Hispania*, XXXV, 1952. Tomado de: Pedro Salinas, Taurus..., pp. 144-145.

trascendente, nos sitúa en una proposición ideológica específica: «Mas, ante todo, El Contemplado es una mística. A él hay que llegar con deseos enamorados de mirada perpetua. El místico es un enajenado y así el poeta en estado de arrobamiento queda poseído por una supermirada que es superior a su propia voluntad [...]. En toda religión existen, además, las relaciones de criatura a creador, de individuo a divinidad. El medio más seguro de acercamiento es la confianza con la propia divinidad. Y El Contemplado no es después de todo más que una prolongada confianza entre el poeta y el mar.

El Contemplado es, pues, una religión. Es al mismo tiempo dios, dogma, guía, jerarquización de valores y salvación, el poeta es criatura, sus confianzas con el mar, confianzas de criatura con la Divinidad y su mística la mística de la religión de El Contemplado. Mística contemplativa cargada de arrobamientos, de miradas perpetuas y de esotérico lenguaje.

El Contemplado, poema sobre el mar de Puerto Rico, siendo poesía en sí mismo, nos enseña el camino de la salvación por la propia poesía²⁷⁷».

Y dicha actitud ante la realidad que se hace patente en nuestro libro de Salinas convirtiendo el mar en símbolo de felicidad, libertad, eternidad, etc., se articula desde una forma concreta de diálogo confidencial, de oratoria si cabe, cuya intencionalidad desenmascaremos señalando tres discursos posibles en

²⁷⁷Op. cit., p. 151.

esa relación dialógica: un discurso dialógico interno que expresa la voluntad del poeta, su deseo, su individualidad en definitiva; un discurso dialógico espacio-temporal y, por último, un discurso metafórico, simbólico, que establece una relación (amorosa) entre los seres representados en el poema²⁷⁸. Y estos tres planos reconocidos sobre el *tema* y sus *variaciones* son abrazados por un diálogo superior, único, entre el *ser* y *lo otro* que permite reincidir en el resultado de la experiencia contemplativa: la adquisición de la consciencia espacio-temporal por el hombre: «El que ha conocido y experimentado los avatares de la trayectoria lírica saliniana, no podría aplicársele el criterio

²⁷⁸Cfr., Richard D'Auría, "Reflexiones en torno a *El Contemplado*, *La Torre*, año VIII, nº 32, octubre-diciembre, 1994, p. 483-496, donde de manera próxima al estudio referido de Correa, organiza en tres grupos las variaciones de *El Contemplado*: «Percibimos tres niveles o planos: la realidad mimétrica del cosmos exterior: mar, arena, caracol, playas, nubes, ondas, espuma, luz, noche, gozo de la primavera... (variaciones II, IV, VI, XII); el de la realidad humana creadora en que las nociones de orden anagógico y espiritual se expresan por los sentidos y se entabla una correspondencia entre el Contemplado y la Consciencia del Contemplador; y el nivel de la realidad atemporal transcendente, el mundo inefable de la poesía, que espiritualiza y salva (variaciones III, IV, X, XI). Luego de fundirse dichos niveles en la VII y la XII, la imaginación dialógica pretende superar las entidades místicas y metafísicas proyectándose hacia un destinatario superior en el horizonte indefinido y sin límites de las respuestas [I, II, XIV]» (p. 489).

bakhtiniano de "poesía petrificada", pues es evidente el dialogismo entre el Ser y lo Otro. Dialogismo para formar conciencia al hombre, definir el mundo y que conduce a un conocimiento arcano en busca de una respuesta ante el universo físico y cósmico. El poeta cobra consciencia de su propio ser en el tiempo y en el espacio. Al nombrar al Contemplado —acto sacramental—, lo nebuloso se convierte en claridad. Llega a la plenitud de la vida donde todo se salva cuando es inmortalizado por la amorosa, creadora y eterna palabra poética²⁷⁹». Es la consciencia del ser hombre²⁸⁰ lo que se esconde tras los versos escritos ante el mar, o, en otros términos, se trata de una puesta en escena del *tema vital* saliniano, esta vez como propuesta abiertamente panteísta²⁸¹ que entronca con la tradición

²⁷⁹Op. cit., p. 496.

²⁸⁰Ver, por ejemplo, en este sentido: Nelly E. Santos, "El Contemplado, de Pedro Salinas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 373, julio, 1981, pp. 27-59, donde tal idea se ofrece como soporte de la estructura del libro en clave existencialista para abordar después el análisis del "estilo de su expresión poética" (pp. 32 y ss.).

²⁸¹Ver Ignacio M. Zuleta, "Releyendo *El Contemplado...*", p. 29: «"¿Sentimiento religioso, panteísmo"? se pregunta Jorge Guillén al presentarnos *El Contemplado* [Jorge Guillén, "Prólogo" a las *Poesías completas* de Pedro Salinas, Barral, Barcelona, 1971, edición de Soledad Salinas de Marichal, p. 34]. Es decir, ¿consciencia de estar "ligado" ("re-ligo") a una instancia que supera las apariencias y que trasciende —o sea que fundamenta— la

cristiana, probablemente la tradición de Pedro Salinas.

Un nuevo alto en nuestro trayecto se hace aquí necesario. Dejados atrás los seis puntos clave para la poesía de Salinas desde los que partíamos hacia El Contemplado (el tema del amor; la influencia del exilio; el paisaje de San Juan de Puerto Rico y la "fraternidad" lingüística; el valor del lenguaje para Pedro Salinas; el uso poético del lenguaje desde la perspectiva del poder "recreador" de la lengua; el concepto de *tema vital*), hemos hallado en los estudios aquí traídos a colación una guía de lectura que nos ha mostrado El Contemplado como, primero, una colección de poemas perfectamente cerrada que sostiene un entusiasmo abierto, un optimismo sentido ya en composiciones anteriores que de algún modo abordaban el tema del mar; segundo, existe una leve posibilidad de volcar la interpretación temática del mismo sobre el núcleo de confrontación naturaleza/civilización en el marco de la Modernidad; tercero, el tono del libro es el de un diálogo en el que el poeta y el mar se intercambian cualidades (vida, sentimientos... / perfección, eternidad...); cuarto, el carácter imperecedero del mar que se describe frente al poeta abre la puerta de una salida interpretativa

realidad fenoménica, o participación plena de esa instancia trascendente en la esencia y la existencia misma de todas las cosas?» Será el segundo término de la interrogante abierta por Guillén la propuesta que consideramos más coherente por ahora con el conjunto del poemario.

metafísica relacionada con el tema de la salvación; quinto, la actitud vital de Salinas frente a la realidad condiciona ese sesgo metafísico desde una inicial posición conformista, de aceptación de lo real, para reconducir tal salida metafísica hacia lo que puede entenderse como una propuesta panteísta próxima a la tradición cristiana, que es la tradición religiosa de Pedro Salinas.

Con todo, tenemos que el papel del mar como elemento temático seleccionado por el poeta para la construcción de unos versos que proponen recrear —sujetizar, si se me permite— el mundo desde una perspectiva ajena a lo cotidiano, adquiere su matiz de paisaje idílico por un lado y de paisaje en correspondencia existencialista con el poeta, con su finitud como ser humano, por otro, asumiendo ya desde el título la desmaterialización juanramoniana²⁸², pero sin

²⁸²Biruté Ciplijauskaite, en "Oasis en el destierro", establece los lugares comunes de El Contemplado y el Diario de un poeta recién casado (Ínsula, 356-357, julio-agosto, 1976, p. 7). Dejaremos anotada su conclusión: «Los dos poetas se encuentran en estado de gracia, mientras experimentan este crecimiento del mar y suyo a la vez, y a través de la unión, el de su poema. Los dos son guiados por la luz que aparece no como decorado, sino como actante: consigue la transformación de incógnitas lejanas en gozos inmediatos percibidos por gracia de la revelación que les ilumina también acerca de su propio ser:

*"Ahora, aquí, frente a ti, todo arrobado,
aprendo lo que soy" (XIV).*

desvincularse por completo de la línea de intencionalidad ideológica consciente y patente sobre el poema con la que hemos aunado las otras marinas poéticas que adornan la sala del museo literario que proponíamos; porque lo cierto es que, con el subterfugio del poder idiomático (social) de la expresión poética mantenida siempre en el horizonte de pensamiento del creador del poema, arribamos al puerto de una tradición —cristiana— cuya mirada obliga a olvidar, a ocultar la situación individual, personal del hombre como ser-en-sociedad envuelto en conflictos y lucha de intereses para, una vez estirpada tal condición humana, aspirar a... ¿una salvación por la luz?, ¿por el mar?, ¿por la poesía tal vez? Ese mar cuyo *estar ahí* es suficiente para convertirse en símbolo de felicidad, libertad, perfección, eternidad, etc., no es más que una representación literal de la propuesta ideológica adscrita a los versos de El Contemplado para los lectores que en él se sumerjan: el paraíso literal, quizás. Tal es el funcionamiento que en

Así como el poema final de Juan Ramón está dedicado a Zenobia, la variación final de El Contemplado revela que a Salinas le preocupa algo más que su destino personal o la eternidad de su obra. El tema que se insinúa es la salvación de la humanidad a través de los valores eternos. El plural del verbo que cierra el poema se refiere no sólo a él mismo y a sus descendientes, sino a toda una sucesión de generaciones. Lo que pide para ellas es la continuidad de su propia experiencia milagrosa, la misma revelación espiritual frente a este mar tan concreto.

Y de tanto mirarte, nos salvemos».

esta obra cumple la temática del mar, situándose en una línea paralela al poema de Núñez de Arce —salvando las distancias, se entiende— que analizábamos, aunque pasando, eso sí, por el filtro del simbolismo, del esencialismo que en el marco de nuestro trabajo empezó a despuntar en los sonetos de Unamuno, que se hizo efectivo en Juan Ramón Jiménez y que ahora además se constituye como poder ideológico en lo que se propone y sobre todo —nuevamente— en lo que se calla.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

VII. LA METÁFORA DEL MAR EN TROPPO MARE.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Troppo Mare²⁸³ es el punto de llegada ineludible, quizás la razón de las páginas precedentes. Porque nosotros —al menos algunos y yo— también aceptamos el reto: «...aquella tarde de noviembre, en La Madraza, cuando Javier Egea leía los versos iniciales de un largo poema ("Extraño tanto mar, raro este cielo / desgranado de luz sobre la Isleta»), supimos que la poesía estaba ganando un nuevo territorio, rompiendo el cerco, porque ya no bastaban ni las buenas intenciones ni las declaraciones de principios. Lo importante era la certeza de utilizar un lenguaje estrechamente unido al inconsciente ideológico²⁸⁴». Y ciertamente es así. La poesía, con aquel largo poema *Troppo Mare*, estaba ganando un nuevo territorio que para nosotros adquiere ya sin duda una carga ideológica incuestionable desde la intencionalidad o funcionalidad del texto: la poesía, definitivamente, rompía el cerco, ganaba el mar.

El estudio de la obra de Javier Egea requiere un espacio contextual más amplio que el ofrecido por la sesgadura temática de este trabajo. Aún así —y a diferencia de los textos anteriormente tratados— no está en nuestros propósitos ofrecer aquí un complemento más, una lectura distinta tal vez de materiales literarios

²⁸³Javier Egea, Troppo Mare, Provincia, León, 1984.

²⁸⁴Antonio Jiménez Millán, en: "Prólogo a Raro de Luna", Javier Egea, Raro de luna, Hiperión, Madrid, 1990, pp. 7.

cuyo análisis servirá tan sólo para abrir otro habitáculo en el edificio, sólido, de los estudios críticos y filológicos que balizan tales materiales (Salinas, Juan Ramón, Unamuno...). En todo caso se trata ahora del juego inverso, esto es, de ofrecer unos primeros apuntes no sobre la obra de Javier Egea, sino sobre un libro concreto del autor granadino que, más adelante, podrían ser requeridos como faro guía para acercamientos críticos más pretenciosos a la obra egeniana. Por ello, con el propósito de alcanzar el conocimiento de la metáfora del mar en Troppo Mare, se nos hacen imprescindibles ciertos merodeos en ese terreno poético que hemos seleccionado para finalizar nuestro periplo.

Antes de nada señalamos que con anterioridad a la publicación de Troppo Mare salió a la luz con el número 0 de la colección “Romper el cerco” —organizada por el propio Javier Egea— la parte de «El viajero²⁸⁵» que consideramos ahora como un anticipo del mismo Troppo Mare, entre otras cosas porque las diferencias encontradas en los poemas de ambas ediciones apenas adquieren relevancia²⁸⁶. Con esto se

²⁸⁵Javier Egea, El viajero, Granada, 1981, con dibujos de Juan Vida.

²⁸⁶Alguna que otra ausencia/presencia de comas (poema I, verso 30; poema II, verso 22) o la partición en dos de algún verso (poema III, verso 19). Lo más significativo en este sentido es el

argumenta aún más a favor de entender el libro Tropo Mare como un todo unitario en el que han sido perfectamente integradas y unificadas sus partes, independientemente de que el orden cronológico de su escritura haya sido el mismo que el finalmente presentado. En los términos en los que se presenta la obra finalizada, así ha de leerse.

Dicha obra, Tropo Mare, marca en la construcción poética de Javier Egea una ruptura importante en relación con la etapa inmediatamente anterior incluso desde la propia designación de la autoría; así, tras el obligado paso por los clásicos en Serena luz del viento²⁸⁷ y el primer giro hacia «el camino de las fisuras, tanto social como literariamente²⁸⁸» ofrecido en A boca de parir²⁸⁹, el Francisco Javier Egea

hecho de que en el cuadernillo de 1981 aparece “A *Miguel, camarada viajero con el frío*” como dedicatoria, mientras que ya en la publicación de 1984 esa frase forma parte del título —(*De Miguel, viajero camarada con el frío*)— y se ofrece una nueva dedicatoria: “A *Jesús y Amalia, siempre*”.

²⁸⁷Javier Egea, Serena luz del viento, Universidad de Granada, Granada, 1974.

²⁸⁸En cubierta posterior de: Tropo Mare, Provincia...

²⁸⁹Javier Egea, A boca de parir, Universidad de Granada, Granada, 1976.

Antes también de la publicación de Tropo Mare se llevó a cabo la edición de Argentina 78 (Javier Egea, Argentina 78, La

de la portada quedó sepultado por mor de un Javier Egea que, a pesar de acceder a la poesía por un determinado espacio de cierta *marginalidad rebelde*, cae en la derrota primigenia de la literatura al descubrir que en ella también —como en la vida— todo está traspasado por la *ideología capitalista dominante*²⁹⁰: «Javier Egea: A partir de la noche romántica, sin duda los poetas encuentran en ésta el espacio marginal idóneo donde practicar su rebeldía de seres malditos, simple inversión fenomenológica de la norma. Yo accedí a la poesía por esos caminos de la marginalidad rebelde. Ahora es diferente: es claro que no existe ninguna pureza poética a rescatar de una noche también traspasada por la ideología capitalista dominante: ahora, tanto el dragón como la muchacha a quien celosamente custodia tienen

Tertulia, Granada, 1983, con ilustraciones de Ricardo Carpani), obra realizada un año antes del designado en el título y que insiste en la necesidad de realizar un ligazón entre poesía y política para el progreso, según el contenido antidictatorial sobre el que se versifica. Es en esta obra cuando aparece por vez primera el autor como *Javier Egea*.

²⁹⁰Otro lugar válido para establecer el sentido que damos a esa "derrota primigenia de la literatura", es: Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica* (Akal...), donde basta incluso con asomarse a la viñeta que ilustra la cubierta para descubrir que el mercado en el que todo *a oro se vende* impone sus leyes de servidumbre y fetiche también en la literatura, producción artística e ideológica sí, pero producción al fin y al cabo.

el gesto inequívoco de quienes esperan con impaciencia oír la sirena que da por concluida su jornada; a la puerta de la cueva encantada brilla un neón con el horario intensivo para los visitantes²⁹¹...».

Es así. Con Troppo Mare se inicia la segunda etapa poética de Francisco Javier Egea Martínez²⁹², pero, a la vez, se abren las puertas al primer —y único por ahora— Javier Egea.

Junto a Troppo Mare, Paseo de los tristes²⁹³ en

²⁹¹Javier Egea, Troppo Mare, Málaga, Diputación, 1987, colección del Centro Cultural de la Generación del 27, cubierta.

²⁹²Por último, y como indicativo que intensifica la idea de ruptura que proponemos con Troppo Mare, reseñamos, con vistas a una confrontación, la obra colectiva Jondos 6 (Granada, 1975), donde, todavía como Francisco Javier Egea y junto a Juan de Loxa —principal artífice de la idea del *jondismo* que se propone—, José Heredia Maya, Claudio Sánchez Muros, Rafael Guillén y Antonio Burgos, participa del doble juego del “andalucismo progresista” que representa la tradición popular del arte.

²⁹³En referencia a un itinerario fácilmente reconocible en el texto de la ciudad de Granada, Javier Egea, sin añadir una sola coma, obtiene un título “romántico” que vuelve a situarnos en la contextualidad que poco a poco se conforma en este trabajo: Javier Egea, Paseo de los tristes, Diputación de Huelva/Instituto de Estudios Onubenses, Huelva, 1982. Se han hecho, por ahora, dos ediciones más en la colección “Maillot Amarillo” de la Diputación de Granada (1986, 1996), con prólogos de Aurora de Albornoz y Ramiro Fonte respectivamente.

primer lugar y algo más tarde Raro de luna²⁹⁴, serán las tres obras que en estos momentos pueden considerarse el núcleo principal de la producción poética de nuestro autor, cuya trayectoria queda acertadamente esbozada en el ya citado prólogo de Jiménez Millán así como la perspectiva desde la que ha de abordarse la lectura: «Frente a cualquier moda, Troppo Mare y el libro que le sigue, Paseo de los tristes, nos dicen que la memoria personal no representa apenas nada si prescindimos de la historia y que los sentimientos no son eternos²⁹⁵». Frente a Troppo Mare, texto que «surgió de una reflexión desde la soledad y sobre la soledad²⁹⁶», en Paseo de los tristes «la rebeldía es una forma de esperanza y la poesía un “pequeño pueblo en armas contra la soledad”, punto de partida hacia otro romanticismo²⁹⁷». Además, en palabras

²⁹⁴Javier Egea, Raro de luna, (Hiperión, Madrid, 1990, con ilustraciones de Rafael Alberti y prólogo de Antonio Jiménez Millán), título que ya en 1982 encabezara un poema inédito de nuestro autor y que, años más tarde, encontró en esta obra su acomodo definitivo. *Raro de luna* es paráfrasis del *Claro de luna* (*Sonata en do sostenido menor*, llamada *Claro de luna* con posterioridad) de Beethoven, en línea con una propuesta en la que se requiere para la construcción poética las referencias mínimas de una música y un paisaje, según detallamos más adelante.

²⁹⁵Javier Egea, Raro de luna, p. 8.

²⁹⁶Op. cit., p. 7.

²⁹⁷Op. cit., p. 9.

de Jiménez Millán, «Javier Egea hubiese podido aprovechar el dominio del tono narrativo que demuestra en Paseo de los tristes, prolongándolo en libros posteriores. Sin embargo, su relación con la poesía es tan apasionada que no puede “encerrarla” en una casa, someterla a la rutina. Así, Raro de luna se nos presenta como otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente²⁹⁸», puerta de entrada a la lectura de este texto en el que, como ya se ha dicho, Beethoven pone la música, *Claro de luna*, y el psicoanálisis añade, entre otros, el paisaje²⁹⁹, pilares sobre los que levantar el

²⁹⁸Id. En ese sentido de la voluntad del autor en la indagación poética, creemos ilustrativo dejar constancia de un hecho circunstancial: se trata de la consecución muy próxima en el tiempo de dos premios importantes (1982, Premio Hispanoamericano de Poesía “Juan Ramón Jiménez”, otorgado por la Diputación de Huelva; y 1982, Premio “Antonio González de Lama”, de la Diputación de León; ambos premios se fallaron en un plazo de unas tres semanas) para Paseo de los tristes y Tropo Mare respectivamente, cuya simultaneidad levantó sospechas sobre la posibilidad de que se tratase de un mismo libro con títulos distintos. Tras los requerimientos oportunos, la “Providencia” resolutoria fue tajante en ese sentido: en palabras de Victorio Crémer se afirmó que entre ambos textos no había «más semejanza que la que pueda desprenderse de originales del mismo autor».

²⁹⁹Imprescindible se hace aquí, para un estudio de Raro de luna, el apoyo teórico de Bachelard, por ejemplo: Psicoanálisis del fuego, Alianza, Madrid, 1966; El agua y los sueños, Fondo de Cultura Económica (Brevarios), México, 1978; La poética de la

poema: sobre una música que oriente los tonos e inflexiones del texto³⁰⁰ y sobre un paisaje que ofrezca el fondo oportuno, según la propuesta del propio autor granadino: a Paseo de los tristes le corresponde la ciudad, mientras que ya en Raro de luna se trata de una especie de paisaje artificial configurado, además de las referencias a edificios e incluso a los jardines del Generalife³⁰¹, por el nocturno de Stoker, el bosque y el mundo onírico. Según ya se ha señalado, los referentes paisajísticos de Paseo de los tristes son fácilmente reconocibles en una determinada zona histórica de la

enseñación, Fondo de Cultura Económica, México, 1982; El aire y los sueños, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; La llama de una vela, Barcelona, 1989.

Para Tropo Mare, como veremos, algunos de estos títulos podrían ser fácilmente requeribles.

³⁰⁰Junto a ese *Claro de luna* de Beethoven, señalamos que para Paseo de los tristes el tono musical —perfectamente referenciado en el poema largo de idéntico título— es el ofrecido por el *Réquiem* de Fauré.

Respecto a Tropo Mare, destacamos aquí la intencionalidad consecuente del autor al intentar construir “poemas sinfónicos” (recordemos que la obra está perfectamente estructurada en cinco partes más una *coda*), prevaleciendo, sobre todo para el apartado *Tropo Mare*, la música de *La Creación* de Haydn.

³⁰¹Ver por ejemplo la parte *Sombra del agua*, editada con anterioridad junto a serigrafías de Juan Vida.

ciudad de Granada. Por otro lado, en lo que al paisaje de Raro de luna se refiere, las imágenes oníricas adquieren una importancia capital si no olvidamos el procedimiento de “psicoanálisis” realizado por el poeta para la realización de ese proyecto poético y que responde a una clara intencionalidad en la construcción poética³⁰². Y, como sabemos, el paisaje seleccionado para Tropo Mare es el mar, su vocabulario: naufragio, orilla, playa, cabos, mástiles, velámenes, jarcias, escolleras, algas, redes, almadías, abra, etc.³⁰³

³⁰²Javier Egea solicitó en su momento al Ministerio de Cultura una beca de ayuda para sufragar las sesiones de psicoanálisis a las que se iba a someter como recurso preliminar de la elaboración de Raro de luna. La beca no le fue otorgada, pero, afortunadamente para la literatura, Raro de luna fue construido, demostrando la validez del procedimiento.

³⁰³No queremos pasar por alto sin embargo que la parte del libro más “ciudadana” en lo que al paisaje se refiere es precisamente *El estrago*, escrita sin duda alguna desde la óptica del *flâneur* baudelariano, hallado por Javier Egea en las *Iluminaciones* de Walter Benjamin sobre Baudelaire (ver, Walter Benjamin, Poesía y capitalismo: iluminaciones II, Taurus, Madrid, 1980, pp. 49 y ss.).

Como elemento que igualmente puede formar parte del anecdotario de Tropo Mare, pero que sin duda nosotros pretendemos observar desde un determinado trasfondo ideológico, tenemos que esta obra de Benjamin llegó a Javier Egea a través de Mariano Maresca, quien le obsequió con un ejemplar de Poesía y capitalismo en diciembre de 1980, según hemos observado en la biblioteca de nuestro autor. Como es obvio, ante esto no puede olvidarse el hecho de que Javier Egea dedicara en la primera —y

Pero argumentemos más aún la inclusión de Troppo Mare en este trabajo intentando significar la importancia que para nosotros adquiere el texto en correspondencia con todo lo que aquí le precede. Poesía, cuartel de invierno³⁰⁴ será otro indicativo inestimable. En este ensayo, García Montero aborda la poesía contemporánea desmembrándola de su conjunto en cuatro grandes temas, seleccionados puntos de articulación de la creación poética desde el Romanticismo hasta la Vanguardia: el viaje (*La musa y el itinerario de sus viajes*), lo sagrado (*La musa y lo sagrado*), lo maldito (*La musa y sus ojeras*) y la destrucción vanguardística (*La musa, lo deforme y la vanguardia*). Y son los dos últimos versos de la *Poética*³⁰⁵ de Javier Egea, aquella que cumplidamente

única por el momento— edición de Troppo Mare esa parte de *El estrago* al mismo Mariano Maresca.

³⁰⁴Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Hiperión, Madrid, 1988. Esta es la edición que manejamos, pero el texto se publicó por vez primera en : Diputación Provincial, Granada, 1987.

³⁰⁵Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, La otra sentimentalidad..., p. 25.

Junto a los textos “teóricos” de Salvador y García Montero, Javier Egea contribuye a este pseudomanifiesto también con otro texto “teórico”, pero vertido en versos, índice de la confianza puesta por nuestro autor en la suficiencia de la función comunicativa de la

dedicara en su momento a Aurora de Albornoz, los que dan el primer gran salto hacia —en el sentido que se desprende del título de García Montero y que expresamos más adelante— el *invierno en los cuarteles de la historia*, esto es, hacia el lugar donde la poesía —y no sólo la poesía— reflexiona, que no genuflexiona, en aras de la ruptura con el sistema establecido o, por qué no decirlo, de la revolución, según nuestra lectura intencionadamente metafórica de ese “cuartel de invierno”, refugio y fragua ideológicos a la vez mientras ocurre el *frío* —que en el mismo sentido figurado no es más que la única ideología, capitalista, dominante—, en pos de la primavera: la poesía es un cuartel donde guarecerse en tanto que cruza el invierno —su *frío*— y es un cuartel donde, además, se decora el crisol de una ideología que no es precisamente la señalada como establecida, sino esa que malvive en la derrota de sus propios presupuestos teóricos y prácticos abortados incluso antes de su desarrollo y sin embargo cimentados necesariamente sobre un presente mercantilista cuya existencia es el primer gran paso hacia ella, es decir, hacia el comunismo³⁰⁶, síntoma inicial y absoluto con el

poesía, lo que implica igualmente el requerimiento funcional obligatorio en su lectura.

³⁰⁶No es necesario explicar aquí los estadios históricos consecuentes con un modo concreto de determinismo establecidos por Marx para comprender este imperativo del capitalismo como vía

que empieza a concretarse nuestra lectura.

Por otra parte, la obra reseñada de Luis García Montero se detiene en un momento crucial de los debates estéticos, ideológicos, de la contemporaneidad, pues definitivamente entonces se pierde la batalla del pensamiento³⁰⁷ (a pesar de Trotski, Maiakovsky o Picasso³⁰⁸) y se inicia la negación del mismo hacia el desvanecimiento absoluto de todo lo sólido³⁰⁹, hacia la

de escape hacia el comunismo utópico a pesar de la propuesta “leninista” de la revolución como atajo para el desarrollo de la praxis socialista. En este sentido, ver por ejemplo: José Carlos Mariátegui, Defensa del Marxismo: polémica revolucionaria, Amauta, Lima, 1959, obra que, explicitada en los casos México/USA, reflexiona en positivo sobre la necesidad de la existencia del capitalismo, de las contradicciones del capitalismo como vivero de germinación para el socialismo.

³⁰⁷La *filosofía* sepultada por la *filodoxa*, diagnóstico del pensamiento actual. Más adelante desarrollaremos esta idea de la derrota en la batalla del pensamiento frente a la falsedad de la apariencia, de la *imagen*, cuando a propósito de los conceptos *ver* y *mirar* recurramos al mito griego del eunuco y la ceguera.

³⁰⁸Ver capítulo “*La musa, lo deforme y la vanguardia*” de: Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Hiperión..., pp. 61 y ss.

³⁰⁹Se pretende aludir aquí al ensayo de Berman Todo lo sólido se desvanece en el aire (Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad, Siglo XXI, Madrid, 1988) a partir de la propuesta de entender la experiencia de

postmodernidad³¹⁰.

Detengámonos en este punto.

¿Por qué a pesar de Trotski, Maiakovsky o Picasso o Buñuel o Breton o..., y por qué *la musa, lo deforme y la vanguardia*? Uno, porque —al menos para nosotros— en esas páginas y en esos nombres se establecen los «límites del territorio ideológico diseñado por la consciencia poética³¹¹» de dicho momento. Dos,

la modernidad como crisis en el sentido específico de la inconcreción definitiva de todo, esto es, en el hecho de la cambiabilidad constante que implica progresar sobre una cultura cuyos cimientos no acaban nunca de definirse o establecerse, de reconocerse experimentalmente en un tiempo y espacio concretos, donde la aceleración, el movimiento y cambio continuos son, quizás, el único fundamento “cartesiano” posible. Todo se desvanece constantemente en el aire.

³¹⁰Ver necesariamente: Carlos Fernández Liria y Santiago Alba Rico, *Volver a pensar*, Akal, Madrid, 1989.

La postmodernidad sobre la que se reflexiona en este trabajo no es más que una falacia “terminocrática”, según su tesis de la ausencia de evolución desde el movimiento cultural inmediatamente anterior, la modernidad, tratándose entonces de una prolongación de la misma que nos llevará más allá del siglo XX. Para ello se ofrecen reflexiones sobre la masacralización de la razón frente a la sacralización de la libertad de opinión, bebida obligada para la “*ciencia moderna*”.

³¹¹Luis García Montero, *Poesía, cuartel de invierno*, Hiperión..., p. 61.

porque la vanguardia, entendida en singular como denominador común de la crisis del *yo burgués*³¹² no es más que un «espectáculo de la ruptura³¹³». Y tres, porque el espectáculo de la ruptura tan sólo significa la ruptura formal (superficial, en apariencia), y no sólo no transforma la ideología subyacente a ese *yo burgués*, sino que además obstruye, dificulta, obstaculiza la quiebra absoluta y radical, dada la propia apariencia de ruptura que ya la ubica en un determinado lugar del arte en general. En este sentido es muy ilustrativa la cita con la que García Montero inicia y finaliza este apartado de su ensayo, que aquí reproducimos:

«En el episodio dedicado al “Picassismo”, en su libro sobre los *Ismos*³¹⁴, Ramón Gómez de la Serna cuenta una anécdota sumamente ilustrativa. Al no comprender los dibujos cubistas de Braque, la policía francesa creyó que era un espía. Su mujer fue conducida a la comisaría y allí se produjo este diálogo:

—¿Su marido, qué es?

³¹²Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, 1974, p. 26; y Juan Carlos Rodríguez, La norma literaria..., pp. 259 y ss. Ver igualmente, Poesía de la vanguardia española: (antología), Taurus, Madrid, 1981, edición de Germán Gullón, pp. 24 y ss.: Yo soy...

³¹³Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Hiperión..., p. 62.

³¹⁴Ramón Gómez de la Serna, Ismos, Madrid, 1975.

—Pintor —responde ella.

—Miente usted —la dijo severamente el comisario—; es cu-bis-ta.

Como puede verse, es uno de esos diálogos donde las dos personas que se agreden tienen su razón y, al mismo tiempo, se están dando la razón sin saberlo, por decir lo contrario de lo que se imaginan. Al presentarse como un destructor de la pintura, como negación ideológica del arte tradicional, el comisario tiene razón: Braque no es pintor, es un cu-bis-ta, y la vanguardia podría darse por contenta con ese reconocimiento oficial. Pero al destrozar el arte desde los mismos presupuestos del arte, Braque sigue siendo un pintor, y la policía estaba en condiciones de sentirse tranquila ante la respuesta de la mujer. Las posiciones de los protagonistas se intercambian: el diálogo entre la señora y el comisario, entre la naturaleza y la autoridad, ejemplifica perfectamente el ámbito circular de las vanguardias. Se discute desde los dos polos donde se cree instalada la verdad y los dos polos se apoyan mutuamente. No hay ninguna duda distanciada sobre la validez de estas divisiones; al agredirse, no hacen otra cosa que darse la razón: los vasos son más comunicantes que nunca³¹⁵».

Por todo lo señalado hasta aquí, ese itinerario propuesto en Poesía, cuartel de invierno reivindica ante

³¹⁵Luis García Montero, Poesía, cuartel de invierno, Hiperión..., p. 109.

nosotros un quinto tema, un nuevo salto que nos posibilite el volver a empezar desde la Derrota, un último intento para alcanzar un nuevo Romanticismo que explote el pistoletazo de salida, un Romanticismo “otro” como escape hacia la primavera mencionada. El enunciado queda aquí sugerido: *La musa y su tracción*³¹⁶, espacio incuestionable donde encontraremos acomodo para la construcción poética de Javier Egea. Y no puede ser de otro modo, pues la propuesta poética del autor granadino es no sólo explícita en ese sentido, sino que en exceso suficiente:

«POÉTICA

A Aurora de Albornoz

“Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía.”

(Juan Ramón Jiménez)

Vino primero frívola —yo niño con ojeras—
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza
o alguna perversión: sus velos y su danza

³¹⁶Las musas, ensalzadas en sus servicios por Hesíodo, han permanecido siempre atentas a los reyes para dictarles palabras oportunas y convincentes, las adecuadas para aplacar a los súbditos con el don de la dulzura. Pero estas musas de Javier Egea, que —en palabras del propio autor— cuando llaman a la puerta de la casa no es más que para dejarle al escritor unas purgaciones en tanto que se trata de musas de carne y hueso, más próximas que nunca a la realidad social, son “inocentes” traidoras para esos reyes. La belleza (¡Platón!) se vuelve contra los orígenes y función primera de la propia literatura, ambos conocidos ya por nosotros.

le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras
porque también manchase su ropa en la tardanza
de luz y libertad: esa tierna venganza
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,
mas se fue desnudando, y yo le sonreía
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad³¹⁷».

Dicho de otro modo, la poesía adquiere en su totalidad consciencia ideológica, de utilidad, en lo tocante a la propuesta de transformación del mundo desde el horizonte materialista de la teoría de la historia, al menos como un nimio, que no ingenuo, recurso para depositar granitos de arena en los engranajes de la gran maquinaria que mueve el sistema de mercado único; la poesía es, así, un pueblo en armas, un pequeño pueblo en armas contra... contra la soledad, pero, por ello mismo, contra la totalidad social que la genera, ocasionando de ese modo una inversión, disloque o, si se prefiere, disfunción del lastre burgués que arrastra la literatura:

³¹⁷Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, La otra sentimentalidad..., p. 25.

«Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras / porque también manchase su ropa en la tardanza / de luz y libertad: esa tierna venganza / de llevarla por calles y lunas prisioneras».

Desde aquí estableceremos las líneas maestras sobre las que Javier Egea construye su obra o, al menos, sobre las que nosotros realizaremos la lectura de la misma. Primero, el horizonte ideológico latente y patente en el texto poético de nuestro autor está perfectamente definido en sus versos, a veces de forma tan explícita para nosotros como la que sigue:

«...y te da por pensar
que es posible que no nos conociéramos
aunque fuimos viviendo el mismo frío,
la misma explotación,
el mismo compromiso de seguir adelante
a pesar del dolor³¹⁸».

Segundo, la militancia (ideológica) poética a la que Javier Egea se subscribe le incita a una constante indagación que no sólo supone una relativa lentitud en su producción —aunque tres libros importantes justifican sobradamente la creación literaria de cualquier autor—, sino que además hace efectiva en él la perspectiva de la

³¹⁸Javier Egea, Paseo de los tristes, Diputación de Huelva..., p. 73.

literatura como oficio, como oficio de perros en cualquier caso por razones que van desde los paupérrimos recursos de subsistencia que genera hasta el compromiso de marginalidad—*id est*, de situación en los márgenes, en los límites de la moralidad social, tanto por exceso como por defecto— que adquiere el poeta.

Tercero, la obra poética de nuestro autor—obviamente, no sólo de nuestro autor— puede observarse como consecuencia de la dialéctica entre lo material y el individuo en pareja, en familia, en sociedad, con toda la carga de opresión ideológica que se genera y descompresiona a la vez en el subconsciente, siempre presente en la mesa de trabajo de nuestro autor.

Por último, señalamos una vez más que, ante la necesidad de elección de una tradición literaria, destaca en Javier Egea el paradigma romántico como punto de partida, pero sobre todo de inflexión.

Por estas cuatro vías podrá accederse a la obra de Javier Egea, prevaleciendo en la intencionalidad del texto unas sobre otras en momentos alternos, pero, en definitiva, constituyendo un fondo común sobre el que Egea realiza la construcción poética. Y por estas mismas cuatro vías accederemos nosotros a Troppo Mare para, después, con la contextualización necesaria, sumergirnos en la metáfora del mar que se nos propone.

Tropo Mare³¹⁹ (demasiado mar) se inicia con una cita de Pier Paolo Pasolini de Las Cenizas de Gramsci (“No es de Mayo este aire impuro³²⁰”) que fuerza un primer alto en la lectura, pues, ciertamente, demasiadas ideas se agolpan de pronto en el texto y nos

³¹⁹*Tropo mare* son las dos palabras iniciales del primer libro de poemas de Cesare Pavese, Lavorare Stanca (1936). En principio *tropo mare* actuó a modo de cita para la parte inaugural del libro, pero tras la sugerencia oportuna de Juan Carlos Rodríguez, pasó a convertirse en título de la obra, lo cual, y según lo apuntado con anterioridad sobre la influencia teórica de Rodríguez en los poetas granadinos de esos años, no ha de observarse tan sólo como elemento para anecdótico.

³²⁰Continuando con la idea anteriormente expresada, es muy significativo que autores cercanos acudan a la misma fuente para culminar sus respectivas creaciones literarias con citas o incluso títulos extraídos de dicha fuente. Por ejemplo, de ese mismo poema de Pasolini extrajo Luis García Montero el título para El jardín extranjero (por ejemplo, Pier Paolo Pasolini, Las Cenizas de Gramsci, Visor, Madrid, 1985, p. 79; y, Luis García Montero, El jardín extranjero, Rialp (Adonáis), Madrid, 1983, segunda edición en Hiperión, Madrid, 1989). La propuesta literaria compartida que supone tal fuente, marca un lugar común para el establecimiento de un colectivo cuya intención ideológica requerida para las producciones literarias va adquiriendo intertextualidad también en lo temporal. Significativo igualmente es el hecho de que también se accediera entonces a la poesía de Pier Paolo Pasolini vía Juan Carlos Rodríguez, dada la presencia del mismo Rodríguez en el número —uno y único— de la revista Gaceta Literaria en el que igualmente se presentaba la traducción de Le ceneri di Gramsci (Gaceta Literaria, Madrid, 1, Mayo, 1973).

obligan a retroceder por ejemplo al título del ensayo de Luis García Montero y a la lectura metafórica que realizábamos del *invierno* y la *primavera* como símbolos de refugio y materialización o praxis ideológicos respectivamente. El *Mayo* de la cita, de Troppo Mare por tanto, es una primavera, pero no la *primavera* referida atrás, no con ese aire impuro. Estamos sin duda ante la primera derrota que se ofrece en los versos posteriores, la gran derrota quizás que preside todo el libro y a la que se supeditan las otras que subyacen en los poemas que lo constituyen. Es así, Troppo Mare se inicia en la derrota cuya primera toma de conciencia marca el punto de partida hacia el devenir, hacia el porvenir que no sólo no deja de ser largo, sino que se constituye en un futuro que dura largo tiempo³²¹. Dicho de otro modo, a partir de la apertura “No es de Mayo este aire impuro” y todo lo que

³²¹Con la referencia aquí a la autobiografía althusseriana, reivindicamos la materialidad del verbo “durar” frente al esencialismo que encierra ese “es” en las traducciones que tenemos de *L’avenir dure longtemps* (1985) —la edición española fue traducida del francés por Marta Pessarrodona: El porvenir es largo, Destino, Barcelona, 1993—, según las posiciones teóricas del marxismo estructuralista del autor con el que Troppo Mare intertextualiza en su *coda* final (Pour lire «Le capital», 1965). Por otro lado, consideramos el juego probable que daría el establecer un parangón biográfico entre las memorias de Althusser, narradas después de la muerte de Elena, el ingreso en el psiquiátrico, etc., y la otra de Javier Egea, siempre con la *esperanza* como nexo entre ambos textos.

significa, nos vemos de golpe obligados a reiniciar la marcha desde las *cenizas*, esto es, desde el final, desde los despojos, casi desde las reliquias de una ideología nunca nacida y siempre abortada cuya militancia —también literaria— incluye irremediablemente dicha consciencia de derrota. Pero recordamos que aún es posible establecer otra lectura, esta vez en clave existencialista, pues Troppo Mare nace, proviene mejor, del final de un sobrevivir a duras penas, tanto en lo físico como en el conflicto existencial que se genera con la crisis ideológica desde la que se narra, para buscar el inicio del vivir ya desde lo material, vitalismo consciente del ser sobre el que se cierra el libro para abrir el balcón de la esperanza:

«Hoy sólo sé que existo y amanece³²²».

El camino hasta ahí no puede ser otra cosa más que una larga sentina³²³, en palabras del propio autor. Y aunque no queremos pasar por alto el doble sentido con que trabaja aquí el término “sentina³²⁴”, nosotros nos

³²²Javier Egea, Troppo Mare, Provincia..., p. 72.

³²³Op. cit., p. 61.

³²⁴Por un lado, pertenece a la terminología marinera que conforma el libro (parte más baja de una embarcación donde se acumulan aguas procedentes de diversos lugares que deben ser bombeadas al exterior); por otro lado, hace referencia a las causas

mantendremos en las proximidades de la radicalización de la inmoralidad, imprimiéndole un sentido figurado que continúe en la línea de versos como:

«Será que aquella Isleta
me fue poniendo al día los ojos interiores,
clavó en mi rostro su aguijón marino,
apuñaló la herrumbre de mi vientre
y fue sacando al sol
trapos sucios, camino, sangre, basura,
borbotones de miedo y otras piezas que alzaban
aquella casa vieja, aquel campo en ruinas,
aquel bosque de troncos carcomidos³²⁵».

Recordamos nuevamente que el libro se estructura en cinco partes atendiendo a la idea de la configuración de “poemas sinfónicos” (*Troppo Mare, Rosetta, El viajero, El estrago, Córám pópulo*) más un apéndice (*Coda*) que imprime a posteriori el carácter ideológico correcto que ha de buscarse en los poemas. De estas cinco partes, la primera, que aporta el título genérico a la obra, marca el punto de partida para el desarrollo del personaje literario, con lo que su ubicación

que son raíz de la inmoralidad.

³²⁵Troppo Mare, Provincia..., pp. 51-52.

en primer término adquiere un papel principal e intencional. En este sentido narramos aquí la “historia literaria” de Tropo Mare: tras una grave crisis personal, Javier Egea inicia una huida hacia delante amparado en el tan viejo como oportuno recurso del viaje. Parte entonces sin rumbo fijo hacia la comarca de la Alpujarra almeriense cruzando Sierra Nevada, hasta encontrar, sin previsión alguna, una fonda con vistas al mar en la Isleta del Moro. Durante el viaje tan sólo recoge una idea que puede funcionar como símbolo para la construcción poética: habitantes de la zona narraban la historia de una nube (La Nube) de aire caliente proveniente de África que fue arrasando cuanto tocaba, dejando a su paso cadáveres de pájaros, ancianos, etc. A partir de ahí y del nuevo horizonte que se abría hacia el mar, Javier Egea construye el poema inicial del libro, referente absoluto en lo que a la intensificación ideológica se refiere para la realización de las partes siguientes, en tanto que se trataba en definitiva de un proceso de desintoxicación (alcohólica y sentimental sin lugar a dudas) cuya experiencia fue cantera de recursos para la construcción de la obra. A todo esto se añadieron nuevos símbolos (como la inundación “autorizada” del pueblo de Benínar debido a la construcción de la presa del mismo nombre) y recuerdos, con los que se fueron conformando, *motu proprio*, los distintos apartados del libro. Así, *El viajero* fue en cierto modo producto del hecho circunstancial del suicidio del “camarada viajero con el frío, Miguel”, quien, en la vía del tren, saliendo de la ciudad hacia “las

vegas lejos”, buscó su muerte. De igual manera *Rosetta*, la piedra de Champollion, fue requerida como título para la parte más críptica, criptográfica, de la obra tanto en el contenido —la mujer y el amor como enigmas universales para el poeta— como en la forma. Sobre el episodio de *El estrago* recordamos nuevamente la cuestión del “flâneur” baudeleriano, azotacalles ocioso que sin embargo es carnaza para el mercado (Walter Benjamin) cuya mirada es, en un plano subjetivo, la perspectiva que se ofrece en los poemas. La parte que sigue, *Córam pópulo*, pone al poeta al descubierto, desnudo en el sentido más tópico en lo que al *yo poético confesional* se refiere, pues se trata de ofrecer lo que hay, tal cual, ante la mirada de los *otros*, vigilancia paternal interminable (¿es erróneo entender la presencia de los nardos en el poema como símbolo fálico paternal ante el dolor de la muerte de la madre?) que preside el sufrimiento como guardián del sistema social (sentimental) establecido. Por último nos encontramos con la *Coda*, quizás la aportación poética más objetiva del autor, y por tanto la más intencional desde la consciencia ideológica.

Pero incluso presentado ya en cierto modo nuestro objeto de estudio, debemos indicar necesariamente que será el título del libro, el título coincidente de la primera parte, la cita de Pasolini que la precede y todo aquello que en cierto modo conforma la

apertura, lo que determinará y condicionará irremediablemente las páginas posteriores. Y aún hay algo que también forma parte de este principio y que es muy significativo para nosotros: con el recurso convencional de las dedicatorias, Javier Egea agradece nombrando. A Juan Carlos Rodríguez dedica el poema y, con ello, a su lectura social de la literatura. No ocultemos lo evidente, es así, las propuestas literarias de Juan Carlos Rodríguez aportan los cimientos imprescindibles para que Javier Egea construya sobre ellos su edificio poético —y no sólo Javier Egea, como sabemos, pero no es este el lugar para adentrarnos en la idea de la coautoría inevitable o colectividad de las producciones literarias que se realizan desde la individualidad como legítimos herederos de aquellas primeras literaturas burguesas—. No sabemos clarificar quién instrumentaliza a quién, pero lo cierto es que Javier Egea sale al paso del reto propuesto por Juan Carlos Rodríguez: si no podemos transformar el mundo, al menos sí intentaremos transformar la literatura.

Ese es el desafío; a la vez, esa es la brújula que marcará el norte literario y que, al menos a partir de esos primeros años de la década de los ochenta, será frecuentado por nuestro autor³²⁶. Con todo esto Tropo

³²⁶E insistimos en que no sólo es Javier Egea quien hace suya tal propuesta teórica, sino que hay también otros poetas que, próximos a Rodríguez, lanzaban aportaciones importantes para la

Mare se nos va haciendo cada vez más explícito. Incluso a priori de los mismos versos, las expectativas de contenido que se crean en torno al libro pueden estar por encima de la propia intención literaria de Javier Egea.

El riesgo de la “falacia biográfica”³²⁷ que ya

poesía española más actual: hechos como el ya señalado de la elección de la misma fuente Las Cenizas de Gramsci por parte de Luis García Montero para su obra El jardín extranjero, o la proliferación de obras no ya antológicas, sino construidas desde la intencionalidad que unificaba el “colectivo” literario conformado por nombres como por ejemplo los integrantes de los 1917 versos (Vanguardia Obrera, Madrid, 1987, con portada de Rafael Alberti; Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, Álvaro Salvador y Javier Salvago) son tan sólo signos que obligan a la realización de una lectura de tal movimiento literario que deje de un lado argumentos constitutivos próximos a la coafinidad que genera la aparición de grupos informales para centrarse en algo que, en un principio, puede ser indicio de una propuesta de ruptura con la tradición burguesa de la autoría literaria. Sin embargo, como ya hemos señalado, no es este el lugar donde ha de abordarse tales cuestiones.

³²⁷Falacia en tanto que la literatura, la poesía en este caso, no es obviamente una declaración confesional, sino un artificio en el que la experiencia personal constituye, a lo sumo, un mero recurso. Podría citarse un largo listado de trabajos en los que se reflexiona sobre la literatura como oficio y que nos llevarían desde el “poesía eres tú, pero poeta soy yo” de Bécquer (en sus *Cartas literarias a una mujer*, en defensa de la poesía construida desde la razón y no desde la “pasión torpe y atropellada” de los sentimientos) hasta incluso La otra sentimentalidad, en la que se integra nuestro

merodea en cierto modo por los párrafos anteriores es el que asumimos ahora para adentrarnos en el texto poético, porque sólo así es posible que alcancemos a comprender las tremendas tres primeras líneas de Tropo Mare y, a partir de ellas, el universo (de derrota y muerte) que encierra:

«Extraño tanto mar, raro este cielo
desgranado de luz sobre la Isleta,
ajeno a este naufragio que se crece en la orilla...³²⁸».

Desde aquí habremos de asomarnos a este mar literario, por ejemplo desde la primera dialogía verbo/adjetivo de esos “extraño” y “raro” (*yo extraño; yo raro*), pero por ahora continuaremos nuestra aproximación sentenciando ya que, dejado atrás aquel Francisco Javier Egea, este Javier Egea de Tropo Mare es “otro” poeta: «No es un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado sino una cosa completa, radicalmente distinta. No *evolución* sino *ruptura*. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta "otro". Que no se mueve ya en la ideología de la palabra poética, sino que se mueve en la consciencia de que la

autor.

³²⁸Javier Egea, Tropo Mare, Provincia..., p. 11.

palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte³²⁹».

La poesía de Javier Egea —no sólo de Javier Egea, insistimos— ha sido por tanto construida desde la consciencia de la intencionalidad o ineludible funcionalidad del texto. La ideología que preside tal intencionalidad o ineludible funcionalidad del texto literario es substracción categórica del inconsciente; el inconsciente nos trabaja y nos produce en y desde la derrota que supone el trabajarnos y producirnos más que como explotación y como muerte. Esa es la primera verdad de la lectura que iniciamos y que hemos traído a este trabajo como si también contáramos una historia³³⁰.

³²⁹Palabras de presentación del poeta Javier Egea en el palacio de la Madraza de Granada. 28 de Noviembre de 1980. Tomado de: Antología de la Joven Poesía Granadina, La General..., pp. 59-60.

³³⁰“Como si os contara una historia” es el encabezamiento con el que Juan Carlos Rodríguez inició el texto de presentación de Javier Egea anteriormente citado. El sesgo literario que imprime ese “contar” junto al término “historia” invita a reflexionar sobre la intencionalidad pretendida al definir la poesía de Javier Egea, la cual, como todo, está sometida a una radical historicidad que también incluye el campo de los sentimientos. Esa “historia”, por tanto, que se quiere contar, no es *una* “historia” tan sólo.

*Tropo Mare*³³¹, uno: naufragio que se crece en la orilla, almadías despobladas sobre la espalda azul del exterminio, dolor de siglos en la playa, restos de la memoria, todo dormido, el protagonista en la arena como lengua de agua, a la espera de La Nube que es símbolo del caos, de la destrucción primigenia, clave simbólica para las propuestas de este libro marcado por la desesperación.

Tropo Mare, dos: el desastre es presentado en el poema, que se escribe después, pero que sirve como anuncio anticipado de la propia Nube y que hace realizable el establecimiento de un paralelismo que, segmentado en el tiempo, relaciona la experiencia personal del protagonista literario con el paisaje siniestrado por la inundación. En el poema, todo estaba a punto de materializarse en algo antes del desastre; todo, antes del desastre, *era*.

Tropo Mare, tres: y el caos, la devastación, la tragedia es ya explicitada, situada en un futuro tan próximo como inevitable que marcará el final del fin y el principio del inicio, el reconocimiento de la derrota y con ello, a lo lejos, la esperanza.

Tropo Mare, y cuatro: la esperanza asoma por vez primera en los versos, aunque entrevista —no podía ser de otro modo— desde el dolor; el paisaje se torna limpio, pero deshabitado; quizás no sea el momento para

³³¹Javier Egea, *Tropo Mare*, Provincia..., pp. 9-18, que se corresponde con la primera parte del libro.

caminar hacia ella, quizás, incluso, sea tarde, pero sí es el mejor paisaje posible, sí el lugar; con el empuje inicial de la resistencia se hará posible la reflexión.

El primer tramo queda cumplido. En el siguiente, *Rosetta*³³², se hacen requeribles ciertas claves para el conocimiento de la historia individual (social) que se nos propone en Tropo Mare: En el cofre inaugural³³³ hallamos el enigma príncipe del devenir literario para un autor que escribe desde la derrota: el amor y la muerte se constituyen en dicotomía.

Rosetta, uno: la felicidad, su paisaje, el ruidoso desorden de las libertades, todo queda encerrado en la ficción, porque desde fuera del tú/yo se combate inexpugnablemente el amor y todo se oscurece.

Rosetta, dos: desde fuera del tú/yo, desde el otro lado de los pronombres, siempre, eternamente, sin cesar, inevitables aparecen los tatuajes —las marcas— del esclavo que condicionan todo (también los pronombres o los sentimientos) porque todo está condicionado por el capitalismo, por el mercado.

³³²Javier Egea, Tropo Mare, Provincia..., pp. 20-30.

³³³Nos referimos a la cita que abre esta parte del libro:
«Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte».
Miguel Hernández.

Rosetta, y tres: imposible de otro modo, el agua ya estaba al acecho, La Nube ahora se percibe porque de pronto se toma consciencia de lo que se es y de lo que nunca se ha sido, porque de pronto se aprende a mirar³³⁴, y de pronto se escribe.

Es este el momento de poner el dedo en una llaga sangrante cuyo fluir también mana de Tropo Mare: «La Historia y la Literatura nos muestra al eunuco ocupado en la *vigilancia de las concubinas del emperador*. *Vigilar* es la misión “natural” del eunuco, pues *vigilar* quiere decir *mantenerse despierto para un solo objeto* [...] y permanecer *ciego para todo lo demás*: el eunuco *no ve* (ya nunca podrá *ver* en la mujer una encrucijada de concupiscencias) [...]. Y es que esta privación concomitante (invidencia-castración), al mismo tiempo que le impide ver el objeto determina una particular forma de relación con él [...]. El eunuco, porque no ve, *vigila*. Pero, porque *no ve*, ya sólo aspira a *ser visto*; esto es, *seduca* a quienes *vigila* [...].

Hoy todos somos eunucos. Ceguera y seducción son las dos características ideológicas indisolubles bajo las que se presenta y mediante las que asegura su existencia nuestra sociedad postmoderna y democrática erigida sobre la hegemonía de la Imagen. Ceguera

³³⁴Ver en este sentido la introducción “El triunfo del eunuco” del citado Volver a pensar de Carlos F. Liria y Santiago Alba Rico (pp. 5-10), donde el saber y poder *mirar* se constituye en requisito indispensable para la reflexión, para el “pensar”.

porque la ideología *en general* —en cuanto que es siempre ideología dominante— no es más que eso: un no-ver interior al ver o, si se prefiere, la representación necesariamente *imaginaria* de nuestra relación con nuestras condiciones materiales de existencia. Seducción porque el objeto cristalizado a partir de esa “representación imaginaria” es hoy un sujeto “seducido” por su propia ceguera. Platón [...] describió ese “topos” del eunuco como una *caverna*: allí donde las imágenes (lo imaginado) han usurpado el lugar de los Conceptos (la visión de lo real) y donde el ruido ha usurpado el lugar de ese *silencio en el que empiezan a hablar las cosas mismas* y en el que, por tanto, *se ve* por primera vez la necesidad *lo imaginario* como función de reproducción de las relaciones reales que rigen nuestras vidas [...].

Vivimos, sí, en la caverna y en la caverna hay que luchar contra las *evidencias* porque allí toda evidencia es engañosa. Para luchar contra las evidencias, sin embargo, hay que pensar y *pensar es esa violencia del conocimiento mediante la que el conocimiento descubre*, contra todas las evidencias “ideológicas”, *la violencia ininterrumpida sobre la que se constituye y reproduce nuestra sociedad del bienestar* [...].

Ya que nadie *piensa* [...], ya que nadie *ve* la *violencia real* de unas estructuras económicas que tienen sus propias necesidades, las cuales no sólo son independientes de las necesidades de los hombres sino

que amenazan con destruir a la Humanidad misma³³⁵». El lugar de la poesía de Javier Egea queda perfectamente definido.

Cumplido está el segundo trayecto. Los fotogramas de la aventura existencial³³⁶ del protagonista se continúan, pero también se repiten en la tragedia, porque no podemos olvidar, nunca, que Troppo Mare está escrito desde el tiempo después de La Nube, desde las cenizas o la muerte precisamente para seguir viviendo, desde el frío donde es posible construir por ejemplo *El viajero*, camarada viajero que a pesar de ese frío inhumano habrá de rescatarse desde la muerte mediante el recuerdo, desde donde anda solo,

³³⁵Carlos F. Liria y Santiago Alba Rico, Volver a pensar..., pp. 5-10.

³³⁶Existencial, sí, porque es posible una doble lectura —materialista, existencialista— del texto cuyo radical común habría que buscarlo en la fenomenología, teniendo en cuenta lo que la fenomenología supuso para la construcción de la teoría hegeliana del desarrollo histórico. Por otra parte, Troppo Mare invita a una lectura existencialista en la que el individuo, esto es, el protagonista literario, se convierte en sujeto de la propuesta filosófica de Jean-Paul Sartre: en el hombre la existencia precede a la esencia y, por tanto, su libertad, absoluta e ilimitada —tal que el mar— es la que determinará la esencia y los valores del existir.

Cfr., por ejemplo, Ludovico Geymonant, Historia de la filosofía y de la ciencia, Crítica, Barcelona, 1985, volumen 3, pp. 351 y ss.

desamparado, ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa³³⁷:

El viajero, uno: la proximidad e inevitabilidad de la muerte y la muerte misma observada desde el recuerdo, desde la vida, abren el camino.

El viajero, dos: desde aquí, desde el tiempo después de La Nube, es realizable llegar hasta Miguel (y su recuerdo “material”): amistad, camaradería..., quizás la solidaridad propia entre compañeros de un mismo frente, siempre desde el discurso creado como memoria de la experiencia personal, pero con el distintivo que hace de la poesía un discurso diferente a todos, esto es, la marca de la universalidad entendida como signo inequívoco y común de quienes comparten un mismo tiempo, un mismo espacio y, en definitiva, una misma concepción del sentimiento que se construye golpe a golpe en ternura y rebeldía.

El viajero, y tres: la terminología de Egea está ya entrevista al sesgo machadiano. El discurrir de la historia que se nos propone se evidencia en el poema como un intruso molesto en el género que hace estallar la lírica inocente ante, quizás, una propuesta épica producida desde la marginalidad romántica —*id est*, desde la lucidez— que se adquiere en el mismo paquete de la consciencia materialista. Por eso la muerte no puede verse de otro modo más que como un tramo de la vida que ellos (los asesinos, los que vigilan la caza del amor

³³⁷Javier Egea, Tropo Mare, Provincia..., p. 34.

en silencio³³⁸) ahora nos deben.

La reflexión continúa y se sigue destapando, desmantelando, la encrucijada de una existencia dada al mercado, únicamente ese fin, hasta donde nos llega la memoria. Y se sigue aprendiendo a mirar, y se ve y entonces se descubre la tragedia implícita, la esclavitud que parasita en la parte de vida consciente que a cada uno de nosotros nos toca. Es entonces cuando todo se acelera y se vuelca y ocurre *el estrago*.

Nuevamente una cita inicial nos allana el camino hacia el conocimiento del texto: «De mi vida dudosa, estrago cierto³³⁹ ...».

³³⁸Javier Egea, Paseo de los Tristes, Diputación de Granada, Granada, 1996, p. 30.

En Paseo de los Tristes estos “ellos” son los mismos “ellos” que Luis Cernuda señalara como “Ellos, los vencedores...”, cita con la que Egea abre este segundo poema de “Renta y Diario de amor”.

³³⁹Javier Egea, Troppo Mare, Provincia..., p. 48. Como tantas otras cosas, este verso le llegó a Javier Egea vía Juan Carlos Rodríguez. En la edición de provincia, la cita apareció con errata incluida, pues no se trata de García de la Vega, sino de Vicente García de la Huerta, cuyo verso pertenece al acto I de la adaptación que realizara de la Electra de Sófocles y que tituló Agamemnon vengado, donde se lee:

«¿Cómo he de reprimir mi amargo llanto,
quando con él en larga lluvia riego
la tierra, sin que sea la represa
de mi vida dudosa estrago cierto?»

El estrago, uno: como quien reconoce ante el espejo la cara de un retrato robot³⁴⁰, habrá de reconocerse quien habita en estos versos, quien se levanta al día en la derrota, quien transita durante el día en una derrota que ya se distingue en plenitud de verdades y que le asalta desde su misma verdad, *id est*, teórica (científica) e histórica, que no es otra que la de la acumulación primitiva de la derrota —Libro I, El capital, por ejemplo— en la memoria:

«Y he llevado al mercado mis pasos y mis manos hasta donde me llega la memoria³⁴¹».

El estrago, dos: el reconocimiento de la derrota es el reconocimiento de la verdad. El riesgo de la resistencia también está valorado y, con él, la esperanza.

El estrago, tres: el *tú* del poema adquiere ahora capitalidad porque desde el *yo*, tras salvar los riesgos (los patios aquellos...) del resistir necesario, se clarifica la reflexión, consciencia del ser —subconsciente relacional

(Vicente García de la Huerta, Obras poéticas de Vicente García de la Huerta, Don Antonio de Sancha, Madrid, 1779, tomo II, p. 21).

³⁴⁰Ver el poema “Noche canalla” por ejemplo en: La otra sentimentalidad, Don Quijote..., p. 33. Con esto pretendemos hacer explícita la necesidad de la intertextualidad de la obra egeniana para un conocimiento más profundo que el aquí pretendido.

³⁴¹Javier Egea, Troppo Mare, Provincia..., p.50.

entre la metáfora interna del individuo y la literatura³⁴²— que recuerda (es decir, que vuelve a pasar por el corazón —re-cor-dari— o, lo que es lo mismo, por los sentimientos como integrantes de la historia) desde la radical historicidad inevitable.

El estrago, y cuatro: pero la reflexión tan sólo ilumina aún más si cabe la consciencia de derrota, tan sólo clarifica la historia inevitable de explotación y de muerte. Pero con la reflexión, al menos, el mundo se puede mirar, puede ser observado con la argumentación de la materialidad, de la teoría de la historia que define

³⁴²O dicho de otro modo: escribir como acto de recordar desde el subconsciente, puente establecedor de correspondencias entre la metáfora interna del individuo (el *ello* freudiano) y la literatura. Para aclarar aún dentro de lo posible a qué nos referimos con esta cuestión de la “metáfora interna”, explicamos que según el propio Javier Egea al acto de escribir va indisolublemente asociada la vigilancia del subconsciente freudiano, cuya puesta en práctica más ilustrativa puede ser Raro de luna dado que su preparación pre-escritura fue desarrollada con la utilización del psicoanálisis como instrumento. En este sentido recordaba igualmente Javier Egea la advertencia que en su día le espetara Rafael Alberti sobre los peligros del conocimiento de la propia la metáfora interna del escritor, pues el riesgo del bloqueo creativo es considerable tras dicho conocimiento. Con todo, apuntamos igualmente el valor que en ese sentido metafórico se le adjudica al agua en los poemas de Egea —coincidiendo también con el valor simbólico más universal desde la perspectiva psicoanalista—: el vientre materno, la madre y las consecuencias del complejo edípico que con ello se genera en la infancia, vertedero ideológico del “aparato (estatal) familiar”, en palabras del propio Javier Egea.

su realidad concreta del ser-en-sociedad que vive en el poema y elimina, por fin, la arbitrariedad o azarosidad excusativa. Aquí el pensamiento, la reflexión, ha ganado una batalla particular que valdrá para reconocerse en la derrota, punto de partida hacia el porvenir.

Ser en pareja, en familia, en sociedad. El Estado, el sistema económico establecido, la generación de mecanismos de afectuación para garantizar la continuidad del mismo... La familia es prioridad para el Estado y, con ella, las relaciones sociales —sentimiento/ideología— que produce, sus consecuencias directas o los riesgos implícitos³⁴³: la infancia no es más que un vertedero ideológico, el padre no es más que un tirano usurpador del ámbito carnal femenino, los hermanos no son más que el primer enemigo y... la madre, castrante y erotizante a la vez, fábrica indeleble de culpabilidad edípica cuya verdadera faz se observa solamente imponiendo determinados filtros que debiliten el armazón cultural predominante. En *Córam pópulo*, penúltimo trayecto y nuevo reconocimiento del dolor, la “macro” requerida en ese sentido será la mirada a través del cristal hallado en sus versos.

³⁴³ Además de lo expresado en este sentido en apartados anteriores, ver: Federico Engels, El origen de la Familia, de la Propiedad Privada y del Estado, Fundamentos, Madrid, 1987.

*Córam pópulo*³⁴⁴, uno: la extrañeza del ser ante el mundo, antesala³⁴⁵ del poema, se hace cotidiana de nuevo ante la verdad que supone desarrollarse *en, entre y como* explotación y muerte, única fuente posible para la memoria.

Córam pópulo, dos: memoria de la verdad, de la muerte, y un determinado acomodo en la existencia que es inversamente proporcional a la dignidad que de forma implícita se propone en lo que se escribe.

Córam pópulo, tres: un último reducto para la dignidad es, quizás, el amor, porque este amor supone un lugar donde no han llegado las leyes del mercado, donde se entrega sin más, aunque, eso sí, con el precio cercano de la muerte.

Córam pópulo, y cuatro: la muerte de la madre

³⁴⁴Javier Egea, *Troppo Mare*, Provincia..., pp. 59-68.

³⁴⁵Nos referimos a la cita con la que se abre esta cuarta parte: «Entre los juntos y la baja tarde / qué raro que me llame Federico» (F. García Lorca).

Sobre la importancia que otorgamos a las citas iniciales, diremos tan sólo que desde nuestro punto de vista es completamente válido el hecho de “robar” un fragmento de un texto literario para hacerlo propio e integrarlo con un valor específico en el poema, a veces incluso distinto del original. Buscar una explicación sobre la afiliación del que usa la cita con el autor de la fuente supone obviamente la necesidad del acercamiento a tales textos desde la perspectiva metodológica que propone estudiar—leer—la literatura como un todo orgánico e historiable.

cierra el ciclo de este proceso cronológico desde la infancia; la muerte, a través del cristal con que se observa desde la vida, es la verdad de una historia narrada desde el dolor, y es la verdad precisamente porque lo narrado en estos poemas se cuenta desde el dolor —y, como sabemos, nunca se inventa—.

Y *Coda*³⁴⁶: Marx, Althusser, Gil de Biedma, Baudelaire³⁴⁷ ..., todos ellos nos descubren en qué barco hemos viajado y definen las coordenadas exactas donde nos encontramos en este punto concreto de la lectura, esto es, en la urgencia de la ruptura a pesar de la aceptación de la inevitabilidad del trabajarnos como explotación y como muerte, en la necesidad de una tregua con la derrota, en la esperanza de reconocernos, al menos, existentes en este aquí y en este ahora (literario)

³⁴⁶Javier Egea, Troppo Mare, Provincia..., pp. 70-72.

³⁴⁷La referencia a estos autores es evidente. Si acaso, señalamos para Gil de Biedma el verso 12 de “Pandémica y Celeste” (Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 134-137) conectando así con el juego de sustantivos ofrecido a propósito de Baudelaire. La inclusión del “camarada” a partir del otro “Hipócrita lector, — mi semejante —, mi hermano”, último verso del poema “Al lector” con el que Baudelaire abre Las flores del mal (1857), añade, a esa propuesta baudeleriana de contar con el lector en un acto de destrucción del “poeta puro”, la necesidad del establecimiento de una complicidad entre lector y poema que anula la posibilidad de una lectura “inocente” y que convierte a dicho lector en “camarada”, con toda la carga funcional del término.

en el que por fin amanece...

Esta es la historia y este es, con ella, su mar: extraño, tanto y de golpe, con otras aguas azules, escudriñado por el amor, que se agranda y se posee desde la muerte, esperado, musical, imposible y brutal y a lo lejos³⁴⁸, pero sobre todo causa de la reflexión, de la escritura..., pero sobre todo consecuencia de unos supuestos poéticos en los que el materialismo canaliza el sentimiento, la historia, la tragedia, la verdad. Este de Tropo Mare, cúlmen y punto y seguido a la vez en nuestro trabajo, es un mar constituido como, primero, paisaje para la reflexión sobre la reciprocidad *individuo/sociedad*; segundo, símbolo inequívoco de una utopía definida en la libertad, esto es, en la posibilidad de triunfo sobre el capitalismo, su forma de Estado y su organización sentimental (familiar) constituyente; y tercero, contrapunto que evidencia la derrota de la concepción ideológica, real en tanto que social, frente a la representación utópica de su valor simbólico y metafórico. Pero no sólo se trata de un mar como paisaje, símbolo y calibrador ideológico de la realidad social, sino que, sobre todo, se trata de una temática que ha sido usada por Javier Egea para concretar un determinado inconsciente colectivo en su construcción poética, para concretar la puesta al día de los riesgos de una

³⁴⁸Javier Egea, Tropo Mare, Provincia..., pp. 11, 12, 17, 18, 41, 66, 67, 72.

cotidianeidad que pasa de ser imagen que seduce a convertirse en realidad alcohólica y edípica y, más aún, para concretar la ruptura como punto de partida hacia la adecuación de la (dis)funcionalidad literaria como producción ideológica consciente, cuya conceptualización ha sido por fin rescatada desde aquellas otras cavernas fascinantes (seductoras, embaucadoras) en las que un dragón y una muchacha trabajan bajo la luz brillante y amenazante del neón literario.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

**APÉNDICE I.
LOS MARES ORIGINARIOS.**

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

El mar de Ulises y Jasón.

«Pues llego ya al fin de vuestros trabajos, que ninguna otra prueba os ocurrió al remontar desde Egina, ya que ni siquiera los turbiones del viento se opusieron, sino que avanzasteis tranquilos costeano el país de Cécrope, y Aúlido y la costa interior de Eubea y los poblados de Locrios Opuntios. Y desembarcasteis con alegría en la costa de Págasos, en Yolcos³⁴⁹».

Este es el final de uno de los primeros viajes marítimos de la "épica culta"³⁵¹ de todos los tiempos. A bordo del "Argos", barco que en el siglo III a. de C. recogiera en sus escritos Apolonio de Rodas, se produjo un nuevo encontronazo con el mar, un nuevo desafío a sus veleidades, aunque no tan sólo con la madera de los abetos del bosque de Pelión como refugio, sino además

³⁴⁹ Apolonio de Rodas, El viaje de los argonautas, Editora Nacional, Madrid, 1975, edición de Carlos García Gual, p. 232.

³⁵¹ «De este tipo de épica, que para nosotros inaugura el poema de Apolonio, y que podríamos calificar de "épica culta" para distinguirlo de los viejos aedos analfabetos y de los bardos errantes, podemos hallar otros ejemplos en la literatura universal. Entre ellos el más próximo y el más ilustre es la Eneida de Virgilio» (Op. cit., p. 10). De aquí en adelante será en Os Luisiadas donde hallaremos otro referente de importancia para nosotros.

con un héroe, Jasón, que protagonizó la primera desviación de una empresa heroica hacia una historia de amor, en la que el autor añade una fina interpretación psicológica con una clara función humanizadora. El resultado es otro tipo de héroe que nada tiene que ver con el Ulises que lo inspiró, en tanto que, a pesar de la configuración mitológica de los paisajes del libro, prescinde por completo del carácter aventurero que movía las anteriores empresas épicas: «A pesar de sus decorados mitológicos y de sus gestos acordados a la pauta épica, los héroes de Apolonio resultan en exceso humanos para su papel heroico. La ambigüedad estética de Apolonio se halla transfundida en el carácter de su héroe, Jasón. El tiempo de los héroes había pasado ya cuando Apolonio intentó poner en acción a su nuevo Ulises. Del antiguo aventurero marino hizo un caballero un tanto cortesan³⁵²».

Porque son cinco siglos los que separan a Homero de Apolonio de Rodas, cinco siglos en la vertiginosa cultura griega dejando su huella inevitable de variación en sus manifestaciones sociales, en sus producciones literarias.

La narración de las aventuras de la saga de los argonautas en busca del Vello de Oro es tan larga y mutable como la saga misma. De los aedos y rapsodas de las plazas pasamos a un director de la biblioteca del

³⁵²Op. cit., p. 12.

Museo en Alejandría y preceptor del tercer Tolomeo como canalizadores literarios de estos argonautas. De héroes incuestionables (Ulises) pasamos a protagonistas inseguros que viven de espaldas al mar y que sólo se convierten en verdaderos actores cuando se trata de una aventura de tierra adentro. Incluso uno de los tripulantes del Argos, Idas, el más belicoso de los argonautas y fiel representante de los héroes homéricos, debe intervenir para reprocharle a Jasón que se ayude de la magia de Medea y que necesite del apoyo femenino³⁵³. Se mira por prismas distintos indiscutiblemente. Si la "areté" (*Iliada*) y la supervivencia (Ulises, en la *Odisea*, ya no lucha por una cuestión de honor, simplemente intenta salvar su vida, sobrevivir³⁵⁴) son los móviles de la narración, en el siguiente paso que ofrecemos, cinco siglos después, hallamos un personaje, Jasón, que apenas debe entretenerse en otra labor más que en demostrar su osadía superando prueba tras prueba, al modo del "cuento de la hija del gigante", según denominación de los folcloristas, o como raíz misma de dicha variante del

³⁵³ Son muchas las obras que pueden citarse en este sentido. Por ejemplo:

-Robert Flacelière, La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles, Temas de Hoy, Madrid, 1989, pp. 77-108.

-G. Duby, M. Perrot, Historia de las mujeres., Taurus, Madrid, 1992, vol. I.

³⁵⁴ Cfr. Josep Alsina Clota, Comprender la Grecia clásica, Teide, Barcelona, 1983, pp. 44 y ss.

folk-tale³⁵⁵. Se trata de un tipo de héroe para cada poeta y un tipo de poeta para cada forma social. Del mismo modo encontraremos un tipo de mar para cada tipo de héroe. Así, el mar de Homero es un mar escenario, un mar que no se busca, sino que se impone como distancia que hay que salvar con la ayuda de las divinidades. En el mar de Apolonio de Rodas encontramos no el lugar o escenario donde el poeta sitúa la narración a pesar de las exigencias argumentales del mito del Vello de Oro, sino un obstáculo más en una serie consecutiva de pruebas que han de superarse y cuyo origen no está en una determinación divina como ocurre en la Odisea, sino en un desafío y/o castigo entre humanos. Ulises y Homero frente a Jasón y Apolonio; siglo VIII a. de C., siglo III a. de C. De vital importancia ha de considerarse aquí la imagen de "vate" que se le atribuía a los poetas de la Grecia de la etapa Arcaica, de tal modo que nuestro cantor ciego de Quíos era concebido como un profeta, una especie de sacerdote inspirado por la divinidad, un taumaturgo, figura que, por un lado y precisamente por su defecto de la ceguera, podía ver más allá que los demás; y por otro lado, estaba incapacitado para la

³⁵⁵ Cfr Georges Jean, El poder de los cuentos, Pirene, Barcelona, 1988, pp., 30 ss. Igualmente, sobre la cuestión de los cuentos populares y sus precedentes puede señalarse el trabajo de Vladimir Propp Las raíces históricas del cuento (Fundamentos, Madrid, 1987), donde dedica algunas páginas en exclusiva a la variante que hemos señalado (pp. 441 ss.).

guerra, requisito indispensable para dedicarse a ocupaciones artísticas y desde el cual se ofrece una concepción del mundo que responde aún a características “aristocráticas” —en tanto que se dedica a la vida de príncipes y nobles, a sus costumbres e ideales, sin dar cabida no ya al hombre común del pueblo, sino que ni tan siquiera muestra interés por el guerrero de menor rango—. Frente a esto, ya situándonos en el momento de Apolonio de Rodas, encontramos que el reciente modelo de Estado de la época helenística favorece la creación de una nueva clase dirigente, “burguesa” —con las reservas propias de usar aquí tal término, se entiende— con el poder económico como único filtro social, dejando de lado todo tipo de prejuicios aristocráticos como consecuencia de un racionalismo revalorizado que desemboca en la división del trabajo por encima de la capacidad/incapacidad individual, en una red de control —salvando las diferencias, repito— administrativo y burocrático, en una organización jerárquica de un tipo de “funcionariado” y, afectando al campo de la cultura y de la ciencia, en una institucionalización de la actividad científica y artística que se extendía incluso al campo del espíritu³⁵⁶. O de otro modo más escueto y según ya señalábamos: del aedo de Quíos pasamos a un posible director de la biblioteca del Museo de Alejandría y

³⁵⁶ Cfr. Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, volumen 1, Labor, Barcelona, 1988, pp. 77 ss.

preceptor del tercer Tolomeo más preocupado por las cuitas amorosas de sus héroes que de la historiación de los hechos en sí, hasta el extremo de cortar la narración tradicional del mito de Medea justo en el momento en que esta, tras el desprecio de Jasón, entra a saco con una cruenta serie de asesinatos (según, por ejemplo, la Medea de Eurípides).

Una clave se descubre: el mar de la literatura responderá a las particularidades de ocio del público ("oyente/lector") al que la obra que lo contiene va dirigida. La Odisea aparece como claro exponente de las "costumbres literarias" y los modos sociales del siglo VIII a. de C., y he aquí entonces que se hace explícito cómo con Apolonio de Rodas se fuerza el mar epopéyico de las aventuras de los argonautas hacia los nuevos gustos ociosos, refinados, distendidos, hacia los nuevos principios de valores de un determinado grupo social que conocemos y que no es otro que aquél con acceso a la lectura (y lo que conlleva).

El mar de la Eneida.

En la literatura latina producida en la época imperial nos detenemos ahora con Virgilio, dado que, por un lado, no sólo es palpable en su obra cumbre una historicidad elocuente, sino que, además, pretende interferir, justificar, funcionar como ideólogo acreditado sobre el momento histórico en el que vive. Su Eneida en pleno supondrá un intento de actualización de un tiempo deslizado desde la Iliada y la Odisea de Homero, pasando por El viaje de los Argonautas de Apolonio de Rodas³⁵⁷, hasta un presente en el que la literatura, —la literatura de Virgilio en nuestro caso— se hace por encargo y se utiliza, ya sin tapujos, con un propósito concreto, con una determinada intención ideológica, esto es, como instrumento de revitalización del sentimiento religioso³⁵⁸ y de reconstitución, reafirmación

³⁵⁷ La inclusión aquí de estos tres títulos no es aleatoria, pues, además de ser aceptación común en todos los estudios que he revisado, puede fácilmente comprobarse sobre el papel que las obras citadas se presentaron importantes para Virgilio a la hora de escribir su Eneida, en tanto que deben entenderse como modelos literarios de aquello mismo que él pretendía.

³⁵⁸ No obstante, creo interesante señalar aquí que el tema de la religiosidad en Virgilio precisa matizaciones como la que sigue: «En Roma no hubo nunca irreligión popular; el pueblo no

si cabe, del sentir patriótico de las personas cuyos intereses conforman el grupo, el estamento social, que el poeta en cuestión mantiene inevitablemente en su horizonte de reflexión, en su horizonte de expectativa o, si se me permite, en su hábitat sociocultural. Recordamos: todos los elementos que constituyen la obra y le dan apariencia de unidad lógica, soportan el peso de esa colectividad³⁵⁹ y, por ello, no debe

dejó nunca de creer y de orar. ¿Pero qué era lo que un romano cultivado —un Cicerón, un Horacio, un emperador, un senador, un notable— podía creer de la fantasmagoría de los dioses ancestrales? La respuesta es categórica: ni una palabra de todo ello; había leído a Platón y a Aristóteles que, cuatro siglo antes, ya no creían en absoluto. Virgilio, alma en extremo religiosa, cree en la Providencia, pero no en los dioses de sus propios poemas, Venus, Juno o Apolo». (Historia de la vida privada, volumen I, Taurus, Madrid, 1989, p. 210. El autor del capítulo al que pertenece la cita es Paul Veyne).

³⁵⁹ Nos referimos aquí al colectivo que, consciente o inconscientemente, conforma la clase social en general a la que pertenece el autor. O más exactamente, no sólo la clase social en general, sino también y sobre todo el grupo perteneciente a esa clase con el que el autor convive socialmente. Si la naturaleza del hombre ha de entenderse -o al menos puede entenderse- como *ser-en-sociedad* todos los hechos circunstanciales producidos desde la individualidad no han de considerarse como producto de esa individualidad estrictamente, pues por su propia condición de *ser-en-sociedad* le será imposible desprenderse del peso de la colectividad: «No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que

entenderse la presencia de los mismos como producto de una decisión exclusivamente individual y voluntaria, sino como pilares variables en apariencia, pero insustituibles funcionalmente desde y para el valor ideológico de dicha obra. Así, en este sentido, todos los elementos que integran la obra, la Eneida en nuestro caso, pueden ser leídos a través del prisma del pensamiento individual como producto de la colectividad; todos los elementos, esto es, también el mar.

Abrimos entonces la primera interrogante: ¿Aparece el mar como elemento fundamental en la Eneida? Evidentemente, la pregunta necesita matizaciones que la sitúen en la dirección perseguida. En primer lugar, puede afirmarse que no es uno de los elementos prescindibles desde el punto de vista argumental, dado que a través de la comunicación por mar entre las naves troyanas y los distintos puertos, se van hilando igualmente los distintos hechos narrados en el poema de Virgilio, carácter éste que se asemeja a lo representado en la Odisea o El viaje de los Argonautas. Por otra parte, aparecen en el mismo sentido algunas semejanzas más entre la obra de Virgilio y las otras de Homero y Apolonio de Rodas, donde la travesía por las

determina su conciencia». (Karl Marx, 1859. Citado en: Gerald A. Cohen, La teoría de la historia de Karl Marx. Una defensa, Pablo Iglesias/Siglo XXI, Madrid, 1986, p. VII).

aguas se concibe como viaje siempre de regreso, en la primera, o de ida y vuelta, en la segunda; con la Eneida se completa el círculo, pues se trata de una ida hacia el Lacio, desde donde ya nunca se retornará a Troya.

Ahora bien, retomando la pregunta anterior, cabe afirmar igualmente que, en segundo lugar y desde un punto de vista estético en estricto, la inclusión del tema del mar le sirve a Virgilio para recrearse en el trabajo con el lenguaje³⁶⁰ o, de otro modo, para lograr unos pasajes discursivos que bien pueden ser objeto de estudio y elogio por parte de la crítica estilística³⁶¹ más concienzuda. Pero no es precisamente aquí donde ha de buscarse el verdadero peso del tema del mar en la Eneida, entre otras cosas porque no es significativo el número de versos que se le dedica al mar en relación con

³⁶⁰ Son numerosas las ocasiones en las que Virgilio detiene el relato para centrarse en las descripciones de las tormentas, por ejemplo: En. III, 190-202.

³⁶¹ En el sentido anterior puede citarse, por ejemplo, el trabajo de José González Vázquez La imagen en la poesía de Virgilio (Universidad de Granada, Granada, 1980, pp. 197 ss.) donde, a pesar de no estudiar el mar como elemento nodal, sí aparecen los pasajes mencionados con relativa frecuencia para ilustrar su exposición sobre las imágenes poéticas en la obra del poeta latino.

Del mismo modo, Gonzalo Maeso, "La onomatopeya o armonía imitativa en Virgilio", Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos, II, Madrid, 1968, pp. 334-341.

el total de la obra.

Sin embargo, y en tercer lugar, desde un punto de vista funcional el panorama se presenta bien distinto. Porque a través de la utilización del mar Virgilio consigue uno de los objetivos ideológicos específicos para los que construyó la Eneida: la rehabilitación del sentimiento religioso³⁶². Y es fácilmente comprobable esta afirmación, pues, prácticamente, cada vez que se incluye algún pasaje relacionado con nuestro objeto de estudio, se incluye igualmente una determinada divinidad que demuestra su poder frente a las aguas y las tempestades que amenazan a los navegantes, lo cual se ve reforzado al remarcar la incapacidad de los hombres ante tales amenazas; de paso, también demostrarán dichos dioses su vehemencia y predilección hacia los troyanos, castigando a quien se pusiere en su contra³⁶³.

Este es pues el primer gran valor ideológico del mar en los llamados textos literarios, y éste será igualmente uno de los valores más específicos del mar dentro de la "ecuación" de las sustituciones metafóricas

³⁶² El otro objetivo era, no lo olvidemos, la reafirmación del sentir patriótico, el cual, por otra parte, va también relacionado con el mar, según la actitud de los dioses que escribe Virgilio en relación con los troyanos: un favoritismo ilustrado, podríamos decir.

³⁶³ Cfr., Eneida, I, 40-70; En., I, 120-155; En., III, 190-195; En., III, 525-535; En., III, 690-700; En., IV, 575-580; En., V, 10-25; En. V, 235-240; En., V, 605-610; En., IX, 70-90...

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

con las que el mar se ubica en la literatura: el mar y el poder divino ocuparán las incógnitas pertinentes.

El mar de **Las mil y una noches**

Llegados a este punto y según el itinerario que nos proponemos, nuestro siguiente destino nos transportará hasta Oriente. Pero antes revisaremos sobre la mesa la cartografía literaria que poseemos referida al mar. En este sentido, Alberto Díaz Rueda nos propone la siguiente travesía: «En el poema de Valerio Flaco sobre los Argonautas se nos cuenta el asombro de los dioses sobre la audacia del hombre que se atrevía a desafiar al mar³⁶⁴. [...] Un tal Dares llevará toda esa prehistoria homérica a la Edad Media con la novela en prosa De excidio Troiae (siglo VI d.J.C.). Ovidio también aprovecha la gesta de los Argonautas (Metamorfosis) y Dante, varios siglos más tarde, atribuye a Jasón (pese a colocarle en el Infierno) los rasgos del ideal heroico; no en vano él y su nave compendian la primera manifestación literaria de la metáfora clásica que iguala a la poesía con la navegación y, sobre todo, es el símbolo de esa veta inagotable de humano deleite literario que proporcionará el mar a los poetas y novelistas [...].

Hesíodo cantará la creación del Océano y su linaje en la Teogonía [...].

En otras mitologías (las de los pueblos insulares,

³⁶⁴Otra vez aparecen unidos mar y poder divino, binomio que en nuestro trabajo adquiere carácter de constante.

por ejemplo) el mar, fuente de la vida, es el producto del sudor creador del dios patricio Taaroa (Polinesia) o surgía al estallar la bolsa de un pulpo gigantesco (Samoa) o el líquido amniótico de un aborto de la hija del Dios creador (Islas Marquesas) [...].

En los países Nórdicos, en las sagas recogidas por el Kalevala (12.000 versos recopilados por el erudito Cönrot en 1835) el mar es objeto de veneración y respeto, pero no se le diviniza, es simplemente la cuna y el descanso final del héroe Vainamoin, padre de las artes y de los oficios. [...] El mar tiene una grandeza práctica para los pueblos nórdicos: provee alimentos y es el mejor camino para llegar a otras tierras a fin de negociar y prosperar.

[...] Pero del Asia menor nos llega otra visión del mar que entronca decididamente con la tradición homérica: Las mil y una noches no mitifica el mar, pero lo hace lugar de maravillas y camino obligado para sus humanísimos héroes³⁶⁵».

De todo este recorrido —y del que prosigue a lo largo del artículo citado—, independientemente de algún

³⁶⁵ Alberto Díaz Rueda, "Travesía marítima por la literatura de todos los tiempos", Camp de l'arpa, 89-90, Julio-Agosto, Barcelona, 1981, pp. 8-10.

que otro desplazamiento de orden cronológico³⁶⁶ que no enturbia en absoluto la útil visión de conjunto que precisamos para nuestro estudio temático, nos llama muchísimo la atención la concepción del mar que se apunta sobre el Kalevala. Recordemos que, aparte de la permanente relación mar/divinidad y de algunas constantes escenográficas (el mar como espacio para huidas y extravíos), aparece aquí un mar funcional en su sentido más práctico, en tanto que supone, por un lado, una indispensable fuente de alimento y riqueza, mientras que, por otra parte, se ofrece como una vía excepcional para la canalización del comercio³⁶⁷.

Estos últimos aspectos también aparecen de forma sesgada en el mar de Las mil y una noches, además de lo que ya se ha dejado entrever en el mencionado artículo de Díaz Rueda.

Pero quizás sea necesario abrir aquí una cuestión

³⁶⁶ Ver, por ejemplo, los ejes "prehomérico" y "poshomérico" que se establecen.

³⁶⁷ Son numerosas las ocasiones en las que aparece el mar en el sentido citado, incluso a veces generando conflictos entre los distintos personajes que luchan por el alimento: «Lanzó sus redes Untamo, / en las ondas de Kalervo; / kalervo sacó las redes, / puso en su cesta el pescado; / Untamo sintió gran cólera, / se dejó llevar por la ira, / hizo soldados sus dedos / y las palmas hizo tropas. / Luchó por tripas de percas, / combatió por alevinos». (Kalevala, Barcelona, 1953, traducción de María Dolores Arroyo, pp. 453-454).

de carácter justificativo: ¿es el mar un tema que podríamos calificar como "estructurante"³⁶⁸ en los cuentos de Las mil y una noches y que, por tanto, respalde la presencia de dicha obra en nuestro estudio? Porque si en algo coinciden las obras citadas hasta el momento es en ese espacio literario común, esto es, el mar en el sentido de tema estructurante con respecto a la totalidad de cada una de esas obras, algo que, por otra parte, no aparece con demasiada claridad —al menos

³⁶⁸ Pedro Granados utiliza el mismo término en su artículo "El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora" (Lexis, Vol. XVIII, n° 2, Lima, 1994), donde se lee: «Lo que nosotros pretendemos ahora es estudiar el mar como tema autónomo que estructura esta obra. Pero, aclaremos, no se trata de una estructura inmóvil, o de la única organización posible desde esta perspectiva marina; no [...]. Lo que nos interesa realmente destacar es la manera en que el corpus elegido establece una lógica -significativa y discreta solidaridad entre ciertos elementos- que al mismo tiempo va estructurando el texto general» ("El mar como tema estructurante en..., p. 179). Pues bien, es precisamente en este mismo sentido de "significativa y discreta solidaridad entre ciertos elementos" en el que nosotros hacemos uso del término "estructurante". Sin embargo, creemos imprescindible también apostillar que Pedro Granados en la nota 9 de dicho artículo se desmarca teóricamente de lo que Roland Barthes entendería como un análisis típicamente estructural, por lo que sería interesante confrontar desde este punto de vista el artículo citado de Granados con el de Roland Barthes, "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe", Comunicaciones (Buenos Aires, Nueva Visión, 1972).

desde ese punto de vista argumental— en estos cuentos orientales, debido quizás a su peculiar modo de organización.

En principio suponemos que ese procedimiento narrativo que da unidad al mosaico de cuentos que conforman la obra es por todos conocido. Sin embargo sí es posible realizar algunas clasificaciones de orden temático. Por ejemplo, Juan Vernet diferencia siete grandes grupos: cuentos maravillosos; novelas de caballería; novelas didácticas; novelas esotéricas; relatos edificantes, anécdotas y fábulas; novelas amorosas y novela picaresca³⁶⁹. Nosotros intentaremos, del mismo modo, convertir en unitario nuestro tema del mar, para después dilucidar cuál es la función mayoritaria que va cumpliendo a lo largo de la obra. Porque, retornando a la cuestión inicial sobre la relativa importancia de la presencia del mar en Las mil y una noches, ciertamente podemos afirmar que conforme avanzan las noches narrativas³⁷⁰ se va haciendo referencia al mar de una

³⁶⁹Cfr., Las mil y una noches, Planeta, Barcelona, 1990, edición de Juan Vernet, pp. 36-64.

³⁷⁰Otra de las ediciones que manejamos es, Las mil y una noches, Ediciones 29, Barcelona, 1992. Esta edición presenta 1.727 páginas, dato aprovechable si se toma como referente a la hora de valorar el peso del tema del mar en el conjunto de la obra, según se explica inmediatamente. Así mismo, está muy bien considerada tradicionalmente la edición de Rafael Cansinos-Assens: Las mil y una noches, Aguilar, Madrid, 1969.

manera continuada y significativa respecto a la totalidad de la misma³⁷¹ y, precisando en lo posible, podemos asegurar que la primera función del mar que destaca por encima de las demás es la del mar-escenario para las aventuras de los "humanísimos héroes" a los que hacía referencia Díaz Rueda. En contadas ocasiones aparece ese carácter del mar como proveedor, como fuente de riqueza³⁷², lo que ocurre igualmente con ese otro aspecto comercial que mencionábamos³⁷³. El mar utilizado como un recurso expresivo, simbólico, con función metafórica en definitiva, sí adquiere mayor importancia³⁷⁴, aunque,

³⁷¹ Las mil y una noches, Ediciones 29..., pp. 12, 14, 30, 33, 36, 38, 54, 55, 116, 117, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 139, 144, 149, 150, 156, 157, 216, 278, 279, 312, 318, 431, 457, 464, 465, 478, 481, 482, 501, 502, 514, 551, 572, 622, 624, 652, 674, 701, 872, 897, 899, 900, 901, 914, 917, 943, 947, 959, 961, 962, 967, 994, 996, 1004, 1013, 1029, 1045, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1056, 1061, 1091, 1092, 1125, 1148, 1208, 1257, 1258, 1271, 1272, 1273, 1275, 1276, 1277, 1285, 1297, 1309, 1318, 1329, 1336, 1340, 1341, 1530, 1532, 1535, 1551, 1653, 1657, 1658, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1690, 1691, 1695, 1700, 1702.

³⁷² Op. cit., pp. 33, 139, 144, 652, 996, 1271.

³⁷³ Op. cit., pp. 30, 116, 149, 502, 1329.

³⁷⁴ Op. cit., pp. 121, 216, 279, 312, 318, 431, 514, 551, 572, 674, 701, 872, 897, 901, 917, 994, 996, 1013, 1029, 1051, 1061, 1091, 1092, 1125, 1208, 1309, 1318, 1336, 1530, 1532,

insistimos, es la primera función del mar-escenario la que prima por encima de todas las otras. Así que, deteniéndonos en este último punto, podemos releer la afirmación de Díaz Rueda que hemos recogido más atrás: Las mil y una noches no mitifica el mar, sobre todo en confrontación con la tradición homérica, según se escribe. Obviamente, es cierta esa desmitificación del mar en la obra, o, mejor aún, la no-mitificación del mar, máxime si descendemos al nivel etimológico del término "mito"³⁷⁵ con la correspondiente implicación pseudohistórica que conlleva la noción de "leyenda" —que no existe en Las mil y una noches—, a lo que se podría añadir del mismo modo la propia imposibilidad de una lectura alegórica³⁷⁶ de la obra en general y de la función del mar en particular, ya que muy por encima de cualquier intento alegórico se encuentra ese conglomerado temático que nos hace caer en picado

1653, 1691, 1700.

³⁷⁵ Tomado del griego *mythos*, fábula, leyenda. Es este el sentido que nos interesa por el momento, prescindiendo de otras posibilidades que nos conducirían, por ejemplo, al prolijo y complejo asunto de la construcción de los llamados "mitos literarios".

³⁷⁶ Ver, como una aproximación suficiente para nosotros, lo expresado por José Ferrater Mora sobre la cuestión del "mito" en su Diccionario de filosofía (Alianza, Madrid, 1986).

desde lo maravilloso para darnos de bruces contra la más sensitiva de las realidades. Porque, en definitiva, la función del mar-escenario de estos cuentos está mucho más cerca de lo cotidiano que de lo mítico, punto que nos sirve de ruptura y a la vez de hilazón con respecto a las obras de Homero o Virgilio que ya hemos tratado: el mar, lejos de aparecer ligado a valores de orden patriótico o religioso, no es más que un espacio para que los "humanísimos héroes" vivan sus aventuras, según señalábamos. Concluimos, con todo, insistiendo en ese aspecto común del mar-escenario por un lado y, por otro, en el importantísimo salto cualitativo que supone, desde el punto de vista funcional, la desmitificación de nuestro objeto de estudio para despojarlo de lecturas paralelas y contribuir así a la claridad didáctica de una literatura oriental que siempre pecó de sentenciosa, a pesar de la aceptación generalizada de que Las mil y una noches es precisamente un libro que no encierra pretensiones didácticas o moralizantes, sino que únicamente persigue posibilitar el entretenimiento de los lectores u oyentes, aceptación generalizada que, por otra parte, no compartimos. Sin duda el hecho de que una obra se construya para entretenimiento del público no implica necesariamente que dicha obra renuncie a su contenido moral. Es más, el carácter moralizante, ideológico en definitiva, es algo inherente al propio discurso literario, siguiendo con la apuesta teórica que secundamos desde el inicio. Por tanto, si Las mil y una noches no ofrecen

ese sesgo moralizante es precisamente porque se sitúan en la cara contraria de la misma moneda, con lo que, en definitiva, se ofrece un discurso cargado de una moralidad distinta, contraria a la de los cánones oficiales, religiosos, etc., establecidos³⁷⁷. En este sentido, el mar queda puesto al servicio de sus *humanísimos héroes*.

³⁷⁷Es posible incluso descubrir un índice considerable de autores que optaron por esa otra cara de la moralidad, como es el caso de Ibn Quzman, quien, para cumplir con la pertinente actitud moral del poeta cejelero, puso bastante empeño en retratarse a sí mismo como «borracho derrochador, impío irrespetuoso, adúltero sin escrúpulos, jueguista empedernido y sodomita estrupador, mientras que, por otra parte, en sus cejeles alude a haberse casado, tenido hijos y haberso divorciado "canónicamente", por no poder soportar el carácter de las mujeres, a quienes pinta con trazos negativos, según la mejor tradición de la misoginia islámica» (Ibn Quzman, Cancionero andalusí, Hiperión, Madrid, 1989, edición de Federico Corriente, p. 14).

Los Lusíadas o el desafío del mar renacentista.

La división —filosófica— radical³⁷⁸ entre lo material y lo no material o espiritual que se produce en la concepción del mundo durante este período³⁷⁹ que no

³⁷⁸

Del latín *radix*, *-icis*, raíz. Aquí se utiliza por tanto en ese sentido de retorno al punto de partida, porque con el pensamiento renacentista se iniciará de nuevo la búsqueda del concepto de verdad desde las raíces propiamente dichas de la historia del pensamiento, llegando a conclusiones tan interesantes para nosotros como la noción de "filia temporis" o, de otro modo, la noción de historicidad. Por ejemplo, ver en este sentido: -Nicolás Abbagnano, Historia de la filosofía. La filosofía del Renacimiento. La filosofía moderna en los siglos XVII y XVIII, Hora, Barcelona, 1985, pp. 14-15, donde se lee: «El instrumento fundamental del Renacimiento es "el retorno a los antiguos", entendido así mismo como un "retorno al principio", como una vuelta a lo que da fuerza y vida a cada cosa y de lo que depende la conservación y el perfeccionamiento de todo ser [...]. Ahora bien, este retorno del hombre a su principio es, sustancialmente, un retorno a lo que el hombre ha sido: a su lejano, pero más antiguo pasado, a los orígenes de su historia».

³⁷⁹

Concepción del mundo que se debate entonces entre la perspectiva aristotélica y la platónica, siendo la primera (dominante durante toda la Edad Media) sustituida ahora por los fundamentos de la segunda, hecho que fue crucial para la renovación del método científico, con una transición desde el empirismo hacia una ciencia más abstracta que daría lugar a la comúnmente aceptada en su

es otro que el período de transición hacia los estados modernos y hacia el inicio de los sistemas de producción capitalistas con la superación del feudalismo, supone —la mencionada división radical— una búsqueda del conocimiento de ese recién estrenado plano material³⁸⁰ que, obviamente, se deslizaría hasta el nivel de la praxis³⁸¹ traduciéndose en lo que podríamos llamar una "ética de la inversión"³⁸² que, por supuesto, también

denominación "revolución científica del Renacimiento". En este sentido, ver el capítulo titulado "Cambios de perspectiva y método" en: L.W.H. Hull, Historia y filosofía de la ciencia, Ariel, Barcelona, 1989, pp. 223-262.

³⁸⁰ Nos referimos aquí a los avances científicos de la época que se produjeron con la mencionada "revolución".

³⁸¹ En su sentido marxista de acción tendente a transformar el mundo, sin más, pero sin menos, es decir, englobando los mecanismos (políticos, económicos...) con los que se puede transformar el mundo.

³⁸² Soy consciente de la problemática filosófica que se plantea al introducir aquí este sintagma, "ética de la inversión". Por un lado nos encontraríamos ante la necesaria lectura del término "ética" como elemento historiable dentro de la propia historia de la filosofía, con la consabida complicación de dicha historia de la ética a partir del Renacimiento como consecuencia del fuerte resurgir de tendencias éticas abandonadas relativamente en el pasado junto a los nuevos problemas que evidenciaban la necesidad de responder con planteamientos éticos igualmente nuevos. Por otro lado tenemos las posibles acepciones del término "inversión",

influiría en las producciones literarias³⁸³.

Sin duda, el mar renacentista puede servirnos como uno de los elementos necesarios para el conocimiento de la nueva estructura³⁸⁴ de la sociedad del momento, pues en este período el mar adquiere por vez primera la atribución de un valor mercantilista más o menos importante, de un valor de uso, de un valor de cambio en definitiva en detrimento de su valor natural de primer orden, que no es otro que el de proveedor de alimento. Ahora el mar se convierte en una especie —y pido disculpas por el desafortunado símil— valor de

que podría ser entendido, en principio, como cambio de posición o actitud frente a los postulados —éticos— inmediatamente anteriores.

Sin embargo, y dejando abierta la posibilidad de la dirección anterior en lo que a la atribución de significados se refiere, bastará aquí entender la "ética de la inversión" como el establecimiento de unas formas de actuación peculiares que vienen determinadas por el recién inaugurado sistema de producción capitalista; por ello, el término "inversión" se leerá en consecuencia como inversión monetaria, financiera.

³⁸³ Aquí, por primera vez, nos referimos a la literatura como producto, como resultado de una producción que posee valor de cambio. Ver, sobre todo por la implicación temática que realiza, Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica...

³⁸⁴ Económica, se entiende. Sólo cabe aquí la posibilidad del sentido económico —marxista— del término.

bolsa que está expuesto a la revalorización o desvalorización normal de cualquier apuesta económica. La aventura del mar requiere grandes inversiones. Detrás se encuentra el oro o el naufragio. Nosotros intentaremos acercarnos al conocimiento de ese nuevo valor funcional del mar, como siempre, a través de la literatura, en este caso a través de su concreción en Los Lusíadas, obra que, por extensión, nos basta para hacer efectivo ese conocimiento de la función del mar que ya en principio nos atrevimos a definir con el subtítulo del capítulo: el desafío (monetario, principalmente) del mar renacentista.

La elección de la obra de Camoens para el estudio de la función del mar en este período responde, en primer lugar, a la conexión temática e intencional que existe entre ésta y las otras de Homero y Virgilio que hemos tratado³⁸⁵, conexión que nos resulta bastante útil en nuestro trabajo, donde ya hemos establecido algunas características funcionales del mar de la Odisea y la Eneida que aquí nos serán necesarias para acercarnos a la obra de Camoens. Páginas atrás poníamos en confrontación las particularidades funcionales del mar utilizado en la Odisea frente al mar de El viaje de los

³⁸⁵ Cfr.: José Angel Cilleruelo, "Lisboa después de Ulises", Quimera, Nº 46-47, Barcelona, 1985, p. 65; Ildelfonso manuel Gil, en: Luis Vaz de Camoens, Los Lusíadas, Planeta, Barcelona, 1982, pp. XIX-XX; J. de Echjave-Sustaeta, "Virgilio en Camoens. El episodio de Leonardo y Ephyre", Cuadernos de Filología Clásica, vol. XX (1986-1987), Madrid, 1987, pp. 171-174.

argonautas de Apolonio de Rodas, estableciendo unas diferencias que respondían, en primer lugar, a la condición de aedo de Homero ante la de "funcionario" de estado de Apolonio, trayendo también a colación los usos y costumbres en lo que a ocio se refiere del público (oyente y/o lector) al que la obra iba dirigida, adaptándose la presencia del mar al contexto —económico, sociocultural...— que la produce. Pero sin embargo era en Virgilio, como ya vimos, donde se producía realmente una intencionalidad funcional a la hora de la construcción literaria. Más atrás decíamos que con Virgilio nos encontrábamos ante un presente en el que la literatura se hacía por encargo y era utilizada como instrumento de revitalización del sentimiento religioso por un lado y de reconstitución y reafirmación del sentir patriótico por otro. En este sentido concluíamos que, efectivamente, a través de la utilización del mar Virgilio conseguía uno de los objetivos ideológicos que se planteó a la hora de construir la Eneida, que no es otro que el referido a la actitud religiosa en principio. Seguidamente añadíamos que, de paso, insistía en la predilección de los dioses con respecto a los troyanos, incidiendo así indirectamente en el estigma del patriotismo.

Camoens, por su parte, no realizó un encargo específico de nadie cuando escribió su poema, pero sí recibió un premio por el mismo, premio poco importante en realidad —«una pensión modesta con la que subsistió

hasta su muerte el 10 de junio de 1580³⁸⁶»—, pero premio al fin y al cabo que no provenía de un mecenas particular precisamente, sino de la propia administración del estado, dato éste que lleva implícita la intención del autor al escribir la obra: el Portugal renacentista merecía un poema épico nacional a imitación de las epopeyas de la Grecia y Roma clásicas, donde se resaltasen igualmente los valores patrióticos del importante pueblo lusitano del siglo XVI. A este respecto, son muy interesantes las aportaciones que realiza Ildelfonso-Manuel Gil sobre el papel del héroe camoeniano en relación con los propósitos del autor al escribir la obra: «Respecto a esas dudas sobre el quién es el protagonista de Os Lusíadas basta leer lo que en el poema se dice una y otra vez, tantas y de modos tan claros, que sería impertinente señalarlas aquí al lector, como si él no hubiera de encontrarlas: lo difícil sería dejar de verlas, reiteradas siempre con satisffecha claridad. La estructura del poema se basa en su condición de epopeya de un héroe colectivo: el pueblo portugués. Los propósitos del autor se señalan en el texto y no cabe pensar que todas

³⁸⁶ Luis de Camoens, Los Lusíadas, Cátedra, Madrid, 1986, edición de Nicolás Extremera y José Antonio Sabio, p. 10.

En esta misma introducción puede leerse: «...la atención prestada a la miseria de sus últimos días (el "Dad limosna a Camoens, portugueses" de Raynouard) ha rodeado al poeta con la aureola del genio ignorado de su tiempo» (p. 20).

las veces que tal declaración de objetivos aparece fueran añadidas, ya que su tono se apoya en el orgullo de la obra que está creando. ¿Podemos pensar que los centenares de octavas dedicadas a cantar la historia de Portugal a lo largo de más de quince siglos, con la glorificación de sus reyes y la apología de sus héroes no estaban en la versión que Camoens llevó consigo desde el remoto Oriente hasta Lisboa? Es el objetivo que se declara en las octavas iniciales, que hubo de ser parte esencial en la inspiración generadora del poema y que es una de sus más valiosas cualidades³⁸⁷».

³⁸⁷ Luis Vaz de Camoens, Los Lusíadas, Planeta, Barcelona, 1982, edición de Ildelfonso-Manuel Gil, pp. XI-XII.

Podríamos añadir además numerosos ejemplos acerca de esa intención patriótica de Camoens, pues incluso la obra del portugués ha sido requerida para realzar tales valores patrióticos en otros países. En este sentido, ver por ejemplo el apartado titulado "Los Lusíadas en las culturas románicas" en la edición de Cátedra que ya hemos mencionado. O del mismo modo puede verse cómo se le concede especial importancia a esta posibilidad del uso del poema portugués para favorecer el patriotismo español en la introducción que realiza Aquilino Duque en: -Luis de Camoens, Os Lusíadas, Editora Nacional, Madrid, 1980, edición bilingüe traducida por el propio Aquilino Duque.

E incidiendo aún más en este asunto, basta con leer los seis sonetos introductorios que aparecen en la edición de Benito Caldera del año 1.580, que es justamente sobre la que trabajan Nicolás Extremera y José Antonio Sabio en la ya citada de Cátedra.

Para cumplir con ese requerimiento de ofrecer al pueblo lusitano su epopeya, era necesario acudir nuevamente a la tradición mitológica por un lado y, de manera casi indisoluble con ella, a las duras adversidades de los fenómenos naturales que cualquier aventurero —aventureros, en este caso— debe sortear para conseguir sus objetivos. Obviamente es en este espacio literario en el que el mar adquiere protagonismo. Y desde este punto y continuando con nuestra reflexión inicial sobre el valor del mar como inversión³⁸⁸, podemos ya entrar plenamente en el texto de Los Lusíadas para intentar descubrir la función específica o concreta del mismo en el poema.

El punto de partida para el conocimiento del texto —disculpas por la obviedad— es el título. Luis Vaz de Camoens otorgó a esta obra el genérico de Os Lusíadas, lo cual encaja ya perfectamente con lo que hemos

³⁸⁸ En esta dirección resulta suficiente el ejemplo que exponemos, aunque podrían ofrecerse otros muchos:

«La Casa de Contratación controla celosamente todas las expediciones: los funcionarios de la Corona están sobre aviso para evitar trampas y chantajes.

Hay flotas regulares de comercio, pasajeros y pertrechos. Y hay expediciones descubridoras: unas a sueldo de la Corona; otras, organizadas por particulares. En estas últimas es necesario fiarse de que el capitán pague o dé la parte correspondiente de botín...». (Gonzalo Zaragoza, Rumbo a las Indias, Anaya, Madrid, 1989, pp.8-9).

expuesto sobre el héroe del poema por un lado y lo que también hemos afirmado sobre las intenciones del autor: el engrandecimiento de su nación. El argumento de la narración versificada también es susceptible de simplificación, pues se trata en definitiva de relatar el viaje alrededor de África de Vasco de Gama y de señalar el descubrimiento del ansiado camino de comunicación por mar con la India, objetivo principal en la mayoría de los viajes expedicionarios de finales del siglo XV. A lo largo del relato se irán introduciendo diversos pasajes sobre la historia de Portugal y sobre distintas hazañas de sus compatriotas. Pero si en algo nos llama precisamente la atención el poema de Camoens es en el tratamiento que le dio a las descripciones de la naturaleza. Si bien en este sentido puede conectar con los otros poemas epopéyicos aquí estudiados —véase por ejemplo el apartado de la Eneida—, se demarca totalmente de ellos al concederle a dichas descripciones un carácter real que en nada tiene que ver con las cultivadas hipérboles de los anteriores, pues, en definitiva, esta epopeya de la recién estrenada Edad Moderna parece haber descendido decisivamente del limbo para situarse en su tiempo y espacio propios³⁸⁹, tiempo y espacio que, por otra parte,

³⁸⁹ De todas formas, aunque en la mayoría de las numerosas ocasiones que Camoens alude al mar lo hace de esa forma descriptiva un tanto realista, los cantos I y II ofrecen un contrapunto que está mucho más cerca de la Eneida que del resto

le son muy favorables dado el resultado de la apuesta de Juan II —y el posterior apoyo del monarca Manuel el Afortunado— en favor de Vasco de Gama³⁹⁰. Pues bien,

de la propia obra del portugués, pues aquí, al igual que en aquélla de Virgilio, los portugueses —en la otra los romanos— son también los favoritos de los dioses.

En la edición de Cátedra puede leerse al inicio de tales cantos el argumento de los mismos, cuya autoría corresponde al ya mencionado Benito Caldera, argumento que a nosotros nos basta para comprender lo que afirmamos en relación con la *Eneida*:

«CANTO PRIMERO. Argumento.

En el primero canto se trata el consejo que hicieron los dioses sobre las cosas del Oriente. Los portugueses navegando, aportan a Moçambique donde se les siguen varios acaescimientos y peligros, de los cuales los libra Venus que los favorece».

«CANTO SEGUNDO. Argumento.

Gama oído el mensaje envía a ver la tierra por dos de los suyos, los cuales son engañados por Baco, y, queriendo ya la armada entrar es otra vez estorbada de Venus y de las ninfas del mar. Júpiter dice a Venus algunos grandes hechos que han de hacer en la India los portugueses. Mercurio enviado de Júpiter los encamina a Melinde donde son recibidos con mucha fiesta».

³⁹⁰

«Unos años más tarde [del descubrimiento de América], en 1497, el portugués Vasco de Gama se va a explorar la ruta del este, por la que varios de sus compatriotas se han lanzado ya. En julio, sale de Lisboa, llega al Atlántico sur, pasa por el cabo de Buena Esperanza, explora las costas de África y después las Indias orientales. Ofrece, así, a su país la soberanía del océano Índico y sienta las bases de un imperio que se extenderá hacia el Pacífico hasta las islas de las Especies, las Molucas» (Etienne Taillemite,

en ese espacio físico dentro de lo literario se irá acomodando el mar con papeles distintos que se van sucediendo a lo largo del poema.

En primer lugar destacaremos que en ningún momento se hace referencia directa al mar como fuente de riqueza en el sentido que le dábamos al hablar del Kalevala, esto es, como proveedor de alimento, tal y como ya señalábamos en páginas anteriores. En segundo lugar, conectando con lo expuesto sobre la relación de los cantos I y II de Los Lusíadas con la Eneida, es importante incidir aún más en ese nexo —que aparece nuevamente— indisoluble entre el mar y el poder divino dentro del marco de la literatura. E insistimos en este aspecto porque ahora podría plantearse un desequilibrio en la lógica de la obra del portugués. Recordemos que uno de los propósitos de Virgilio al escribir su poema era la captación del sentir religioso, para lo cual puso en acción a los dioses en favor de los romanos. Pero los dioses que utilizó Virgilio eran sus propios dioses o, por lo menos, los dioses de los lectores a los que la obra iba dirigida³⁹¹. Sin embargo no ocurre así con quien debe servir al catolicismo portugués del XVI, en tanto que en Los Lusíadas aparecen unas divinidades que no son las

Por mares desconocidos, Aguilar, Madrid, 1990, p. 15).

³⁹¹ Recordemos que Virgilio no era concretamente un religioso fervoroso, según se ha indicado con anterioridad.

suyas precisamente. Pero el problema se soluciona ya desde el inicio de la obra, donde expone con claridad su posición respecto a la religión católica y el imperio portugués³⁹²:

«Y vos, oh bien nacida confianza
de antigua lusitana libertad
y no menos certísima esperanza
de ensanchamiento de la Cristiandad;
vos, nuevo horror de la africana lanza,
maravilla fatal de nuestra edad
dada al mundo por Dios y destinada
a dar del mundo a Dios parte ornamentada,
vos, tierna y nueva rama floreciente
del árbol que de Cristo es más amado
que otro cualquiera de los de Occidente,
Cesáreo o Cristianísimo llamado,
pues lo prueba el escudo que presente
muestra la gran victoria del pasado,
cuando para armas tuyas Él dejó
las cinco llagas que en la Cruz sufrió;

³⁹² Cfr., Luis de Camoens, *Los Lusíadas*, Cátedra..., p. 13: «La Dedicatoria al rey don Sebastián sigue la estructura del género oratorio: exordio, exposición, confirmación, ejemplificación, peroración y epílogo. Se desarrolla en trece estrofas en las que establece los vínculos católicos e imperiales entre la monarquía y el pueblo lusitano a los largo de la historia».

vos, poderoso Rey cuyo alto Imperio
el sol lo mira apenas va naciendo³⁹³...» (I, 6, 7, 8).

A partir de aquí la utilización de los dioses mitológicos deberá entenderse únicamente dentro de la lógica y exigencias propias del género.

Además del mar como recurso para mostrar el poder de los dioses a través del dominio de las tempestades y mareas, aparece de forma constante a lo largo del poema una segunda función que creemos fundamental: el mar ignoto, sus tempestades, su amenazante inmensidad nos servirá también para darnos la medida exacta del valor de los osados navegantes que lo desafían. Y esto parece chocar de lleno con nuestra hipótesis inicial, pues no era este tipo de desafío al que nosotros hacíamos referencia incluso ya en el título de este apartado, lo cual debe entenderse como la verdadera cuestión nodal de nuestro estudio si no perdemos de vista el momento crucial —para nuestra historia— en el que se ubica el poema. E insistimos en este punto, porque el desafío que nosotros mencionábamos —el de la sufragación de las expediciones— queda totalmente borrado de la realidad literaria, ocultado ante los ojos del lector con la sabia intención de acentuar los valores espirituales y patrióticos que en nada pueden mancharse con el verdadero objetivo del fletamento de las naos: el

³⁹³ Luis Vaz de Camoens, Los Lusíadas, Planeta..., p. 4.

aumento de la riqueza material.

En tan sólo una ocasión se hace referencia a este aspecto monetario a lo largo de las mil ciento dos octavas que componen la obra, y, de hecho, no de una manera elocuente en exceso, pues aparece velada por la exaltación del peligro del navegante y el premio de la fama:

«¿A qué nuevos desastres determinas
conducir a este reino y a esta gente?
¿Qué peligros, qué muerte les destinas
oculta en algún nombre preeminente?
¿Qué promesas de reinos y de minas
de oro, que le darás tan fácilmente?
¿Qué fama les prometes y qué historias,
qué triunfos y qué palmas y victorias?»³⁹⁴(IV,

97).

Esta estrofa se ubica en el canto IV, el cual, a nuestro entender, es el fragmento más alejado del estilo de imitación de la epopeya clásica³⁹⁵ que sostiene el

³⁹⁴ Luis Vaz de Caomens, Los Lusíadas, Planeta..., p. 96.

³⁹⁵ Sobre este asunto de la imitación de la epopeya clásica en Camoens basta con ver la introducción que realizan en la mencionada edición de Cátedra de Los Lusíadas Nicolás Extremera y José Antonio Sabio.

poema, lo que quizás justifique esta inclusión del asunto material en primer lugar y, en segundo lugar, las referencias al Dios cristiano y a las "ficticias" figuras de Ulises y otros héroes mitológicos. Incluso el propio argumento del canto parece llevar implícita esta ligera huida de la ficción literaria³⁹⁶.

Por último, y ya para finalizar, debemos aún señalar otro tipo de mar que encontramos de manera constante en este poema de Camones. Nos referimos al mar geográfico, al mar reflejado en los mapas, que existe tal cual se describe en la obra y que se acompaña de un sinfín de topónimos que otorgan a las hazañas descritas el carácter verídico que requiere la obra en función de aquellas intenciones patrióticas que movía a Camoens en el momento de escribirla.

Con todo, podemos concluir que en el poema de Camoens el mar se alza sin duda como un elemento insustituible y, sobre todo, muy aprovechable dentro del horizonte ideológico que preside la construcción de la obra, siendo sometido al juego de la ficción/verdad

³⁹⁶ «Prosigue Gama la narración de los reyes y guerras que tuvo el reino de Portugal, y cuenta un sueño del rey don Manuel, y cómo él fue elegido para el viaje del descubrimiento de la India, y cómo se embarcó» (Luis Vaz de Camoens, Los Lusíadas, Cátedra..., p. 211).

literaria que da como resultado un mar —encolerizado en la mayoría de las ocasiones— que vendrá contextualmente a destacar la valentía de los navegantes y que se doblará ante los portugueses, abriéndoles el camino hacia la fama y la gloria con la llegada a las Indias. Pero sólo el camino hacia la fama y la gloria, nunca hacia territorios potencialmente explotables.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

APÉNDICE II

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

La pesca

I

¡Cuántas veces sentado en tu ribera,
¡oh mar! como si oyera
la abrumadora voz de lo infinito,
ha despertado en la conciencia mía
honda melancolía,
tu atronador, tu interminable grito!

II

Todo enmudece y cae en el misterio:
el poderoso imperio
que la tierra asoló con sus batallas;
hasta los dioses que de polo á polo
temidos son; tú sólo
sientes rodar los siglos, y no callas.

III

No callas, y hasta el alto firmamento
sube tu ronco acento,
y cuando revolviéndote en tí mismo
ruges furioso, en tus entrañas late
el horror del combate
que empeña el huracán con el abismo.

IV

Sólo alcanza poder tan soberano,
el pensamiento humano
como tú grande, como tú profundo,
que alzando sin cesar su voz de trueno,
forja en su ardiente seno
las glorias y catástrofes del mundo.

V

¡Ay si decir pudieras cuanto sabes!...
¿Qué hiciste de las naves
con que surcó tu inmensidad, la aciaga
y trágica ambición? ¿Adónde han ido?
Como el mortal olvido
tu oscuro fondo hasta el recuerdo traga.

VI

Todo parece en tí sin dejar huella:
el barco que se estrella
contra el peñón, la armada que devoras,
los continentes que iracundo invades,
las sordas tempestades
que avanzan en tus olas bramadoras.

VII

La tierra, en cuyo seno te reclinás,
mantiene en pie las ruinas
que las ciegas catástrofes dejaron.
Tú, con desdén soberbio, las rechazas;
por tí pueblos y razas

como sombras pasaron.

VIII

El furor de los tiempos, que venciste,
sólo tu voz resiste:
tu acento fué, como clamor de guerra,
el que la humanidad oyó primero,
¡ay! y será el postrero
que en su agonía escuchará la tierra.

IX

Pero más, mucho más que cuando inmolás
y abismas en tus olas
la insolencia del fuerte á quien humillas,
mi espíritu conturbas y enajenas
con las tristes escenas
que esparcen el terror en tus orillas.

X

No lejos de un peñón agrio y salvaje
que con recio oleaje
el cantábrico mar bate y socava,
al través de los árboles blanquea
casi ignorada aldea,
sobre la costa inabordable y brava.

XI

Mirando al mar, de frente al Océano,
que sacudiendo en vano
la roca estéril sin cesar se agita,
el horizonte corta y se alza enhiesta
sobre la calva cresta
del picacho granítico, una ermita.

XII

Con qué placer la gente pescadora,
que al despuntar la aurora
por entre escollos á la mar se lanza,
del sol poniente al último vislumbre,
ve lucir en la cumbre
aquel faro de amor y de esperanza!

XIII

Cuando, salvo de inúmeros azares,
torna á los patrios lares
el marinero audaz, ¡con qué alegría,
con qué ferviente fe, descalzo y roto,
corre á colgar su voto
en aquel pobre templo de María!

XIV

¡María! que del piélago y del alma
las tempestades calma;
que recoge en sus brazos y consuela
al náufrago del mar y de la vida.
Bálsamo á toda herida,

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

puerto á toda aflicción, ¡*Maris stella!*

XV

Desde el peñón desnudo y solitario
que el blanco santuario
con su apacible majestad abruma,
contempla por do quiera la mirada
la costa acantilada
donde se estrella con fragor la espuma.

XVI

Y al dilatarse por el mar, divisa
en la línea indecisa
do se juntan las nubes y las olas,
raudo vapor, que con la crin al viento,
acelera el momento
de arribar á las costas españolas.

XVII

Luego, á medida que la luz se desmaya,
con rumbo hacia la playa
cuyos contornos borra la neblina,
se ven llegar las pescadoras naves,
como tímidas aves
que al nido vuelven, cuando el sol declina.

XVIII

El faro, al descender la noche oscura,
en la empinada altura
de negro promontorio centellea,
y su destello intermitente oscila,
cual la roja pupila
de un Titán, que en las sombras parpadea.

XIX

Están, desde la cúspide del monte,
el mar y el horizonte
á la absorta mirada siempre abiertos,
y al otro lado, en la vertiente opuesta
de la escarpada cuesta,
reclinado el lugar entre sus huertos.

XX

Silvestres hayas y robustos pinos
de los cerros vecinos
orlan y ciñen la brumosa frente,
por cuyas quiebras rueda y se desata,
como líquida plata,
el sonoro raudal de alguna fuente.

XXI

Y allí, donde de pronto se despliega
la pintoresca vega,
siguiendo los contornos desiguales
de la verde montaña, resguardado
por el peñón tajado
de recios y furiosos vendavales;

XXII

bajo el amparo de la Iglesia santa,
sobre la cual levanta
sencilla cruz sus brazos redentores,
sin que la sed de la ambición le aflija,
humilde se cobija
aquel pueblo de honrados pescadores.

XXIII

Por entre los repliegues de una loma,
rústico albergue asoma
al margen de un arroyo cristalino,
cuyo limpio caudal, abriendo calle
por el fondo del valle,
mueve después las piedras de un molino.

XXIV

Fresca arboleda en sus orillas crece,
y cuando el viento mece
con leve impulso sus tupidas frondas,
parece, reflejándose en el río,
que el ramaje sombrío
en el espacio tiembla y en las ondas.

XXV

Junto al arroyo que lamiendo pasa
las tapias de la casa,
un joven pescador de piel curtida
por el viento del mar, áspero y rudo,
iba nudo por nudo
recogiendo su red, al sol tendida,

XXVI

para coger los puntos de la malla,
que en su postrer batalla
rompió, saltando el pez, vencido y preso
en la jornada del pasado día,
cuando la red crujía
de la copiosa pesca bajo el peso.

XXVII

Agraciada mujer, viva y morena,
en la ingrata faena
le acompañaba, y con secreto gozo,
á menudo, ligera como el rayo,
mirándole al soslayo
orgullosa pensaba: —¡Es un buen mozo!—

XXVIII

Y él, al fijarse, de impaciencia lleno,
en el redondo seno
que el ceñido jubón reprime y tapa,
suspendiendo de pronto su trabajo,
decía por lo bajo
con aire vencedor: —¡Es que eres guapa!—

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

XXIX

Entonces, dibujándose indecisa
en sus labios la risa,
contemplábase, muda de embeleso,
la dichosa pareja enamorada,
y era aquella mirada
una promesa, una caricia, un beso.

XXX

Los dos nacieron para amarse. Es Rosa,
como su nombre, hermosa:
arde en sus ojos del placer la llama.
Su fresca boca, que el halago brinda,
es dulce cual la guinda
que el pájaro voraz pica en la rama.

XXXI

No tiene la blanca de nieve,
que se deshace en breve:
negros sus ojos son, negro el cabello.
Competir en su rostro parecía
la noche con el día;
pero, ¿acaso el crepúsculo no es bello?

XXXII

Cayó en las redes de su amor cautivo
Miguel, el más activo
y arriesgado patrón de aquella playa,
que ágil en el timón, fuerte en el remo,
en el peligro extremo
ni tiembla, ni se aturde, ni desmaya.

XXXIII

Adiestrado en el ímprobo ejercicio
de su penoso oficio,
por la abierta camisa muestra el pecho
de fuerte y musculosa costadura,
no á la molicie impura,
sino á las fieras tempestades hecho.

XXXIV

Bajo su tosca y natural corteza
oculta la nobleza
de un corazón resuelto, pero sano.
Tan sólo Rosa conquistó la palma
de someter un alma,
que no logró domar el Océano.

XXXV

Santificó su paz y su ventura
la bendición del cura.
Tres meses hace que al sagrado lazo
la ya vencida voluntad rindieron,
tres meses, que se dieron
el primer beso y el primer abrazo.

XXXVI

Nunca vió la cantábrica montaña,
honor y prez de España,
dos almas en sus gustos más unidas,
ni con tan casto ardor el himeneo
en un mismo deseo
fundió dos corazones y dos vidas.

XXXVII

En su hogar deslizábase velozes
las horas y los goces.
Ignoraba los usos cortesanos
su amor tan inocente como vivo:
pero el beso furtivo,
la franca risa, el apretón de manos,

XXXVIII

el íntimo y verboso cuchicheo,
semejante al gorjeo
de alegres aves, el falaz desvío
de que mimada joven alardea,
sólo el tiempo que emplea
en decir su amador: —¡Dulce bien mío!—

XXXIX

la voz, el gesto, la expresión, el modo
de contemplarse, todo
trastornaba sus almas, pues ¿qué idioma
por inculco que sea y por grosero,
para el amor sincero
no estiermo como arrullo de paloma?

XL

Juntos en deleitable compañía
trabajan á porfía
repasando la red, y tan molesta
como pesada operación sazona
la burla retozona,
la aguda chanza ó la atrevida fiesta.

XLI

Recocentrados en su amor profundo
¿qué les importa el mundo?
Los sueños de ambición dan al olvido.
A su cariño sin temor se entregan
y juegan, como juegan
los pájaros incautos en su nido.

XLII

No lejos, en el término de un prado
donde manso ganado
con la hierba otoñal su gula aplaca,
la madre de Miguel, limpia y risueña,
tranquilamente ordeña
las llenas ubres de fecunda vaca.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

XLIII

Con frecuencia, á hurtadillas, clava en ellos
tan jóvenes, tan bellos
y tan rendidos á su mutuo encanto,
los dulcers ojos, que la edad apaga,
y por sus labios vaga
la leve sonrisa, tierna como el llanto.

XLIV

¡Con qué inefable paz la pobre vieja,
á quien tan sólo deja
vanas memorias la cansada vida,
con qué intenso y profundo regocijo
siente y ve en aquel hijo
reverdecer su juventud perdida!

XLV

Él la hace recordar tiempos mejores,
con sus castos amores,
sus ansias, sus placeres y congojas.
Es como tronco roto, que aún resiste,
y el mes de mayo viste
de nuevas ramas y de nuevas hojas.

XLVI

Fijóse en ella embebecido el mozo,
y desbordando el gozo
que en sus plácidos ojos centellea,
dijo, llamando la atención de Rosa:
—Mírala qué hacendosa
y entretenida está. ¡Bendita sea!—

XLVII

—¿Qué puede apeteecer? ¡Nos ve felices!—
Rosa exclamó: —Bien dices,—
respondióla Miguel: —¡Quieran los cielos
para colmar la dicha de esa anciana,
concederle mañana
inocentes y hermosos netezuelos!—

XLVIII

La joven, con el seno palpitante,
mostrando en su semblante
el vívido color de la amapola,
al cuello se colgó de su marido,
y murmuró á su oído
una tímida frase ¡una tan sola!

XLIX

Mas de poder tan penetrante y hondo,
que removió hasta el fondo
el alma de Miguel, como la ardiente
lumbre del sol que las campiñas dora,
hace, germinadora,
estallar en el surco la simiente.

L

—¡Madre! ¡madre!— gritó falto de aliento:
y pronta al llamamiento
con creciente ansiedad la anciana vino.
—¿Qué es esto?— pregunto sobresaltada.
—¿Qué es esto? ¡Pues es nada!—
contestóle Miguel fuera de tino.

LI

—¡Qué avanza mi ventura á toda vela!
¡Qué vas á ser abuela!
¡Qué mis sueños de amor alcanzo y toco!—
Y hablaba cada vez menos tranquilo,
levantándola en vilo
locuaz y descompuesto como un loco.

LII

Por fin la anciana desasirse pudo
del apretado nudo,
y no vuelta del pasmó todavía,
haciendo á Rosa malicioso guiño,
con maternal cariño,
—¡Ah bobo!— prorrumpió—¡si lo sabía!

LIII

Y no cambiando el júbilo en su pecho,
en íntimo, en estrecho,
en entrañable abrazo confundidos,
mezclaron sus sencillos corazones,
anhelos, ilusiones,
lágrimas, esperanzas y latidos.

LIV

Como de la fortuna en el mareo,
se anticipa el deseo
con sus alas de rosa al bien distante,
Miguel dijo soñando:—Si no muda
el tiempo, y Dios me ayuda,
la pesca del atún será abundante.

LV

Se la consagro al niño, y con su importe,
á Castro... ¡no! á la corte
iré en seguida, y si en las tiendas hallo
cosa de gusto, volcaré el bolsillo,
y le traeré un hatillo
de príncipe... ¡y un sable!... ¡y un caballo!

LVI

Yañadió enternecido, sonriendo:
—¡Si casi le estoy viendo
con su carita colorada y fresca,
y sus gracias alegres y sencillas,
sentarse en mis rodillas
para escuchar los lances de la pesca!

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

LVII

¡Verás cómo retoza por la playa
cuando á buscarme vaya!
Y cuando se acostumbre, al lado mío,
al olor del carbón y de la brea,
¡verás cómo gatea
por los palos y jarcias de un navío!

LVIII

Será —siguió diciendo satisfecho,—
un mozo de provecho
más resistente y firme que una entena.
Iremos juntos, y se hará á mis mañías.—
—¡Hijo de mis entrañas!—
Rosa la interrumpió con susto y pena.

LIX

¡El, expuesto al peligro de los mares!...
¡No bastan los pesares
que me afligen por tí? ¡Vaya un empeño!
No lograrás vencerme, te lo digo,
harto sufro contigo
sin que nueva inquietud me robe el sueño.—

LX

—¡Bravo!—exclamó Miguel.—¡Famosa idea!
Pues ¿qué quieres que sea?—
Y mirándole Rosa con ternura,
—¡Cura!—le respondió.—¡Cómo!—repuso
el pescador confuso,
—¡y un mozo tan cabal ha de ser cura!—

LXI

—¡sí, sí! Para que ruegue noche y día
á la Virgen María,—
respondió con tiernísimo arrebato,
—por cuantos mueren en la mar traidora,
por la infeliz que llora
su mísera viudez... y por tí ¡ingrato!

LXII

—Pues no me harás cejar.—Ni á mí tampoco.
—Vayamos poco á poco—
dijo, cortando la incipiente riña
la madre de Miguel.—Puer yo no paso
por que apuréis el caso
sin contar con el huésped. ¿Y si es niña?—

LXIII

Quedóse el pescador mudo y perplejo;
arrugó el entrecejo
contrariado tal vez; pero de pronto,
á compás de ruidosa carcajada
prorrumpió:—¡Nada, nada,
que madre tiene razón! ¡Es que soy tonto!...

LXIV

—Si es niña, ya sabéis, no la recibo,
aun cuando sea el vivo
retrato de mi adusta morenita.—
Y con franca efusión abrazó a Rosa,
que entre esquivas y gozosa
dijo, evitando sus cariños:—¡Quita!—

LXV

¿Quién ve tanta ventura indiferente?
¡Santa y perenne fuente
del amor paternal, que en nuestro anhelo
en misteriosas ondas repartida,
para endulzar la vida
y templar nuestra sed, bajas del cielo!

LXVI

¡Sentimiento purísimo del alma,
que turbas nuestra calma,
y con ritmo jamás interrumpido
despiertas los estímulos que duermen,
haces vibrar el germen,
subir la savia y palpar el nido!

LXVII

A tu voz la inmortal naturaleza
suspende la fiera
del oso huraña y del león hirsuto,
y tu fuego vivaz que do quier arde,
ímpetu da al cobarde,
vigor al débil y razón al bruto.

LXVIII

Todo, sujeto á inexorable norma,
se muda, se transforma,
y en este inmenso impenetrable abismo
que la infinita variedad encierra,
tan sólo tú, en la tierra,
en el cielo y el mar, eres el mismo.

LXIX

Pero ¡oh suerte importuna! En el momento
de su mayor contento,
asomando al través de los maizales
que encubren la vereda del molino,
un marinero vino
á turbar sus ensueños paternos.

LXX

Era Roberto, amigo y camarada
de Miguel. Alma honrada
que á su pesar apasionado culto
consagra á rosa; amor inofensivo,
pero punzante y vivo,
en lo más hondo de su pecho oculto.

LXXI

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

—¿Ya vienes á buscarme? Es muy temprano.—
Con tono afable y llano
dijo al verle Miguel.—Bien se conoce
que tienes—contestó—la paz en casa,
y que el reló se atrasa
para quien vive á gusto. ¡Son las doce!

LXXII

¿A qué esperamos, pues? El tiempo es bueno,
el cielo está sereno
y el mar tranquilo y manso. Con que puedes
calcular el aguante de tu malla,
pues hoy, ó todo falla,
van con la pesca á reventar las redes.

LXXIII

¡No es lícito á los pobres el regalo!...
El año ha sido malo...—
—Cierto—Miguel repuso,—y necesito
no perder la ocasión, porque mi esposa...—
Iba á hablar; pero Rosa
dijo, abrazando al imprudente:—¡Chito!—

LXXIV

—Si mi franqueza tu disgusto labra,
no diré una palabra,—
contestóle Miguel. Mientras Roberto
rendido al golpe de su ardiente peña,
contemplaba la escena,
lívido y silencioso como un muerto.

LXXV

Quien en lo oscuro de su pecho esconda
la herida viva y honda
que sangra sin cesar, de un desdichado
amor, y tenga para más tortura,
el sueño de ventura
que nunca logrará, siempre á su lado;

LXXVI

quien de los celos pertinaces sienta
la mordedura hambrienta,
y finja, indiferente ó satisfecho,
ver su imposible bien en otros brazos
mientras quiere á pedazos
el corazón saltársele del pecho;

LXXVII

quien amando en silencio hasta el delirio
no tenga en su martirio
ni aun el triste consuelo de la queja
podrá tan sólo comprender el fiero
pesar del marinero,
ante el placer de la gentil pareja.

LXXVIII

Miguel de pronto profirió:—¡Al avío!—
con desenvuelto brio
la fuerte red plegando. Diligente,
y según su costumbre cariñosa,
iba á ayudarle Rosa
cuando él le dijo amedrentado:—¡Tente!

LXXIX

¡Por Dios! ¿Qué vas á hacer? Pues bueno fuera
que un esfuerzo cualquiera...
¡No me des qué sentir! Y á más, te aviso,
que hoy la felicidad me presta aliento.
¡Hasta capaz me siento
de cargar con la barca, si es preciso!—

LXXX

Entre risas, y plácemes y fiestas
Miguel echóse á cuestras
la recogida red, diciendo:—¡Vaya!
Nada hacemos aquí.—Y él y Roberto,
en íntimo concierto
tomaron el sendero de la playa.

LXXXI

Marchaba el ágil mozo con presteza,
volviendo la cabeza
á cada instante hacia su hogar cercano,
desde donde en señal de despedida,
la joven conmovida
le mandaba sus besos con la mano.

LXXXII

Y hasta que casi al fin de la jornada,
su prenda idolotrada
se internó en las revueltas del camino,
no apartó, con dulcísima porfía,
del rumbo que él seguía,
ni el corazón ni el rostro peregrino,

LXXXIII

viendo, no sin nublársese el semblante,
cada vez más distante
al dueño de su vida y de su casa;
que la ausencia en amor, aun la más breve,
cual nubecilla leve
oscurece los cielos mientras pasa.

LXXXIV

—¡Ah! ¿cómo no quererle si es tan
bueno?...—
dijo, oprimiendo el seno
maternal, con tan blando y dulce nudo,
que, la dicha de su hogar ufana,
la enternecida anciana
contener una lágrima no pudo.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

LXXXV

En tanto, los alegres marineros
perdiéronse ligeros
tras un peñón que hacia la senda avanza,
y al fin de cuya estrecha cortadura
la indómita llanura
del vasto mar á descubrir alcanza.

LXXXVI

Desde allí se divisan de repente,
su grandeza imponente,
su augusta calma ó su furor sublime,
y con su regia majestad á solas,
óyese de sus olas
la voz tonante que amenaza ó gime.

LXXXVII

En coloquio jovial entretenidos
van, de la mano asidos,
hacia donde á merced de la marea
que su ancha curva en las arenas raya,
cual reina de la playa
la barc de Miguel se balancea.

LXXXVIII

¡Qué es verla, al separse de la orilla,
con atrevida quilla
surcar graciosa el líquido elemento,
y mar afuera, inquieta y juguetona,
tender la blanca lona
á las caricias pérfidas del viento!

LXXXIX

¡Qué es ver cómo al peligro se aventura,
cuando la sombra oscura
se precipita sobre el mar de Atlante!
Y cuando viento duro el golfo riza,
¡qué es ver cuál se desliza
por la espalda ondulosa del gigante!

XC

Nunca el riesgo imprevisto la acobarda,
y hiende tan gallarda
la inmensidad del piélago bravío,
que no deja tras sí, rápida y suave,
ni aun la huella que un ave,
rozando con el ala, abre en el río.

XCI

El noble pecho de Miguel se ensancha
ante la airosa lancha
que su fortuna y su ambición encierra,
y le presta solícito el cuidado
con que el bravo soldado
mima y atiende á su corcel de guerra.

XCII

Un mancebo, que estaba de atalaya,
gritó á los de la playa:
—¡El patrón!— Y animosa la cuadrilla
á la dura jornada se dispuso.
Sólo absorto y confuso
un pescador permaneció en la orilla.

XCIII

Sentado en un montón de húmeda arena,
extraño á la faena
ocultaba su rostro entre las manos,
mostrando sólo en su actitud doliente
la ancha y curtida frente
orlada á trechos de cabellos sanos.

XCIV

Cual no maduro fruto, que la helada
malogra, su hija amada
cayó marchita al soplo de la muerte,
y se le sale, sin sentir, del pecho
el corazón deshecho,
en las acerbas lágrimas que vierte.

XCV

Quien ha sufrido la mortal congoja
que, sin piedad, deshoja
como agostada flor nuestra ventura
en ese instante de terrible prueba,
en que voraz se lleva
parte de nuestro sér, la sepultura;

XCVI

cuando con lenta gradación se apaga
la luz dudosa y vaga
que colora la faz del moribundo,
¡ay! y á medida que en sus ojos crece
la sombra, nos parece
que va cayendo en lobreguez el mundo;

XCVII

cuando vencidos en estéril lucha,
nuestra impotencia escucha
el tremendo estertor de la agonía,
y con angustia alborotada y loca
posamos nuestra boca
sobre otra boca descompuesta y fría,

XCVIII

casi cerrada en su letal reposo
al ritmo fatigoso
que el pecho cadavérico le presta,
y que ya de la muerte bajo el peso,
ni al anhelante beso,
ni al tierno abrazo, ni á la voz contesta;

XCIX

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

cuando aun tibios los míseros despojos,
vemos con turbios ojos
toda nuestra ilusión desvanecida,
y en medio del pesar que nos destroza,
sentimos cuál se goza
traidor recuerdo en enconar la herida;

C

cuando envuelto en su fúnebre mortaja,
negra y medrosa caja
el bien amado para siempre encierra,
y siente el corazón desparavido
el ruido, el sordo ruido
que hace al cubrir el féretro la tierra;

CI

¡ay! quien tenga grabada en su memoria
esa trágica historia,
sin cesar repetida y siempre nueva,
verá, evocando su dolor pasado,
el dardo envenenado
que el triste padre en sus entrañas lleva.

CII

Al verle presa de aflicción tan viva,
con frase compasiva
le interrogó Miguel franco y abierto.
Alzó el viejo la faz desencajada,
y con voz desmayada,
—¿No sabes?—sollozó—¡mi Juana ha muerto!

CIII

El sentimiento concentrado es mudo,
mientras un choque rudo
no sacude el marasmo que el embota,
porque entonces el ansia comprimida,
como por ancha herida
la hirviente sangre, atropellada brota.

CIV

Y cuando el corazón rompe su valla,
en el dolor que estalla
se mezclan y amalgaman con espanto,
como fundidos por el mismo fuego,
la imprecación y el ruego,
y el gemido, y la cólera, y el llanto.

CV

Tal la voz de Miguel, blanda y serena,
exasperó la pena
que al tosco anciano le apretaba el cuello,
y exaltándose al cabo poco a poco,
con la rabia de un loco
maldiciendo y mesándose el cabello,

CVI

—ay—de pronto exclamó con ceño adusto:—
¡Mentira! Dios no es justo
cuando se goza en aumentar mi cuita.
Tienen buena paz muchos bribones
tierras, barcos, millones...
¡yo, una pobre muchacha... y me la quita!

CVII

¿Qué mal hacía la infeliz doncella?
¿Cómo vivir sin ella?...—
Y se apagó la voz en su garganta.
—Mas sin justicia ni razón me quejó—
gimió el honrado viejo:
—¡No nació para el mundo! ¡Era una santa!—

CVIII

Miguel, tendiendo al afligido anciano,
la encallecida mano,
—vuelve á casa—le dijo—y llora y reza
junto á la amada prenda que perdiste.
—¡No!—contestóle el triste
moviendo gravemente la cabeza.

CIX

—Aunque me falta el sol de la alegría,
conservo todavía,
gracias á Dios, mi voluntad de hierro.
¿Por qué te he de mentir, si eres mi amigo?
Saldré á la mar contigo.
¡Necesito el jornal para su entierro!

CX

Quiero comprarle, si tenemos suerte,
las galas de la muerte:
una cruz, un sudario y una palma.—
Guardó breve silencio el desdichado
y luego desolado
clamó con bronco acento:—¡Hija del alma!—

CXI

Su misma voz, que reprimir no pudo,
como puñal agudo
clavósele en el pecho, y tan activa
creció en su corazón la angustia fiera,
cual la insaciable hoguera,
que cuanto más devora, más se aviva.

CXII

Enterrecido ante infortunio tanto,
y conteniendo el llanto
Miguel le respondió:—Tu pobre Juana
tendrá lo que tu anhelo solicita:
la humilde cruz bendita,
la palma virgen y el sayal de lana.

CXIII

Pero vuelve á tu hogar, porque no quiero
que un bravo compañero

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

á su propio tormento contribuya.
No serás, si te niegas, buen amigo,
y atiende á lo que te digo:
hoy pesco para ti. ¡Mi parte es tuya!—

CXIV

Cayó, cual dulce bálsamo, la oferta
sobre la herida abierta
del triste anciano, y mitigó su duelo
llanto reparador, tranquilo y suave.
Siempre para quien sabe
sentir, la gratitud es un consuelo.

CXV

—¡Que Dios te colme de mercedes, hijo!—
con blando acento dijo,
las lágrimas secando en su mejilla.
Miguel para ocultar su sentimiento,
ligero como el viento
á la barca saltó desde la orilla.

CXVI

Toda su gente al tráfago dispuesta,
con ansia manifiesta
esperaba no más la voz de mando.
Dióla el patrón; y con vigor supremo,
el resistente remo
en las arenas de la playa hincando,

CXVII

puso á flote la lancha embarrancada,
que lenta y sosegada
siguió después por la canal angosta,
única vía, franca y descubierta,
entre la barra incierta
y las tajadas peñas de la costa.

CXVIII

La roca, á modo de ciclópeo muro,
inabordable, oscuro,
desde la playa misma se adelanta,
hasta la punta del siniestro Cabo
do el mar potente y bravo
con sorda intermitencia se quebranta.

CXIX

Varias cruces sencillas de madera,
en pavorosa hilera
resaltan el peñón de trecho en trecho,
señalando en el áspero arrecife,
el sitio en que un esquiife
quedó, á los golpes de la mar, deshecho.

CXX

Recuerda cada cruz alguna escena
de horror y espanto llena.
Más de un pobre marino halló su fosa,

entre el medroso y formidable estruendo
de la borrasca, oyendo
los penetrantes ayes de su esposa.

CXXI

Donde la punta del peñón termina,
por mísera y mezquina
pudírase decir que el mar desdeña,
aunque á veces su presa le disputa,
una abrigada gruta
labrada por las olas en la peña.

CXXII

Gratas para las lanchas pescadoras
las apacibles horas
trascurren sin sentir. Con los reflejos
de la luz que en las aguas reverbera,
el mar, como si fuera
de inflamado metal, brilla á lo lejos

CXXIII

Miguel desde la popa de su barca,
con la mirada abarca
el golfo en que indolente se aventura.
Está á sus pies sumiso y reposado
como león cansado,
y la atmósfera azul, diáfana y pura.

CXXIV

Lánguida brisa, replegando el ala,
mansamente resbala
sin conmovér el piélagos sereno,
semejante al aliento tibio y leve,
que apenas alza y mueve
de una virgen dormida el casto seno.

CXXV

El barco, al apartarse de la playa,
rápidamente raya
las claras ondas con su blanca estela
y al avanzar con suave balanceo,
parece que el deseo
va impaciente sirviéndole de vela.

CXXVI

Del tiempo, más que del trabajo, avara
la gente se prepara,
el remo suelta, y su esperanza funda
en la corriente azul del Oceano,
como el dolor humano,
amarga, sí, pero también fecunda.

CXXVII

Tres veces por el ámbito marino
con provechoso tino
tiende la fuerte red, y las tres veces

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

al recogerla, abrigó su trama,
la refulgente escama
que en vívido montón lucen los peces.

CXXVIII

—¡Te lo anuncié, Miguel! Ya ves si acierto.—
Dice alegre Roberto,
mientras que sujetando por la agalla
con diligente mano desenreda,
al pez, que preso queda
en los hilos nudosos de la malla.

CXXIX

Y con aire triunfal alzando á pulso
un sollo, que convulso
entre sus férreos dedos se torcía,
regocijado exclama:—¡Brava presa!
No se pone en la mesa
del rey, cosa mejor. ¡Este es gran día!—

CXXX

El sol empieza á declinar. La gente
á medida que siente
su ganancia crecer, redobla el celo,
y sin cejar un punto en su tarea,
quién en la red se emplea,
quién, sentado en la borda, echa un anzuelo,

CXXXI

quién al enorme pez, que agonizante
colea, en un instante
con implacable actividad remata,
y de la pesca el acre olor parece
que alienta y fortalece
al marinero en su existencia ingrata.

CXXXII

A poco, tenue y vaporoso velo
fué enturbando del cielo
la limpia claridad. Oscura nube
desde el confín remoto se avecina,
sorbiento la neblina
que de las ondas impalpable sube.

CXXXIII

A medida que llega va aumentando:
el mar plácido y blando
por momentos se encrespa y alborota.
Estremécese el viento, antes dormido,
y hacia el agreste nido
tiende el medroso vuelo la gaviota.

CXXXIV

De improviso una racha fugitiva
del oleaje aviva
el ímpetu naciente. Las espesas
nubes marchan en giro apresurado,

y al fin rompe el nublado
en gotas tan escasas como gruesas.

CXXXV

—¡Hum!—exclama frunciendo el entrecejo
un pescador ya viejo:
—¡El tiempo muda, la borrasca avanza!—
Y otro añade después:—¡Se aguló la fiesta!—
—¡Ah, cobardes!—contesta
Miguel en tono de amistosa chanza:

CXXXVI

—¿Os asusta una nube de verano?—
—¡Sí!—responde el anciano.
—¡La galerna está encima!—No discuto—
le interrumpe el patrón.—Mas Juana ha muerto,
y yo no vuelvo al puerto
si no llevo á su padre para el luto.—

CXXXVII

Y la pesca siguió con mayor brío,
sin que el mar bravío
la sorda turbación los contuviera.
Pues ¿quién fuerza al lebré cuando en la pista
la ansiada res avista,
á pararse en mitad de su carrera?

CXXXVIII

Mas de golpe la lluvia desata
cual rauda catarata,
el huracán sus ráfagas sacude
como un corcel la crin; al llamamiento
del alterado viento,
la ola, bramando de furor, acude.

CXXXIX

Y se empeña otra vez con recio embate,
el eterno combate
que presencian los siglos confundidos,
en que después de trágicos horrores,
los fieros gladiadores
ceden cansados, pero no vencidos.

CXL

Quédase muda de estupor la gente.
Negra, inmensa, rugiente
rueda la tempestad: con ciego empuje
cual fogoso bridón que se desboca,
la ola adelanta, choca
contra la barca, se revuelve y ruge.

CXLI

—¡Hola!—grita Miguel.—¡Cortad la cuerda,
aunque la red se pierda!
Aun habrá tiempo de llegar al faro.
¡Ánimo, chicos! y forzad los remos,
que pronto arribaremos.
¡La santa Virgen nos dará su amparo!

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

CXLII

El endeble timón Miguel aferra
y á la cercana tierra
dirige el rumbo como buen marino,
mientras la gente, ante el peligro aborsta,
con ágil remo corta
la indócil ola, abriéndose camino.

CXLIII

Estimulado por la voz del trueno,
el mar su turbio seno
con resonante convulsión agita;
cual irritada fiera el lomo enarca
y hacia la frágil barca
sus gigantes olas precipita.

CXLIV

A merce de la mar arrolladora,
la lancha pescadora
los golpes sufre, pero no desmaya.
Y los vecinos del lugar, en tanto,
vuelan llenos de espanto,
en confuso tropel hacia la playa.

CXLV

Mozos, ancianos, niños y mujeres,
imploran por los seres
que amenaza el furor del mar sombrío,
y ardientes quejas, alteradas voces
revueltas y veloces,
pueblan el aire en ronco griterío.

CXLVI

Luego el tropel desordenado y vario
invade el santuario
que la escarpada cúspide corona,
donde al pie del altar, una y cien veces
con dolorosas preces,
pide auxilio á su cética Patrona.

CXLVII

Joven esposa sus cabellos mesa,
otra, en silencio besa
desesperada á un párvulo inocente,
un débil niño en su pueril despecho,
golpeándose el pecho,
en el polvo del templo hunde su frente,

CXLVIII

otro ofrece á la Virgen con devoto
fervor, sencillo voto;
y del concurso general, movido
por el temor, la angustia y el deseo,
el alto clamoreo,
¡ay! más que una oración, es un gemido.

CXLIX

En el lugar más arduo de la costa,
hacia la boca angosta
del canal, siempre al marinerio aciaga,
bulle otra multitud, dando á los vientos,
sus ayes y lamentos,
que el recio son del temporal apaga.

CL

Pintándose en su faz el extravío,
por medio del gentío,
la madre de Miguel, como una sombra,
se mueve sin cesar. Corre, pregunta,
reza, las manos junta,
y al hijo amado, inconsolable nombra.

CLI

Rosa trémula y muda la acompaña;
copioso llanto baña
sus claros ojos que oscurece el duelo.
Tiene el lívido rostro de una muerta,
y la razón cubierta
de tormentosas nubes como el cielo.

CLII

Todos entermecidos la abren paso.
¿Conocerán acaso
la noticia fatal? La incertidumbre
de Rosa, surge á tan horrible idea,
y con terror pasea
su vista por la absorta muchedumbre.

CLIII

Aquel silencio lúgubre la mata.
Frenética, insensata
á su amiga se acerca:—¿Dónde, dónde
está Miguel? ¡Ten lástima!—solloza.
La sorprendida moza
mírala estupefacta, y no responde.

CLIV

—¡Ha muerto!—añade acongojada. —¡Ha
muerto!—.

Pero un marino experto
en los trances del mar, compadecido
de la atroz inquietud que la enajena,
para temblar su pena
dícele con amor:—¡Cobra el sentido!

CLV

¿A qué viene apurarse de esa muerte?
¿Qué sacas con ponerte
en el último extremo? Cuando tarda
la barca en presentarse, conjeturo
que ya en lugar seguro,
tan sólo el fin del temporal aguarda.

CLVI

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

¡Ea! Enjuga tus lágrimas: no llores,
porque riesgos mayores
ha vencido Miguel, que es tan resuelto.—
—Mas ¿le viste volver?—pregunta Rosa
turbada y anhelosa,
y le contesta el pescador:—No ha vuelto.—

CLVII
Entonces trepa á la escarpada cima,
al borde se aproxima
del saliente peñón, como una idiota,
y expuesta á peligroso paroxismo,
avanza hacia el abismo
la descompuesta faz, que el viento azota.

CLVIII
En medio del pesar que la anonada,
la atónita mirada
hunde en la inmensidad, y es su porfía
tan profunda y tenaz, que si pudiera,
la mar rebelde y fiera
con sus ávidos ojos sorbería.

CLIX
¡Ay! ¡si lograrse traspasar la bruma!...
¡Si entre la blanca espuma
viere al mortal por quien suspira y ruega!...
Cuando divisa un barco en lontananza,
renace su esperanza
y clama, llena de ansiedad:—¡Ya llega!

CLX
¡Estéril impaciencia! ¡Vano empeño!
¿En dónde está su dueño
que no acude á su voz? ¿Por qué no viene?
Su amante madre la acaricia y calma.
¡Compadeced al alma
que da consuelos ¡ay! y no los tiene!

CLXI
Allá en la playa un grupo generoso,
sin tregua ni reposo
anuda cuerdas y apareja un bote,
sometiendo al mandato soberano
de respetado anciano,
mezcla de marinero y sacerdote.

CLXII
Viril arrojó en sus pupilas arde
sin ostentoso alarde,
y aunque á los años la cerviz inclina,
presta vigor á su cabeza cana
la fortaleza humana,
templada al fuego de la fe divina.

CLXIII
Al cabo por la estrecha cortadura,
luchando á la ventura

con el viento y las olas, impelida
por la borrasca hacia el difícil paso,
en donde puede acaso
quedar á salvo ó perecer hundida,

CLXIV
entre el fragor que por momentos crece,
intrépida aparece
la barca de Miguel; pero ¡en qué estado!
Cual gladiador que tras inútil prueba
huye vencido, lleva
cien heridas de muerte en su costado.

CLXV
Resistiendo la cólera salvaje
del soberbio oleaje,
la gente fuerzas del peligro cobra;
y aunque la lancha, como leve pluma,
entre montes de espuma
parece á cada instante que zozobra,

CLXVI
cien veces con impávido heroísmo,
resurte del abismo
obediente á la mano que la guía.
Ninguna voz en su interior se escucha,
que el riesgo de la lucha
tiene una majestad muda y sombría.

CLXVII
¡Oh! ¡van á perecer!—¿Queréis seguirme?—
Con voz entera y firme
pregunta el cura.—¡Á vuestro amor apelo!
Arrancaremos á la mar su presa,
y si en tan santa empresa
morimos, ¿qué es morir? ¡Ganar el cielo!—

CLXVIII
El religioso impulso que le mueve
su aliento dobla, leve
cual fornido mancebo, al bote salta.
El peligro conoce y no le esquiva:
pues ¿á quien, si arde viva
la fe en su pecho, el ánimo le falta?

CLXIX
Todos se aprestan á seguir su suerte,
que aquel combate á muerte
de generosa emulación los llena.
¡Oh humanidad, tan pronta al sacrificio,
podrá mancharte el vicio
y ofuscarte el error, pero eres buena!

CLXX
El bote listo, ya, con seis remeros
hábiles y ligeros,
abrirse paso hacia el canal ensaya.
¡Vana ilusión! ¡La mar embravecida,

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

con fuerte sacudida
pedazos hecho le arrojó á la playa.

CLXXI

—¡Señor! Tus altos juicios no escudriño!—
llorando como un niño,
gimió en su angustia el viejo venerable.
—Pero no hay tiempo que perder. ¡Subamos
hijos! Tal vez podamos
desde el mismo peñón echar un cable.—

CLXXII

Respondiendo á su voz, según costumbre
á la empinada cumbre
el grupo asciende, y con empeño lanza
el recio cabo a la corriente ciega,
mas ¡ay! que nunca llega
al náufrago batel. ¡No ha esperanza!

CLXXIII

No hay esperanza! El cura consternado
increpa al mar airado.
Sin freno alguno que su empuje venza,
la tempestad incontrastable brama.
Y el noble anciano exclama:
—¡Hijos míos! ¡Yo acabo, y Dios comienza—

CLXXIV

¡No hay esperanza! Y la barquilla aun flota
desgobernada y rota.
Aun los pobres remeros, más audaces
cuanto más la borrasca se acrecienta,
lidian con la tomenta
desesperados, sí, pero tenaces.

CLXXV

¿Dónde tender la salvadora amarra?
¿Cómo cruzar la barra
que el paso cierra del canal estrecho,
si ya tiene la barca pescadora,
quebrantada la prora,
el casco hendido y el timón deshecho?

CLXXVI

El avariento mar la presa ansía.
¡Ya es suya! Todavía,
resistiendo en los frágiles despojos
del roto barco, en su ansiedad suprema,
la gente rema, rema,
rema, y nublan las lágrimas en sus ojos.

CLXXVII

¿Qué busca? ¿A dónde va? ¿Por qué se afana?
Su resistencia es vana.
¡Ay! la esperanza al corazón se aferra
en los casos adversos é infelices,
aun más que las raíces
á las duras entrañas de la tierra.

CLXXVIII

—¡Juan, lárgame una estacha—grita el bravo
Miguel,—y por un cabo
átala pronto y bien, que si consigo
con el otro nadar hasta la orilla,
podrá nuestra barquilla
en la gruta del faro hallar abrigo.—

LCXXIX

Dobló la frente oscurecida y grave.
¿En qué pensaba? ¿Cabe
dudarlo un punto? En el edén perdido,
en su infeliz mujer, en el risueño
ángel, que vió en un sueño,
huérfano ¡ay triste! aun antes de ancido.

CLXXX

—¡Eh!—contéstale Juan:—¡Ahí va la estacha!
Miguel el hombro agacha
para esquivar el golpe; mas Roberto,
asiéndola en el aire de improvisado,
prorrumpie. —No es preciso;
yo llegaré á la costa, vivo ó muerto.—

CLXXXI

La pasión que alimenta su ternura,
y en él, como la pura
lámpara de un altar, arde escondida,
le inspiró, en su postrera llamada,
ofrecer á su amada
no sólo el corazón, sino la vida.

CLXXXII

De su mojado traje se desnuda,
y á su cintura anuda
la retorcida cuerda. Intenta en vano
resistirse Miguel en son de queja,
y se obstina, y forceja,
y arráncarsela quiere de la mano.

CLXXXIII

—¡Quita!—Roberto exclama:—¡Si en un credo
ganar la costa puedo!
¡Es inútil que chilles: no te escuchó!
Esto sería asesinar á Rosa.—
Y con voz temblorosa
dice, saltando al mar:—¡Quiérela mucho!—

CLXXXIV

Hacia el negro peñón el rumbo guía,
y sin temor confía
á sus robustos brazos su defensa.
Mas de repente, en turbio remolino,
á trastornarle vino
ola veloz, arrolladora, inmensa.

CLXXXV

Sobre su frente con estruendo estalla,

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

y en desigual batalla
le revuelca, le arrastra y le sofoca.
Desaparece el desdichado, juega
la onda con él, y ciega
le estrella al fin contra la enorme roca.

CLXXXVI
Ante aquel espectáculo de muerte,
desencajada, inerte,
de pie sobre la mole de granito
que sacude la mar tempestuosa,
lanzó de pronto Rosa
un grito aterrador. ¡Qué horrígle grito!

CLXXXVII
El ¡ay! desgarrador, como una espada,
de quien no espera nada;
¡ay! que del corazón en lo más hondo
las heces amarguísimas remueve
del caliz en que bebe
la humanidad, para el dolor sin fondo.

CLXXXVIII
Cual mies que cede al ímpetu del viento,
convulsa, sin aliento,
levantando sus manos, ya inactivas,
la humilde multitud se postra en tierra,
y con fervor que aterra
eleva á Dios sus preces afflictivas.

CLXXXIX
¡Oh momento solemne! Austero y triste
la majestad reviste
de su augusta misión el sacro anciano,
y humedeciendo el llanto sus mejillas,
se dobla de rodillas
ante la inmesidad del Océano.

CXC
Su mano extiende trémula y cansada,
levanta la mirada
á la celeste bóveda, testigo
mudo de tanto horror, y con acento
parecido á un lamento:
¡Hijos!—grita.—¡Os absuelvo y os bendigo!—

CXCI
¡Qué vió después la multitud? Ver pudo
el cielo siempre mudo,
desierto el mar, la barca destruída,
y una hermosa mujer, rígida y yerta,
lo mismo que una muerta,
en el estéril peñascal tendida.

CXCII
Un año ha transcurrido. La alta cumbre
con su postrera lumbré
baña fúlgido sol desde el ocaso,

y en hora tal de paz y de misterio,
al santo cementerio
una débil mujer dirige el paso.

CXCIII
¡Cuan sola está, cuán pobre, cuán cambiada!
Rosa fragante, ajada
en mitad de su alegre primavera,
bajo el vivaz recuerdo que la excita,
aquella flor marchita
ni sobra es ya de lo que entonces fuera!

CXCIV
Abraza y besa con febril cariño,
á un escuálido niño
nacido entre miserias y trabajos.
El atillo de príncipe, que un día
soñó la fantasía
del infeliz Miguel, era de andrajós.

CXCV
Recrudeciendo el duelo que la enerva,
entre la fresca hierba
dos fosas busca, se prosterna y ora.
Y cobrando calor de un seno amante,
el desvalido infante
sus manecistas mueve, y también llora.

CXCVI
¡Ay! ¿Podrá ser que el leño de la selva
á engalanarse vuelva?
¿Renovará sus cánticos el ave
que dejó la borrasca, herida y muda?
¿La infortunada viuda
olvidará algún día? ¡Dios lo sabe!

CXCVII
Todo lo gasta y borra el tiempo ingrato:
el ardiente arrebató
del amor, la ilusión que se deshoja,
la fe que espira, el gozo y el tormento;
que el hondo pensamiento,
como el mar, sus cadáveres arroja.

CXCVIII
Mas cuando alguno en nuestra mente queda,
cuando tenaz se enreda
al débil corazón, y en él dilata
su raíz, como hiedra trepadora,
entonces nos devora,
porque el triste recuerdo, ó muere ó mata.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

APÉNDICE III

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

A propósito del tema del amor en Pedro Salinas, consideramos interesantes las siguientes referencias:

-Piri Fernández de Lewis, "Salinas y Puerto Rico: contemplación desde el mar", La Torre, año VIII, n° 32, octubre-diciembre, 1994, pp. 519-538: «Junto a Garcilaso, Bécquer y Aleixandre, Salinas es "uno de los grandes poetas amorosos de la literatura española", declara Vicente Gaos³⁹⁷. Añade que el tema central de su poesía es el amor. Es más aún. El tema amoroso es el "tema vital" de toda su obra literaria porque es aquel que "se representa en la vida espiritual del autor con más persistencia que los demás", según define el "tema vital" el mismo Salinas³⁹⁸. El tema amoroso, con subtemas y variantes, trasciende, ilumina e incita a que se resuelva su conflicto de los opuestos: del yo y sus circunstancias; de la esencia del ser y sus contingencias existenciales; de las apariencias y la Idea absoluta; de la realidad y el poeta» (p. 534).

-Ricardo Gullón, "La poesía de Pedro Salinas", Asomante, VIII, 1952; tomado de: Pedro Salinas, Taurus, Madrid, 1976, edición de Andrew P. Debick, pp. 85-98: «El gran tema poético de Salinas es el amor [...]. El amor

³⁹⁷En la introducción a Antología del Grupo Poético de 1927, Anaya, Salamanca, 1973, p. 28.

³⁹⁸En La poesía de Rubén Darío, Losada, Buenos Aires, 1948, pp. 47 y ss.

cantado por Salinas es amor incompleto, amor en cuerpo y alma, en el que los sentidos y el corazón intervienen con pareja violencia» (p. 92). «Una línea de trazo grueso atraviesa la poesía de Salinas y marca su sincronización con la angustia del presente. Al margen del tema amoroso, fluye una corriente de lírica preocupación ligada al dolor de los hombres» (p. 97).

-Juan Villegas, "El amor y la salvación existencial en los poemas de Pedro Salinas", PMLA, LXXXV, 1970; en Pedro Salinas, Taurus..., pp. 129-141: «Pedro salinas, junto a Garcilaso, San Juan y Bécquer, ha sido considerado como uno de los grandes poetas del tema amoroso en la lírica española. Para algunos su poesía no es sino magnífica poesía amorosa [...]. Para otros, en cambio, sus poemas involucran una transcendencia que supera la simple relación amado-amada para tocar el ámbito existencial. Julián Ralley, por ejemplo, concluye su examen de La voz a ti debida señalando: "después de los gozos, las exaltaciones del amor, y también las dudas y las angustias, el libro termina, pues, con la afirmación de que el amor (y el arte) puede triunfar sobre la nada, que el amor puede crear su propia realidad, su propio infinito³⁹⁹"» (p. 129).

-Concha Zardoya, "La 'otra' realidad de Pedro Salinas", en: Poesía española del siglo XX, II, Gredos, Madrid, 1974. Tomado de: Pedro Salinas, Taurus..., pp.

³⁹⁹Julián Palley, La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas, Andrea, México D.F., 1966, p. 75.

63-84: «Razón de Amor (1936) es la culminación del libro anterior. Aquel sentido unitivo del amor que acabamos de destacar alcanza en esta obra su cima plenaria. El amor humano se confunde y se identifica aquí con el sentido total de la Poesía: es la Poesía, es su razón de ser» (p. 75).

-David L. Stixrude, "El 'largo lamento' de Pedro Salinas", Papeles de Son Armadans, tomo LXXVIII, nº CCXXXII, 1975, pp. 9-36: «Para Zubizarreta [Alma de Zubizarreta, Pedro Salinas: el diálogo creador, Gredos, Madrid, 1969, pp. 161-162], la poesía escrita inmediatamente después de Razón de Amor revela que la poesía amorosa es solamente la primera etapa de una búsqueda de salvarse del tiempo [...]. Lo real y lo ideal, cuerpo y alma, quedan fatalmente desunidos, tal como lo fueron para Bécquer y para Espronceda. La intensidad del amor ha suscitado un anhelo de eternidad que ahora tiene que buscarse fuera del tiempo y de la experiencia» (pp. 12-13).

-Claudio Guillén, "Pedro Salinas y las palabras", La Torre, 10, abril-junio, 1989, pp. 337-356: «La cuestión primordial, la más saliniana, es: ¿cuál es el *tema* del poeta? [...]. Libros enteros, volviendo a don Pedro, han procurado esta cuestión, tan ardua, la de la vocación básica del escritor [...]. Desde un principio he venido cercando una formulación. ¿Un movimiento del espíritu en busca de esencias? ¿La pregunta por la identidad real ante todo cuanto rodea al poeta? ¿Sed de descubrimiento y humanización y superación de lo dado y aparente?

¿Ansia de decir la verdad y afán de conocimiento? Ninguna de estas definiciones satisface. La más, para mí, es: el afán de conocimiento. De tal suerte se subraya hasta qué punto el poema saliniano es muchas veces una reflexión, que aúna excepcionalmente la inteligencia y la emoción, ambas tan penetrantes [...]. En las piezas de teatro —aclara Montserrat Escartín⁴⁰⁰—, las apariencias se desenmascaran [...], el amor lanza hacia nuevas verdades, y es feliz solamente quien descubre su identidad. Y, claro está, el amor en la gran trilogía poética, como el mar de Puerto Rico en El contemplado, encarna o encauza el afán de conocimiento» (pp. 348-349).

-Fernando García Delgado, "Para una nueva lectura de la poesía de Salinas", Revista de occidente, 126, noviembre, 1991, pp. 165-173: «Salinas se hace poeta por la gran necesidad de amor que siente, como él mismo confiesa en sus cartas. Pero la etiqueta cierta de poeta amoroso ha impedido muchas veces ahondar en la poesía de Salinas, no para desmentir lo evidente, su obsesiva persecución del amor, sino para reflexionar sobre el profundo sentido metafísico de una obra que nos acerca a la condición humana desde una exaltada vivencia del amor» (pp. 169-170).

Por último, haremos referencia a las obras:

⁴⁰⁰ Montserrat Escartín, Un sentimiento amoroso en la obra de Pedro Salinas, tesis doctoral de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1988.

*Museo marítimo itinerante: anectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

-Martins, Hécio, Pedro Salinas: ensaio sôbre sua
poesía amorosa, Río de Janeiro, Ministerio de Educação,
1956.

-Carlos Feal Deibe, La poesía de Pedro Salinas,
Gredos, Madrid, 1965, pp. 73-218.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

BIBLIOGRAFÍA

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

- ABBAGNANO, Nicolás, Historia de la filosofía, Hora, Barcelona, 1985.
- ABELLÁN, José Luis, Historia crítica del pensamiento español, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- ABRAMS, Meyer H., El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica, Barral, Barcelona, 1975.
- ALBA RICO, Santiago y Carlos Fernández Liria, Volver a pensar, Akal, Madrid, 1989.
- ALBORG, Juan Luis, Historia de la literatura española, Gredos, Madrid, 1980.
- ALBORNOZ, Aurora de, "Miguel de Unamuno y Antonio Machado", Las Torre, IX, 35-36, julio-diciembre, 1991.
- ALONSO, Cecilio, "Dos generaciones en el criso", Ínsula, 563, noviembre, 1993.
- "ALONSO Quesada: dos cartas a Luis Doreste Silva", Ínsula, 400-401, 1980.
- ALSINA CLOTA, Josep, Comprender la Grecia Clásica, Teide, Barcelona, 1983.
- ALTHUSSER, Louis, El porvenir es largo, Destino, Barcelona, 1993.
- : Pour lire "Le Capital" (1965).
- AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M^a Luisa, "'El nuevo mar' de Juan ramón Jiménez o la esencialidad del mundo del poeta", Letras de Deusto, nº 28, vol. 14, enero-abril, 1984.
- AMORÓS, Andrés, "Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, 367-

368, 1981.

-ANTOLOGÍA de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea, Taurus, Madrid, 1991.

-ANTOLOGÍA de la joven poesía granadina, La General, Granada, 1990.

-ANTOLOGÍA del Grupo Poético de 1927, Anaya, Salamanca, 1973.

-ANTONIO Machado, Taurus, Madrid, 1979.

-ARCE, Ángeles, "Dos visiones de la pobreza: de *La mendiguez* de Meléndez a *El mendigo* de Espronceda", Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 12, Madrid, 1990.

-AZAM, Gilbert, "Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez", Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378, octubre-diciembre, 1981.

-AZAOLA, José Miguel, "Las tres guerras civiles de Unamuno", Cuenta y razón, 25, 1986.

-BABÍN, Teresa María, "Sentido y estructura de *El Contemplado*", Sin Nombre, 9, 1, 1978.

-BACHELARD, Gaston, El agua y los sueños, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1978.

-: El aire y los sueños, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

-: La llama de una vela, Barcelona, 1989.

-: La poética de la ensoñación, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

-: La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

- : Psicoanálisis del fuego, Alianza, Madrid, 1966.
- BAECHLER, Jean, Los orígenes del capitalismo, Península, Barcelona, 1976.
- BARTHES, Roland, "Análisis textual de un cuento de Edgar A. Poe", Comunicaciones, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
- BASTONS VIVANCO, Carlos, "A propósito de seis sonetos de don Miguel de Unamuno compuestos durante su destierro en Fuerteventura", Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, XXVIII, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles, Las flores del mal (1857).
- BÉNICHOU, Paul, La coronación del escritor, 1750-1830, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1981.
- : El tiempo de los profetas, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984.
- BENJAMIN, Walter, Poesía y capitalismo, Taurus, Madrid, 1980.
- BERGAMÍN, José, "Carmen: enigma y soledad", Carmen, nº 2, enero, 1928.
- BERMAN, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- BERMÚDEZ CAÑETE, Federico, "Notas sobre el paisaje en la poesía de Antonio Machado", Estafeta Literaria, 610, 1977.
- BLECUA, José Manuel, El mar en la poesía española, Hispánica, Madrid, 1945.
- BLOCK, H.M., Nouvelles tendances en la littérature comparée, Nizet, París, 1970.

- BOLLNOW, O. F., Esencia y cambio de las virtudes, Madrid, 1960.
- BOU, Enric, "Salinas, al otro lado del océano", Boletín de la Fundación Federico García Lorca, año II, nº 3, junio, 1988.
- BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1985.
- CALVO CARILLA, José Luis, "Reconsideración de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX. A propósito de Núñez de Arce", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, enero-diciembre, 1993.
- CAMINERO, Juventino, "El sistema poético de Unamuno", Letras de Deusto, vol. 7, 14, julio-diciembre, 1977.
- CAMOENS, Luis de, Los Lusíadas, Cátedra, Madrid, 1986.
- : Los Lusíadas, Planeta, Barcelona, 1982.
- : Os Lusíadas, Editoria Nacional, Madrid, 1980.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio, "Bibliografía de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1988.
- CANARIAS siglo XX, tomo XII, Edirca, Las Palmas, 1983.
- CAPARRÓS ERRANTE, Luis, "Ni Dios, ni Patria, ni Ley: transgresión en las Canciones de Espronceda", Castilla, 14, 1989.
- CAPECCHI, Luisa, "El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Cuadernos

- Hispanoamericanos, 376-378, octubre-diciembre, 1981.
- CARILLA, Emilio, "El problema de las épocas literarias en Juan Ramón Jiménez", Nueva Revista de Filología Hispánica, 36, 2, 1988.
- CARRERO ERAS, Pedro, "Unamuno y su romántico decorado: Salamanca", Ínsula, 444-445, 1983.
- CASALDUERO, Joaquín, Espronceda, Madrid, Gredos, 1961.
- : "Un estudio de Robert Marrast: Espronceda y su tiempo", Ínsula, 338, Madrid, 1975.
- "CENTENARIO de Tomás Morales", Ínsula, 456-457, 1984.
- CILLERUELO, José Ángel, "Lisboa después de Ulises", Quimera, 46-47, Barcelona, 1985.
- CIPLIJAUŠKAITE, Bisuté, "Oasis en el destierro", Ínsula, 356-357, julio-agosto, 1976.
- CLAVERÍA, Carlos, Temas de Unamuno, Gredos, Madrid, 1953.
- COHEN, Gerald A., La teoría de la historia de Karl Marx. Una defensa, Pablo Iglesias/Siglo XXI, Madrid, 1986.
- COMELLAS, José Luis, Historia de España Moderna y Contemporánea, Rialp, Madrid, 1989.
- CORDOVILLA VILLENA, Andrés, "Sobre la influencia de escritores ingleses en temas de Unamuno", Estudios de Filología Inglesa, 6-7, 1979.
- CORREA, Gustavo, "El Contemplado", Hispania, XXXV, 1952.

- : "El mar y la poesía de conciencia en Juan Ramón", Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378, octubre-diciembre, 1981.
- : "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", Revista Hispánica Moderna, XXXII, Valencia, 1966.
- CRESPO, Ángel, "«Guerra en España»: la actitud política de Juan Ramón Jiménez", Ínsula, 416-417, julio-agosto, 1981.
- CRIADO DE VAL, Manuel, Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina, Madrid, 1944.
- CURTIUS, Ernst Robert, Ensayos críticos sobre la literatura europea, Visor, Madrid, 1989.
- D'AURIA, Richard, "Reflexiones en torno a *El Contemplado*", La Torre, año VIII, nº 32, octubre-diciembre, 1994.
- DARÍO, Rubén, Azul..., Espasa-Calpe, Madrid, 1998.
- :"Unamuno, poeta", La Nación, Buenos Aires, 2 de mayo, 1909.
- :Semblanzas (1912).
- DE LA NUEZ, Sebastián, "Alonso Quesada, poeta en soledades: notas para su poética", Anuario de Estudios Atlánticos, 22, 1976..
- DE PAZ, Alfredo, La Revolución romántica, Tecnos, Madrid, 1992.
- DE SANTA-ANA, Florencio, Guía del Museo de Sorolla, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980.
- DE TORRE, Guillermo, Historia de las literaturas de

vanguardia, Madrid, 1974.

-DEL POZO, Mari Paz, "Mirar es buscar lo invisible: la poesía de Pedro Salinas", Versants, nº12, 1987.

-DEL VILLAR, Arturo, "El desdoblamiento del yo en Juan Ramón Jiménez", Nueva Estafeta, 37, diciembre, 1981.

-:"La poesía en sucesión de Juan Ramón Jiménez", Arbor, 109, mayo, 1981.

-DELACROIX, Henri, La langage et la pensée, París, 1936.

-DENBY, David, Los grandes libros, Acento, Madrid, 1997.

-DÍAZ, Elías, "Unamuno y el alzamiento militar de 1936", Sistema, 75, 1986.

-DÍAZ DE CERIO, Franco, "Regionalismo y patria según Núñez de Arce", Letras de Deusto, vol. 6, nº 11, enero-junio, 1976.

-DÍAZ FERNÁNDEZ, José, El nuevo romanticismo, Zeus, Madrid, 1930.

-DÍAZ RUEDA, Alberto, "El mar en la literatura", Camp de l'arpa, 89-90, julio-agosto, Barcelona, 1981.

-:"Travesía marítima por la literatura de todos los tiempos", Camp de l'arpa, 89-90, Barcelona, 1981.

-DUBY, G. y M. Perrot, Historia de las mujeres, Taurus, Madrid, 1992.

-DURÁN, Manuel, "La influencia del exilio en la obra de Pedro Salinas y de Jorge Guillén", Ínsula, 470-471, enero-febrero, 1986.

- ECHAVE-SUSTAETA, J. de, "Virgilio en Camoens. El episodio de Leonardo y Ephyre", Cuadernos de Filología Clásica, XX, Madrid, 1987.
- EGEA, Francisco Javier, A boca de parir, Universidad de Granada, Granada, 1976.
- :Serena luz del viento, Universidad de Granada, Granada, 1974.
- EGEA, Javier, Argentina 78, La Tertulia, Granada, 1983.
- : Paseo de los Tristes, Diputación de Huelva, Huelva, 1982.
- : Paseo de los Tristes, Diputación de Granada, Granada, 1986 (y 1996).
- : Raro de Luna, Hiperión, Madrid, 1990.
- : Troppo Mare, Provincia, León, 1984.
- : Troppo Mare, Diputación de Málaga, Málaga, 1987.
- : El viajero, colec. Romper el cerco, Granada, 1981.
- EGEA, Javier, Álvaro SALVADOR y Luis GARCÍA MONTERO, La otra sentimentalidad, Don Quijote, Granada, 1983.
- EGIDO, Luciano G., "Una metáfora esencial de Unamuno ('como el crecer de las encinas')", Anuario de Estudios Filológicos, 4, 1981.
- ENGELS, Federico, El origen de la Familia, de la Propiedad Privada y del Estado, Fundamentos, Madrid, 1987.
- EPISTOLARIO Miguel de Unamuno-Alonso Quesada, El Museo Canario, Las Palmas, 1970.
- ESCARTÍN, Montserrat, El sentimiento amoroso en la

obra de Pedro Salinas, Tesis Doctoral de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1988.

-ESCOLAR, Hipólito, Historia del libro, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988.

-ESPINOSA, Hilma y Linde Hidalgo, "Simposio Internacional Centenario Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, 367-368, 1981.

-ESPRONCEDA, José de, El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo, Castalia, Madrid, 1982.

-: Obras completas de Espronceda, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954.

-: Obras poéticas, Planeta, Barcelona, 1986.

-: Obras poéticas completas, Aguilar, Madrid, 1959.

-: Poesías. El Estudiante de Salamanca, Plaza & Janes, Barcelona, 1984.

-: Poesías líricas y fragmentos épicos, Castalia, Madrid, 1970.

-ESTUDIOS sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1972.

-FARINELLI, A., La vita é un sogno, Turín, 1916.

-FEAL, Carlos, "El Contemplado de Pedro Salinas: la voz a Puerto Rico debida", La Torre, año V, nº 20, octubre-diciembre, 1991.

-FEAL DEIBE, Carlos, La poesía de Pedro Salinas, Gredos, Madrid, 1965.

-FERNÁNDEZ, Pelayo H., "Ramón Pérez de Ayala: bibliografía crítica", Hispanofilia, 55, 1976.

-FERNÁNDEZ DE LEWIS, Piri, "Salinas y Puerto Rico: contemplación desde el mar", La Torre, año VIII, nº 32,

octubre-diciembre, 1994.

-FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos y Santiago Alba Rico, Volver a pensar, Akal, Madrid, 1989.

-FERNÁNDEZ NIETO, José María, El mar y la poesía. Epilírica del mar, Cajal, Almería, 1987.

-FERRATER MORA, José, Diccionario de filosofía, Alianza, Madrid, 1987.

-FERRER SOLÁ, Jesús, "Ramón Pérez de Ayala: casticismo y modernidad en la generación de 1914", Ínsula, 563, noviembre, 1993.

-FIGUEIRA, Gastón, "La poesía eglógica de Juan Ramón Jiménez", Nivel, 69, 1968.

-FLACIERE, Robert, La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles, Temas de Hoy, Madrid, 1989.

-FLORIT, Eugenio, "La poesía de Juan Ramón Jiménez", La Torre, año V, nº 19-20, 1957.

-FOX, Inman, "Unamuno y la política: 'turriemburnismo' y el compromiso", Sistema, 78, 1987.

-FRANZ, Thomas R., "La traducción de 'The French Revolution', factor importante en el aprendizaje literario de Unamuno", Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, 27-28, 1983.

-FUENTES, Juan Francisco, "La Generación de 1914: la rebelión de las élites", Ínsula, 563, Noviembre, 1993.

-GACETA Literaria, nº 10, mayo, Madrid, 1973.

-GALLEGO MORELL, Manuel, "Espronceda", Litoral, 61-63, Málaga, 1976.

-GARCÍA BLANCO, Manuel, Don Miguel de Unamuno y sus poesías, Salamanca, Universidad, 1954.

- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, Obras poéticas de Vicente García de la Huerta, D. Atonio de Sancha, Madrid, 1979.
- GARCÍA DELGADO, Fernando, "Para una nueva lectura de la poesía de Salinas", Revista de Occidente, 126, noviembre, 1991.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, J., "La metafísica de Juan Ramón Jiménez", Nova Renascença, nº 4, vol. I, 1981.
- GARCÍA MADRAZO, Pilar y Carmen Morgón Gordón, Literatura, Pirámide, Madrid, 1991.
- GARCÍA MONTERO, Luis, Confesiones poéticas, Diputación Provincial, Granada, 1993.
- : El jardín extranjero, Rialp, Madrid, 1983.
- : El jardín extranjero, Hiperión, Madrid, 1989.
- : Poesía, cuartel de invierno, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1987.
- : Poesía, cuartel de invierno, Hiperión, Madrid, 1988.
- GARCÍA MONTERO, Luis, Javier Egea y Álvaro Salvador, La otra sentimentalidad, Don Quijote, Granada, 1983.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva, "Unamuno y la dictadura de Primo de Rivera", Cuenta y razón, 23, 1986.
- GARCÍA REY, J.M., "Juan Ramón Jiménez y una elección inevitable: la libertad", Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378, octubre-diciembre, 1981.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen, "Pedro Salinas y el poder de la palabra: 'sacramento del nombrar'", La

Torre año VIII, nº 32, octubre-diciembre, 1994.

-GARFIAS, Francisco, "'La obra desnuda', un libro esencial de Juan Ramón Jiménez", La Estafeta Literaria, mayo, 587, 1976.

-GARRIDO PALAZÓN, Manuel, La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992.

-GARRIDO PALLARDÓ, F., Los orígenes del romanticismo, Labor, Barcelona, 1968.

-GEYMONANT, Ludovico, Historia de la filosofía y de la ciencia, Crítica, Barcelona, 1985.

-GIL DE BIEDMA, Jaime, Las personas del verbo, Seix Barral, Barcelona, 1985.

-GIMFERRER, Pere, "Al margen del Espronceda de Robert Marrast, Ínsula, 348, Madrid, 1975.

-GIRARD, René, Mentira romántica y verdad novelesca, Anagrama, Barcelona, 1985.

-GLENDINNING, N., El siglo XVIII, Ariel, Barcelona, 1986.

-GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, Ismos, Madrid, 1975.

-GONZÁLEZ, Ángel, "El primer Juan Ramón Jiménez en su contexto", Cuadernos del Norte, 2, 1981.

-GONZÁLEZ CALVO, José, "Elementos expresivos en la prosa de Ramón Pérez de Ayala", Archivum, tomo XXV, 1975.

-GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, Salamanca, la gran metáfora de Unamuno, Salamanca, Universidad, 1983.

-GONZALO VÁZQUEZ, José, La imagen en la poesía

- de Virgilio, Universidad de Granada, Granada, 1980.
- GRAF, A., La leggendia del Paradiso Terrestre, Roma, 1878.
- GRANADOS, Pedro, "El mar como tema estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora", Lexis, XVIII, 2, Lima, 1944.
- GUILLÉN, Claudio, Entre lo uno y lo diverso, Crítica, Barcelona, 1985.
- :"Pedro Salinas y las palabras", La Torre, 10, abril-junio, 1989.
- GUILLÉN, Jorge y Pedro Salinas, Correspondencia (1923-1951), Tusquets, Barcelona, 1992.
- GUILLÉN, Jorge, Cántico (1928).
- : "Prólogo" a las Poesías completas de Pedro Salinas, Barral, Barcelona, 1971.
- GULLÓN, Ricardo, "La poesía de Pedro Salinas", Asomante, VIII, 1952.
- : "Un cambio en la poesía de Juan Ramón Jiménez. El *Diario de un poeta recién casado*", Ínsula, 416-417, julio-agosto, 1981.
- GUSDORF, Georges, La palabra, Buenos Aires, 1957.
- GUTIÉRRE GIRARDOT, "El modernismo incógnito", Quimera, 27, Barcelona, 1983.
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Lábor, Barcelona, 1988.
- HERNÁNDEZ ALONSO, Salvador, "La dialéctica creación/corrección en la poética de Juan Ramón Jiménez", Ulula, 1, 1984.

- HERR, Richard, España y la Revolución del XVIII, Aguilar, Madrid, 1988.
- HIDALGO, Linde e Hilma Espinosa, “Simposio Internacional Centenario Ramón Pérez de Ayala”, Cuadernos Hispanoamericanos, 367-368, 1981.
- HISTORIA de la lectura en el mundo occidental, Taurus, Madrid, 1988.
- HISTORIA de la vida privada, Taurus, Madrid, 1981.
- HOBBS, El Leviatán (1651).
- HOMENAJE a Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Oviedo/Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1980.
- HOMERO, Odisea, Cátedra, Madrid, 1987.
- : Odisea, Planeta, Barcelona, 1980.
- HUGO, Víctor, Manifiesto Romántico, Península, Barcelona, 1971.
- : Prólogo al Cromwel (1827).
- HULL, L.W.H., Historia de la filosofía y de la ciencia, Ariel, Barcelona, 1989.
- ISER, Wolfgang, El acto de leer, Taurus, Madrid, 1987.
- JEAN, Georges, El poder de los cuentos, Pirene, Barcelona, 1988.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, Elegías intermedias (1908).
- : Elegías lamentables (1910).
- : Elegías puras (1908).
- : Diario de poeta y mar, Afrodiseo Aguado, Madrid, 1955.
- : Diario de poeta y mar, Losada, Buenos Aires, 1948.
- : Diario de un poeta recién casado, Calleja, Madrid,

1917.

-:Diario de un poeta recién casado, Aguilar, Madrid, 1957.

-:Diario de un poeta recién casado, Visor, Madrid, 1995.

-:La obra desnuda, Aldebarán, Sevilla, 1976.

-:Poesía en prosa y verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez, Selección para niños por Zenobia Camprubí Aymar, Signo, 1932.

-JONDOS 6, Granada, 1975.

-JOST, François, Introduction to comparative literature, Bobs Merrill, Indianápolis, 1974.

-Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1988.

-Juan Ramón Jiménez. poesía total y obra en marcha, Anthropos, Barcelona, 1991.

-KALEVALA, Barcelona, 1953.

-KEEFE UGALDE, Sharon, "La metapoesía de Juan Ramón Jiménez", Anales de la Literatura Española Contemporánea, vol. 8, 1983.

-KOCK, Jesse de, Introducción al Cancionero de Unamuno, Gredos, Madrid, 1968.

-KOLAKOWSKI, Leszek, La filosofía positivista. Ciencia y filosofía, Cátedra, Madrid, 1981.

-LEWIS DE GALANES, Adriana, "El Contemplado: el infinito poseído por Pedro Salinas", Revista Hispánica Moderna, año XXXIII, nº 1-2, enero-abril, 1967.

-LLEDÓ, Emilio, El surco del tiempo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

-LLORENS, Vicente, "El desterrado y su lengua: sobre

- un poema de Salinas" Asomante, 2, 1, enero, 1952.
- LOCKE, Ensayo sobre el gobierno civil (1690).
- LÓPEZ LANDEIRA, Ricardo, "La desilusión poética de Espronceda: realidad y poesía irreconciliables", Boletín de la Real Academia Española, LV, enero-abril, 1975.
- LUDWIG, Emil, Beethoven, Losada, Madrid, 1994.
- LUIS GUZMÁN, Martín, Piratas y Corsarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1988.
- LUPIÁÑEZ, J., "Juan Ramón Jiménez y las épocas de su poesía", La Estafeta Literaria, 573, 1975.
- :"Miguel de Unamuno y el poder de la palabra", Estafeta Literaria, 635, 1978.
- MACHADO, Antonio, Poesías completas, Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- MAESO, Gonzalo, "La onomatopeya o armonía imitativa en Virgilio", Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos, II, Madrid, 1968.
- MAINER, J. C., La Edad de Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1987.
- MANGUEL, Alberto, Una historia de la lectura, Alianza/Fundación Germán Sánchez Rui Pérez, Madrid, 1998.
- MARCO, Joaquín, "Tensión poética en Pedro Salinas: una aproximación", Ínsula, 300-301, noviembre-diciembre, 1971.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, Defensa del marxismo, polémica revolucionaria, Amauta, Lima, 1959.

- MARICHAL, Juan, "La generación de los intelectuales y la política, 1909-1914", Revista de Occidente, 140, noviembre, 1974.
- : "Pedro Salinas y su *Contemplado*", en: Pedro Salinas, El Contemplado, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1959.
- MARRAST, Robert, José de Espronceda y su tiempo, Crítica, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ DE LAS HERAS, Agustín, "En torno a la generación de Ortega", Ínsula, 563, noviembre, 1993.
- MARTINS, Hélcio, Pedro Salinas: ensaio sôbre sua poesia amorosa, Río de Janeiro, Ministerio de Educaçao, 1965.
- MARX, Carlos, Le Capital, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1963.
- : Fondements de la Critique de l'economia politique, Anthropos, París, 1967.
- : L'ideologie allemande, Ed. Sociales, París, 1966.
- MAURER, Christopher, "Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada", La Torre, año VIII, n° 32, octubre-diciembre, 1994.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, "Estudios y discursos de crítica literaria", CSIC, IV, Madrid, 1952.
- MIGUEL de Unamuno, Taurus, Madrid, 1974.
- 1917 versos, Vanguardia Obrera, Madrid, 1987.
- Las MIL y una noches, Planeta, Barcelona, 1990.
- Las MIL y una noches, Ediciones 29, Barcelona, 1992.
- Las MIL y una noches, Aguilar, Madrid, 1969.

- MIRÁS, Domingo, "En torno a Salinas", Primer Acto, nº 234, 1990.
- MORALES, Tomás, Las Rosas de Hércules (1919).
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, "Las ideas estéticas de Unamuno", Letras de Deusto, vol. 7, 14, julio-diciembre, 1977.
- NADAL, Carlos, "El olvidado mar de España", Camp de l'arpa, 89-90, juli-agosto, Barcelona, 1981.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, El mar en la literatura medieval castellana, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1962.
- NEWMAN, Jean Cross, "El renacimiento de un poeta: Pedro Salinas en Puerto Rico", La Torre, nº 32, año VIII, octubre-diciembre, 1994.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, Discurso leído por el Excmo. Señor Gaspar Núñez de Arce el día 8 de noviembre de 1886 en el Ateneo Científico y Literario de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras, Suc. de Rivadeneyra, 1886.
- : Gritos de combate, Fernando Fe, Madrid, 1930.
- : La pesca, Fernando Fe, Madrid, 1905.
- : Sobre el lugar que corresponde a la poesía en la literatura moderna, Madrid, 1887.
- NÚÑEZ RUIZ, Diego, La mentalidad positiva en España, Túcar, Madrid, 1975.
- OLARIAGA, Luis, "Tres generaciones intelectuales de España", El Sol: Folletones de El Sol, 5 y 25 de junio, 1925.

- ONÍS, Federico de, Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932, Madrid, 1934.
- ORTEGA, Carlos, "La Hora de la Lectura", Babelia, 336, abril, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José, Obras completas, Ediciones Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- ORTIZ, Fernando, La estirpe de Bécquer, Ediciones Andaluzas Unidas, Granada, 1985.
- OSON, David R., El mundo sobre el papel, Gedisa, Barcelona, 1998.
- OSUNA, Rafael, Las revistas del 27, Pre-textos, Valencia, 1991.
- OUIMETTE, Víctor, "El destierro de Unamuno y el ataque a la inteligencia", Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno, 27-28, 1983.
- PALLEY, Julián, La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas, Andrea, México D.F., 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo, Las Cenizas de Gramsci, Visor, Madrid, 1985.
- PARAÍSO, Isabel, Cómo leer a Juan Ramón Jiménez, Júcar, Madrid, 1990.
- PARIS, Gaston, Légendes du Moyen Âge, París, 1912.
- PAVESE, Cesare, Lavorare Stanca (1936).
- PEDRO Salinas, Taurus, Madrid, 1976.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, El sendero innumerable (1916).
- : Escritos políticos, Alianza, Madrid, 1967.
- : Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1966.

- : Poesías completas, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1942.
- : Política y toros (1920).
- PÉREZ JIMÉNEZ, Roberto, "Unamuno en su *Diario Íntimo*", Letras de Deusto, vol. 7, nº 14, julio-diciembre, 1977
- PÉREZ ROMERO, "El mar de E. A. Poe y su repercusión en Juan Ramón Jiménez", Anuario de Estudios Filológicos, III, 1980.
- PERROT, M. y G. DUBY, Historia de las mujeres, Taurus, Madrid, 1992.
- POESÍA de la vanguardia española: (antología), Taurus, Madrid, 1981.
- POESÍA española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1974.
- POLO, José, "El lenguaje en Ramón Pérez de Ayala", Voz y Letra, tomo IV, vol. 1, Madrid, 1993.
- POZUELO YVANCOS, José María, "Pedro Salinas, crítico literario", Lingüística Española Actual, XIV, 1992.
- PRAT, Ignacio, "«Construcción» y «composición» en la poesía de Pedro Salinas", Ínsula, 368-369, julio-agosto, 1977.
- : "Formas de la continuidad en la poesía de Pedro Salinas", Ínsula, 300-301, noviembre-diciembre, 1971.
- : "Sobre las 'amadas' francesas de Juan Ramón Jiménez: una más y una menos", Ínsula, 403, junio, 1980.
- PRIETO, Antonio, "En el 'credo poético' de Unamuno", Analecta Malacitana, vol. I,2, 1978.

- PROPP, Vladimir, Las raíces históricas del cuento, Fundamentos, Madrid, 1987.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David, "Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta (Apuntes para una poética)", Epos, vol. VI, 1990.
- QUESADA, Alonso, El lino de los sueños, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- QUILIS, Antonio, Métrica española, Ariel, Barcelona, 1988.
- Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra, Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, 1961.
- QUZMAN, Ibn, Cancionero andalusí, Hiperión, Madrid, 1989.
- RAMO VIÑOLO, Alicia, "La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas", Cuadernos Hispanoamericanos, 263-264, mayo-junio, 1972.
- RICHARD, Jean-Pierre, El romanticismo en Francia, Barral, Barcelona, 1975.
- ROBERTS, Stephen G. H., "Unamuno contra Primo de Rivera: 10 artículos de 1923-24", Sistema, 78, 1987.
- RODAS, Apolonio de, El viaje de los argonautas, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, Literatura del pobre, Comares, Granada, 1994.
- : La norma literaria, Diputación Provincial, Granada,

1994.

-: Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas, Akal, Madrid, 1990.

-RODRÍGUEZ HERRERA, José Luis, "Nuevas claves de lectura del *Diario* juanramoniano", Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, 12, 1993.

-RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, "Alonso Quesada y César Vallejo: la voz unánime", Ínsula, 386-387, 1979.

-: "Alonso Quesada en la poesía canaria", Fablas, 62-64, 1975.

-:"Juan Ramón Jiménez en su segundo mar (Notas de Aproximación)", Ínsula, 416-417, julio-agosto, 1981.

-ROGERS, Daniel, "Espejos y reflejos en la poesía de Pedro Salinas", Revista de Literatura, XXIX, 57-58, enero-junio, 1996.

-ROJAS, Víctor J., "El sentido de la desnudez en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Explicación de Textos Literarios, 2, 1973.

-ROMO ARREGUI, Josefina, "Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce", Anejo XXXIV de la Revista de Filología Española, Madrid, 1946.

-ROUSSEAU, El contrato social (1762).

-SAIZ, María Dolores, "Una defernsa apasionada de la generación de 1914", Ínsula, 563, noviembre, 1993.

-SALINAS, Pedro y Jorge Guillén, Correspondencia (1923-1951), Tusquets, Barcelona, 1992.

-SALINAS, Pedro, Aprecio y defensa del lenguaje, Unviersitaria, Rfo de Piedras, 1979.

- : Jorge Manrique o tradición y originalidad, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- : El Contemplado, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1959.
- : El Defensor, Alianza, Madrid, 1967.
- : El Defensor, Alinaza, Madrid, 1983.
- : El Defensor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- : El Defensor, Universidad Mayor de Colombia, Bogotá, 1948.
- : El poeta y la realidad, Ariel, Barcelona, 1977.
- : Ensayos completos, I, II, III, Taurus, Madrid, 1983.
- : La poesía de Rubén Darío, Losada, Buenos Aires, 1948.
- : La voz a ti debida (1934).
- : Poesías completas, Aguilar, Madrid, 1961.
- : Poesías completas, Barral, Barcelona, 1971.
- : Razón de amor (1936).
- : Todo más claro, Sudamericana, Buenos Aires, 1949.
- SALINAS MARICHAL, Solita, "Recuerdo de mi padre", en Pedro Salinas, Taurus, Madrid, 1976.
- SALVADOR, Álvaro, Jarvier Egea y Luis García Montero, La otra sentimentalidad, Don Quijote, Granada, 1983.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, "Bibliografía de Alonso Quesada", Revista de Filología de la Universidad de la Laguna, n.º 5 y 7, 1987-1988.
- SÁNCHEZ-BARBUDO, Antonio, La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953),

Gredos, Madrid, 1962.

-: "Una experiencia decisiva: la crisis de 1897", Hispanic Review, 1950.

-SANTOS, Nelly, E., "El *Contemplado* de Pedro Salinas", Cuadernos Hispanoamericanos, 373, julio, 1981.

-SÓFOCLES, Tragedias completas, Cátedra, Madrid, 1990.

-SORIA OLMEDO, Andrés, La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo, Universidad de Granada, Granada, 1983.

-: "Imágenes de Puerto Rico en la correspondencia Salinas-Guillén", La Torre, año VIII, nº 32, octubre-diciembre, 1994.

-: Vanguardismo y crítica literaria en España. Istmo, Madrid, 1988.

-SOROLLA, Sarpe, Madrid, 1988.

-SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, "De política y poética: «Guerra en España» de Juan Ramón Jiménez", Cuadernos Hispanoamericanos, 420, junio, 1985.

-: "Pedro Salinas entre el joven Eliot y el joven Unamuno", Cuadernos Hispanoamericanos, 514-515, abril-mayo, 1993.

-STIXRUDE, David L., "El 'largo lamento' de Pedro Salinas", Papeles de Son Armadans, LXXVIII, nº CCXXXII, 1975.

-SUÁREZ, Ana, "El motivo del mar en la obra de dos

- poetas: Pedro Espinosa y Tomás Morales”, Revista de Literatura, tomo XLI, 81, enero-junio, 1979.
- TAILLEMITE, Etienne, Por mares desconocidos, Aguilar, Madrid, 1990.
 - TALENS, Jenaro, "De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970", Revista de occidente, 101, Madrid, 1989.
 - TRAPIELLO, Andrés, "La voluntad poética de Unamuno", Diwan, 10, 1981.
 - UNAMUNO, Miguel de, Cancionero, Losada, Buenos Aires, 1953.
 - :"Carta de un poeta enigmático y solo", Carmen, 5, Abril, 1928.
 - : De Furteventura a París, El Sitio, Bilbao, 1981.
 - : Obras completas, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958.
 - : Poesía completa, Alianza, Madrid, 1987.
 - Teresa (1923).
 - : Vida de Don Quijote y Sancho, (1905).
 - URRUTIA, Jorge, "El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce", Anales de literatura española, 2, Universidad de Alicante, 1983.
 - :"Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez" Archivo Hispalense, 199, LXV, 1982.
 - VALDERREY, Carmen, "Pedro Salinas: los supuestos metafísicos del 'cero'", Arbor, CVIII, 419, noviembre, 1980.
 - VALVERDE, José María, "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado" Cuadernos

Hispanoamericanos, 11-12, 1949.

-: Movimientos literarios, Salvat, Barcelona, 1983.

-VAN TIEGHEM, Paul, La littérature comparée, Colin, París, 1951.

-VIENTÓS GASTÓN, Nilita, "La presencia de Pedro Salinas en Puerto Rico", Homenaje a Salinas, separata de Sin Nombre, II, 3, enero-marzo, 1972.

-VILLACORTA BAÑOS, Francisco, Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931, Siglo XXI, Madrid, 1980.

-VILLEGAS, Juan, "El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas", PMLA, LXXXV, 1970.

-VIRGILIO, Eneida, Planeta, Madrid, 1982.

-VIVANCO, Luis Felipe, "El mundo hecho hombre en el *Cancionero* de Unamuno", La Torre, julio - diciembre, 1961.

-VOLTAIRE, Tratado sobre la tolerancia (1763).

-WAHNON BENSUSAN, Sultana, Introducción a la historia de las teorías literarias, Universidad de Granada, Granada, 1991.

-WEISSTEIN, Ulrich, Introducción a la literatura comparada, Planeta, Madrid, 1975.

-WILCOX, John C., "Etapa histórica y transformación estilística en Juan Ramón Jiménez", Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 4, 1982.

-YNDURÁIN, Francisco, "Unamuno en su poética y como poeta", Pensamiento y Letras en la España del

siglo XX, 1966.

-YOUNG, Koward T., "Pedro Salinas y los Estados Unidos, o la nada y las máquinas", Cuadernos Hispanoamericanos, 145, 1962.

-ZAMORA, Carlos, "Homenaje a Ramón Pérez de Ayala", Anales de la Literatura Española Contemporánea, vol. 9, 1-3, 1984.

-ZARAGOZA, Gonzalo, Rumbo a las Indias, Anaya, Madrid, 1989.

-ZUBIZARRETA, Alma, Pedro Salinas: el diálogo creador, Gredos, Madrid, 1969.

-ZULETA, Ignacio M., "Releyendo *El Contemplado*", Sin Nombre, 9, 1, 1978.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

ÍNDICE

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

Introducción

- I. La *Canción del pirata* como paradigma del mardelromanticismo español.
- II. *La pesca* de Núñez de Arce o la involución funcional.
- III. El intimismo ideológico del mar unamuniano.
- IV. Un enclave finisecular en el Atlántico. (A modo de paréntesis).
- V. Juan Ramón Jiménez y su diario de (poeta y) mar.
- VI. El nombrado por contemplado de Pedro Salinas.
- VII. La metáfora del mar en Troppo mare.

Apéndice I. Los mares originarios:

- El mar de Ulises y Jasón.
- El mar de la *Eneida*.
- El mar de *Las mil y una noches*.
- Los Lusíadas* o el desafío del mar renacentista.

Apéndice II: Texto de *La pesca*.

Apéndice III: A propósito del tema del amor en Pedro Salinas.

Bibliografía.

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*

*Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento
funcional en la poesía española contemporánea*
