

LA IMAGEN DEL POETA EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



 *El poeta y las musas* (1860), dibujo de Gustavo Adolfo Bécquer

AÑO LXXX
EDITORIAL PLANETA, S. A. U.

REDACCIÓN
JUAN IGNACIO LUCA
DE TENA, 17, 5.ª
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 21, 2.ª
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

UNA PLANTA MALDITA CON FRUTOS DE BENDICIÓN. NOTAS SOBRE LA FIGURA CONTEMPORÁNEA DEL POETA, Miguel Ángel García.—BÉCQUER Y EL POETA DE ESTIRPE BECQUERIANA, Zoraida Carandell.—EL ALMA DEL POETA SE ORIENTA HACIA EL MISTERIO (SEGUNDAS SOLEDADES DE ANTONIO MACHADO), Miguel Ángel García.—LA FIGURA DEL POETA EN EL JOVEN GARCÍA LORCA (1918-1920), Encarna Alonso Valero.—LA IMAGEN DEL POETA EN EL PRIMER GERARDO DIEGO: DE *INICIALES* A *IMAGEN*, Ginés Torres Salinas.—DOS POETAS DIALOGAN EN CHINA, Andrés Soria Olmedo.—«SER POETA ES SER SUPERFLUO. ES HERIDA SIN BORDES»: LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DEL POETA EN LA OBRA DE ÁNGELA FIGUERA, Laura Lozano Marín.—DE PROFESIÓN, POETA: GLORIA FUERTES, Isabel Navas Ocaña.—«SUJETO DE UNA VIEJA IMPUDICIA»: APROXIMACIONES A LA IMAGEN DEL AUTOR EN *POEMAS A LAZARO*, María Payeras Grau.—GESTOS ESCOGIDOS. IMÁGENES DEL POETA EN LA OTRA SENTIMENTALIDAD, Félix Martín Gijón



MIGUEL ÁNGEL GARCÍA / UNA PLANTA MALDITA CON FRUTOS DE BENDICIÓN. NOTAS SOBRE LA FIGURA CONTEMPORÁNEA DEL POETA

Va para sesenta años que la editorial Ínsula publicó *El poeta y la poesía* (*Del Romanticismo a la poesía social*), de la recordada hispanista Biruté Cipliauskaitė. No es estrictamente un estudio sobre la figura o la concepción del poeta entre esos dos momentos históricos literarios. Del Romanticismo arranca la poesía moderna, la escrita por los hijos del limo, como señaló Octavio Paz en otro libro insoslayable con la ayuda de una poderosa imagen de Nerval; a su vez, la poesía social, de cuya defunción levantó acta la antología de Leopoldo de Luis solo un año antes de la publicación del amplio y meritorio análisis de Cipliauskaitė, en 1965, amagó las ínfulas del «vate» romántico o las rarezas marginales del decadentista y maldito. Nuestra autora va desgranando aquí y allá algunas imágenes del poeta que prueban lo muy sugestivo que resulta repasarlas, por cuanto una historia de esa figura no anda muy lejos de ser la historia misma de la poesía contemporánea.

 *El poeta o las tres y media* (1912), Marc Chagall



vierte a los poetas en asalariados, sino a la vez cuestión de sentimientos privados, los propios de una interioridad subjetiva. Ni la luz ni la razón, sino acaso las sombras y el sueño, sirven para una forma ahora estrictamente poética de concebir la realidad.

El poeta romántico explica el mundo a los demás (17). Es un semidiós, un titán, un profeta, un héroe. En Espronceda, sigue apuntando Cipliauskaitė, la arrogancia derivada de poseer este poder divino llega al extremo (18). La incompreensión social que sufre la figura sagrada del poeta lo convierte en un *outsider* más, al lado del pirata, del verdugo o del reo de muerte. La avidez de dinero y la prosa, que han reducido la vida a un vil mercado, ponen a precio inhumano los arranques generosos del alma del poeta/héroe. Zorrilla sabe que su diferencia lo condena: «Que es el poeta

un bajel / que de riqueza cargado / surca el mar alborotado / para naufragar en él» (21). En la misma línea náutica, Villaespesa escribirá más adelante: «¡El poeta es un barco sobre este mar de penas / con el blanco velamen tendido al infinito!». La recompensa del naufragio y las penas es la gloria o la inmortalidad, como dejan ver estos versos de Gil y Carrasco: «Espera, poeta, espera, / espera y no llores más: / que tu enlutada carrera / un día en la azul esfera / finalizada verás» (22).

Nuestro primer poeta contemporáneo, Bécquer, es heredero de esta concepción romántica. Explicando en las *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861) una idea que lo aproxima a Wordsworth, «Cuando siento no escribo», señala que todo el mundo siente, pero solo a algunos seres les es dado guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido (23). Naturalmente, son los poetas. La clave no solo es la memoria, también el sentimiento, la privacidad. Por eso la poesía es sentimiento y la mujer es poesía. Para el autor de las *Rimas*, en la escala de la inteligencia del poeta —el hombre es razón, la mujer sensibilidad— hay notas específicamente femeninas, las que expresan la ternura, la pasión y el sentimiento. De aquí esta frase en la que se agolpa todo el inconsciente ideológico y vivencial becqueriano: «Yo no sé por qué los poetas y las mujeres no se entienden mejor entre sí. Su manera de sentir tiene tantos puntos en contacto... Quizás por eso». La mujer es poesía, pero solo la escribe el hombre. Por contrapartida, Bécquer ajusta cuentas con la grandilocuencia romántica: «Cuando un poeta te pinte

La misteriosa revelación

Por ejemplo, Zorrilla afirma en el segundo volumen de sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1882) que un poeta no es más que un poeta y ha de morir en España, por popular que sea, en el hospital o en el manicomio (Cipliauskaitė, 1966: 13). Con los mismos límites, manicomio y hospital, se topará décadas después un bohemio como Carrere. Por mucho que Zorrilla llegase a ser coronado o encarnase al poeta nacional, apunta a la raíz del problema: el divorcio de la sociedad burguesa y del poeta desde el Romanticismo en adelante. Las relaciones entre ambos durante el siglo XVIII pueden calificarse de pacíficas: el poeta escribe para deleitar y enseñar (17). Suele ser, en efecto, un hombre público o de Estado, aparte de una variante del «filósofo» ilustrado. El poeta romántico ya sufre, en cambio, la brecha abierta por las relaciones sociales burguesas entre lo privado y lo público. Su comportamiento es muy distinto, se cree un ser superior, un incomprendido (17). La sacralización de su figura es el reverso de su marginación práctica, pues la poesía no solo es cuestión de inutilidad/gratuidad (la finalidad sin fin kantiana, el arte puro) en el mercado capitalista, que con-

en magníficos versos su amor, duda. Cuando te lo dé a conocer en prosa y mala, cree». Como bien precisa Ciplijauskaitė, el sevillano es aún un profeta al modo romántico, anuncia la existencia de un mundo desconocido y quiere revelárnoslo, aunque sin trompetas, sin proclamas (23). No solo en la rima I: «Yo sé un himno gigante y extraño»; también en la rima VIII: «sin embargo estas ansias me dicen / que llevo algo / divino aquí dentro». El poeta es «vaso» de esa «desconocida esencia» que constituye la poesía (rima V). Hasta el punto de que podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía (rima IV).

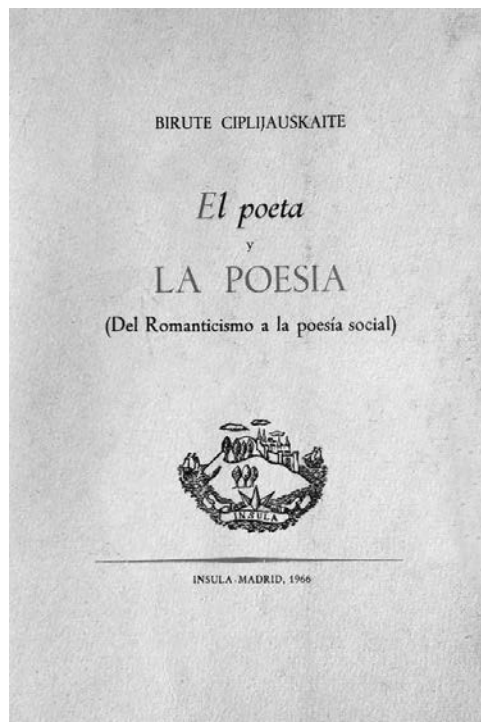
Ese «algo divino» ya no esconde una misión para la que el poeta ha sido elegido, como en Wenceslao Querol: «guiar a la humanidad por su camino / es la misión sagrada del poeta» (24); o como en Alcalá Galiano: «Cuando el futuro cantáis, poetas, / vuela más alta la inspiración, / sois hierofantes, sois los profetas, / de misteriosa revelación» (24). No extraña que Alberto Lista juzgase bastante ridícula la pretensión de algunos de los corifeos del Romanticismo que atribuían la facultad de poetizar a una misión recibida no se sabe de quién (24). En el célebre poema «A la memoria desgraciada del joven literato don Mariano José de Larra», Zorrilla exalta con altisonancia esa misión incomprensida por el vulgo: «Que el poeta en su misión / sobre la tierra que habita, / es una planta maldita / con frutos de bendición» (25). Lo curioso es que el primer García Lorca escribe en 1918, a partir de las *Poesías completas* de Machado, que el poeta es un árbol con frutos de tristeza y con hojas marchitas de llorar lo que ama. Por lo demás, todavía está en deuda con la imagen romántica del vate o del profeta: «El poeta es el médium / de la Naturaleza / que explica su grandeza / por medio de palabras»; pero también con el poeta simbolista, que halla correspondencias secretas entre las cosas: «El poeta comprende / todo lo incomprensible / y a cosas que se odian / él hermanas las llama». Incluso Campoamor, que antes de ser realista es romántico, se atiene a esta imagen trascendente del poeta, como plantea en su *Poética* (1883): «¡Un poeta! Si las gentes comprendieran la verdadera significación de esta palabra, al oír la darían muchas gracias a Dios porque de mil en mil años se digna crear un poeta» (83). Del mismo modo Juan Valera considera que «la misión del poeta tiene toda la gravedad y trascendencia de la del rector de pueblos» (93). Inmediatamente pensamos en Shelley, que ve en los poetas a los desconocidos legisladores del mundo.

Ladrón de fuego

Llegados al modernismo, las cosas se mantienen intactas. Darío escribe en un poema de juventud: «Poeta, el que se levanta / bañado en luz celestial / y a la faz del mundo canta» (107). Pero son más conocidos estos versos de *Cantos de vida y esperanza* (1905):

«¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes, / que resistís las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agres-
tes, / rompeolas de eternidades!». El poeta se junta con los sacerdotes y sube hacia la divinidad, afirma en otra ocasión (119). En las «Dilucidaciones» de *El canto errante* (1907) insiste: «El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento» (108). Entre nosotros, Villaespesa prolonga esta concepción: «El poeta es vidente. / Ilumina el presente, / resucita el

M. Á. GARCÍA /
UNA PLANTA
MALDITA CON
FRUTOS DE
BENDICIÓN...



pasado / y predice el futuro» (105). También lo toma por la última reencarnación de Dios y, en consonancia con Darío, postula: «Cada poeta se alza como una inmensa torre / sobre el plano y estéril desierto de la prosa». Pese a la formulación diáfana del poeta como vidente, el almeriense parece ser más deudor del Romanticismo que del Simbolismo de Rimbaud. Tanto la primera como la segunda de las «Cartas del vidente» (1871) defienden que el poeta solo llega a lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos: «El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos». Se trata de una inefable tortura en la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la que se convierte en «el enfermo grave», «el gran criminal», «el gran maldito» o «el supremo sabio» porque alcanza lo desconocido y cultiva su alma, ya rica, más que ningún otro. Nos encontramos ante una

figura prometeica: «El poeta es, pues, robador de fuego. Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales».

Sabido es que para Rimbaud el primer vidente ha sido Baudelaire. El autor de *Las flores del mal* sentencia lo siguiente a propósito de Víctor Hugo: «Or, qu'est-ce qu'un poète, si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?» (119). Descifrar, de entrada, el bosque de símbolos que es la naturaleza. Socialmente esta tarea convierte al poeta en un maldito, en un sujeto escindido entre el ámbito de lo trascendental (al que pertenece) y el ámbito de lo empírico (en el que se halla exiliado), tal y como se lee en el célebre «El albatros»: «El poeta es igual a este señor del nubló / que habita la tormenta y ríe del ballestero. / Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, / sus alas de gigante le impiden caminar». La pérdida de aureola en la sociedad burguesa lo transforma en otro integrante de la anónima muchedumbre urbana, a la vez que en un *flâneur*. Salvador Rueda también ve al poeta como una suerte de recipiente, pero a diferencia de Bécquer el vaso es un cáliz brillante y sonoro que contiene la idea, no la indefinible esencia: «Un poeta es un cáliz que flamea / donde levanta, al golpear, la idea / un lamento dulcísimo y sonoro» (106). Entre los modernistas y bohemios, el mencionado Carrere lamenta el escarnio del vulgo en estos términos: «Aquí todos se burlan de esas almas inquietas / y se hace feria del dolor de los poetas» (120).

Quien evidencia mayor incomprensión es «El rey burgués» de Darío, desconocedor de esa rara especie de hombre que es un





M. Á. GARCÍA /
UNA PLANTA
MALDITA CON
FRUTOS DE
BENDICIÓN...

poeta. No solo lo toma como algo nuevo y extraño cuando aparece por su palacio; a la vez, como no sabe qué hacer con él ni entiende su lenguaje, lo humilla poniéndolo a dar vueltas al manubrio de una caja de música si no quiere morir de hambre: «Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales. Id». No es tanto la figura del poeta modernista cuanto la del romántico: «Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora». Ha roto asimismo el arpa adulona de las cuerdas débiles —de hecho, espeta tranquilamente al rey, rodeado por meros hacedores de ditirambos y profesores de retórica, que «el arte no habla en burgués»—, ha cobrado vigor en la selva y ha sacudido la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad «como un ángel soberbio o como un semidiós olímpico», ha acariciado la naturaleza y ha buscado el ideal. Al final este «poeta de la montaña coronada de águilas» acaba siendo un pobre diablo que sufre las burlas de los pájaros libres en el jardín del palacio y muere de frío después de una gran nevada, con la mano en el manubrio, olvidado del rey —llamado irónicamente Mecenas— y sus vasallos: «¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el rey burgués». El divorcio de la sociedad burguesa y del poeta revelador se ha consumado.

Tres poetas del alma

Unamuno también pertenece a esta estirpe romántica que ve en el poeta un telégrafo entre Dios y los hombres, a decir de Kierkegaard (488). Precisamente Darío advierte en él un auténtico poeta, si serlo consiste en «asomarse a las puertas del misterio y volver con, en los ojos, un vislumbre de lo desconocido» (134). Lo dice en un artículo que publica en *La Nación* en 1909 y que luego el vasco coloca como prólogo a su libro *Teresa* (1924). Unamuno no se deja ganar por la musicalidad del autor de *Prosas profanas*, pero este constata en él la necesidad que urge al alma del verdadero poeta de expresarse rítmicamente, de modo musical, reconociendo que en esto hay diferentes actitudes: «Si le fuera posible, cantaría únicamente en una música interior que no pudiese ser escuchada fuera». Por el contrario, el Darío más parnasiano hace gala de una música exterior, si bien hay en él toda una ideología de la música, toda una metafísica de la música a lo Schopenhauer, que une la armonía verbal a la melodía ideal. El caso es que en la presentación de *Teresa* Unamuno plantea: «Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma» (141). La poética, nos dice, sirve para desnudar el pensamiento y el sentimiento, mientras que la retórica sirve para vestirlo. En su «Credo poético», de *Poesías* (1907), pide al poeta que piense el sentimiento y sienta el pensamiento, que no se cuide en exceso del ropaje, pues la idea nunca está más hermosa que desnuda. La tarea del poeta es más de escultor que de sastre. Ha de buscar líneas de desnudo (en un trayecto que va de Bécquer a Juan Ramón Jiménez) e incluso esculpir la niebla (un claro desmarque del Simbolismo, que se suma aquí a la respuesta a Verlaine: «algo que no es música es la poesía»). Por lo demás, la idea debe resplandecer por encima de la forma: «No el que un alma encarna en carne, ten presente, / no el que forma da a la idea es el poeta / sino que es el que alma encuentra tras la carne, / tras la forma encuentra idea».

El Machado simbolista, que sí acusa la influencia de Darío, coincide con Unamuno en ese desplazamiento hacia lo interior, hacia el alma. El Simbolismo devuelve a la poesía el sentido del misterio (113). El autor de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) aún obedece a esa poética, aunque esté en trance de liquidarla: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio. / Solo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto» (164). A la vuelta de unos años dirá, obedeciendo a un impulso de objetivación: «Un hombre consagrado a la poesía pareceme que no será nunca un poeta. Porque el poeta no sacará nunca la poesía de la poesía misma» (142). Por el contrario, deberá estar atento a las mil realidades de su vida. Juan Ramón Jiménez también depura todo signo de modernismo agudo. El segundo Jiménez, el de la poesía desnuda, afirma basándose en Santayana que un verdadero poeta coge el encanto de cualquier cosa y deja caer la cosa misma (209). Ciprijauskaitė resalta además la afinidad con Mallarmé, para quien la tarea del poeta consiste en «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit» (210). Bien pudiera ser, aunque a la vez ha de pensarse en la huella de la fenomenología orteguiana, en el poeta que quiere hacer de su palabra la cosa misma, crearla nuevamente con su alma.

Una concepción sacral

Este segundo Juan Ramón es también el que en la antología de Gerardo Diego (1932) aboga por separar nombre y obra y define al poeta como el «creador oculto de un astro no aplaudido». El concepto de creación no tiene aquí el sentido fuerte, antimimético, del que lo dota Vicente Huidobro, ya en el terreno de las vanguardias. En una conferencia de 1916 el chileno, amparándose en un poeta nativo de América del Sur, defiende que el poeta es un dios y no debe cantar la lluvia sino hacer llover (253). En versos bien conocidos de su «Arte poética» define asimismo al poeta como un pequeño Dios: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!, / hacedla florecer en el poema». En esta línea el Gerardo Diego vanguardista proclama que «el ojo del poeta / y el mundo del poeta / equilibran la creación» (380).

Si el creacionismo exige un poeta consciente, el surrealismo aboga por recuperar y extremar el concepto romántico de inspiración. Así Vicente Aleixandre se pregunta en la segunda edición de la citada antología de Diego si el poeta es «el ajeno polo magnético, soporte vivo de unas descargas inspiradoras que ciegamente arriban de unas nubes fugaces» (285). Igualmente, en el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor* (1945), manifiesta que el poeta está lleno de sabiduría, pero no puede envanecerse, pues quizá no es suya; una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca: «Con los dos pies hincados en la tierra una corriente prodigiosa se condensa, se agolpa bajo sus plantas para correr por su cuerpo y alzarse por su lengua» (284). Volvemos al poeta como médium. No nos extrañarán entonces estos versos coetáneos de «El poeta», de *Sombra del paraíso* (1944): «Sí, poeta, el amor y el dolor son tu reino. / Carne mortal la tuya que, arrebatada por el espíritu, / arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso, / inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres». De acuerdo con el aliento cósmico que caracteriza esta etapa aleixan-

drina, la figura del poeta crece hasta superponerse con el universo: su pecho es atravesado por el mar, sus brazos acarician los extremos límites de la tierra, sus pies sienten el beso postrero del poniente, sus manos tocan dulce la luna y su cabellera colgante deja estela en los astros.

Luis Cernuda comparte esta concepción sacral del poeta, simbolizada por el farero, como bien indica Jaime Gil de Biedma en su ensayo «Como en sí mismo al fin»: el poeta como iluminador, como lámpara o faro («Soliloquio del farero») y por lo tanto como hijo de Dios antes que hijo de vecino. Todo esto vuelve a relucir en un magnífico poema posterior, «A un poeta muerto», su elegía a García Lorca, donde leemos que leve es la parte de la vida que, como dioses, rescatan los poetas. Y sin embargo, quienes iluminan las palabras opacas por el oculto fuego originario solo conocen el insulto, la mofa, el recelo profundo. De modo que, para el poeta, a quien un viento demoníaco impulsa por la vida, la muerte es la victoria: «Porque esta ansia divina, perdida aquí en la tierra, / tras de tanto dolor y dejamiento, / con su propia grandeza nos advierte / de alguna mente creadora inmensa, / que concibe al poeta cual lengua de su gloria / y luego le consuela a través de la muerte». Es de nuevo la imagen del poeta como exiliado en este mundo, de la cual da cuenta a su vez el Aleixandre de «Los poetas», también de *Sombra del paraíso*: «Ángeles desterrados / de su celeste origen / en la tierra dormían / su paraíso excelso». El segundo Aleixandre, que acompasa su poética a la del realismo de los jóvenes, entiende el poeta de forma distinta, como una conciencia puesta en pie hasta el fin. Un poema de *Historia del corazón* (1954) se titula, sintomáticamente, «El poeta canta por todos».

Pero es la poesía cósmica aleixandrina la que prende en el Miguel Hernández neorromántico. La lección todavía está presente en el autor comprometido de *Viento del pueblo* (1937), que dedica el libro a su modelo: «Vicente: a nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres» (385). Su destino es parar en las manos del pueblo: «Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladitos a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas». La «Elegía primera» de este libro, también dedicada a García Lorca, incide en la dimensión telúrica y planetaria del poeta: «Muere un poeta y la creación se siente / herida y moribunda en las entrañas. / Un cósmico temblor de escalofríos / mueve terriblemente las montañas, / un resplandor de muerte la matriz de los ríos». Por lo tanto, conviene matizar el juicio que extrae Ciplijauskaité de la mencionada dedicatoria: «Ser poeta no representa ya elevarse a un nivel especial, sino incorporarse a la colectividad» (385). Será el signo general del realismo de posguerra, de los poetas sociales.

Cantando por todos

Hay quienes, como Vicente Gaos, perfilan una imagen del poeta entre machadiana y juanramoniana, ajena a esa corriente social: «El poeta es serena / rueda que va moviendo la belleza, / eterno cangilón de noria lenta. / El agua es el poema» (402). Otros como Eugenio de Nora denuncian que durante mucho tiempo «el poeta fue como un erguido girasol celeste, / deslumbrado en el vivo resplandor / de la lejana e impasible belleza» (409). Al mismo tiempo

es capaz de escribir este verso: «¡Oh poeta, esclarece el destino!» (469). José María Valverde lamenta el destronamiento del poeta profeta desde el existencialismo de posguerra: «Infelices poetas, que en otro tiempo fuimos / torres en que bajaba la enorme voz celeste, / y hoy somos solamente, cuando la tierra tiembla, / expresiones humildes de la angustia del hombre» (468); o bien: «Siempre sueño otra edad más fuerte y pura: claros / tiempos en que el poeta, sacerdotal, estuvo / en medio de los hombres, como fuente en la plaza» (481). El José Hierro de «Para un esteta» le recuerda que no es dueño sino hermano menor de cuanto nombra (410). Pero es Celaya quien más claramente arremete contra los que llama «poetas perfectistas» en defensa de los «poetas temporalistas», de los que tachan su yo

para abrirse machadianamente a la otredad: «Pensadlo; ser poeta no es decirse a sí mismo. / Es asumir la pena de todo lo existente, / es hablar por los otros» (452); «Ser poeta es vivir como propio lo ajeno, traspasar lo individual, vivir y hablar en lo otro» (460).

Este hablar por los otros no rompe del todo con la imagen romántica del poeta profeta, atravesado por voces ajenas, las del «pueblo» en este caso. De hecho, en la *Cantata en Aleixandre* (1959) escribe Celaya: «Solo el poeta sabe, solo el poeta enuncia / las palabras que incendian los límites del hombre» (480). Es verdad que en el manoseado «La poesía es un arma cargada de futuro» dice sentirse un ingeniero del verso y un obrero que trabaja a España con otros. El poeta como un trabajador o un productor más. Paralelamente Otero llega a definirse como un obrero de la palabra, situándose a la misma altura que cualquiera en estos versos de *En castellano* (1959): «soy solo poeta, pero en serio, / sufrí como cualquiera, menos / que muchos que no escriben porque no saben, otros / que no hablan porque no pueden, muertos / de miedo o de hambre». La poeta de arrabal o suburbio que decide ser Gloria Fuertes también se dirige a los pobres de mil oficios: «Aquí un poeta os canta / luego vendrán más» (461). Hace versos y se define como poeta de guardia, pero no le gusta que la llamen poetisa (a Ernestina de Champourcin le entraban vivos deseos de agredir a quien la llamaba de ese modo). Ángel Figuera comienza por exhortar de forma impertinente a sus «hermanas poetisas», las que lan-

M. Á. GARCÍA /
UNA PLANTA
MALDITA CON
FRUTOS DE
BENDICIÓN...



El poeta (1912),
Pablo Picasso



M. Á. GARCÍA /
UNA PLANTA
MALDITA CON
FRUTOS DE
BENDICIÓN...

zan sus poemillas rimados como pájaros bobos o despachan poemas como platos de nata. No obstante, como otros poetas sociales, ha pasado antes por los días duros del existencialismo y del grito inútil: «Ser poeta es superfluo. Es herida sin bordes. / Es dejar que nos vean con las manos vacías / y afirmar tercamente que van llenas de rosas» (480).

De la historia de la poesía de posguerra ofrece un compendio tan atinado como irónico José Agustín Goytisolo en «Los celestiales», de *Salmos al viento* (1958). Estos poetas celestiales son los garcilasistas y los arraigados/desarraigados a vueltas con Dios. Terminada la guerra, cuando se aleja el eco de las detonaciones, cuando el orgullo se refugia en las cuevas, mordiéndose los puños para no decir nada, asoman los poetas, «gente de orden por supuesto». Pero el ejemplo de los celestiales no lo han seguido «los poetas locos que perdidos / en el tumulto callejero cantan al hombre» y «lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria / pidiendo aire verdadero». Con Goytisolo, lo mismo que con el Alberti *engagé* y el Otero social que pide la paz y la palabra, el poeta baja a la calle. No me resisto a acabar destacando la imagen que de los poetas nos vuelve a dar este mismo autor

en «Así son», de *Bajo tolerancia* (1973). Su profesión, nos dice allí, es muy antigua y ha perdurado hasta ahora sin variar a través de los siglos y las civilizaciones. Se empernan en su oficio a pesar de las críticas, «unas veces cantando / otras sufriendo el odio y la persecución / mas casi siempre bajo tolerancia». Platón no les dio sitio en su República. Le piden a la vida más de lo que esta ofrece. Y el poema se cierra de este modo extraordinario: «Así son pues los poetas / las viejas prostitutas de la Historia». Manuel Machado ya había escrito «¡Hetairas y poetas somos hermanos!».

Sirvan estas notas incompletas sobre la figura del poeta del Romanticismo a la poesía social como reconocimiento a un valioso libro que la editorial de la revista *Ínsula* publicó hace seis décadas. Y, al mismo tiempo, como homenaje a nuestro querido compañero Antonio Jiménez Millán, tan excelente profesor como fino estudioso de la poesía española contemporánea y templado poeta. Nos iba a honrar con su colaboración en el presente monográfico y, por desgracia, dedicamos estas páginas a su memoria.

M. Á. G.—UNIVERSIDAD DE GRANADA

ZORAIDA CARANDELL / BÉCQUER Y EL POETA DE ESTIRPE BECQUERIANA

El retrato de Gustavo Adolfo Bécquer por su hermano Valeriano es una de las imágenes más paradigmáticas del romanticismo español. En la era de la reproductibilidad técnica y de la profesionalización del escritor, echa las bases de una memoria gráfica de la poesía, que ha pasado a formar parte de nuestra conciencia de lectores y mucho tiene que ver, como lo mostró Jesús Rubio Jiménez (2009), con la fama póstuma de los hermanos Bécquer.

La Rima IV (o la 39 del *Libro de los gorriones*, a cuyo orden remitiremos entre paréntesis en lo sucesivo) parece indicar escaso interés por la figura del poeta: «Podrá no haber poetas, pero siempre / habrá poesía». A diferencia de Baudelaire, uno de sus modelos más directos, Bécquer no describió ni al poeta mundano como dandi, ni al poeta en su escritorio. Sus textos son una teoría de la inspiración y un análisis introspectivo del sentimiento y del proceso creativo, más centrados en el yo lírico que en el escritor. Fueron sus admiradores quienes hicieron explícita la representación del poeta becqueriano, y a ellos se refirió Fernando Ortiz (1982) como la «estirpe de Bécquer».

Quisiera centrarme en la imagen del poeta vigente durante el periodo que, tras la publicación del ensayo de José Díaz Fernández en 1930, se puede calificar de «nuevo romanticismo», para mostrar su filiación becqueriana. Se prolonga más de una década la carac-



terización del poeta como una conciencia atormentada. Alberti rinde homenaje al «huésped de las nieblas», Guillén ve en él al poeta como dormido soñador, y Cernuda destaca otra cualidad esencial de su obra, «la terrible realidad amorosa, viva y atormentada, que se levanta tras la mayor parte de sus *Rimas*» (1935: 1270). De abolengo romántico, el espectro de Bécquer se convierte en adalid de la poesía surrealista o de una lírica centrada en la emoción.

El poeta auriga

El concepto que Bécquer tiene del oficio de poeta es a la vez neoclásico y romántico. La evolución de su poesía está ligada al cambio de función del sujeto lírico, que ya no es simple intermediario de la voz inspirada. El prólogo a *La Soledad* de Au-

gusto Ferrán, *Cartas literarias a una mujer* y *Desde mi celda* pueden ser interpretados como artes poéticas, pero es en *Rimas* donde con más claridad se atisba el concepto que tenía Bécquer de su arte. El enfoque lírico de la subjetividad es deudor del romanticismo europeo, pero también de la visión neoclásica del poeta como punto de encuentro de la razón y del sentimiento. La Rima III (42), generalmente interpretada como un arte poética, opone la inspiración y la razón, dos fuerzas contradictorias que el poeta ha de dominar:

Gustavo Adolfo Bécquer