# *LA CASA ENCENDIDA* DE LUIS ROSALES EN EL MARCO DE LA PRIMERA GENERACIÓN POÉTICA DE POSGUERRA

La escisión trazada por Dámaso Alonso, al hablar de poesía arraigada y poesía desarraigada para referirse al panorama de la lírica española en los años de la inmediata posguerra, es aplicable a la trayectoria artística de Luis Rosales.

Perteneciente, por cronología e ideología, a un elenco de literatos que se ha venido denominando *generación de 1936*, Rosales escribió, en principio, versos con un acento jubiloso y exaltado siguiendo la máxima guilleniana de *el mundo está bien hecho*. Así, *Abril* (1935) se erigía en una obra modélica de la poesía arraigada. Sin embargo, de manera simultánea a buena parte de sus compañeros de promoción, el pensamiento y el tono del escritor granadino pronto se vio desposeído del optimismo y la exaltación de la primera etapa, que cedieron su lugar a sentimientos como el desengaño, la soledad, el tedio, el efecto corruptor del tiempo... De este modo, con *La casa encendida* y *Rimas* (1951), se incorporaba a la pléyade de poetas desarraigados.

Las fechas en que se publican las dos versiones de *La casa encendida* son enormemente relevantes. La primera de ellas, 1949, es significativa en tanto que, con tan sólo cinco años de antelación, habían salido a la luz dos poemarios que habían producido un enorme impacto en la intelectualidad española de la época tanto por su expresión como por su con-

tenido: se trataba de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, y *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre (1939-1943). A las exhortaciones de Neruda en favor de una rehumanización de la poesía, se unían, ahora, dos voces poderosas y originales que, con su sola presencia, incitaban a la reflexión y al cambio. La segunda fecha, 1967, la de la versión definitiva, es también muy pertinente puesto que, por esos años, las tendencias dominantes de la primera generación poética de posguerra habían quedado totalmente perfiladas y Luis Rosales disponía de la distancia temporal necesaria para recibirlas.

Por lo tanto, se hace necesario dilucidar hasta qué punto estas prácticas poéticas dejaron su impronta en *La casa encendida* y de qué modo su autor las acomodó a su propia personalidad.

## 1. Directrices básicas de la poesía arraigada en la primera producción poética de Luis Rosales

La lírica compuesta en la inmediata posguerra, es decir, la que hoy conocemos como *poesía desarraigada* tiene un estrecho vínculo con un grupo de poetas de valor e interés dispares congregados en torno a la genérica y discutida designación de *generación de 1936*. Los nombres que la integran —Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Germán Bleiberg, Ildefonso Manuel Gil, Juan Gil Albert, Rafael Serrano Plaja— atestiguan actitudes y suscitan juicios críticos de muy distinto signo. Los hechos que han contribuido a unirlos bajo este marbete son la conmemoración del centenario de la muerte de Garcilaso —precisamente, en 1936—, el estallido de la guerra civil en el momento incipiente del despertar creador de estos poetas y las fechas de publicación —más o menos próximas— de algunas de sus obras.[1] No parecen suficientes

[1] *Vid.* **Fortuño Lloréns, S.** *La primera generación poética de postguerra. Estudio y antología*. Madrid : Ediciones Libertarias, p. 31-2, en que se da cumplida y documentada cuenta de todos estos asuntos.

estos requisitos para que hoy hablemos de una generación homogénea, aunque sí es cierto que buena parte de estos escritores —a los que sí se considera como la avanzadilla de lo que habría de constituirse en la primera generación poética posterior a la contienda— compartían una serie de peculiaridades afines, y que son estas peculiaridades las que hacen posible la delimitación más o menos nítida de la poesía desarraigada. Son las siguientes: progresivo descrédito de la imagen y la metáfora a favor de la palabra denotativa; pérdida de importancia de la poesía pura y, en general, de toda la poesía elaborada por los poetas que configuraron la generación inmediatamente anterior; Góngora ha dejado de ser el referente de la lengua poética, que cede su paso a Garcilaso, mentor, en la distancia, junto con Herrera, de estos autores; la poesía pierde la parte de experimentación lúdica que le habían conferido los del 27; los temas tratados son los que, secularmente se han tenido por poéticos (amor, muerte, religión...); formalmente, se rescatan los viejos esquemas estróficos y se regresa al cómputo silábico, mientras el verso libre y el versículo quedan preteridos.[2] Estos caracteres no acotan con exclusividad lo que fue esta suerte de poesía porque muchos de los escritores de la línea desarraigada compartirán algunos de estos supuestos —como, por ejemplo, el uso de moldes estróficos—, por lo que conviene añadir que, andando el tiempo, la poesía arraigada se va a teñir de estereotipos fijos como el tema de la familia, la patria, Dios... De igual modo, iba avanzando un clasicismo a todas luces extemporáneo y un *dolorido sentir* heredado de Garcilaso, pero que remitía, muy dudosamente, al del poeta del Renacimiento.

Es opinión unánime de la crítica que la publicación de *Abril*, de Luis Rosales, tuvo carácter de efemérides por cuanto suponía la consumación de la poesía arraigada.[3] Tradicionalmente, se habla de *Abril* como de un poemario amoroso;

---

2 *Ibíd.*, p. 32-3.

3 *Vid.* **García De La Concha, V.** *La poesía española de 1935 a 1975.* Madrid : Cátedra, 1992[2], p. 55-9.

pero, en realidad, la obra trasciende estos límites puesto que en varios poemas se puede apreciar una firme voluntad de indagación metafísica. Por otra parte, como el resto de los autores adheridos a esta vertiente, en el Rosales de *Abril* se nota el marcado influjo de los poetas renacentistas.[4] Sin embargo, lo primero que llama la atención en esta obra es su acentuada sensualidad. Las percepciones sensoriales parecen superar las facultades de expresión lógica del protagonista poético, que tiene que proferir sus experiencias por medio de sinestesias, como en el caso de "Ascensión hacia el reposo":

*Como en la inclinación morena de tus ojos el silencio vencido se convierte en aroma.*
*Como tengo una voz que se cubre de yedra donde vuelan las alondras y palabras y lágrimas.*[5]

La visión se agudiza y penetra minuciosamente en la superficie oculta o subyacente de las realidades. Así ocurre, por ejemplo, en la "Oda del ansia":

*Ambición de ser mar de las manos viriles,*
*la presencia es un ala del amor de las cosas,*
*ascensión hasta el vuelo que agoniza en el ojo*
*con la angustia imposible de la concha en la arena.*[6]

El objetivo es asumir abstracciones cada vez más genéricas hasta que se logre reducir el ser a la duplicidad: el *yo* y *el otro*. Así, el protagonista poético puede proyectar su discurso sobre un *tú* conceptual que, poco a poco, se va corporeizan-

---

4 **Rubio, F.-Facó, J. L.**, en su "Estudio preliminar" a VV. AA., *Poesía española contemporánea*. Madrid : Alhambra, 1981, p. 27 y ss., se consideran los *Sonetos amorosos* de Bleiberg como la segunda de las obras que ocasionaron la consolidación de la poesía arraigada.

5 *Vid.* **Rosales, L.** *Poesía reunida*. Barcelona : Seix-Barral, 1981, p. 30. A partir de este momento, salvo que se señale lo contrario, la página que aparece en el cuerpo de la obra remite a esta edición.

6 *Ibíd.* p. 20.

do en un *Tú* divino. A partir de este momento, el destinatario de este mensaje poético será Dios, y es precisamente en ese instante cuando surge la otra gran obra lírica de *Abril*: la religiosa. Ilustrémoslo con unos versos de "Cántico del destino":

> *Voy a ser el apóstol de tu melancolía,*
> *de tu sueño de claustro con ventanas muriendo,*
> *de tu llanto que sabe de la muerte más honda,*
> *de tu fe sin contorno, de tu angustia que tiene*
> *los párpados de niño*
> *y ese color de sueño que enciende la tristeza.*[7]

La exaltación beatífica que salpica los poemas del libro afecta también a aquellos de tono reverente o piadoso. Conducido por el optimismo y la esperanza en la salvación, el protagonista poético proclama la muerte como el paso gozoso de la liberación. Esta continua exclamación placentera, recorrida de figuras patéticas, encierra, sin duda, reminiscencias del Guillén de *Cántico*. Esta emoción rutilante por la contemplación del mundo que exige la acción de gracias por el don recibido se prolongará hasta *Retablo de Navidad* (1940).

Al margen de estas consideraciones, debemos decir que el ámbito primordial elegido por los "poetas arraigados" para fijar sus composiciones fue el de las revistas, y, en particular, dos de ellas: *Escorial* y *Garcilaso*.

### 1.1 *La revista Escorial*

En torno a la revista *Escorial* se congregan Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, José María Valverde y Luis Rosales.

Esta publicación, que manifestó, en principio, una resuelta militancia en la ideología fascista, surgió, por pri-

---

7 *Ibíd.* p. 23.

mera vez, en noviembre de 1940, y estuvo dirigida, en su primera etapa, por Ridruejo.[8] Durante este período, *Escorial* dedicó buena parte de su contenido al didactismo político; pero, paulatinamente, fue zafándose del lastre que suponía su misión persuasiva y aleccionadora para derivar en un medio exclusivamente cultural. Su andadura se inició con tres principios: *Antigüedad clásica, latinismo y germanidad*; pero, de manera simultánea, se desempolvaron viejos valores de la más rancia hispanidad: la idea de Imperio, el sentimiento religioso, etc. Esto, que podría inducir a pensar en *Escorial* como una revista de cariz conservador y hasta reaccionario, se palió con la inclusión de algunas prácticas poéticas minoritarias, además de promover distintas iniciativas que le granjearon la fama de ámbito aperturista y liberal frente a la rigidez de otros medios de la época.

Hacia 1943, Dionisio Ridruejo parte a la División Azul. Este hecho repercutirá en una mayor exoneración de los temas políticos de la revista, cuya dirección detentaba, desde entonces, José María Alfaro. En ese mismo año, se dan las referencias elementales que presidirán la poesía vinculada a la publicación: las formas clásicas, los asuntos religiosos y el revestimiento retórico. Panero, Vivanco y Rosales se mostraron afectos a esta preceptiva poética.

### 1.2 *La revista Garcilaso*

*Garcilaso* lanza su primer número el 13 de mayo de 1943 y culmina su tirada con los números 35 y 36, surgidos en marzo-abril de 1946. Su precedente más inmediato es *Juventud creadora*, antología poética publicada en el semanario *El Español*, nacido en 1942, donde tenían cabida tanto comentarios políticos como manifestaciones culturales.[9] Los pro-

[8] Una breve pero documentada trayectoria de *Escorial* puede verse en **Rubio y Falcó**, *op. cit.*, p. 30-2.

[9] *Vid.* **Fortuño Lloréns**, *op. cit.*, p. 35-8.

motores de la revista fueron José García Nieto, adepto a una lírica estrófica con aristas pretendidamente clásicas; Jesús Juan Garcés, menos inclinado a las formas métricas tradicionales que aquél; Pedro Lorenzo, director, en colaboración, del suplemento cultural del diario *Arriba*, que abrigaba el deseo de subtitular *Garcilaso* con el lema *La creación como patriotismo*; y Jesús Revuelta, partidario de supeditar la poesía al servilismo político con la difusión de las ideas encomiadas por el nuevo régimen.

*Garcilaso* experimentó una bifurcación ideológica: por una parte, se abogaba por una poesía, por así decirlo, inmanente y autónoma, sin consideraciones políticas (postura encarnada por García Nieto); y, por otra parte, se estimuló una lírica subordinada al dogmatismo proselitista que cantara las excelencias del nuevo sistema gubernativo de la nación (posición de la que Jesús Revuelta fue el abanderado). Pese a lo que pudiera creerse, estas actitudes no se opusieron entre sí, sino que fueron complementarias.[10] El hecho de que no se diera una exclusión entre estas dos maneras de concebir la poesía radica, fundamentalmente, en que el propio García Nieto, en las páginas de *Juventud* —revista que constituye el germen de lo que luego sería *Garcilaso*— había auspiciado un tipo de lírica que sirviera para la catequización política a la que ya hemos aludido. Sin embargo, con el tiempo, fue atemperando sus opiniones primeras, que demostraban una agria repulsa hacia las vanguardias, al tiempo que instaba al cultivo de una poesía firme, recia y sin sutilezas intelectuales.

Como principio general, podremos decir que los garcilasistas retomaron algunos de los postulados que formuló un sector de la generación de 1936: practican un clasicismo nacionalista al socaire de algunos poetas del siglo XVI; tratan

---

10 *Vid.* el análisis que hace sobre este tema **Rubio, F.** *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid : Turner, 1976; *apud.* **Rico, F.** (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona : Crítica, 1981, p. 139-146.

de prolongar la idea providencialista del Imperio tal y como se hizo en el Siglo de Oro; emplean un tono grandilocuente, retórico y hacen, del soneto y de la décima, una de sus señas de identidad. Los temas más tratados fueron el amoroso, atestado de un vano idealismo y sazonado con toda suerte de lugares comunes; el descriptivismo paisajístico centrado en Castilla, con ideas noventayochistas ya muy trasnochadas; poesía sacra; recreaciones de entornos románticos donde destacan lo otoñal, lo crepuscular y lo nocherniego con trazos dulzones y propensos al sentimentalismo, etc.[11]

Pese a las opiniones negativas en que coinciden hoy la mayor parte de los críticos para referirse a estos poetas, las páginas de *Garcilaso* no se restringieron a artistas de una determinada inclinación; sino que acogió piezas de muy diversa índole y brindó la oportunidad de darse a conocer a literatos cuyo nombre pervivió en los años posteriores. Esta receptividad que caracterizó a la revista se debió al buen hacer y a la mentalidad crecientemente tolerante de José García Nieto; pero no a Jesús Revuelta, que abominó de la lírica anterior a la guerra e incluso arremetió contra *Caballo Verde para la Poesía* por propiciar un arte al servicio de la política, aun cuando él había cometido el mismo error.

## 2. Hacia la poesía desarraigada: Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo y Luis Rosales.

En torno a la mitad de los años cuarenta, un grupo de autores, cuyo nombre se había vinculado, hasta entonces, a la poesía arraigada, inician un viraje sustancial en su actividad artística. En efecto, los poetas paradigmáticamente ligados a la revista *Escorial* se alejan del optimismo que reverberaba en sus primeros versos para acendrar una poesía de sentimientos acres y dolientes.

La obra de Leopoldo Panero se inicia con un conjunto de poemas surrealistas de los que más tarde renegaría. Por con-

[11] *Vid.* **Fortuño Lloréns,** *op. cit.*, p. 38.

tra, los *Versos del Guadarrama*, más tarde insertados en *Poesías*, merecerían su beneplácito por considerar que, en ellos, había aquilatado los rasgos diferenciadores de su generación.[12] Es fácil encontrar algunos ecos machadianos en la proyección de las emociones sobre el paisaje; pero lo que define la poesía de Panero, en su contemplación de la naturaleza, es la búsqueda de Dios a través de la creación divina. A pesar de ello, el atisbo de un indicio de la grandeza de Dios y, por tanto, de la ratificación de su existencia es efímero y, en un segundo momento, deja la amargura propia de la fruición perdida y suplida por el desamparo. En ese instante, el hombre adquiere plena conciencia de que su condición es deleznable, putrescible, y en los versos de Panero aflora la tristeza. Pues bien, esa transitoriedad de los momentos de constatación de lo eterno y la consiguiente apreciación de la degradación de la naturaleza humana es el tema nodular de *Escrito a cada instante* (1949). El protagonista poético se afana por aprehender a Dios sirviéndose de la palabra lírica, pero su espíritu se le escapa, permea por entre las letras permanentemente, *a cada instante*. Una imagen recurrente del libro es la del árbol, que arraiga poderosamente en la tierra, pero que se eleva con avidez, ambicionando alcanzar el cielo con sus ramas. Ya en *La estancia vacía* (1944), se expresa en estos términos:

*Señor, el viejo tronco se desgaja,*
*el recio amor nacido poco a poco,*
*se rompe. El corazón, el pobre loco,*
*está llorando a solas en voz baja,*

*del viejo tronco haciendo pobre caja*
*mortal. Señor, la encina en huesos toco*
*derecha en mis manos, y te invoco*
*en la santa vejez que resquebraja*

[12] Para tener una noción general de la evolución poética de Leopoldo Panero, puede consultarse el artículo de **Inman Fox, E.** *The Poetry of the Generation of 1936 // Spanish writers of 1936.* / J. Ferrán y D. P. Testa (eds.). Londres : Tamesis Books, 1973, p. 46-67; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 169-173.

*su noble fuerza. Cada rama, en nudo,*
*era hermandad de savia y todas juntas*
*daban sombra feliz, orillas buenas.*

*Señor, el hacha llama al tronco mudo,*
*golpe a golpe, y se llena de preguntas*
*el corazón del hombre donde suenas.*[13]

Y, en *Escrito a cada instante,* con una forma más libre, señala:

*Para inventar a Dios, nuestra palabra*
*busca, dentro del pecho,*
*su propia semejanza y no la encuentra,*
*como las olas de la mar tranquila,*
*una tras otra, iguales,*
*quieren la exactitud de lo infinito*
*medir, al par que cantar...*
*Y su nombre sin letras,*
*escrito a cada instante por la espuma,*
*se borra a cada instante*
*mecida por la música del agua,*
*y un eco queda sólo en las orillas.*[14]

Pero quizás sea la fugacidad de la vida el tema que mejor se acomoda a su verso a partir de 1949.[15] Entre las distintas modulaciones que adquiere esta idea obsesiva, sobresale la del relevo generacional como muestra inequívoca del devenir incoercible del tiempo. El protagonista poético advierte cómo los hijos, con su sola presencia, vienen a recordar al padre, la degradación de la existencia, y ratifican, con su desarrollo vital, que éste es paralelo a la decrepitud del progenitor. Esta idea, de tradición grecolatina y recogida, entre

---

13 En *Cuarenta años de poesía española.* / Ed. de M. García Posada. Madrid : Cincel, 1979, p. 53.

14 *Ibíd.* p. 52.

15 *Vid.* **Siebenmann, G.** *Los estilos poéticos en España desde 1900.* Madrid : Gredos, 1973, p. 457-60; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 177-9.

otros, por Gracián, es aprovechada por Panero para dar forma poética a los viejos tópicos del *tempus fugit* y *quotidie morimur*. Veamos un ejemplo de *Escrito a cada instante*:

*Desde mi vieja orilla, desde la fe que siento,*
*hacia la luz primera que torna el alma pura,*
*voy contigo, hijo mío, por el camino lento*
*de este amor que me crece como mansa locura.*

*Voy contigo, hijo mío, frenesí soñoliento*
*de mi carne, palabra de mi callada hondura,*
*música que alguien pulsa no sé dónde, en el viento,*
*no sé dónde, hijo mío, desde mi orilla oscura.*

*Voy, me llevas, se torna crédula mi mirada,*
*me empujas levemente (ya casi siento frío);*
*me invitas a la sombra que se hunde a mi pisada,*

*me arrastras de la mano... Y en tu ignorancia fío,*
*y a tu amor me abandono sin que me quede nada,*
*terriblemente solo, no sé dónde, hijo mío.*[16]

En cuanto a Luis Felipe Vivanco, su andadura poética tiene su génesis, como la de sus compañeros de promoción, en 1936, pero su lírica llega a su punto de sazón en 1957 con *El descampado*. El lenguaje poético de Vivanco ha quedado bruñido al ser despojado de la imagen y la metáfora. El resultado revela una poesía ahormada a una expresión aséptica, serena, algo austera. Los asuntos expuestos en *El descampado* son primordialmente religiosos.[17] El protagonista poético de esta obra es reverente, piadoso, pero también anhelante; tiene noción de un paraíso en el que, por momentos, estuvo inserto. Ahora, sin embargo, está fuera de él; se siente expul-

16 *Vid. Cuarenta años de poesía española, op. cit.*, p. 56.

17 *Vid.* **Cano, J. L.** *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid : Guadarrama, 1977, p. 72-92; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 254-261.

sado, *descampado*, y, como un proscrito, clama por su regreso y busca el camino de vuelta en una filiación del *yo* con la naturaleza. En el poema que da título al libro, se resumen estos sentimientos. Citemos unos versos:

*Y los trigos en éxtasis de Castilla la Vieja,*
*los ríos llameantes con sus aguas crecidas,*
*seguían a lo lejos revelándote, mientras*
*detrás de mis cristales aparece el retraso*
*de ese barro, esos charcos del ancho descampado,*
*¡yo también descampado, desterrado del campo!*[18]

Un caso especialmente sorprendente es el de Dionisio Ridruejo, que, en su etapa juvenil, se había entregado a la composición de una poesía eminentemente formal. La búsqueda de la perfección externa, sujeta a patrones estróficos –preferentemente el soneto– con algunos alardes estilísticos que evocaban cierto regusto clásico caracterizaron esos tanteos primerizos. Además, Ridruejo, cuya ideología se ha esbozado más arriba, no había titubeado a la hora de elaborar poemas que proclamaran sus convicciones políticas. Su madurez como escritor, que se abre con las *Elegías*[19] (1948), denota un cambio sustancial tanto en la palabra poética como en el contenido de su obra: el desengaño es el motivo dominante de las *Elegías*, y el soneto ha sido reemplazado por una expresión discursiva, abundante y densa. El tiempo aporta una perspectiva con que poder apreciar, con cierta objetividad autocrítica, los yerros cometidos en el pasado, y una desolación serena y lúcida se apodera del protagonista poético, que analiza su estado sin el menor asomo de pulsiones pasionales. La desconfianza en sus semejantes por la constatación de la mendacidad con que se alimentaron sus ilusiones de juventud ins-

---

18 *Vid. Poesía española contemporánea (1939-1980), op. cit.*, p. 190-191.

19 *Vid.* **Vivanco, L. F.** *El desengaño del tiempo en la poesía de Dionisio Ridruejo // Introducción a la poesía española contemporánea.* Madrid : Guadarrama, 1974[3], p. 350-54; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 160-8.

ta, al protagonista poético, al retiro. Hay evocaciones románticas muy ostensibles en el hombre que reclama la soledad para abismarse en la contemplación frente al mar o en la naturaleza virgen sin atisbos de presencia humana.

"Umbral de la madurez" es quizás la Elegía que mejor compendia el tema del libro, y, por añadidura, de toda la obra del Ridruejo desarraigado. En ella, encontramos la colisión con la realidad de un joven visceral que se rige por valores elevados, que confía en ideales abstractos y que, finalmente, capitula ante la imposibilidad de concretarlos. Los primeros versos del poema son suficientemente explícitos:

*Recuerda, camarada, aquellos días que nos están envejeciendo*
*aquéllos que han anticipado nuestra desalentada prudencia.*
*No llores, no maldigas, no te vuelvas airado contra tu corazón.*
*No era ciertamente la vida lo que se ha escapado de las manos*
*como el agua, como el aire o como el fuego*
*dejándote en cenizas.*
*Era menos y más que la vida,*
*era el resol de la eternidad que sólo al joven le es dado entrever.*[20]

Y, por fin, llegamos a Luis Rosales, posiblemente el poeta de más largo aliento de entre todos los citados. *Rimas* (1951) se erige en el punto de mira decisivo en la transición de su poesía[21] que alcanzará su culminación con la versión definitiva de *La casa encendida*. Como anticipación de lo que será esta obra, el mundo ya no es un conglomerado homogéneo y armónico aprehensible por medio de la ordenada penetración racional —pensamiento que se desprendía de los poemas de *Abril*—, sino que se nos presenta como una masa informe, erosionada y ruinosa. El itinerario retrospectivo hacia la infancia ha comenzado ya, y lo hace con dos emblemas: *Lleva el que deja y vive el que ha vivido* (Antonio Machado); *Con recuerdos de esperanzas/y esperanzas de recuerdos* (Miguel de Unamuno).

---

20 *Vid. Poesía española contemporánea (1939-1980), op. cit.*, p. 180.

21 *Vid.* **García de la Concha,** *op. cit.*, p. 845 y ss.

La nostalgia es el sentimiento que envuelve todo el libro, y a ella se une la conciencia del avejentamiento propio, del cincel socavador del tiempo y, en definitiva, de la vida como muerte constante. Así lo hace notar en la pieza que abre el libro, "Autobiografía":

*COMO EL NÁUFRAGO METÓDICO QUE CONTASE LAS OLAS*
*QUE LE BASTAN PARA MORIR;*
*Y las contase, y las volviese a contar, para evitar*
*errores,*
*hasta la última,*
*hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre*
*la frente,*
*así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de*
*cartón en el baño,*
*sabiendo que jamás me he equivocado en nada,*
*sino en las cosas que yo más quería.*[22]

En un pasado que podría parecer remoto —pero que en realidad está muy cercano—, ha quedado anclado *Abril*, con su aparato retórico y su desbordante expresión de confianza y optimismo.

Pero, ¿cuál pudo ser la causa de transformaciones tan abruptas en la concepción poética de estos autores en general y en la de Luis Rosales en particular? Respondamos con tres nombres: Pablo Neruda, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre.

## 3. Directrices básicas de la poesía desarraigada en *La casa encendida*

### 3.1 *Influencias y detonantes inmediatos*

#### *3.1.1 La poesía impura de Pablo Neruda*

La presencia de Pablo Neruda en España durante 1927 había pasado casi completamente inadvertida. En 1934, sin

[22] *Vid.* **Rosales**. *Rimas y la casa encendida* /Ed. de D. Alonso y J. Marías. Madrid : Espasa-Calpe, 1979, p. 21.

embargo, todo fue muy diferente: los poemas de *Residencia en la tierra*, todavía manuscritos, pasaban de mano en mano suscitando una profundísima emoción a los poetas del grupo del 27 y a los de la nueva e incipiente generación. Años más tarde, Luis Rosales confesaría: Residencia en la tierra *fue mi libro de cabecera, mi movilización, mi despertar. Hay libros que nos agradan, libros que nos enseñan y libros que nos hacen: yo fui la lectura de ese libro.*[23] La causa de la turbación que produjo también nos la aporta Rosales: *Lo que estaba en el aire en aquellos años, de manera difusa, pero apremiante, era el deseo de restablecer el contacto entre la vida y la poesía, y en este sentido creo que la aportación de Neruda fue decisiva.*[24]

Por tanto, Neruda brindaba la oportunidad de que la poesía regresara a su antiguo *status* como medio de contar lo que al hombre le acontecía, lo que era inherente al ser humano; en definitiva, pasó a ser el paladín de la poesía rehumanizada.

A expensas de Manuel Altolaguirre, Neruda emprende la dirección de *Caballo Verde para la Poesía*, revista cuyo primer número imprimirá un manifiesto enormemente ilustrativo con el que Neruda devino, definitivamente, el defensor más denodado de la ansiada, aunque hasta entonces tácita, rehumanización.

Citemos, para concluir, un pasaje especialmente explícito de esa proclama:

> *Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido, por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las distintas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.*
>
> *Una poesía impura como un traje* [...][25]

---

23 *Vid.* **García de la Concha,** *op. cit.*, p. 49.

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*, p. 50.

### *3.1.2 El existencialismo cristiano de Dámaso Alonso: Hijos de la ira*

El clasicismo purista que había inundado la poesía arraigada, a la que ya nos hemos referido, se vio convulsionado por la aparición, en 1944, de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, un libro que indagaba en las capas de la realidad ocultas bajo los primores y refinamientos garcilasistas. Con *Hijos de la ira,* asistimos a la definitiva rehumanización de la poesía. Su impacto fue rotundo tanto en el público lector como en los propios poetas,[26] y, entre éstos, Dámaso recibió muestras de veneración de figuras como José García Nieto, Leopoldo Panero, José Luis Cano, Carlos Bousoño o Luis Rosales.

La obra comienza con un poema, a modo de prólogo, en que el protagonista poético alza su voz imprecatoria para demandar, de la Divinidad, una respuesta consoladora ante la podredumbre que atraviesa la especie humana. En efecto, "Insomnio" alboreaba un poemario lleno de imprecaciones, deprecaciones, execraciones, alaridos y vilipendios que irrumpían en la placidez y la albura de los poemas garcilasianos. Aun en una lectura volandera, se puede sentir el clamor implícito de una protesta. El propio autor lo confirma:

> *He dicho varias veces que* Hijos de la ira *es un libro de protesta escrito cuando en España nadie protestaba. Es un libro de protesta y de indagación. Protesta, ¿contra qué? Contra todo. Es inútil quererlo considerar como una protesta especial contra determinados hechos contemporáneos. Es mucho más amplia: es una protesta universal, cósmica, que incluye, claro está, todas esas otras iras parciales.*[27]

---

[26] Para hacerse una idea de la enorme conmoción que ocasionó *Hijos de la ira,* pueden verse las páginas que Alarcos, testigo presencial, dedica en sus *Ensayos y estudios literarios.* Madrid : Júcar, 1976, p. 141-5; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 146-150.

[27] *Vid.* **García de la Concha**, *op. cit.*, p. 496.

Ese proceso de indagación que el autor acomete se lleva a cabo siguiendo, siempre, el mismo procedimiento: el poema arranca con un suceso puntual que forma parte de su vida corriente; pero que se va integrando en el conjunto lírico hasta elevarse a una significación simbólica.

El total de las composiciones que integran *Hijos de la ira* puede entenderse, globalmente, como un largo poema unitario en que se ilustra una idea —la del paraíso perdido— que se ramifica en distintas variantes y en una sola consecuencia: la de la luctuosa existencia que los hombres debemos acarrear en nuestro destierro. Pero, además, *Hijos de la ira* lleva impreso el subtítulo de *Diario íntimo* y, por eso, como una especie de memorándum y de reflexión exclusivamente personal, el protagonista poético halla la redención en el amor a la madre y a la esposa. Esta idea se infiere de poemas como "La madre", "A la Virgen María" y, sobre todo, la pieza que cierra el libro "Las alas".

En lo tocante a la forma, el propio Dámaso hizo las siguientes observaciones:

> *El núcleo principal de los poemas de* Hijos de la ira *creo que manifiesta de manera bien evidente una voluntad de apartarse de estos tres precedentes: la poesía a lo "Garcilaso" con el cultivo del verso libre y, a veces, libérrimo; de la "poesía pura" con una voluntaria admisión de todas las impurezas que aquélla excluía... Al mismo tiempo, el alojamiento del "surrealismo" [sic.] estaba ya, sin más, señalado por la expresión que, en* Hijos de la ira, *está basada en una racionalidad interior, exteriormente cohesiva.*[28]

En resumen, las innovaciones expresivas que aportaba la obra eran: el uso de un lenguaje consuetudinario; el hacer, del protagonista poético, un hombre de a pie, igualmente cotidiano; y la apelación recta de todo tipo de realidades cualquiera que fuese su naturaleza.

---

[28] *Ibíd.* p. 500.

En definitiva, *Hijos de la ira* cumplía el vaticinio de Neruda y, así, se consolidaba, de modo concluyente, una poesía radicalmente impura. El garcilasismo recibía, con ello, uno de sus más duros embates.

### *3.1.3 El panteísmo destructivo de Vicente Aleixandre: Sombra del paraíso*

En 1944, salía a la luz, simultáneamente a *Hijos de la ira, Sombra del paraíso*. El mismo espíritu que gravitaba sobre los versos de *La destrucción o el amor* (1932-1933) o *Pasión de la tierra* prendía ahora en la primera de las obras de posguerra de Vicente Aleixandre. El propio Aleixandre escribía una carta en 1940, a su amigo Dámaso Alonso, donde esbozaba las líneas maestras de su poética:

> *Tú, que me conoces bien, sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quien más influye la vida... Tengo una visión unitaria de la vida, combatido yo en una doble corriente. De un lado, el egocentrismo que me hace traer a mí el mundo exterior y asimilármelo; y de otro lado, un poder de destrucción en mí en un acto de amor por el mundo creado, ante el que me aniquilo.*[29]

Así pues, esa doble ansia de desolada inserción en el cosmos o de asunción en sí mismo, contrapunteada por el desencanto autodestructivo era lo que había definido la carrera literaria de Vicente Aleixandre, y, con esa misiva, él mismo lo ratificaba. El amor y la muerte eran dos haces de una misma realidad. En su concepción del mundo, el protagonista poético aleixandrino se arrobaba ante la música concorde del universo y, al mismo tiempo, se apocaba al ver que el hombre era la única nota disonante en esa sinfonía astral. Así, de su pluma, salía un versículo alado, mayestático y ondulante que le servía para reivindicar una ubicación para el ser humano

[29] *Ibíd.* p. 503.

donde éste pudiera desempeñar una actividad que le otorgara la felicidad perenne. Este mismo pensamiento era recreado en *Sombra del paraíso,* donde el gran escritor sevillano reproducía el motivo del edén perdido, asunto fundamental del libro de Dámaso Alonso y, por añadidura, de toda la poética desarraigada. Sin embargo, el tono era completamente diferente: mientras Dámaso exhalaba un grito estridente, Aleixandre se retrotraía a la edad de oro para, desde allí, explicar el éxodo que tuvo que emprender el hombre, y cómo, desasistido, suplicaba en vano por una tierra de promisión nunca alcanzada.

Pero, además, era éste un libro destinado a los poetas. En la bellísima composición que da inicio al volumen, señala:

> *Para ti, poeta, que sentiste en tu aliento*
> *la embestida brutal de las aves celestes.*[30]

También se impone, al referirnos a *Sombra del paraíso,* la estimación de que se trata de un único, extenso y hermosísimo poema que avanza desde el pasado hasta el presente y que reseña, en su tránsito, el poder erosionador del tiempo, el otro gran tema de la poesía desarraigada.

### 3.2 *Breve comentario de La casa encendida*

*La casa encendida* es un largo poema ordenado en cinco partes precedidas por un soneto —*Recordando un temblor en el bosque de los muertos*— que prolonga el conjunto de la obra, es decir, que le sirve de antesala o, como reza en la página que lo precede, de *Zaguán*. Por otra parte, cada una de las escisiones va encabezada por un verso que nos anticipa, como una especie de lema, el pensamiento contenido en los versos subsiguientes. Veamos cuáles son:

---

30 **Aleixandre, V.** *Sombra del paraíso* / Ed. de L. De Luis. Madrid : Castalia, 1990[3], p. 83.

I *Ciego por voluntad y por destino* (Conde de Villamediana).
II *Desde la voz de un sueño me llamaron* (Antonio Machado).
III *La luz del corazón llevo por guía* (Conde de Villamediana).
IV *Cuando a escuchar el alma me retiro* (Pedro Salinas).
V *Siempre mañana y nunca mañanamos* (Lope de Vega).

Como prolegómeno, debemos empezar por esclarecer la simbología que entraña el título. Hay que entender el sintagma *La casa* no en un sentido recto, sino traslaticio: se trata de una primera expresión abstracta que encierra una categorización en la que coinciden muchas connotaciones: desde las más precisas (*Altamirano, 34*) hasta las más difusas, es decir, todas aquellas vivencias, contactos, instantes, recintos, etc, que han coadyuvado a la configuración, en su trayectoria temporal, de la identidad del protagonista poético. Para abreviar y concretar, diremos que *La casa* es el entorno integral en que transcurre la vida, o sea, en palabras de Américo Castro, la *morada vital*; en clave orteguiana, *la circunstancia*.

Pero aún queda por elucidar el adyacente que se le agrega a *La casa*: ¿qué significa, en este caso, *encendida*? Es el estado de integración, de amalgama totalizadora en que las dispersas y sucesivas *casas* que se van yuxtaponiendo diacrónicamente se unifican de modo indisoluble. La elección del adjetivo alude al estado primero en que se halla el protagonista poético: sumido en la soledad y el tedio, percibe la heterogeneidad y la dispersión de un mundo caótico que es el suyo y que se identifica con lo que podemos llamar *una casa apagada*:

*PORQUE TODO ES IGUAL Y TÚ LO SABES,*
*has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta*
*con ese mismo gesto con que se tira un día,*
*con que se quita la hoja atrasada al calendario*
*cuando todo es igual y tú lo sabes*
[...]
*y te has sentido solo,*
*humanamente solo,*
*definitivamente solo porque todo es igual y tú lo sabes.*[31]

[31] *Vid.* **Rosales**, *Rimas y la casa encendida, op. cit.*, p. 144.

Esta disposición anímica de abulia y desorden exige un cauce de evasión que el propio protagonista poético encontrará en un viaje retrospectivo a través de la memoria. Paulatinamente, irá saliendo de la oscuridad ayudándose con dos fanales: las evocaciones y la esperanza.

Por otra parte, hay un esquema que se reitera a lo largo de los tres capítulos —vamos a llamarlos así— centrales (II, III y IV). Su concreción es la siguiente:

a Unas palabras transcritas en mayúsculas como arranque de las remembranzas que se comunican;
b una subdivisión en la que se ponderan la soledad y la oquedad del espíritu del sujeto poético;
c una parte de la casa se ilumina espontáneamente y de modo imprevisto;
d reencuentro con un ser querido y ya desaparecido;
e disertación entre el sujeto poético y el ser que se le ha aparecido.[32]

En "Ciego por voluntad y por destino", tras el regreso a casa, se siente la total marginalidad y el desaliento ante un mundo corroído y ruinoso:

> *Sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío y*
> *Había llegado a ser más importante que la vida*
> [...].[33]

La falta de un eje axial que permita una contemplación homogénea del mundo suscita los sentimientos de marginación, incomprensión —derivados de la soledad—, la constatación de una existencia paulatinamente carcomida y su consecución última, la muerte. En este ámbito, todo carece de motivación; las causas y los fines han sido extirpados:

---

32 *Vid.* la exposición y el desarrollo de esta idea en **Sánchez Zamarreño, A.** *La poesía de Luis Rosales (1935-1980).* Salamanca : Universidad, 1986, p. 171 y ss.

33 *Vid.* **Rosales**, *Rimas y la casa encendida, op. cit.*, p. 147.

*Y ahora querrías saber para qué sirve estar sentado,*
*para qué sirve estar sentado igual que un náufrago*
*entre tus pobres cosas cotidianas.*[34]

Las relaciones humanas se han reducido a conductas mecánicas; el automatismo ha sustituido a la cordialidad:

*SÍ, ES VERDAD QUE EL SERENO*
*cuando me abrió esta noche la cancela*
*me ha recordado la palabra "igual".*[35]

La fugacidad de la vida se ha convertido en una conclusión obsesiva. El tiempo somete al hombre a la ley ineluctable de lo anecdótico. De todo ello se infiere que el hombre es una realidad desgranada, que los momentos que forman su realidad son disyectos e irremediablemente inconexos sin que nada nos permita conciliarlos para alcanzar la plenitud. Al comienzo de la parte cuarta, leemos:

*No puede haber un día que alumbre el mundo entero al*
*mismo tiempo.*[36]

En tanto que el mundo es, en su totalidad, un ente irracional, no puede expresarse sino por medios ilógicos: a partir de este razonamiento, surge el surrealismo en *La casa encendida* —en especial, en las partes segunda y tercera, como luego veremos.

Pero, dado que es imposible vivir aquejado perpetuamente por el dolor, hay que idear un medio para exonerarse —siquiera sea para intentarlo. El protagonista poético de *La casa encendida* se decanta por la memoria y empleará las reminiscencias como aglutinante reconstructor y ordenador de las filiaciones que el caos zahiriente se encargó de dispersar dejando al hombre yaciendo en un universo de negritud:

---

34 *Ibíd.* p. 146.
35 *Ibíd.* p. 148.
36 *Ibíd.* p. 175.

*Y que al hacerse transparente y total la memoria,*
*nos vibra el corazón como cristal tañido.*[37]

Sin embargo, hay un impulso anterior a la afección de la memoria: el amor. Esta propensión afectiva tiene una dimensión universal porque los lazos pueden trabarse entre amigos —Juan Panero, en la segunda parte—, en las relaciones de pareja —María, en la tercera parte—, en vinculaciones fraternas —los padres y hermanos, en la cuarta parte—... Todos ellos son explicitaciones de una soledad cósmica que mana directamente del dolor. Será el dolor un elemento catártico porque propiciará la reflexión que permitirá escudriñar en la oscuridad, arrostrar la soledad, combatir la incomprensión, hender el silencio y sembrar la esperanza en la vida trascendente:

*LAS PERSONAS QUE NO CONOCEN EL DOLOR SON COMO IGLESIAS SIN BENDECIR*
*como un poco de arena que soñara en ser playa.*[38]

En fin, las escalas que el protagonista poético sigue en su viaje por el recuerdo son: la contemplación nítida del amigo querido y muerto, ahora redivivo; la rememoración de los plácidos años estudiantiles en la Universidad de Madrid; la exhumación de las impresiones sensoriales de la Granada de la infancia, cuando el mundo no estaba desmadejado, sino compacto y aprehensible; y, sobre todo, el intento de alcanzar el cobijo más tierno y protector: el útero materno.

Al final, la fusión de la memoria y la esperanza propicia una acción de gracias:

*Gracias, Señor, la casa está encendida.*[39]

---

37 *Ibíd.* p. 150.
38 *Ibíd.* p. 179.
39 *Ibíd.* p. 200.

## 3.3 *Afinidades y divergencias temáticas y formales*

### *3.3.1 Vinculación con los poetas de Espadaña: ¿tremendismo poético o existencialismo desgarrado?*

El primer número de *Espadaña* sale en mayo de 1944, en León —precedida de la revista *Cisneros* (1943)— bajo los auspicios de Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Antonio González de Lama, Luis López Santos y Manuel Rabanal, que logran prolongar la vida de la publicación hasta enero de 1951.[40] En principio, este grupo no constituía una escuela que compartiera unos principios afines; sin embargo, se vieron impelidos por una inclinación común: la necesidad de rehumanizar la poesía, al tiempo que desdeñaban cualquier yugo que pudiera haber restringido su labor invocando razones de caudillaje, con lo que manifestaban, de modo explícito, su desavenencia con los integrantes de *Garcilaso*. En el primer número de la revista, Crémer asevera:

> *Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles con que los jóvenes tan viejos como el mundo prentenden cercarle, estrangularle [sic.]. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso. Sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario, aunque se llame Góngora o Garcilaso.*[41]

El impulso común de rehumanizar la poesía a todo trance quedaba patente en las palabras de Nora impresas en el número 36 de la revista:

---

[40] *Vid.* una sucinta historia de la revista en **Fortuño Lloréns**, *op. cit.*, p. 41-5.

[41] *Vid.* **García de la Concha, V.** *Espadaña* (1944-1951), biografía de una *revista de poesía y crítica // Cuadernos Hispanoamericanos* 236-237 (1969) 380-397; *apud.* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 151.

*La poesía —hablamos de la poesía lírica— es, ante todo, humanidad... Una poesía deshumanizada —como alguna vez se pretendió forjar— es pío de pájaros, sin sustancia y sin nervio.*[42]

Esa pretensión de retornar a una poesía más cercana, menos depurada e intelectual, condujo a Crémer y a Nora a los umbrales de la poesía social en tanto que, para ellos, el ambiente de destrucción y decrepitud que se respiraba en la España de la época obligaba, por conciencia, a los poetas a implicarse directamente en su circunstancia. La reacción que suscitaron los poetas de *Espadaña* fue muy intensa y su predicamento se fue acrecentando hasta que la publicación de *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* infundió a esta revista el respaldo que supuso su consumación definitiva.

En lo referente a la poética de *Espadaña*, es de rigor afirmar que su innovación es más temática que formal. Ese intento de conducir la voz poética por cauces más humanos les hizo caer en el yerro de que toda palabra puede ser poética sin criterio de selección. Su casi exclusiva atención a los asuntos tratados les llevó a proscribir la elaboración del poema, y eso les indujo a un descuido estilístico y a un cierto prosaísmo que hoy notamos como algo reprochable.

A la poesía de Victoriano Crémer —como a la de Eugenio de Nora— se le otorgó el apelativo de *tremendista*. Ciertamente, el odio, el asco, la injusticia y la muerte, asociados a expresiones intensificadas, intentando exponer con claridad la abyección y el envilecimiento del momento histórico, justifican esa designación. Ejemplifiquémoslo con unos versos de "Friso con obreros" de Crémer:

*Aparecen de pronto.*
*¡No están muertos!*
*Y si no hablan, es porque las palabras*
*no dicen cosas sin sentido,*
*por ejemplo: "hace frío", cuando tienen*
*pequeñas llamas rojas en la lengua.*[43]

---

42 *Ibíd.* p. 151.

43 *Vid. Poesía española contemporánea (1939-1980), op. cit.*, p. 210.

La repercusión que los poetas de *Espadaña* pudieron tener sobre *La casa encendida* es difícil de determinar. Lo cierto es que Rosales llegó a publicar poemas en la revista leonesa, que, con el emblema de "Poesía total", se propuso no poner traba alguna a cualquier manifestación lírica que quisiera ser partícipe de sus páginas. También sabemos que González de Lama era sacerdote, y eso revirtió en que la poesía religiosa fuera cualitativamente —aunque no cuantitativamente— importante en la publicación, lo cual debió de advertirlo el poeta granadino, que hace de la esperanza escatológica uno de los temas capitales de su largo poema. Por otra parte, la implicación directa en la realidad también es un asunto tratado —aunque sea de modo tangencial— en *La casa encendida*, como ya tuvimos oportunidad de ver al comentar los versos siguientes:

> *Sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío y*
> *había llegado a ser más importante que la vida*
> [...][44]

### *3.3.2 El coloquialismo en La casa encendida y sus paralelos formales con la poesía social*

Tras la vigencia de *Garcilaso* y *Espadaña*, las revistas pierden su primacía como depositarias de la labor de los poetas de posguerra. Los libros de poesía comenzaban a publicarse autónomamente con alguna prodigalidad y, en ellos, se añadían, con una frecuencia creciente a partir de 1950, composiciones cuya temática estribaba en el compromiso social. Y lo que es aún más importante: se entregaban obras a la imprenta que registraban, únicamente, este tipo de piezas. Así, en los años que transcurren de 1950 a 1965, se agolpan, en tropel, los autores que publican poemas comprometidos.[45]

---

44 *Vid.* **Rosales.** *Rimas y la casa encendida*, ed. cit., p. 147.

45 *Vid.* . **Lechner, J.** *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, II. Leiden : Universitaire Pers, 1975, p. 66-84; *apud* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 213-230.

El interés que hoy pueda despertar este tipo de lírica es muy variable, puesto que engloba a escritores con una acusada voluntad de estilo —por ejemplo, Ángela Figuera— junto a otros que pudiera decirse que, en cierta medida, se entregaron al panfleto político, por ejemplo, Gabriel Celaya.[46] Por otra parte, hay otros literatos que se adentraron, de manera muy puntual, en este campo y ese hecho no ha oscurecido el resto de su obra, que ha recibido el aplauso de la crítica, por ejemplo, José Hierro.

El desencadenante de este género fue, sin duda, el desastre de la guerra civil;[47] pero el intento de proferir unas ideas que trascendieran una coyuntura y unas fronteras geográficas se aprecia en muchos escritores. Así sucede con *Toco la tierra. Letanías* (1962), de Ángela Figuera Aymerich, o con algunos poemas de *Ángel fieramente humano* (1950), de Blas de Otero. Algunos proyectaban su mensaje sobre ámbitos alegóricos, como Leopoldo de Luis, que recrea, en un bosque, la penosa situación de su tiempo —nos referimos al poema "En un bosque" de *Los imposibles pájaros* (1949). Por su parte, Victoriano Crémer sortea los límites de la patria para denunciar el estado de algunos países como Camerún, Libia, Angola, Rodesia... en su libro *Nuevos cantos de vida y esperanza* (1952).

Blas de Otero insiste en 1955 con *Pido la paz y la palabra* y también censura la sociedad del momento. José Ángel Valente ahonda en el tema con imágenes lóbregas en "Ceniza", perteneciente a *A modo de esperanza* (1955). Pero quizás el grito más estentóreo para dar noticia de la situación española es el de Victoriano Crémer, *Diálogo para un hombre solo. Elegía española* (1963).

---

46 Algunos datos interesantes sobre esta suerte poética pueden leerse en **Valverde, J. M.** *Introducción* // **Celaya, G.** *Poesías completas*, I. Barcelona : Laia, 1977, p. 1-17; *apud* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 191-196.

47 Un panorama amplio y documentado de la poesía social lo expone **Luis, L. de** en el "Prólogo" a su edición de *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid : Alfaguara, 1969$^2$, p. 5-50.

Aduciendo un simple dato estadístico, vemos que, en *Ínsula* —tal vez la revista de crítica más abierta de todo el período—, proliferan los artículos que tratan de sondear en el tema a lo largo del intervalo que va de 1957 a 1967, es decir, en la etapa de mayor pujanza de la poesía social. Sin embargo, las valoraciones que inspiró fueron, casi desde su gestación, generalmente negativas. El mismísimo Eugenio de Nora manifiesta su opinión contraria en un artículo, también publicado en *Ínsula*, en marzo de 1957, titulado "Sobre la poesía en crisis, la humanización y otras interesantes vulgaridades".[48] Con todo, no faltaron juicios de signo contrario. Por ejemplo, Vicente Aleixandre, aprovechando igualmente las páginas de *Ínsula*, editó una serie de aforismos que dejan clara su opinión ante la cuestión; en el número 59 del 15 de noviembre de 1950, podemos leer sentencias tan rotundas como: *Toda poesía es multitudinaria en potencia o no es*; *La poesía no es una diosa exenta. Sólo sobrevive en cuanto sirve a los hombres*; *Servir, la única libertad de la poesía*; *La poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación*. Además, Aleixandre se uniría a la vertiente populista —sin que su obra se resintiera en absoluto— con *Historia del corazón* (1953). Con el mismo criterio, Alfonso Sastre, en el número 1958 de *Acento Cultural*, prestaba su apoyo a la corriente en un artículo que llevaba el título de "Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre".[49] Sastre desarrolla su exposición en once puntos de los que podemos extraer enunciados como el que dice que el arte *es una representación reveladora de la realidad*, y dedicaba amonestaciones a la literatura de vanguardia por inhibirse de la tesitura social. Estos testimonios dan cuenta no sólo de la controversia, sino también del enorme peso específico que debió de tener esta poesía en los años señalados.

En lo concerniente a las modulaciones expresivas, que es lo que más nos interesa, los poetas comprometidos malearon

---

48 *Vid.* **Lechner**, *op. cit.*, p. 221.

49 *Ibíd.* p. 226.

el lenguaje de tal modo que el receptor fuera lo más numeroso posible. Su lectura era, por tanto, fácilmente aprehensible y los recursos más usados fueron la abundancia de reiteraciones, paralelismos y correlaciones, pluralidades progresivas expuestas para la consecución del clímax, acumulación de series de imágenes sobre un mismo núcleo...[50]

De este sistema expresivo sí hay resonancias muy tangibles en *La casa encendida*, donde la decidida voluntad de fijar los contenidos con una dicción asequible y poco intelectualizada se cruza con una tendencia opuesta en que se imponen las locuciones audaces y asociaciones insólitas.[51]

Especialmente reseñable es la abundancia de léxico cotidiano; los campos semánticos no dejan lugar a dudas: "Calendario", "Pasillo", "Gabinete", "Estantería", "Archivadores", "Ficheros", "Despacho", "Timbre", "Gabardina", etc. La condición usual y corriente de muchas de las realidades nombradas corroboran esta práctica:[52] "Cosas cotidianas", "Lo de nogal diario", "Cosas reales", "Cosas humildes", etc.

La sintaxis encierra también, en muchos casos, esta misma naturaleza: giros como "desde luego", "lo de siempre", "más bien" así lo ratifican.[53] Muy típico igualmente del estilo llano de la poesía social era la ruptura de clichés sintácticos y frases contrahechas. No es difícil atestiguar este tipo de modos en *La casa encendida*:[54] "Se nos duerme morir", "Rompiendo a callar", "Aún me sigue tirando de la lengua enseñándome a hablar", etc.

Otro de los usos básicos de la poesía social había sido la repetición ya fuera en forma de anáforas, paralelismos, reduplicaciones, epíforas, etc. Pues bien, de estas maneras de

---

50 *Vid.* **García de la Concha,** *La poesía española de 1935 a 1975*, ed. cit., p. 501.

51 Seguimos, en este punto, el magnífico análisis estilístico efectuado por **S. Zamarreño**, *op. cit.*, p. 185 y ss.

52 *Ibíd.* p. 185.

53 *Ibíd.* p. 187.

54 *Ibíd.* p. 190.

moldear el lenguaje poético encontramos, en la obra que nos ocupa, ejemplos con profusión. Así, de epífora:[55]

*Cuando empieza la nieve,*
*cuando nace la nieve,*
*cuando crece la nieve* [...],
*en una vida llena de nieve* [...]

De anáfora:[56]

*Este silencio que es como un luto de hombres solos,*
*este silencio que yo tengo,*
*este silencio que cuando Dios quiere, se nos cansa en el cuerpo.*

De complexión:[57]

*Parecía que estuviera escribiendo,*
*parecía como un niño que pensaba escribiendo.*

De reduplicación:[58]

*Con este son, con este son que suena enloqueciendo ya la casa toda...*

El ritmo también refrenda el prolijo uso de la repetición. Desde el punto de vista morfosintáctico, las secuencias suelen agruparse en esquemas binarios. Así, por ejemplo:[59]

[...] *y de tener la cara expectante y atónita.*
[...] *una mujer sentada y última.*

Y, para terminar, hay que señalar que los paralelismos son, igualmente, muy abundantes:[60]

---

55 *Ibíd.* p. 193.
56 *Ibíd.* p. 194.
57 *Ibíd.* p. 195.
58 *Ibíd.* p. 196.
59 *Ibíd.* p. 195.
60 *Ibíd.* p. 201.

*En una vida de nieve que no tiene memoria perdurable,*
*en una vida de flor que no tiene mañana.*

### *3.3.3 La expresión surrealista en La casa encendida: convergencias con el Postismo; Juan Eduardo Cirlot y Joan Brossa; Miguel Labordeta. La aportación del grupo Cántico*

El surrealismo, que había recorrido buena parte de la mejor poesía elaborada antes de la guerra, pervivía a su término.

Su primera explicitación posterior a 1939 se produce en la revista *Postismo*, mientras, en Alicante, otra revista, *Verbo*, promueve estudios esclarecedores sobre el movimiento.[61]

Los artífices de *Postismo* son Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, que deciden aunar sus esfuerzos para iniciar una poesía de carácter iconoclasta que hundía sus raíces no en los poetas españoles que, durante los años 20, habían cultivado una poesía de este tenor, sino, en el espíritu vanguardista de principios de siglo —y más específicamente, en las ideas de André Breton. Con el primer número de la revista, se publican sus dos primeros manifiestos, que dejan translucir las pretensiones de estos autores: hacer de la poesía una actividad puramente lúdica y experimental. En una segunda etapa, a partir de 1947, se unen al grupo inicial las plumas de Gabino Alejandro Carriedo, Casanova de Ayala, Ángel Crespo, etc. Con nuevos bríos, se propugnarán dos nuevos manifiestos: pero las desavenencias entre los constituyentes del grupo hacen que éste se vaya socavando hasta su total disolución en 1950.[62] Sus intereses eran ajenos a cualquiera de las estéticas dominantes en la España de la época. Tan sólo buscaban la hilaridad y la provocación en consonancia con la ya aludida fidelidad a las

61 *Vid.* **Rubio y Falcó,** *art. cit.*, p. 46 y ss.
62 *Vid.* **Fortuño Lloréns,** *op. cit.*, p. 46-49.

más genuinas manifestaciones vanguardistas. Observémoslo en estos versos de Ory, de su "Poema escrito con el torso desnudo":

*Vamos juntos es admitido el tren de amor*
*el humo unido de los cigarrillos*
*bendita sea nuestra trinitaria*
*y mañana los tres campearemos*
*en no se sabe cuál rincón rinconocido.*[63]

Pese a su corta vida y su aparente escasa repercusión las nervaduras del *Postismo* llegaron hasta el grupo pictórico catalán *Dau al set* por mediación de Juan Eduardo Cirlot y Joan Brossa.

Una de las voces más personales e independientes de la posguerra española fue la de Miguel Labordeta, también adscrito al surrealismo.[64] Su poesía fue escasa, y su divulgación, mínima. El destinatario de la obra de Labordeta parece ser el propio autor, como se deduce del hábito de dedicarse a sí mismo, sistemáticamente, sus propios poemarios. Con estas premisas, no se puede dejar de pensar, *a priori*, que el problema de la identidad personal es una de las recurrencias de su quehacer artístico. En efecto, la lectura lo confirma: la de Labordeta es, en gran medida, una poesía del conocimiento. Ya en su primer título, *Sumido 25*, la imagen del espejo se hace central y aparece, incluso, desde el primer poema, cuyo título es precisamente ése, "Espejo":

*Dime, Miguel, ¿quién eres tú?*
*¿Dónde dejaste tu asesinada corona de búfalo?*[65]

---

63 *Vid. Poesía española contemporánea (1939-1980)*, ed. cit., p. 248.

64 Un buen acercamiento hermenéutico y estilístico a la poesía de Labordeta es el efectuado por **Senabre, R.** en su "Prólogo" a la edición **Labordeta, M.** *Obras completas*. Zaragoza : Javalambre, 1972, p. 13-22; *apud* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 249-254.

65 *Ibíd.* p. 251.

La imagen se reitera en el segundo de sus libros, *Violento idílico*, por ejemplo, en "Retrospectivo existente":

> *Pues yo registro los bolsillos desiertos*
> *y no encuentro ni un solo minuto mío*
> *ni una sola mirada en los espejos*
> *que me diga quién fui yo.*[66]

Y advertimos que continúa presente en *Transeúnte central*.

Pero volvamos a *Sumido 25*. En esta primera tentativa poética, Labordeta ha dibujado un boceto de lo que va a ser su universo temático: el desconocimiento de sí mismo y la consideración de la vida como un paréntesis efímero de la conciencia, que se agota paulatinamente en nuestro camino hacia la desaparición. Estas obsesiones se prolongarán hasta *Los soliloquios*.

La búsqueda de su propia personalidad propicia una recapitulación de los hitos más decisivos de su vida. Ese itinerario le lleva a la niñez, pasa, posteriormente, por las primeras inclinaciones hacia la sexualidad, y culmina el viaje de vuelta repasando las vivencias que desembocaron en una madurez funesta.

Estos someros apuntes nos demuestran que, pese al camino enfilado por la poesía hacia la rehumanización, el surrealismo seguía latente en la lírica de posguerra.

En el caso de *La casa encendida*, el surrealismo cobra importancia, como ya hemos dicho, en las partes II y III, plagadas de apariciones espectrales y de acontecimientos ilógicos. El punto de partida de Rosales es afín al de Labordeta puesto que pretende reconstruir el *yo* disperso en pasado:

> *Y ahora es ya el corazón que se enciende con otro*
> *corazón que yo he tenido antes,*
> *y con otro que yo entristezco todavía,*
> *y con otro*

66 *Vid. Cuarenta años de poesía española*, ed. cit., p. 102.

*que yo puedo tener, que estoy teniendo ahora,*
*un corazón más grande*
*un corazón para vivirlo, descalzo y necesario,*
*un corazón reunido.*[67]

Más tarde, al dirigirse a Juan Panero, parece que el decurso lógico se le queda estrecho para manifestar el estado de eternidad y plenitud del amigo y, así, en sucesión irracional, le dice:

*Una luz que era una de las cosas que tú ya estabas siendo,*
*igual que estabas siendo marinero,*
*igual que estabas siendo una salida al campo,*
*igual que estabas siendo hombre.*[68]

En la tercera parte, los giros inusitados se acrecientan. El protagonista poético, inserto en una atmósfera delicuescente, siente una pulsión genesíaca incoercible y sale en busca de María. Junto al mar descubre:

*Las mercancías que han descubierto*
*por sí mismas que la tierra es redonda,*
*los malecones como alianzas que*
*contribuyen a una seguridad*
*que nadie tiene,*
*y los muelles,*
*y los muelles desiertos y vacíos*
*como un beso deshabitado que nadie espera.*[69]

Y un poco más adelante:

*Que todo ha de tener, al fin, la estatura de un niño,*
*y que ahora he vuelto a la estatura de correr.*[70]

---

67 *Vid.* **Rosales**, *Rimas y La casa encendida*, ed. cit., p. 149.
68 *Ibíd.* p. 159.
69 *Ibíd.* p. 165.
70 *Ibíd.* p. 167.

Y, por fin, al encontrar a la mujer amada observa en ella:

> *Los hombros*
> *deslumbradores, sonreídos, desnudos,*
> *sobre los hombros donde se hacía de noche una blancura*
> *de carne universal y cegadora.*[71]

Sirvan, pues, estos ejemplos para mostrar cómo el surrealismo conservaba su vigencia y cómo Luis Rosales supo acomodarlo a un discurso que irradiaba, en general, un claro irracionalismo.

A continuación, vamos a tratar de escudriñar las posibles confluencias que pudieron darse entre los poetas del grupo *Cántico* de Córdoba, otra de las manifestaciones marginales de la primera generación poética de posguerra —causa de su inclusión en este epígrafe—, y *La casa encendida*.

*Cántico* comienza a configurarse hacia el año 1941.[72] En 1943, adquiere ya carta de naturaleza gracias a Juan Bernier, Pablo García Baena, Ricardo Molina, Mario López, Julio Aumante, Ginés Liébana y Miguel del Moral. Todos ellos ponen en marcha la publicación de una revista que llevará el nombre del grupo. El deseo que les mueve es crear un tipo de poesía alejada tanto de los cánones pseudo-clasicistas de *Garcilaso* como de la contundencia rehumanizadora de *Espadaña*. Para ello, se retrotraen hasta la generación del 27 y revisan la obra de Cernuda, creador ejemplar para estos poetas cordobeses. La fidelidad a estas pautas se mantendrá, en la revista, en el segmento que engloba los años 1947 a 1949; en segunda instancia —hasta 1954—, *Cántico* pasará a ser una publicación variopinta, susceptible de dar cabida a prácticas poéticas de muy diversos talantes.

Las peculiaridades que, según Guillermo Carnero,[73] dotan de originalidad a *Cántico* en su primera época son:

---

71 *Ibíd.* p. 169.

72 *Vid.* **Carnero, G.** *El grupo* Cántico *de Córdoba*. Madrid : Editora Nacional, 1976, p. 33-49; *apud* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 254-261.

73 *Ibíd.* p. 256-258.

a Regreso a un intimismo culturalista por medio de la recuperación de la suntuosidad expresiva del Modernismo y de las formas de los poetas del 27;
b refinamiento y exquisitez formal con un léxico selectivo que permite la manifestación de un minucioso análisis de introspección, lo cual conlleva un recargamiento preciosista y barroco que se percibe, sobre todo, en Pablo García Baena;
c vitalismo amoroso y hedonismo en general;
d algunos ejemplos de poesía religiosa.

Pero, quizás, el rasgo distintivo más ostensible de *Cántico* es el intimismo enraizado en la emoción de eventos cotidianos, pero desprovistos de realismo. El poema parte, en su estado germinal, de la realidad, pero no es un trasunto ajustado de ésta. Por eso, a estos poemas les conviene el atributo de culturalistas.

Ricardo Molina preconizó el cultivo de la imagen como algo inherente a la poesía que, según él, no radica en la denominación, sino en la sugerencia.

Por otra parte, el estrofismo del que habían hecho blasón los garcilasistas es suplido por un verso libre, amplio y ornamentado.

Reprocharon a sus coetáneos el tratamiento obsesivo del tema de la muerte, que se había convertido, en su opinión, en algo ajado, manido y que no destilaba ya ninguna sugestión.

Denunciaron la retórica altisonante y zafia de los españadistas porque pensaban que rezumaba una reiteración de tonos y temas que se les antojaba mas un ejercicio de estilo que una expresión franca.

Y, en fin, hicieron apología de la conformación de un lenguaje exclusivamente poético cuya percepción fuera objeto tanto de la intuición sensible como del entendimiento y no, únicamente, de este segundo medio.

Cuando más arriba hablamos de la estructura de *La casa encendida*, subrayamos el hecho de que cada una de sus par-

tes estuviera encabezada por un verso que no pertenecía a Rosales, pero que servía de indicio para la comprensión del poema. Pues bien, esto debe ser considerado como una muestra de culturalismo, que es, como acabamos de ver, una de las vetas definidoras de la poesía de *Cántico*. Además de esto, diremos que Pablo García Baena, tal vez el más grande de los poetas de su grey, en *Antiguo muchacho*[74] había aportado una mirada nostálgica y elegíaca por la infancia que le había sido hurtada, es decir, al igual que el Luis Rosales de *La casa encendida* mostraba, como planteamiento de base, la añoranza del candor y de la despreocupación del paraíso perdido.

### *3.3.4 Confluencias y divergencias con los poetas de Proel*

La revista *Proel* —cuyo antecedente más inmediato es la publicación mecanografiada *Novus*—, se redacta en Santander desde abril de 1944 y se extiende, en su primera etapa, hasta septiembre de 1945 con 18 números. Su segunda época tiene sus albores en 1946, y sus postrimerías, en el verano de 1950. Su filosofía no puede ser más abierta: en sus páginas tendrán cabida los versos de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Rafael Morales, López Anglada, Vicente Gaos, Montesinos, Carlos Bousoño, Arroita-Jáuregui, Maruri, Rodríguez Alcalde, Arce, Pablo Beltrán de Heredia..., pero aquéllos que mantuvieron una vinculación más cercana con *Proel* fueron José Luis Hidalgo y José Hierro. Si bien la tolerancia y flexibilidad de la revista fueron muy notables, el manifiesto en que se declaraba la profunda admiración profesada a Quevedo en el tercer centenario de su muerte les alejaba de los garcilasistas y hacía patente su objetivo de rehumanizar la poesía.[75]

---

[74] *Vid.* **García de la Concha,** *La poesía española de 1935 a 1975*, ed. cit., p. 806-14.

[75] *Vid.* **Fortuño Lloréns,** *op. cit.*, p. 40-41.

3.3.4.1 Sentimiento y pensamiento ante la muerte: *La casa encendida* y *Los muertos* de José Luis Hidalgo.

*Los muertos*, la obra cumbre de José Luis Hidalgo fue planificada, en principio, como un libro coyuntural que versaría sobre los fallecidos en la guerra civil.[76] Sin embargo, en el verano de 1945, el poeta santanderino se plantea insuflar a su proyecto un carácter más ambicioso: el núcleo temático se ensancharía saltando desde la restringida circunscripción histórica hasta la genérica auscultación metafísica.

Pese a que su publicación, en 1947, fuera póstuma, ello no debe inducir al error de creer que Hidalgo se viera compelido por la enfermedad que le provocaría la muerte, ya que la mayoría de los poemas que configurarían la obra fueron confeccionados entre 1944 y 1945, fechas en las que gozaba de una indudable salud, si bien las lecturas de Nietzsche, Schopenhauer, Unamuno, etc, debieron de influir en su pensamiento hasta imbuirse en las cuestiones medulares del existencialismo —hecho que queda constatado con la lectura de sus poemas.

De las cuatro partes en que está dividida la obra, la segunda es la más conseguida y cohesionada. En 15 de las 16 composiciones que la constituyen, el protagonista poético se dirige a Dios en un tono más meditativo que furibundo, con el que trata de reflexionar sobre el destino último del hombre. La tercera de las partes registra poemas que denotan una triste resignación, aunque la unidad se resiente por una disposición algo descuidada. La cuarta sección está integrada por piezas que no guardan, entre ellas, homogeneidad alguna.

El propósito final de José Luis Hidalgo era convertirse en delegado y portavoz de aquellos que fenecieron y que, por tanto, adolecen de una ausencia de medios para formular sus peticiones, reivindicaciones, imputaciones o miedos. En esta

[76] *Vid.* **García de la Concha**, *La poesía española de 1935 a 1975*, ed. cit., p. 621-4.

pretensión, subyace el substrato ideológico unamuniano del *ser de la obra en el mundo*. En la discusión que el protagonista poético pretende trabar con Dios, aflora un inquebrantable silencio, que, sin embargo, se bifurca en el "silencio azul" del Ser Supremo frente al "silencio negro" de los que yacen en el sepulcro. Esta duplicidad del silencio se evidencia en "El sueño de Dios":

> *Celeste azul donde un ángel sombrío*
> *ha incendiado la estrella del poniente*
> [...]
> *aquí en la tierra, donde el hombre habita,*
> *ha doblado el terror su negra frente.*[77]

Del silencio inalterable se infiere, por fuerza, la duda mortificadora. Así, el protagonista poético, que ha prestado su voz solidaria a los que moran en los cementerios, se cerciora de que él mismo está abocado a ese fin y el ansia de infinito choca con el *silencio negro*, y esta colisión, a su vez, solidifica la duda, la vacilación oscilante ente el deseo vehemente de eternidad y la imposibilidad de, siquiera, columbrar su consecución.

Al final del libro, sin embargo, unos versos con aureola machadiana y bajo el título de "Belleza" parecen mostrar un vislumbre de la felicidad perpetua, vagamente intuida, inaccesible al intelecto:

> *Soy el poeta. Me pregunto:*
> *¿qué es lo que anoche sentí arder?*
> *miro mis manos, trastornado,*
> *y no lo puedo comprender*[78]

Este poema, al igual que el incial —"Silencio— está transcrito en cursivas:

---

77 *Ibíd.* p. 626.
78 *Ibíd.* p. 629.

*Silencio sobre el mundo. Va espesando sus alas*
*la grave mansedumbre del corazón que escucha.*
*Pesa sobre los muertos, como un cielo caído,*
*todo el latir del tiempo sobre la tierra única.*
*Dios sobre vosotros. Azul tiene su carne,*
*azul su vasta sangre inmensamente lúcida:*
*azul es el silencio del mundo que os sostiene*
*contra el silencio negro que muestra carne oculta.*[79]

Entre *La casa encendida* y *Los muertos* no parece existir parangón que nos revele un punto en común. Si José Luis Hidalgo partía de la duda, Luis Rosales repetía insistentemente su fe de vida:

*La muerte no interrumpe nada.*[80]

No obstante, la zozobra propiciada por la contemplación del caos es afín a los protagonistas poéticos de ambos libros, si bien las tónicas dominantes difieren notablemente. Y, en fin, al término de las dos obras, encontramos un halo de esperanza y quizás sea éste el aspecto en que más nítidamente convergen.

### 3.3.4.2 *La casa encendida* y José Hierro: a la búsqueda del tiempo perdido

Aurora de Albornoz ha subrayado la mutación que experimentó la poética de José Hierro desde *Quinta del 42* en adelante.[81] En esta obra, encontramos cauces expresivos que van a estar íntimamente ligados a su labor artística de madurez, es decir, desde *Cuanto sé de mí* hasta *Agenda*.[82] Asistimos, por

---

79 *Ibíd.* p. 629.

80 *Vid.* **Rosales**, *Rimas* y *La casa encendida*, ed. cit., p. 175.

81 *Vid.* **Albornoz, A. de**. *Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977) // Cuadernos Hispanoamericanos* 114 (1978) 279-286.; *apud* **Rico** (coord.), *op. cit.*, p. 231-8.

82 Un repaso exhaustivo de la obra de Hierro lo lleva a cabo **Olivio Jiménez, J.** *La poesía de José Hierro // Cinco poetas del tiempo*. Madrid : Ínsula, 1964, p. 177-326.

ejemplo, a uno de los procedimientos más característicos del poeta madrileño: la superposición de planos espaciales y temporales. A esta dialéctica entre las dos coordenadas de la deíxis, se unen un acendrado sentido del ritmo y una profundización en las posibilidades de la prosodia. A todo ello, hay que añadir la singular pericia —que Hierro dejó vislumbrar ya en sus primeros libros— para la perfecta articulación del poema, cuya estructura se ajusta, en no pocas ocasiones, a la composición anular, es decir, al discurso redondo, acabado y cerrado. Esta destreza para vertebrar la pieza poética le permite incidir en otro de los aspectos que han dado originalidad a su voz: la gradación. La lectura de un poema como "Reportaje" nos revela cómo las ideas se jerarquizan de tal modo que la emoción crece en cada sintagma, que la ilación de los contenidos se produce de tal suerte que la palabra recta se va cargando paulatinamente de connotaciones simbólicas, y que los versos finales arrastran las sugerencias de todos los precedentes para culminar el clímax con un epifonema que, más bien, parece un adagio que compendia, con expresión enjuta, todo lo dicho anteriormente.

En el "Prólogo" a la primera edición de sus poemas completos (*Cuanto sé de mí*), el propio Hierro trató de ofrecernos una clave de lectura dividiendo su poesía en dos caminos: el del "reportaje" y el de la "alucinación". Según esta preceptiva, con el "reportaje", se nos presenta una poesía de tintes narrativos, realistas, con pretensiones incluso miméticas y en la que tan sólo la cadencia le dota de naturaleza poética; la "alucinación", en cambio, se construye con términos menos unívocos, donde la hermenéutica se hace más compleja a debido a un verso más críptico, un mensaje más hermético y el tenue hilo que une las palabras con sus referentes. En la práctica, la distinción entre estas dos vías de expresión se nos manifiesta, ni mucho menos, taxativa, y en la mayoría de los casos es prescindible ya que es el propio autor el que realiza hibridaciones de los dos planos.

En cualquier caso, lo cierto es que, a partir de *Cuanto sé de mí*, se advierten algunas constantes en la poesía de José Hierro; son las que siguen:

a El embrión de los poemas parece fundarse en hechos eventuales, anécdotas, noticias o alguna situación muy puntual que dan la impresión de un revestimiento realista que, no obstante, enseguida se difumina en ideas más ambiciosas —por ejemplo, "Los andaluces" o "El pasaporte".

b La alucinación es el proceso de absorción de la anécdota inicial en el cuerpo del poema y, a su vez, el modo de entrelazar lugares alejados y tiempos distantes en un constructo unitario y compacto, dada la singular facultad de su autor para atemperar su pensamiento a una estructura muy elaborada.

Lo cierto es que la cosmovisión de José Hierro se aquilató a lo largo de un tiempo en que fue potenciando su capacidad imaginativa, la depuración de la dicción, la intensificación de las intuiciones rítmicas y una creciente experimentación. El efecto derivado de todo ello es el reconocimiento de unos recursos estilísticos y temáticos que acentúan aún más la personalidad del Hierro creador. Veamos cómo se explicitan:

a Yuxtaposición temporal.— consiste en la adición sucesiva de situaciones separadas por segmentos temporales más o menos amplios; pero que quedan concatenados en el poema sin la mediación de nexos ni transiciones —por ejemplo, "Acelerando".

b Superposiciones espacio-temporales.— mezclas de los dos planos deícticos —por ejemplo, "Alucinación en América".

c Duplicación de la personalidad.— el protagonista poético se distancia de su propio *yo* para ganar una distancia que le permita contemplarse a sí mismo, por ejemplo, "Mis hijos me traen flores de plástico". En ocasiones, el *yo* poético se parapeta tras la figura de un personaje histórico o legendario, por ejemplo, "Estatuas yacentes".

d Animación o dinamización de lo inerte.

e Empleo de algunas palabras con significado simbólico, como *azul, alas, vuelo, casa.*

Siendo *La casa encendida* una obra en la que domina, formalmente, el irracionalismo poético y siendo la memoria el tema que anega el poema todo, la superposición de las órbitas de presente y pasado es, forzosamente, un elemento capital. Este fundamento, que pone de manifiesto la ambición de reducir el devenir temporal a un estado ahistórico, es la afinidad más tangible entre José Hierro y el poema de Luis Rosales que ahora nos ocupa. En efecto, a lo largo de *La casa encendida*, vemos cómo algunas de las vivencias del protagonista poético se van agregando de manera sucesiva a las partes subsiguientes como una constelación de motivos. Así, la "nieve" —símbolo del tiempo como muerte continua—, que aparece en la primera parte, se incorpora a los capítulos posteriores en los que emerge el sentimiento de la desolación; la máxima de Juan Panero, *la muerte no interrumpe nada*, aparecida, por primera vez, en la segunda parte, se repite posteriormente como signo de esperanza; pero donde mejor se aprecia ligazón de expresiones pretéritas en un tiempo actual es en el último capítulo, donde se unen el *sereno*, el instinto protector de la madre —*y ¿quién te cuida*—, la supresión del tiempo degradador —*no llovía*— y, sobre todo, la reverberación de la esperanza —*vi iluminadas* [...]/*las ventanas*. Por otra parte, esta especie de epílogo parece completar, a modo de apódosis, la prótasis del "Zaguán" que había quedado en suspenso como una larga reticencia:

*AL DÍA SIGUIENTE,*
*—hoy—*
*al llegar a mi casa —Altamirano, 34— era de noche,*
*y ¿quién te cuida?, dime; no llovía;*
*el cielo estaba limpio;*
*—"buenas noches, don Luis"— dice el sereno,*
*y al mirar hacia arriba,*
*vi iluminadas, obradoras, radiantes, estelares,*
*las ventanas,*
*—sí, todas las ventanas—,*
*gracias, Señor, la casa está encendida.*[83]

[83] *Vid.* **Rosales**, *Rimas* y *La casa encendida*, ed. cit., p. 200.

### *3.3.5 La pregunta metafísica y la esperanza en Dios: cercanía de La casa encendida a las posturas de Carlos Bousoño y José María Valverde.*

Carlos Bousoño, con la penetración y agudeza que ha presidido su tarea teórica y crítica, ha distinguido tres caminos por los que transcurrió la poesía de su generación: el primero, el de una poesía social ceñida a un recinto histórico y con un propósito más o menos censorio; el segundo, el de una poesía realista restringida a un área espacio-temporal que reflejaba el entorno cotidiano de un hombre concreto; el tercero, el de una poesía agónica, existencialista, no dependiente de una tesitura determinada por un momento o un lugar particular; sino de exploración metafísica impregnada por el ansia de adherirse a una doctrina religiosa que sirviera de garante para sortear el cercén de la muerte.[84] Bousoño afirma que él se inscribió en esta tercera vertiente.

La elección de la tercera opción abriga un conjunto de condicionantes: el primero es una concepción ontológica dualista entre *ser* y *no-ser* que hace que la existencia se estime como una carrera en que todo es putrescible y que conduce inexorablemente a la nada; el segundo es la conformación de esa ontología en la noción primera de la que arranca toda su poesía, esto es, la visión de la vida como *primavera de la muerte*.

La única manera de trascender el sesgo definitivo con que nos adentramos perpetuamente en la nada es la confianza en una doctrina religiosa. Ese anhelo está logrado en el primer libro de Bousoño, *Subida al amor* (1943); pero, en toda su obra posterior, el sujeto poético adolece de la ausencia de un equilibrio anímico, y las tribulaciones hacen presa en él. Pero esto no se da, en su obra de creación, invariablemente: la conclusión que nos muestra la vida como *la nada*

---

[84] *Vid.* la "Introducción" a su edición de **Bousoño, C.** *Selección de mis versos*. Madrid : Cátedra, 1990[3], p. 17-20.

*siendo* —la otra locución de la que se sirve Bousoño para explicar su filosofía— no implica siempre, por parte del protagonista poético, una proscripción despectiva del mundo en tanto que muerte sucesiva; más bien supone el despliegue de un amor fervoroso ante lo que algún día se ha de perder de modo definitivo. Por tanto, encontraremos tres órbitas temáticas en sus versos: una llamada de atención ante lo mutable de la vida; un canto delirante afectivo ante lo que un día dejará de ser, pero que todavía es; y una observación conjunta en que se congregan los dos haces anteriores.

La dimensión deleznable de la realidad como algo evanescente subyace en todos los poemas de *Noche del sentido* (1957). Puede verse, por ejemplo, en "El amante viejo":

> *¡Amabas tanto...! Acaso*
> *con amargura, acaso con tristeza*
> *lo dijiste. ¡Amabas tanto! En el espejo*
> *viste tu faz que se iba haciendo vieja,*
>
> *y tornaste a decir: "... amor..." soñabas,*
> *y en la alta noche silenciosa y queda,*
> *de lejos, se oía lento el rumor manso*
> *de un agua que pasaba mansa y lenta...*[85]

Un sujeto poético arrebatado por la emoción de la prerrogativa que le posibilita disfrutar de lo que aún existe es el protagonista en *Invasión de la realidad* (1962).

Sus siguientes libros, *Las monedas contra la losa* (1973) y *Oda en la ceniza* (1975) reproducen los mismos pensamientos que los anteriores. Sin embargo, se erigen en un nuevo hito en su poesía desde el punto de vista expresivo: la palabra racionalizada ha cedido su puesto a un verso irracional y críptico.

En lo referente a Luis Rosales, no cabe duda de que sus primeros tanteos poéticos corresponden al segundo de los caminos distinguidos por Bousoño, es decir, el del realismo cotidia-

---

[85] *Ibíd.* p. 71.

no —como tuvimos oportunidad de ver en *Abril*. No obstante, con *Rimas* y, en especial, con *La casa encendida*, había abordado el viraje que le conduciría a la indagación metafísica. Lo que diferencia a Bousoño de Rosales es su postura ante la fe religiosa: el primero la busca, pero no la encuentra; el segundo la requiere igualmente y termina por hallarla, lo cual le acerca, como veremos a continuación, a José María Valverde.

El primer poemario de José María Valverde, *Hombre de Dios*, data de 1945 y en él refiere con una pasión ferviente la ambición de recuperar al Dios que había sido el sustento espiritual de su primera juventud. Al final del poema "Salmo inicial" confiesa:

*Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy.*[86]

Su pensamiento se fue atemperando poco a poco y, en sus obras posteriores, presenta a un protagonista poético que considera la paciencia y la esperanza los valores que habrían de revelarle, de nuevo, la paciencia y el amparo de la Divinidad. Ese es el tono de su segunda obra, *La espera* (1949). En el poema "Historia", se advierte claramente la evolución del discurso poético hacia la resignación:

*El tremendo adolescente*
*despertaba de un mal sueño.*
*De pronto, le parecía*
*que Dios se le había muerto*
[...]
*pero se le fue endulzando*
*el corazón lentamente*
[...]
*y él, humilde, iba aceptando.*
*Despacio, se resignó.*[87]

---

86 *Vid.* **Valverde, J. M.** *Antología de sus versos* / Ed. de J. M. Valverde. Madrid : Cátedra, 1982², p. 31.

87 *Ibíd.* p. 44-5.

Posteriormente, se abre a la influencia de algunos poetas hispanoamericanos, de los que toma el gusto por el reflejo menudo del detalle, la musicalidad y el cromatismo. Fruto de todo ello es *Versos del domingo* (1954), que supone, según palabras del autor *la superación del miedo a la realidad.*[88]

A partir de aquí, se va sedimentando, en su sentimiento, una apacible esperanza religiosa que contrasta, visiblemente, con sus primeros alaridos. Resultado de este proceso de apaciguamiento es *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959), un conjunto de poemas exegéticos en que hace paráfrasis personales de las consoladoras lecturas del Evangelio. Ese progresivo sosiego se ve refrendado, en 1960, por *Las Buenas Noticias del Reino de Dios*.

Como puede advertirse en esta sucinta exposición, la religiosidad es el hilo conductor de toda la poesía de Valverde. Incluso en los años en que se siente llamado a participar del venero de la poesía social —llamamiento al que atiende con *Años inciertos*— publica un poema como "Preámbulos de la fe", que también es, como puede inferirse del título, de carácter piadoso.

A lo largo de este estudio, hemos señalado repetidas veces que la creencia en la vida de ultratumba derivada de una fe religiosa sincera es uno de los pilares básicos en los que se apoya el protagonista poético de *La casa encendida*. Si reparamos con algo de detenimiento en la estructura de este libro, constataremos que su desarrollo va desde la desesperanza inicial a una plácida y serena confianza final. Esa misma evolución es la que jalona la poesía de Valverde. Por tanto, Bousoño, Valverde y Rosales parten de un mismo estado inicial: la oscuridad, que provoca, en ellos, la pregunta metafísica. Sin embargo, mientras aquél se debate en la destrucción por no recibir una respuesta palmaria, éstos alcanzan la luz por medio de la confianza en Dios.

---

88 *Ibíd.* p. 17.

*Pienso que* La casa encendida *es un extraordinario libro de poesía,* dice Julián Marías en su prólogo a esta obra.[89] Este juicio que compartimos podríamos justificarlo remitiéndonos a la tesis que hemos tratado de demostrar a lo largo de este estudio, es decir, que se trata de una obra depositaria de la mayor parte de las tendencias estéticas que imperaban en la poesía en el momento de su publicación. Sin embargo, si al leer *La casa encendida,* sentimos las palpitaciones de la emoción, quizás se deba, más que a causas de la época, a la universalidad de sus temas y a la enorme sugestión de sus versos. Por eso, cada vez que lo abramos, es posible pensar, con Walt Whitman, *en tus manos no descansan unas hojas, sino que tiembla un hombre.*

ÓSCAR GONZÁLEZ PALENCIA

[89] *Vid.* **Rosales**, *Rimas* y *La casa encendida,* ed. cit., p. 126.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

### 1 Ediciones

**Aleixandre, V.** *Sombra del paraíso* / Ed. de L. de Luis. Madrid : Castalia, 1993[3].

**Alonso, D.** *Hijos de la ira*. Ed. de M. J. Flys. Madrid : Castalia, 1988.

**Bousoño, C.** *Selección de mis versos*. / Ed. de C. Bousoño. Madrid : Cátedra, 1990[3].

**García Posada, M.** *Cuarenta años de poesía española*. Madrid : Cincel, 1979.

**Rosales, L.** *Poesía reunida*. Barcelona : Seix-Barral, 1981.

— *Rimas* y *La casa encendida* /Ed. de D. Alonso y J. Marías. Madrid : Espasa-Calpe, 1979.

**Rubio, F. - Falcó, J. L.** *Poesía española contemporánea*. Madrid : Alhambra, 1981.

**Vallejo, C.** *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mi este Cáliz* / Ed. de J. Vélez. Madrid : Cátedra, 1988.

**Valverde, J. M.** *Antología de sus versos*. Madrid : Cátredra, 1982[2].

### 2 Repertorios bibliográficos

**Jauralde Pou, P.** *Manual de investigación literaria. Guía bibliográfica para el estudio de la poesía española*. Madrid : Gredos, 1981.

**Rico, F.** (coord.). *Historia y crítica de la literatura española. VIII. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona : Crítica, 1981.

**Simón Díaz, J.** *Manual de bibliografía de la literatura española*. Madrid : Gredos, 1980[3].

*Cuadernos Hispanoamericanos* 256 (1971).

### 3 Estudios

**Alarcos Llorach, Emilio.** *Ensayos y estudios literarios*. Madrid : Júcar, 1976.

**Albornoz, A. de.** *Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)* p. 279-286.

**Anós, M.** [*et al.*] *Miguel Labordeta, un poeta en la posguerra*. Zaragoza : Alcrudo Editor, 1977.

**Bellini, G.** *La poesía del siglo XX : América Central, México, Las Antillas // Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid : Castalia, 1990[2], p. 419-488.

— *La poesía del siglo XX: América meridional, op. cit.*, p. 345-417.

**Cano, J. L.** *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid : Guadarrama, 1977.

— *Poesía española del siglo XX*. Madrid : Guadarrama, 1960.

**Carnero, G.** *El grupo "Cántico" de Córdoba*. Madrid : Editora Nacional, 1976.

**Fortuño Lloréns, S.** *La primera generación poética de posguerra. Estudio y antología*. Madrid : Ediciones Libertarias, 1992.

**García de la Concha**, V. *Espadaña (1944-51), biografía de una revista de poesía y crítica // Cuadernos Hispanoamericanos* 236-237 (1969) 380-397.

— *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid : Cátedra, 1992[2], 2 v.

**Inman Fox, E.** *The Poetry of the Generation of 1936 // Spanish writers of 1936* / Ferrán J-Testa, D. P. (eds.). Londres : Tamesis Books, 1973, p. 49-67.

**Lapesa R.** *Abril* y *La casa encendida* de Luis Rosales // *Poetas y prosistas de ayer y hoy*. Madrid : Gredos, 1977, p. 391-413.

**Lechner, J.** *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, II. Leiden : Universitaire Pers, 1975.

**Luis, L de.** *Prólogo // Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid : Alfaguara, 1969[2], p. 5-50.

**Marco, J.** *Nueva literatura en España y América*. Barcelona : Lumen, 1972.

**Olivio Jiménez, J.** *La poesía de José Hierro // Cinco poetas del tiempo*. Madrid : Ínsula, 1964, p. 177-326.

— *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*, Madrid : Júcar, 1982.

**Rubio, F.** *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid : Turner, 1976.

**Sánchez Zamarreño, A.** *La poesía de Luis Rosales (1935-1980)*. Salamanca : Universidad, 1986.

**Senabre, R.** Prólogo // **Labordeta, M.** *Obras completas*. Zaragoza : Javalambre, 1972, p. 13-22.

**Siebenmann, G.** *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid : Gredos, 1973.

**Valverde, J. M.** *Introducción* // **Celaya, G.** *Poesías completas* I. Barcelona : Laia, 1977, p. 1-17.

**Vivanco, L. F.** *El desengaño del tiempo en la poesía de Dionisio Ridruejo // Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid : Guadarrama, 1974[3], p. 340-354.