Luis Rosales, creciendo hacia la casa encendida

Noemí Montetes Mairal

Noemí Montetes denuncia la escasa atención crítica sobre la obra de Luis Rosales y ensaya una visión total de su obra.

Pese a que a las puertas del centenario de su nacimiento la crítica admita de forma unánime la relevancia de una figura literaria como la de Luis Rosales (Granada, 1910 – Madrid, 1992) en el campo de las letras españolas del siglo XX, lo cierto es que su obra poética y ensayística se halla relativamente desatendida tanto desde el punto de vista editorial [1] como, y sobre todo, desde el punto de vista crítico. Todavía a día de hoy, cuando el especialista procede a registrar un índice bibliográfico sobre la obra del poeta granadino, debe retrotraerse necesariamente –para la mayoría de sus entradas– al admirable número extraordinario de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a la obra del poeta, el 257-258, publicado en mayo-junio de 1971. Por supuesto, ha habido más homenajes y estudios destacables, volúmenes colectivos e individuales –no es nuestra pretensión, en este artículo, proceder al trazado de su actualidad bibliográfica–, pero lo más llamativo de todo es que, en todos estos años y debido seguramente a la mencionada escasez crítica, apenas se ha estudiado la obra de Luis Rosales con la minuciosidad que un autor de su envergadura requiere.

Si pretendemos examinar con profundidad y rigor filológico la obra de cualquier autor que haya pulsado las teclas de la creación y de la crítica deberemos en primer lugar acudir a las fuentes originales y de modo paralelo emprender el análisis comparativo

entre ambos *corpus*. En el caso de Rosales esta doble tarea supone el imprescindible cotejo entre las primeras ediciones de los libros y las primeras versiones de los poemas (y en menor medida –ya que los cambios suelen ser escasos– de los escritos críticos) con las versiones definitivas, teniendo en cuenta que muchos de estos poemas –como es el caso paradigmático de *Rimas*– aparecieron antes en revistas, y muy distintos en relación a su variante en volumen. No podemos olvidar que Rosales reconocía corregir hasta en pruebas [2], que el suyo fue un *work in progress* desde el principio al fin de sus días, y que las sucesivas alteraciones que fue imprimiendo en su obra comportan una información esencial para el estudioso, que se acrecienta cuando se trata de textos escritos durante el proceso de formación y madurez en la voz de su autor. Era esta todavía una asignatura pendiente para cuantos especialistas hasta el momento habían analizado la poética del poeta granadino, una labor de búsqueda y contraste absolutamente imprescindible a la hora de profundizar en la obra de Rosales con un mínimo de rigor analítico, sobre todo si el investigador pretende centrar su estudio en la época crucial de génesis y madurez del poeta.

En este breve ensayo –tras unas primeras páginas en las que emprenderemos la tarea de añadir más luz a la poética de Rosales [3] centrándonos en su proceso de madurez–, señalaremos hasta qué extremo para la escritura de *La casa encendida* Rosales fagocitó y se nutrió de los temas, las formas, la estructura y las ideas presentes en las primeras entregas en revistas de *El contenido del corazón* (1941, 1942) y *Rimas* (1945, 1948), algo que nadie había percibido hasta el momento y que aporta una visión inédita y más amplia de su proceso creativo y del sentido de estas tres obras clave. De todo ello nos valdremos para, al final del artículo, concluir contribuyendo con un nuevo enfoque sobre *La casa encendida.*

Al año siguiente de la publicación de *Abril*, su primer poemario, estalla la guerra, y los postulados de compromiso y rehumanización presentes en los años treinta se reafirman, se vigorizan. Se torna imprescindible un cambio de voz, de enfoque en la poética de Rosales. Los primeros tanteos de madurez de un estilo propio, apenas intuido en el periodo de creación de *Abril*, se

enraizan y clarifican al comenzar la década de los cuarenta, coincidiendo con las primeras entregas de *El contenido del corazón*, que datan de 1941 y 1942, y que en gran medida suponen el germen de la poética de madurez de Luis Rosales, que culminará a finales de la década, con la publicación de *La casa encendida* y *Rimas*. Este último libro, pese a llevar pie de imprenta de 1951, fue escrito fundamentalmente a lo largo de la década anterior, y, como hemos indicado, fue crucial –junto a las primeras entregas de *El contenido del corazón*– para la composición de *La casa encendida*.

El recorrido literario –poético y crítico– de Luis Rosales en la década de los cuarenta no se va a distinguir precisamente por su disposición ordenada, su estructura lógica, su sucesión lineal y sistematizada. Bien al contrario, la obra del poeta granadino se caracterizará a partir de dicho período por un continuo ir y volver a los mismos temas desde perspectivas y visiones de la realidad diversas, a fin de enriquecer la hechura final del texto. Se trata de una escritura «a tropezones» [4], con manifiesta intención de ofrecer una perspectiva del mundo fragmentaria, desintegrada [5], porque esa y no otra será la visión que a partir de entonces Rosales nos va a ofrecer de la realidad: la de un espacio desarticulado en el que el hombre no es más que un náufrago metódico que trata de descubrir su lugar en el mundo; un ser indefenso, herido, desorientado.

Será entonces, en los primeros años de la década de los cuarenta, y no más tarde (como algunos críticos afirman [6]) cuando Rosales advierta que su ideario poético está variando. Después de la guerra siente en su interior esa transformación que no acabará de cristalizar en volumen hasta 1949, pero que ya se manifiesta con nitidez en muchos textos anteriores. Así lo afirmaba el propio poeta: «las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos» [7]. Nunca como en estos años será necesario atender tanto y tan cuidadosamente a las fechas de edición de los textos, tanto poéticos como críticos, en las principales revistas en las que colaborará, y analizar con tiento las sucesivas variantes que aparecen entre los poemas prepublicados –fundamentalmente de *El contenido del corazón* y de *Rimas*– para poder evaluar con precisión la progresión de su ideario poético.

En ese momento, merced al proceso vital y literario que experimenta entre 1940 y 1951, será cuando Rosales halle el tono expresivo que caracterizará su voz de ahí en adelante. Anteriormente algo fallaba, era pura construcción verbal sin un mito personal: le faltaba la música íntima. Sobre este descubrimiento esencial edificará toda su obra posterior. Así, después de la guerra civil su obra se convertirá en una autobiografía al tiempo personal y literaria, un autorretrato ético, específico y distintivo, una manera de mirarse a sí mismo y de mirar el mundo (aspecto este constantemente presente en su poesía y en sus textos críticos). Una autobiografía forjada en clave de experiencia de perpetuo aprendizaje e introspección dolorida, en la que las cicatrices vitales y la recreación del paraíso perdido se anudan a la asunción y la reflexión sobre la temporalidad, la alteridad, la creación del ser por la palabra, la infancia y la muerte –asidas al ancla de la memoria–, o la necesidad de testimoniar todo cuanto sucede y rodea al poeta con el fin de convertirlo en andadura vital. A partir de 1940, Rosales se instalará en la duda –uno de los nombres de la inteligencia, como afirmaba Borges–, en el cuestionamiento ante la extrañeza de vivir, en el naufragio interior. Frente al creer, Rosales antepondrá el vivir; ante la creencia, optará por la vivencia [8]. Ese será el origen y la riqueza de su mundo, fragmentario y múltiple, infinito y total. Desde ese instante será consciente de que un poema –ese poema que es su obra poética completa– no se escribe nunca de una sola vez, sino que se reescribe constantemente, como por vez primera, y se va revelando según transcurren los días y las palabras. Y con esa reescritura y ese continuo redescubrimiento se pone de manifiesto su propia identidad, que nunca como entonces estará tan marcada por la duda y el desengaño. Ante un país devastado por la guerra reciente no se podía actuar y escribir de otra manera. Y la suya será una visión afligidamente entusiasta, una mirada sobre el mundo que conjuga al tiempo el dolor y la alegría como ramas de un mismo tronco poético y vital. Lo que él mismo dará en calificar de optimismo desengañado [9].

En ese recorrido hacia su poética de madurez, Rosales transita de una lírica centrada en la tradición heredada y el equilibrio formal como principios estéticos predominantes en la preguerra, a la compleja contradicción propia del tiempo de la postguerra. De la

realización de una poesía claramente inscrita en una concepción lineal del tiempo, a la creación de una lírica de la intrahistoria, en la que el tiempo se concibe cíclicamente [10]. Pero no se detiene aquí, sino que da un paso más allá. Porque su poesía no se pierde en círculos concéntricos, volviendo una y otra vez al origen sin progresión. Es fiel a sí misma, pero también sucesiva. Retrocede y se enreda, pero avanza, ofreciendo nuevas perspectivas en cada nueva obra. De ahí que se pueda afirmar que su lírica, más que lineal o cíclica, es poesía en espiral: vuelve a sus orígenes, se remonta a aquellos recuerdos que ni siquiera le son propios, sino heredados, incluyendo escenas de corte onírico o fabuloso, fragmentos narrativos y dialogantes, imágenes visuales de corte cinematográfico y pictórico. Avanza, retrocede, reflexiona sobre los ejes temáticos que más le implican y obsesionan, al tiempo que añade personajes, testimonios y meditaciones novedosas. Se hace eco de las preocupaciones de su tiempo y las incorpora a su discurso: se inserta y las inserta en él. De este modo nos revela una dinámica en espiral, en bucle, y un interés por lo coetáneo que tendrá su correlato en un estilo que, atento a las nuevas tendencias estéticas, y sin dejar de ser fiel a sí mismo, no duda en renovar. Del mismo modo que su generación nunca desoyó ni quiso renunciar a ninguna tradición anterior –tampoco posterior– sino que las asumió y se enriqueció con todas ellas, también en este caso Rosales opta por la asimilación de todos los planteamientos que las posibles combinaciones del discurso le ofrecen.

Para borrar las fronteras [11], para rechazar los límites, Luis Rosales se vale de su propia finitud humana trascendida, superando el aparente progreso lineal de la temporalidad con la palabra del alma, con la memoria. El recuerdo no sabe de márgenes, sino que se desliza por el ámbito que congrega de forma simultánea pasado, presente y futuro, donde «la muerte no interrumpe nada» porque los muertos apenas se hallan ausentes. O en palabras de Rosales: «Cuando son nuestros, los muertos no se mueren», para seguidamente añadir que en todas las culturas desarrolladas por el hombre el fallecimiento de los seres queridos se considera ausencia, no privación, produciéndose de este modo una vivificación de la muerte que se integra en el círculo temporal. Y así: «los seres que son nuestros, los seres que nos constituyen en lo que somos,

no nos pueden dejar» [12]. La vida se torna así un continuo sucederse dentro de cada ser de todo aquello que le esencializa y constituye su presente vital [13]. El presente, el futuro, articulan un continuo confluir activo del pasado, que se retroalimenta, se renueva, se discierne a partir de la dinámica dialéctica que establece con aquellos, configurándose así como presente vital, es decir, «el presente de toda nuestra vida que actualizamos en cada uno de sus instantes» [14]. De ahí que Rosales afirme que la historia siempre es futura [15].

No existe la Palabra sin la manifestación del dolor. Sólo aquellos que lo han conocido pueden reconocerse vivos, enteros, reales. Sólo donde hay dolor hay tierra y luz sagrada, sólo en su expresión la palabra adquiere sentido completo. Incluso en aquellas ocasiones en las que el poeta sustituye el tono elegíaco por el hímnico, el celebratorio, no deja de ser consciente de que el dolor es la más sensible de todas las cosas creadas, que describiéndolo es cuando la palabra adquiere su pulsación más verdadera, y su voz se alza en un timbre más soberbio. El dolor se yergue en la revelación más íntima, la más crucial de la existencia. La vida es la herida, y el poeta comprende que es también la necesidad de verbalizar esta analogía, de expresar ese dolor y asumirlo con alegría, la vía necesaria para aprehender la existencia en toda su plenitud. La muerte, entonces, se concibe junto a la vida como la expresión del absoluto, y la memoria se forja como vía unitiva entre estos dos frentes esenciales de la existencia. Toda la obra de Rosales, a partir de entonces, virará sobre estos ejes cardinales.

Y en ellos la experiencia, como motor de la memoria, adquirirá asimismo un protagonismo crucial. Después de la guerra el poeta será consciente de que el hombre –y así se lo transmite al lector–, no aprende sino a través de la experiencia, que la única manera real de mostrar y compartir el conocimiento consiste en hacer pasar al otro por la misma experiencia por la que el escritor lo aprendió y aprehendió. Será necesario como nunca hermanar experiencia y conocimiento. Todo conocimiento que no sea experiencia será inútil, porque la vivencia y no el concepto es la auténtica unidad de este. Se habrá aprendido, pero si previamente no se vive, no se llegará a saber. La experiencia, asimismo, consiste más en un reconocimiento que en el conocimiento en sí [16], porque

su instrumento principal es la memoria. Con todo, conviene no confundirse, pues no debemos olvidar que el escritor es un simulador, un fingidor [17], y que su verdad es su obra, una obra que no tiene existencia real, sino verbal, y para el que la única realidad es el lenguaje escrito, que transmite como un legado.

Un punto conflictivo en la poesía del autor granadino escrita en esta década es el protagonismo que le otorga a la función social de la poesía. Rosales no puede calificarse como un poeta social, pero sí como un poeta comprometido en testimoniar la realidad de su tiempo, aunque siempre enfocándola y plasmándola desde el filtro de su propia subjetividad. Él mismo opta por calificarla como poesía personal, no social, ya que el sentido último de esta consiste en la revelación de lo humano radical. La función del poeta consiste por tanto en ofrecer testimonio [18], pero considerando que ser poeta consiste en contemplar la realidad con una mirada distinta. Poeta es aquel que, antes que cambiar el mundo, pretende cambiar la percepción del lector ante el mundo. Esa y no otra es su máxima aspiración como escritor comprometido ante la sociedad. Poeta es quien brega y persevera por tratar de verbalizar lo inefable para poder comunicarlo después a sus lectores, y en tan titánica tarea traba en un mismo ímpetu la necesidad de conocimiento y la de comunicación como eslabones íntimamente enlazados de la misma cadena. Abrirnos los ojos –y con ello las puertas de ese misterio que encierran los hechos más aparentemente anodinos– y escarbar hasta hallar en ellos raíces de eternidad. La suya es una poesía que se genera y crece en el alma ambicionando conocer para después comunicar, y así llegar a todas las almas [19]. Rosales sostiene que escribe para el lector, para todos y cada uno de los lectores de manera individual, no genérica ni colectiva [20], como tampoco –pese al claro acento trascendente de su poesía– lo hace pensando en la divinidad. Quizá también por eso su poesía mantiene puntos de contacto con tendencias diversas y generaciones distintas, y aún hoy mantiene la frescura de la palabra que no ha envejecido y resplandece con la vivacidad de lo veraz y necesario. Con el mismo tesón y firmeza con el que Rosales insiste en el marbete no excluyente, abarcador, de la «poesía total», así mismo gusta de calificar su estética como la de la apuesta por el humanismo a ultranza [21] como la orientación

clave y definitoria de su trayectoria vital y literaria desde sus inicios hasta el final de su itinerario.

Cuatro van a acabar siendo los puntos cardinales poéticos de Rosales: *El contenido del corazón*, *La casa encendida*, *Diario de una resurrección* y *La carta entera*, y todos ellos, siguiendo las declaraciones del propio poeta, tienen su origen en el tono y los objetivos trazados, asumidos y ensayados en esa década extraordinaria, la de los años cuarenta [22]. Pese a que se enriquezcan, amplíen sus horizontes y renueven su voz a lo largo de las cuatro décadas siguientes. Pero hay algo más que llama la atención de estos cuatro libros. Se trata de sus títulos. Resulta significativo comprobar hasta qué punto los mismos son epígrafes que, del mismo modo que sintetizan con exactitud la idea medular de cada volumen, también podrían perfectamente intercambiarse, sin problemas, con los restantes. Porque ¿acaso un libro como *La casa encendida* no podría haberse titulado perfectamente *El contenido del corazón*, *Diario de una resurrección*, o *La carta entera*? ¿Y este último? ¿No le sentarían a la trilogía *La carta entera* igual de bien, como si de un traje hecho a medida se tratase, todos y cada uno de los otros tres títulos? ¿Y no ocurre lo mismo con los demás, si decidimos seguir realizando esta suerte de arte combinatoria? Todos ellos están planteados como una suerte de autobiografía, de autorretrato ético y personal de un yo poético ficticio –aunque cercano al autor–, pero ambicionando erigirse en una suerte de biografía del ser humano. Y lo logra desde la alegría y el dolor más íntimos, despojándose de la máscara esteticista, apostando por la expresividad experiencial, con la herida –que es la vida [23]– abierta. En estos poemarios Rosales combina sabiamente el diálogo, el soliloquio, las formas coloquiales y las metáforas irracionales de cuño vanguardista con las imágenes visuales, plásticas, o la tendencia a organizar la materia lírica desde un punto de partida no sólo narrativo, sino también atento a los recursos propios del género epistolar y diarístico, lo cual nos remite de nuevo a las raíces autobiográficas –como germen fertilizante– de su poesía.

Fijémonos en este último punto. Efectivamente, El contenido del corazón está estructurado como si de una suerte de carta a la madre muerta se tratase, al tiempo que el yo poético desgrana los

recuerdos de su infancia y juventud, a modo de diario. Y qué decir de *La casa encendida*, donde el narrador repasa su experiencia para convertirla en conocimiento y que –sobre todo en su segunda edición– trata de hacer con ella –fundamentalmente en la cuarta parte– una suerte de *El contenido del corazón* dedicado a la memoria de su familia –especialmente del padre–. Poco que añadir de *Diario de una resurrección*: se trata del ejemplo más diáfano. Está estructurado –haciendo honor al título– a modo de diario íntimo, o crónica de un acercamiento y posterior ruptura y alejamiento amoroso (fechas de los poemas incluidas). En último lugar nos encontramos con *La carta entera*, cuyo título, como en el caso del volumen anterior, nos remite de nuevo al género epistolar. La pretensión de Rosales en el momento de proyectar esta obra consistía en realizar una suerte de casa encendida de y para el hombre, de y para la humanidad, y articularla a modo de testamento íntimo que fuese a la vez una descripción de su mundo interior, pero también del que le rodea. Un diálogo introspectivo que entrelaza la memoria de los vivos y los muertos (o, parafraseando –¿quién se resistiría?– a Joyce, una obra concebida para todos los vivos, y los muertos). Todos ellos están estructurados como una carta o un diario dirigido a alguien, y se plantean como un itinerario en el que el yo poético, adormecido, vuelve a la vida en una suerte de palingenesia existencial; muere y nace de sí mismo merced a la memoria, y en este renacer asume que vida y muerte son identificables, se retroalimentan, como también la alegría se nutre del dolor, y viceversa. ¿Y qué es esto, sino la apuesta por lo que dio en llamar «Poesía total» [24], ese manifiesto o suerte de credo o declaración de principios poéticos que, pese a no haber sido publicado hasta 1949, aletea en sus textos desde principios de los años cuarenta?

Y es en este punto donde conviene resaltar un aspecto importante que hasta la fecha ha sido apuntado pero no estudiado con la profundidad que merece y conviene [25], y es la crucial influencia de la poesía de Rilke en la obra de madurez de Rosales. Muchos han sido los autores que han señalado la impronta del poeta de Praga en la generación del 36 [26], pero ningún crítico se ha detenido a estudiar hasta qué punto la obra de Rilke fue decisiva en la gestación de las obras que Rosales creó en esta década

fundamental en su vida, como fue la que medió entre el fin de la guerra civil y la publicación de Rimas. Hay una serie de temas y motivos que son obsesivamente recurrentes en ambos poetas, y curiosamente son fundamentales para Rosales entre 1940 y 1950, e incluso después: la imagen de la madre como consuelo y como protectora, la mitificación de la infancia, la idea del dolor asociado a la alegría, los objetos y los recuerdos llamados a lograr una íntima comunión con el hombre, el enaltecimiento de la casa, de lo lárico; pero –y sobre todo– que tanto para Rilke, como para Rosales –y fundamentalmente para el Rosales que se forja en los años cuarenta– no hay distinción entre los vivos y los muertos, que forman una misma unidad, una misma realidad, como tampoco entre pasado, presente y futuro: todos comparten un mismo tiempo único, una misma dimensión de recuerdos y comunión de experiencias y sentires. La memoria, el recuerdo, la presencia ineluctable del tiempo se hace presente a lo largo de la obra completa de Rosales de un modo casi tangible. Memoria que sólo será entera cuando el tiempo conserve dentro de sí pasado, presente y futuro, cuando el dolor sea un don al estar preñado de alegría, cuando la vida y la muerte sean complementarias e indistinguibles, porque forman parte de esa realidad única, cíclica y eterna. La muerte se concibe junto a la vida como la expresión del absoluto, y la memoria –humana manifestación de la temporalidad– se forja como la vía unitiva entre estos dos frentes esenciales de la existencia.

La influencia de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* y *Las Elegías de Duino* serán cruciales en el Rosales de la década de los cuarenta, hasta el punto de que podríamos llegar a afirmar que quizá sin la influencia de Rilke *La casa encendida* y *Rimas* habrían sido dos libros muy distintos. Si comparamos las obras de Rilke a las que Rosales tuvo acceso entre 1940 y 1950 –en castellano, francés e italiano– y las que él escribió en esos mismos años, nos sorprenderá comprobar que muchas de las obsesiones rilkeanas pasarán a serlo también de Rosales, y sin embargo, el poeta granadino no admitirá la influencia de Rilke hasta 1983 [27]. La trabazón es tal, la comunión resulta tan nítida que aceptarlo décadas antes quizá habría supuesto reconocer una excesiva depen-

dencia con la obra del poeta de Praga, esa es la respuesta que podríamos aventurar ante tan extraña actitud.

En el caso de *Rimas* y de *El contenido del corazón*, los temas que hemos destacado en Rilke confluyen en estas obras de manera notoria, pero al respecto de *La casa encendida*, su influencia no se limita únicamente al fondo, sino que también se circunscribe a la forma. Ambas obras, *Las Elegías de Duino* y *La casa encendida* fueron escritas de manera caudalosa, en un torrente de inspiración. La casa encendida está escrita en versículos, versos salmódicos, libres, sin rima. El ritmo se basa en la repetición de ideas, de frases, de conceptos en los que se insiste, y que se entrecruzan a lo largo del poema a modo de letanías que conforman este tono oracional plagado de metáforas sugerentes y de imágenes vibrantes. Como indicamos anteriormente, la poesía de Rosales es sucesiva, pero también retrocede y se enreda, más que lineal o cíclica es poesía en espiral, en bucle, asimilativa; de igual modo, en Las *Elegías*, Rilke repite unos mismos temas que se entrelazan y van formando una trama sugerente de conceptos abstractos, un despliegue de pensamientos que dispone el tono de cada una de las distintas partes de su obra al tiempo que manifiesta una continuidad, una unión meditativa de conjunto. A su vez, La casa encendida muestra una unidad más coherente, si bien ambas son elegíacas e himnicas, cántico y salmo, oración y alabanza. Rilke y Rosales presentan una obvia similitud de pensamientos, una comunión de ideas y conceptos poéticos y existenciales. Cabe constatar que Rosales pudo haber tomado prestadas estas mismas ideas de la poesía de Vallejo, con quien también converge en ideas y credos éticos y estéticos antes incluso de la guerra civil. Pero después de la guerra la obra de Rilke tomaría el testigo, y no sólo en cuanto a temas: de hecho, muy probablemente Rosales se inspirara en *Las Elegías de Duino* para construir el molde formal de *La casa encendida*.

Una mayor importancia todavía a la hora de profundizar en la comprensión de la poética de Rosales guarda, tal como hemos anunciado al principio del ensayo, el análisis de algunos de los primeros textos por él publicados en la década de los años cuarenta. La primera estación de nuestro recorrido es muy temprana: en los veranos de 1941 [28] y 1942 [29] aparecen en la revista Escorial las

dos primeras entregas de *El contenido del corazón*. En un inicio el poeta granadino tenía previsto dividir esta obra en tres partes, dedicadas a la madre, el amor y la amistad. Finalmente optó por reducir la temática y centrarse en la primera de ellas. No obstante, el propósito de estructurar un libro de poemas en función de esos tres ejes de contenido quedó latente, y de esta idea surge, sin lugar a dudas, *La casa encendida* [30]. Y será en este último libro donde Rosales entone un canto a la amistad (al hacerse la luz en la primera habitación, donde encuentra a Juan Panero, con quien rememora los días felices en la Facultad de Filosofía y Letras, al tiempo que enumera a tantos otros amigos comunes); al amor (cuando al iluminarse la segunda estancia aparezca en ella María –María Fouz, quien después se convertiría en su esposa–); y finalmente a la madre (en la tercera de las estancias, la que corresponde a la casa familiar, la casa originaria, en Granada; en este capítulo la figura de la madre adquiere un gran protagonismo –al menos en cuanto a la primera edición de *La casa encendida* se refiere, pues en el momento en el que Rosales la reedita para dar cabida a la memoria del padre, las cosas cambian–), quedando así perfectamente cerrado el círculo. De este modo podríamos afirmar que La casa encendida sería, en realidad, el libro que mejor se ajustaría a la idea que Rosales concibiera en 1941, al plantearse la escritura de un poemario donde desarrollar esos tres ejes temáticos: la madre, el amor, la amistad. Y de hecho, será en esta primera entrega donde vamos a percibir de un modo más claro hasta qué punto es cierta esa idea que Rosales repitió hasta la saciedad: que *La casa encendida* surgía de *El contenido del corazón*, y no a la inversa.

En esas publicaciones germinales de *El contenido del corazón* –sobre todo en la primera– vamos a advertir numerosos indicios que prueban hasta qué extremos *La casa encendida* surge de esos capítulos publicados a principios de los años cuarenta. Así, en la entrega inicial encontramos unos textos especialmente significativos. Se trata del primero y el sexto, ambos igualmente titulados «Confesión». Juegan el papel de introducción e interludio, y son prosas reflexivas en las que el yo poético vuelve la mirada hacia sí mismo y se cuestiona su identidad. Podemos encontrar un cierto paralelismo temático y formal entre estos textos de cariz meditativo y los poemas-poéticas que abren las distintas partes de *La*

casa encendida, y no sólo porque unos y otros guardan una extensión similar en su brevedad, sino porque tienen la función de separar los distintos capítulos e invitar a la reflexión, frente al tono predominantemente narrativo de los largos poemas que integran las diversas partes de *La casa encendida*. La descripción que el yo poético realiza de sí mismo en esta primera entrega de *El contenido del corazón* es la de un personaje desmemoriado [31] y desarraigado que necesita recuperar su identidad, que precisa de la palabra para recobrar su pasado y con él su dolor, y en esta incertidumbre se reconoce, en ella y en sus palabras, que son las que hilvanarán su memoria a lo largo de los capítulos sucesivos, porque las palabras crean la realidad. El poeta es consciente de que se halla ante una nueva etapa, y frente a este comienzo recrea literariamente su identidad merced a la escritura: «la palabra del alma es la memoria», nos recordará insistentemente en *Rimas* y *La casa encendida*. Porque al principio fue el Verbo, y son las palabras las que pueden lograr reintegrar su vida, exactamente igual a como sucede en *La casa encendida*.

Siguiendo en esta misma línea cabe subrayar que es en estas primeras entregas cuando aparece un tema clave en la poética de Rosales: la identidad ligada a la obtención, recuperación o reafirmación de la personalidad a través del nombre. Se trata de una idea que vertebra toda tu obra y que se vuelve crucial en esta década, al destacarse en libros tan señeros como *Rimas* o *La casa encendida*; pero es ahora cuando significativamente se aborda por vez primera esta cuestión, y se plantea ligada a la idea del amor, a una mujer, como también sucede en Rimas y en el tercer capítulo de *La casa encendida*. Somos porque nos nombran, y también porque nombramos, y cada vez que esto ocurre volvemos a nacer, como en una nueva génesis. De igual modo, en estas primeras entregas aparece una amiga a la que el yo poético identifica con el presente y el futuro, con la reflexión sobre el nombrar y el renacer vital a través del verbo, al tiempo que la figura de la madre –que irá adquiriendo un peso cada vez mayor– se identifica con la memoria y el pasado, exactamente igual a como sucede en *La casa encendida*. Por otro lado, podemos constatar como muchas de las frases que en *La casa encendida* se convierten en leitmotivs, habían aparecido ya con anterioridad en estas primeras entregas. Así,

en *La casa encendida* leemos que «la tristeza es anterior al hombre, es la tierra del hombre» [32], que remite a ese dolor que se asienta en el ser del hombre, máxima que aparece en la segunda entrega de *El contenido del corazón*. Y un poco más tarde: «No tendrás verdadero conocimiento de los hombres mientras no les (sic) conozcas doloridos (...) Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir» [33], frase esta última que se repite exactamente igual en La casa encendida, por dos veces –en la edición de 1949– y en mayúsculas [34], para que quede claro, para que no se olvide. E incluso: «Y todo, quizás, era lo mismo que era ayer, ¡y todo tan distinto!» [35], que está en la base del reiterativo «porque todo es igual y tú lo sabes», así como del posterior «porque todo es distinto y tú lo sabes». La íntima conexión entre estas primeras entregas de *El contenido del corazón* y de *La casa encendida* resulta de una impecable nitidez.

Paralelamente, en ambas obras se abordan los mismos temas: la hermandad de las cosas, el conflicto de la identidad, la reflexión sobre la temporalidad, la preeminencia del dolor y de la experiencia, el proceso de aprendizaje y de iniciación que emprende el yo poético –aspecto este último posteriormente eliminado para la edición en volumen de *El contenido del corazón*, ya que será ampliamente desarrollado en *La casa encendida*–, el desamparo del yo... Asimismo, igual que sucede con Rimas, en las sucesivas reediciones de *El contenido del corazón* Rosales eliminaría sistemáticamente aquellos fragmentos de estas primeras entregas que pudiesen presentar excesivos paralelismos con La casa encendida. Una cosa era admitir que La casa encendida surgía, emocional, afectivamente, de El contenido del corazón, y otra muy distinta reconocer hasta qué extremo –formal, temático y estructural– *La casa encendida* era excesivamente deudora de esas primeras entregas, como también lo era, y seguidamente lo pasaremos a demostrar, de *Rimas*.

Uno de los ejemplos más llamativos de lo imprescindible que resulta cotejar las diferentes versiones de los textos para poder analizar con profundidad la obra literaria de cualquier creador –y en mucha mayor medida cuando el propio autor admite, como señalamos con anterioridad, «corregir hasta en pruebas» –, es el que agrupa las diferentes versiones [36] que Rosales realizó del

famoso soneto que, a modo de «Zaguán», abre *La casa encendida*, y cuya primera versión fue publicada en el número de noviembre-diciembre de 1943 de la revista Escorial. Cabe señalar que la existencia de dicha versión había permanecido en el olvido hasta este momento.

Centrándonos en el contenido del poema, debemos anotar que no es la primera ocasión que en la poesía de Rosales aparecen los símbolos del árbol y del bosque –tal como se comprueba en la endecha «Verano», de 1937; en el soneto que cerraba Retablo Sacro del Nacimiento del Señor; o en un poema publicado también en Escorial en noviembre de 1942, «El bosque de miel», en homenaje a San Juan de la Cruz–. Dichos símbolos van a ser cruciales en la poética del autor granadino, especialmente en los dos libros clave de esta etapa, Rimas y La casa encendida. Cuando en los poemas de Rosales nos encontramos con la imagen del bosque relacionado con los muertos, no estamos frente a una imagen angustiosa de la muerte, sino alegre, esperanzadora, en plenitud. En esta poesía la figura del árbol simboliza la existencia, ya que podemos establecer un vínculo antropomórfico entre la hechura del árbol y la del ser humano, y asociar la forma de aquel con la evolución de la vida, desde el nacimiento a la muerte: las raíces hundidas en la tierra, la materia, mientras las ramas se orientan hacia el cielo, el espíritu. El conjunto de árboles, el bosque, multiplica este simbolismo mediador entre la tierra y el cielo, representando la clave más idónea para encarnar la potencialidad vital de la muerte. En la arboleda halla Rosales el símbolo más indicado para expresar su idea de una muerte que no implica la desaparición, la anulación, sino que enriquece la vida: la potencia, la ilumina espiritualmente. El bosque, por tanto, es el símbolo clave de este «Zaguán», de este espacio crucial que nos encontramos a la entrada de La casa encendida, y casa también a su vez, ámbito en el que convergen todos los tiempos y todos los espacios. El propósito del poema no es otro que plasmar ese movimiento al unísono de la carne y del alma brotando de ese «temblor junto a la memoria», borrando las fronteras del espacio y del tiempo para que el tú, el lector, y el poeta –y por extensión el resto de la humanidad– superen sus limitaciones físicas y psíquicas y converjan hacia el principio del tiempo y del mundo, aboliendo espacio y

tiempo, retornando a la pureza de los orígenes, propósito que encuentra su más alta expresión en esa poderosísima imagen: «y formasen los muertos que más amas/ un bosque ciego bajo el mar desnudo», que remite a un origen genesíaco, al principio de Todo.

Para lograr vivir con autenticidad es necesario reintegrar la memoria, los recuerdos, vencer los miedos ancestrales y recuperar las raíces. Y desde allí, desde el primer temblor, comenzar a vivir de nuevo una existencia veraz. De ahí que resulte un acierto sobresaliente que con este soneto dé comienzo, a modo de zaguán, y bajo el título de «Temblor junto a la memoria», *La casa encendida*, y que para finalizar el mismo el autor acuda al recurso –tan caro en Rosales– de la aposiopesis: porque después de ese momento postrero del poema, empieza Todo. Al fin y el cabo, el soneto no es más que una extensa frase condicional que da comienzo en el primer verso pero que, de hecho, no termina: ese «Si...» con el que se inicia la prótasis de la oración no tiene continuación, carece de apódosis, o, mejor dicho, la continuación debería dar comienzo justo después del final del poema, tras esos puntos suspensivos finales tan cargados de significación. Se trata de una frase inconclusa, pero que le otorga completo sentido al poema: tras esos puntos suspensivos comienza el libro y la labor de reconstrucción, de relectura y reescritura de la realidad que Rosales emprende en La casa encendida. No podía tener mejor «Zaguán» una obra de la envergadura de La casa encendida.

Y si el soneto que abría *La casa encendida* fue modificado hasta seis veces por Rosales a lo largo de su trayectoria literaria, de igual modo a lo largo de los años cuarenta habremos de encontrarnos con otras prepublicaciones del poeta granadino que manifiestan una enorme relevancia para el estudioso, y en las que la crítica, hasta el momento, no se había demorado. Hemos señalado en las páginas anteriores los aspectos más concluyentes de las dos primeras entregas de *El contenido del corazón*; asimismo, las dos primeras de Rimas revisten, igualmente, un elevadísimo interés a la hora de analizar de manera cabal el desarrollo de la poética de Rosales en esta década, y nos iluminan sobremanera respecto a la forja de sus obras cimeras.

La primera entrega de *Rimas*, aparecida en *Escorial* en 1945 [37], difiere mucho del acento y del carácter de la segunda, e incluso del

de la edición en volumen. En las composiciones de esta primera entrega el dolor ha desaparecido, sólo nos es revelada una serena quietud enfebrecida de certezas al contemplar allá en lo hondo la fuente eterna donde mana la plenitud del hombre. Rosales se abstrae en la pura contemplación, en el cántico gozoso, sin exaltación, tenue, empleando un tono próximo al rezo. Nada parece quebrar la luz beatífica que impregna todas y cada una de estas composiciones. En ellas echamos de menos la vibración, la fuerza, el dolor, las ansias y las contradicciones que preñan y enriquecen algunas de las mejores composiciones de la edición de Rimas de 1951. Son poemas de transición, pero esta descripción resulta incompleta, falta un factor que acabe de procurarles entidad como conjunto. Y ese factor, además de la sombra influyente del proyecto –entonces en ciernes– de *El contenido del corazón*, será el influjo de la poesía de San Juan de la Cruz. Porque en estos poemas de 1945 el poeta granadino tiende hacia la abstracción como medio de atrapar ese misterio que le imbuye y al que trata de dar voz y verbo. De ahí que forje y desarrolle un mundo alegórico que refleja la absoluta complejidad del hombre iluminado que se sabe todavía en tierra de nadie, en proceso de transición. Siente la necesidad de crearse un mundo y una poética en función de imágenes y símbolos, ya que está cimentando su nueva visión de la lírica a partir de la condensación del pensamiento. El mundo que aparece en estas composiciones y que otorga entidad conjunta a los catorce poemas es onírico, pura sugerencia visual, sin espacio ni tiempo concretos, mera evocación del lugar y del momento de la visión por la palabra iluminada.

Resulta ciertamente extraño que en esta serie de catorce poemas Rosales resuelva excluir de ellos el dolor, máxime cuando no lo hizo en las dos entregas de *El contenido del corazón*, publicadas en 1941 y 1942. Solamente podemos atribuir este hecho a la influencia de la poesía de San Juan de la Cruz. No es que en la poesía del místico el dolor se eluda, pero una vez se ha alcanzado la vía iluminativa, el sujeto se ha vaciado de sí y de toda experiencia sensitiva para llenarse de Dios, únicamente resta celebrar. Y el canto del espíritu sólo puede ser hímnico, preñado de luz. De hecho, tanto en el poema «El bosque de miel» –publicado en 1942, en homenaje al santo [38]– como en estos, el léxico que

impregna las composiciones es el propio de un poeta que ansía esa gracia, y que por tanto colma sus versos de referencias a la luz. También se advierte claramente en un poema tan significativo como «Y escribir tu silencio sobre el agua», recogido en esta primera entrega y germen temático de diversas secciones de la segunda y cuarta parte de *La casa encendida*.

La mayoría de los poemas de esta primera entrega de *Rimas* o bien serán fuertemente modificados para su posterior publicación en volumen o bien serán finalmente rechazados por el poeta, que en años posteriores apostará por una poesía más concreta y humanizada, en la que la presencia de la divinidad y las referencias religiosas (mucho más patentes en esta primera entrega) se irán mitigando o, simplemente, desaparecerán. Este giro no debería extrañarnos, ya que a lo largo de los años y de los libros Rosales irá depurando su poesía de alusiones religiosas, humanizándola, concibiéndola por y para el hombre, no para la divinidad. En esta serie, el poema que mejor ejemplifica estos cambios es el primero de la misma, «El desvivir del corazón». Curiosamente, en el último de todos, «Inútilmente», volvemos a encontrarnos con otra composición que adelanta la estructura y la temática de La casa encendida: se trata, como podemos comprobar, de una obsesión que no abandona al poeta a lo largo de la década.

La segunda entrega de *Rimas* aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos* el último cuatrimestre de 1948 [39]. En esta serie podemos advertir una clara división temática en los doce poemas reunidos. Los tres primeros están centrados en el yo, y en ellos advertimos una reflexión sobre la rutina, la soledad del hombre y el desamparo existencial, articulándose en gradación ascendente y concluyendo –tal como vemos en el poema tercero– en un grito de ayuda. En los cuatro siguientes –del cuarto al séptimo–, Rosales amplía su espectro temático a la reflexión sobre la palabra, el nombre como creador de la realidad, utilizando un tú como eje vertebrador de la mayoría de las composiciones. Las cinco últimas, de la octava a la duodécima, forman el grupo más heterogéneo. La preocupación por el yo o el tú se amplía al nosotros, al resto de la humanidad, y de ahí a la naturaleza, a la tierra, al universo en torno. El miedo, el dolor y la muerte afloran con mayor ímpetu, y la reflexión sobre el origen y el ser del hombre se expre-

sa unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno. Tenemos, por tanto, en esta serie de doce «Rimas», una síntesis muy ajustada de lo que será el poemario entero cuando este se publique en 1951.

Pero ¿qué ocurre cuando se edita Rimas en volumen, tres años más tarde? Mientras en las dos prepublicaciones anteriores los poemas se disponían siguiendo un patrón dividido en partes, cuidado y altamente revelador, en el que el discurrir de las composiciones era asimismo realzado por una creciente intensidad lírica, con motivo de su aparición en forma de libro esa ordenación se acabará perdiendo de manera definitiva. Efectivamente, en el momento en el que el poeta decide publicar esos poemas en volumen parece como si se hubiese ocupado de desordenarlos, ya que se suceden arbitrariamente, a modo de miscelánea. La mayoría de los críticos, en su análisis de Rimas, observaron que se trataba de un libro ajeno a construcción unitaria alguna [40]. El mismo Dámaso Alonso, en su prólogo, define el conjunto de la siguiente manera: «agregación caótica» [41]. Pero lo más extraño de esta «agregación caótica» es que somos conscientes de que anteriormente existió un proyecto de ordenación. ¿Qué ocurrió? Lo que sucedió fue que entre ese proyecto de ordenación de finales de 1948 y la realización final en volumen de 1951, Rosales escribe y da a las prensas *La casa encendida*, y ese libro trastoca completamente su propósito inicial para *Rimas*. Los proyectos de ordenación estructural y temática que Rosales pudo haber concebido a lo largo de los años cuarenta para *Rimas*, tras la escritura de *La casa encendida*, presentarán una nueva perspectiva.

Ya no será necesario organizar los poemas de *Rimas* de acuerdo a la distribución escogida para la prepublicación en 1948, es decir, dejará de ser preciso contar con una primera parte centrada en el yo, en la que se reflexione sobre la rutina, la soledad del hombre y el desamparo existencial, articulada en gradación ascendente para acabar concluyendo en un grito de ayuda. ¿Por qué? Porque para eso Rosales ya había escrito la primera parte de *La casa encendida*, si bien en el caso de esta última obra el grito de ayuda aparece transformado en una vibración íntima, la «raíz de un grito» que acaba liberando al yo poético de ese estado de desesperanza.

Tampoco será precisa una segunda parte en la que ampliase su espectro temático hacia la reflexión sobre la palabra, el nombre

como creador de la realidad, y en la que el tú sea el eje vertebrador de la mayoría de los poemas. Rosales había empleado este patrón en la segunda y, sobre todo, en la tercera parte de La casa encendida, especialmente en las poéticas que abren ambos capítulos.

Como tampoco será necesaria en *Rimas* la existencia de una tercera parte en la que la reflexión acerca del yo y del tú se amplíe al yo entre otros, vinculándose al universo en torno; donde el miedo, el dolor y la muerte afloren con mayor ímpetu; y en la que la reflexión sobre el origen, la infancia y el ser del hombre se exprese necesariamente unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno. No será necesario, porque todo ello ya habrá sido expresado a la perfección en la cuarta parte de *La casa encendida.*

Finalmente, tampoco debemos olvidar que dos de los temas cruciales que vertebran ambos libros, y por tanto presentes a lo largo tanto de *Rimas* como de *La casa encendida*, son la mitificación del tiempo de la infancia y la memoria de la madre, una madre que *Rosales* recuerda en numerosos poemas de *Rimas*, y que se torna crucial en La casa encendida, justo al inicio y al final del poemario.

¿Qué explicación le damos a lo expuesto anteriormente? Hasta principios de 1949, muy probablemente, Rosales pensaba estructurar *Rimas* de una determinada manera, siguiendo el orden seguido en la prepublicación aparecida en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en el número de septiembre-diciembre de 1948. Pero la sorpresa que supuso para él mismo el torrente creativo en el que se sumió y bajo los efectos del cual creó *La casa encendida*, le obligó a replantearse la estructura y la disposición de los poemas de *Rimas.* Es decir, se vio en la necesidad de reorganizar el libro de una manera distinta a como pensaba realizarlo en un principio, porque, de no hacerlo así, este hubiera resultado demasiado cercano y afín a La casa encendida. De manera que la única solución que encontró fue desordenarlo y conferirle una apariencia de libro «sin construcción unitaria», defendiendo esa tesis de ahí en adelante [42]. Cualquier crítico que hubiese seguido con detenimiento las prepublicaciones de Rosales en revistas y las hubiese analizado con cuidado habría detectado este detalle.

Si *La casa encendida* no se hubiese adelantado a *Rimas*, *Rimas* hubiese sido un libro muy distinto al que conocemos hoy. Lo más

curioso del caso es que en las sucesivas ampliaciones de *Rimas* Rosales no sólo no quiso solventar esta deuda contraída con el poemario y decidió continuar conservando su naturaleza de libro misceláneo, sino que además modificó un buen número de poemas que de alguna manera mostraban a las claras la íntima trabazón existente entre *Rimas* y *La casa encendida*; es decir: encubrió aún más aquellos aspectos que podían evidenciar sus paralelismos excesivos. Rimas será entonces, y siempre, un organismo vivo: no dejará de modificarse, de crecer y de alterarse a lo largo del tiempo, y lo hará como ningún otro libro de Rosales, quien además, en su objetivo de conseguir que *Rimas* fuera un libro lo más heterogéneo y vivo posible –y lo menos parecido a La casa encendida posible–, entrevera los tonos y los poemas –que en un inicio estaban ordenados temáticamente–, «armonizándolos por contraposición» [43] y ocultando con cada nueva versión aún más todavía ese proyecto original. La jugada le salió redonda, como lo demuestra el hecho de que los críticos, hasta el día de hoy, al observar que ambos libros presentaban temas y formas similares, lo atribuyeron, como era lógico, a que las dos obras habían sido escritas en un periodo de tiempo cercano. Pero si *La casa encendida* se hubiese demorado unos años más, y *Rimas* hubiese sido publicada según el criterio que Rosales tenía en mente a finales del año 1948, la disposición de sus poemas en partes, su estructura, la exposición de su pensamiento y la concreción lírica de su ideario habría sido idéntica a la expresada en La casa encendida.

Uno de los poemas de *Rimas* que más habría que reivindicar por su interés e importancia capital es el que cierra el poemario –que, significativamente, siempre lo cerrará–, «Aprendiendo a ser mano». De hecho, el cotejo entre su versión de 1951 y las sucesivas constituye un inmejorable ejemplo del origen de los cambios sufridos por el poema a lo largo de sus diversas reediciones. Así, este poema, que en su versión primitiva fue concebido en clave de síntesis de casi todos los temas importantes que habían ido apareciendo a lo largo de *Rimas* (por otra parte, desplegados en idéntica disposición a la que les hubiese otorgado en el caso de que el poemario hubiese sido publicado siguiendo el orden previsto a finales de 1948), acabará presentando en sus sucesivas versiones y reediciones –tal y como sucede con tantos otros poemas de

Rimas– importantes modificaciones destinadas a desdibujar la íntima trabazón y los paralelismos existentes entre *Rimas* y *La casa encendida* (una de las principales, sin duda, la marcada por la circunstancia de que el único tema de Rimas que se echa en falta en la primera versión –concretamente, el del nombre como creador de la realidad–, en cambio aparezca en las diversas reediciones, en detrimento de los otros que sí estaban reflejados en esa versión primigenia).

Después de estos análisis cuesta seguir admitiendo que en *Rimas* el mundo está mal hecho –como algunos críticos sostienen tras una lectura, desde nuestro punto de vista, algo limitada, del conocido poema «Hay un dolor que se nos junta en las palabras»–, cuando el horizonte que plantea Rosales a lo largo de sus composiciones es complejo y heterogéneo, tan variado, doloroso y esperanzado, tan sublime e infernal como la misma existencia. Lo más significativo de nuestro estudio ha resultado comprobar hasta qué punto *Rimas* es un libro mucho más complejo y rico, mejor estructurado, con un pensamiento más profundo de lo que la mayoría de los críticos han sabido apreciar, al calificarlo de obra miscelánea y poco unitaria. *La casa encendida* partió y se nutrió de él, lo fagocitó hasta extremos que era necesario constatar y que se desconocían, como también ocurrió con las primeras entregas de *El contenido del corazón*. Siempre es importante atender a los textos más aparentemente secundarios o insignificantes, porque pueden resultar centrales, y en este caso han sido unas primeras versiones de las prosas de *El contenido del corazón* y de los poemas de *Rimas*, que los estudiosos de Rosales hasta el momento no habían considerado, las que nos han proporcionado la clave.

La casa encendida, como su título indica, gira en torno a un símbolo principal, el de la casa. Pero a lo largo del libro no nos vamos a encontrar con una sola casa. Se trata de un símbolo plurisignificativo, múltiple, complejo. La casa es un término espacial, un lugar; pero, sobre todo, Rosales nos irá demostrando que la casa es, principalmente, aquel ámbito donde se acumulan experiencias a lo largo del tiempo. Pertenecería, por tanto, más que a la dimensión espacial, a la temporal, o a ambas, pero sobre todo a esta última, que le otorga su carta de naturaleza vivencial, memorística, espiritual. Trascendente, en suma. El tiempo en la casa es

un tiempo que avanza y retrocede, preñado de la memoria del poeta y de todos aquellos que le precedieron y le habrán de suceder, un ámbito que abarca la memoria de los vivos y la de los muertos en comunión. Se erige, por tanto, en el lugar de la comunión, el espacio sagrado.

El «bosque de los muertos» que nos encontramos en el «Zaguán» que abre La casa encendida va a ser una de las diversas casas, de los diferentes ámbitos simbólicos en los que converge la noción espacial con el cúmulo de las experiencias en el tiempo evocadas por el poeta. Aparece al principio y también en aquellos textos que, a modo de poéticas, sirven de pórtico –de zaguanes de reflexión metapoética– a las diversas partes de *La casa encendida*.

Pero hay más casas simbólicas, no sólo el citado «bosque de los muertos». Al final del primer capítulo de *La casa encendida*, súbitamente el yo poético siente una vibración, algo que está naciendo, que mana verbalmente de su interioridad –«la sustancia del alma es la palabra», subrayará más adelante–, que tiene su origen en su niño interior, que le conecta con las raíces de su mismidad, que sólo puede escuchar la madre porque nada se halla más entrañado en su esencia que ella, hasta el punto de que para poder empezar a recuperar la memoria el primer paso que deberá dar será encender su corazón con aquel otro que tuvo antes –y aquí vibran los ecos del poema «Y escribir tu silencio sobre el agua»–, recuperar, por tanto, los recuerdos que le unen a ella, la matriz de su memoria, el germen de su ser. Después de este primer corazón el sujeto lírico podrá seguir conectándose, uno a uno, con todos los demás, pero el primero es el de la madre: el que le franquea la entrada al resto de las habitaciones de la casa, el que le posibilita abandonar esa prisión de monótona igualdad es el corazón y la memoria de haber permanecido en el útero y el vientre de su madre. Y esa constancia se va a convertir en un nuevo espacio sagrado, en una nueva casa, un nuevo pórtico que faculta al yo poético el acceso al corpus central de *La casa encendida*. Merced a su recuerdo entra en trance, un trance onírico en el que el corazón del poeta vibra cada vez más fuerte y más enloquecido, «ardiendo todo».

Así, de la misma manera que la evocación de la madre le liberaba de la opresión asfixiante que le atenazaba en la primera parte,

también le permite, al final de la cuarta, aquello que, en la poética que abría esa misma cuarta parte, el poeta no creía posible: la memoria total, capaz de reunirlo todo y a todos simultáneamente. Al final del último apartado de *La casa encendida*, el sujeto lírico vuelve a rememorar a la madre para recordar esa íntima ligazón carnal y espiritual que les une, que les unirá siempre, que es indestructible. Y también por esta misma razón tras la evocación a la madre, principio y final del mito y del logos, se permite el poeta evocar al padre, y en la reedición de *La casa encendida*, en 1967, amplía el poema fundamentalmente en ese punto en concreto, porque es consciente de que ya ha saldado su cuenta pendiente con ella –poco después daría a las prensas *El contenido del corazón*–, y debe hacer lo propio con la memoria del padre muerto [44].

Finalmente el yo poético, en el epílogo que cierra el libro, es consciente de que todas las estancias que se han ido iluminando a lo largo de su camino, y que no se podían encender al mismo tiempo, por fin lo hacen simultáneamente, y percibe que todas las casas que ha recorrido en el fondo son una única casa, la casa, el espacio sagrado. Que en el fondo todas las casas son él mismo, como todas las personas con las que se ha ido encontrado a lo largo de su itinerario también son él mismo, forman parte de él, porque están en él, en comunión [45]. Rosales está utilizando el recurso de las cajas chinas, de las muñecas rusas; no ha dejado, de hecho, de emplearlo en todo el poemario. Así, se nos muestra el pasado integrado en el presente y en el futuro, y viceversa, como la vida está constituida en la muerte, y a la inversa. Análogamente todas las casas son la misma casa, todas las casas se comprenden y caben unas dentro de otras, como el yo poético contiene dentro de sí al niño que fue, al anciano que será, a sus padres, y a todos los personajes que le rodean, que le acompañan y que son él mismo, de manera recíproca y total.

En estos viajes iniciáticos percibimos la influencia de la obra de Dante, como también podrían evocar aquella popular novela de Charles Dickens, Canción de Navidad, o incluso recordar las afamadas danzas de la muerte medievales, en este caso habiéndose transformado en una danza de la vida que triunfa sobre la muerte, o, para ser más precisos, en una danza en la que los vivos y los muertos conviven en armonía, entrecruzan sus huellas, su memo-

ria, y los tiempos pasados, presentes y futuros se trenzan en raíz de eternidad, porque la muerte no separa ni interrumpe nada. En *La casa encendida*, como en algunos de los poemas de *Rimas* –véase «Creciendo hacia la tierra»–, Rosales llega a reflejar una suerte de panteísmo cósmico, de palingenesia existencial en el que el yo poético muere y nace de sí mismo merced a la memoria, y en este renacer asume que vida y muerte son identificables y se retroalimentan.

La casa encendida consta de tres capítulos centrales, tres cronotopos: la casa de la juventud, la Facultad de Filosofía y Letras; la casa de la madurez, Altamirano 34; la casa de la infancia, la residencia paterna en Granada. El lector podría cuestionarse por qué el protagonista de *La casa encendida* no sigue un itinerario memorístico cronológicamente lógico. Por qué no da comienzo esta obra por una primera estancia que le conduciría a los recuerdos de su infancia, proseguiría en la habitación de los de su juventud y finalizaría en aquella donde alcanzase, por último, su madurez, al tiempo que se encendiesen todas las luces de la casa. O, por el contrario, por qué no traza el camino inverso, que daría comienzo en aquella estancia más próxima al momento presente y finalizaría con aquella que congregase los recuerdos infantiles, los más distantes en el tiempo. Sea como fuere, el lector se percataría de que el orden proyectado por Rosales para *La casa encendida* no parece obedecer a lógica alguna. ¿Por qué dispuso, entonces, el libro tal y como lo hizo? La respuesta nos la ha ido apuntando Rosales a lo largo de toda la obra: en el fondo el orden cronológico de los acontecimientos no es significativo, ya que pasado, presente y futuro son nociones que se confunden, que no tienen validez real. El tiempo es elástico, lo que sucede una vez sucede para siempre, los muertos y los vivos conviven, se reúnen, se iluminan entre sí. Qué más da, por tanto, trazar y seguir cualquier recorrido cronológico, cuando el tiempo no se rige por ese tipo de parámetros. Bien al contrario, la opción de Rosales resulta, al fin y al cabo, la más lógica, al proyectar un itinerario desordenado, ya que de ese modo evidencia que esas regulaciones, desde su punto de vista, no gozan de validez alguna.

El capítulo inicial de *La casa encendida* presenta una íntima trabazón temática con los fragmentos titulados «Confesión» per-

tenecientes a la primera entrega de *El contenido del corazón*, así como con aquellos poemas de *Rimas* en los que el yo poético expresa su desamparo absoluto, al sentirse atrapado por la costumbre, aprisionado en una existencia monótona que le oprime y ahoga, y de la que no logra liberarse. En esta misma línea, el protagonista de *La casa encendida* se siente igualmente apresado por la rutina, y el lector lo percibe desde el primer verso, merced a esa frase magistral, «Porque todo es igual y tú lo sabes», que cumple las funciones de leitmotiv martilleante y obsesivo, y que se ha convertido en uno de los versos más emblemáticos de esta obra. Así, en las primeras páginas de este capítulo inicial, el sujeto lírico se dirige a sí mismo, su conciencia se desdobla, y hasta cuatro veces, como si de una suerte de coro griego se tratase, se repite incesantemente que «todo es igual y tú lo sabes».

La aparición de Juan Panero en esta primera estancia que se enciende va a marcarnos la pauta de lo que ocurrirá a partir de este momento. Ya desde el principio de la obra nos encontramos con una acumulación de imágenes que después irán reapareciendo a lo largo del libro. Lo advertimos en la poética que abre esta segunda parte, que es, sin duda, la que sintetiza más cabalmente las ideas expresadas por Rosales hasta el momento, y que apuntan los conceptos que se desarrollarán con posterioridad. En este capítulo se presentan los símbolos y las metáforas sobre los que se estructurará *La casa encendida*: la estancia que se enciende y apaga; el personaje que acompaña al poeta por los vericuetos de su memoria –los recuerdos que van iluminándole y habitándole el alma–; la trabazón entre pasado, presente y futuro, entre la memoria de los muertos y la existencia de los vivos; las cosas unificadoras, preñadas de recuerdos; la recreación de la realidad merced a las palabras –y los silencios–; la revelación de la luz... A lo largo de estas primeras páginas, Rosales nos introduce en su mundo de luces y sombras fantasmagóricas, irreales; ingresamos en esa realidad alternativa y subyugante. Y ese poder lo logra merced a la aparición de una luz reveladora que de repente pronuncia un nombre y crea una nueva realidad. Para que todo sea distinto.

Juan Panero vuelve para reunir, con su presencia, pasado, presente y futuro; infancia, juventud, madurez y muerte. Panero representa el pasado; el yo poético, el presente; y los hijos que este

tendrá –cuya habitación ocupa ahora Panero– representan el futuro; y en él se congregan todos los tiempos. El poeta astorgano simboliza asimismo la unión entre los diferentes momentos de la existencia: la infancia –infancia como origen vital, pero también la infancia de los hijos del poeta–; la juventud que compartieron juntos ambos poetas en la Facultad de Filosofía y Letras, que Juan Panero le recuerda a fin de que el yo poético la reviva y le vuelva a habitar el corazón; la madurez del presente del poeta y, por último, la muerte: la muerte en la que habita Juan Panero, pero también la muerte como culminación de la vida y, sobre todo, como vía comunicativa. Si para Rosales palabra y memoria se identifican, la muerte, los muertos, son la vía comunicativa imprescindible para que la palabra y la memoria puedan llegar a unificarse, como también para que los vivos alcancen una existencia completa, en plenitud, en la que todos los tiempos sean uno solo, en la que haya una íntima correspondencia entre los vivos y los muertos, ese momento en el que se viva todo junto, «junto y encendido». Y quien empieza mostrándole este camino no es otro que Juan Panero. Las últimas palabras del amigo –de la sombra del amigo– poco antes de desaparecer, van a ser: «la muerte no interrumpe nada» –otra frase que sintetiza cabalmente el pensamiento de Rosales en esta obra, y que volverá a repetirse de nuevo, iniciando la poética con la que se abre la cuarta parte de *La casa encendida*–.

El tercer capítulo enlaza con aquellos poemas de *Rimas* donde se poetiza acerca de la reflexión sobre la palabra, el nombre como creador de la realidad, utilizando un tú femenino como eje vertebrador de los poemas (también se medita acerca de esta misma temática en las primeras entregas de *El contenido del corazón*, e igualmente en ellas nos encontramos con una amiga a la que el poeta identifica con el presente y el futuro, con la reflexión sobre el nombrar y el renacer vital a través del verbo, mientras que la figura de la madre se corresponde con la memoria y el pasado, exactamente igual a como sucede en esta tercera parte). Desde el principio la lluvia se adueña del espacio poético, con insistencia, como si se tratase del advenimiento de un nuevo diluvio universal plasmado en dos planos distintos: en primer lugar, el deterioro del mundo y su necesaria reconstrucción a

nivel generalizado; en segundo lugar, la disolución de su universo individual, y su restauración gracias a la aparición del personaje de María. Ambos planos se superponen, pero curiosamente el primero depende del segundo, como si la rehabilitación de la realidad recayera en las manos de una pareja que, ella sola, a fuerza de amor y de palabras, fuese capaz de detener la lluvia y renombrar el mundo.

Desde el punto de vista temático, formal y estructural, esta tercera parte de la obra resulta ciertamente extraña si la comparamos con las otras dos –segunda y cuarta– que la preceden y suceden. Mientras estas están orientadas fundamentalmente hacia el pasado, hacia la memoria –pese a que también tengan la mirada puesta en el futuro–, en la tercera ocurre justo lo contrario: la visión del poeta está primordialmente centrada en el futuro, aunque no deje por ello de establecer vínculos con el pasado. Por otro lado, María está viva, mientras que Juan Panero y la mayoría de los personajes que el yo poético evocará en la cuarta parte del poemario están muertos. E incluso, el diluvio universal al que el poeta recurre para contextualizar a sus personajes en un ámbito de tintes genesíacos de reconstrucción de un mundo nuevo –y que habría de recuperar muchos años más tarde, para contextualizar el primer volumen de su trilogía *La carta entera*: La almadraba– resulta realmente sorprendente, frente a los muy distintos entornos, preferentemente domésticos, en los que sitúa al mismo personaje cuando este es acompañado por los otros guías que le acompañarán en sus restantes recorridos.

En la cuarta parte de *La casa encendida* el poeta ahonda más profundamente en su alma que nunca. En ella asistimos a su transitar por los recuerdos más íntimos, los infantiles, aquellos para los cuales el espíritu debe sumirse en un acendramiento esencial. Y sin embargo, en la poética que abre esta cuarta parte, si bien el personaje protagonista vuelve unos pasos atrás, como suele ser habitual en él, esta vez retrocede mucho más de lo que hasta ahora nos tenía acostumbrados, se diría que retorna al punto primero en el que comenzó su singladura, en el que inició su camino al comienzo del poemario, ya que muestra un estado de desesperanza y desarraigo similares al que manifestaba al principio de la primera parte de *La casa encendida*, como si el yo poético sólo

pudiese disponer de una memoria fragmentada, y hubiese olvidado cuanto sucedió en los capítulos segundo y tercero. A lo largo de este apartado el sujeto lírico no hará sino romper el horizonte de expectativas desengañado y escéptico creado en la poética que lo abre, la única poética en la que no se alude al bosque de los muertos, a la huella de la memoria, a la palabra del alma. Y es por ello por lo que será preciso ir recuperando todos estos puntos a lo largo de esta cuarta parte, reuniendo, juntando, encendiendo en ella todo cuanto el poeta deja de subrayar explícitamente en la poética con la que da comienzo este capítulo, a fin de insistir más en ello de la mano de aquellos personajes con los que se irá reencontrando a lo largo de su andadura por la estancia que le conduce a la memoria de su infancia.

En la última habitación, la de la infancia, quienes le acompañarán y ejercerán de guías a lo largo de este último recorrido serán sus padres, aunque advertimos ciertas diferencias entre este y los episodios anteriores. Si en la segunda y tercera parte Juan Panero y María mantenían un papel más activo respecto al yo poético –orientaban sus pasos y dialogaban con él–, en esta cuarta parte será el protagonista –pese a que constantemente se dirija a sus padres– quien desde el primer momento sepa qué caminos seguir, qué recuerdos enlazar, qué teclas pulsar para desmadejar el hilo de su memoria. Se arroga un rol mucho más activo, ha asumido que son las palabras las que crean la realidad, y que, por tanto, habrán de ser únicamente sus palabras, como poeta, como bardo, las que dejen constancia de cuanto se narre y describa en este último tramo del camino. De ahí que desde el primer momento sea el único que tome la palabra en nombre de todos los personajes que le rodean; de hecho son sus propios interlocutores quienes parecen cedérsela, y él es consciente de su responsabilidad al término del viaje. Está llegando a la esfera más acendrada, profunda e íntima de su existencia, y es por esta razón que Rosales ha decidido que en esta última estancia el lector sólo debe conocer el punto de vista del yo poético, no el de sus guías, como sucedía en la parte segunda y tercera. Porque llegado este momento, el sujeto lírico ya ha tomado las riendas de su destino, como hombre y como poeta, como ser que ha experimentado ese cúmulo de vivencias y como creador que ha asumido un cometido: verter en palabras el

contenido de su memoria –la sustancia de su alma–, que es asimismo la memoria de todos aquellos que la conforman.

En L*a casa encendida* hay dolor, si bien este no aflora en la segunda ni en la tercera parte de la obra. El dolor aparece en el capítulo inicial, cuando nos es presentado ese ser desamparado y solo a quien le duele hasta la madera de los cuadros por colgar, y al dar comienzo la cuarta parte, en el momento en el que el yo poético entra en la última estancia de la casa, y lo hace con estas palabras reveladoras, que volverá a repetir más adelante: «las personas que no conocen el dolor son como las iglesias sin bendecir». Porque la vida –y la infancia es el origen de la vida– da comienzo con el dolor, pero no acaba en él, ya que dolor y gozo se integran, se complementan, y en el cuarto apartado de La casa encendida se traban, se amalgaman con una cohesión sublime, hasta el extremo de que esta admirable ensambladura se postula como una de las características distintivas de este capítulo.

Otro de los puntos clave de *La casa encendida* nos lo revelan los versos siguientes:

> y estáis juntos y me miráis quizás para lacrarme
> como una carta sin dirección y sin embargo escrita para siempre,
> y «quién te cuida, Luis»,
> y es tan fácil no despertar de aquella letra,
> no despertar jamás de estar diciendo un mismo nombre,
> no despertar un solo día sin sentir vuestro paso en el latido
> que yo escucho más cerca cada vez, caminando en mi sangre,
> caminando y buscándome hacia dentro [46]

Se diría que el poeta recuerda aquel encargo del padre, cuando, al poco de morir la madre, este, entregándole un papel de altísima calidad, le encomendó que escribiese un libro para recordarla, y el poeta empezó a redactar lo que más tarde acabaría por convertirse en el borrador de las primeras entregas de *El contenido del corazón*. Como indicamos con anterioridad, los libros que él consideraba fundamentales fueron transformándose en libros pensados por y para un interlocutor: *El contenido del corazón*, *Diario de una resurrección*, la trilogía *La carta entera*... Y esta misma

casa encendida, escrita por y para sus padres, en función de ellos, pensando en esa mirada que le lacraba, para que esa mirada de sus padres –y ese paso en el latido de la sangre del poeta–, y todo cuanto esté escrito detrás de ella, de aquella letra de la que no es fácil despertar, quedase escrito para siempre. Así, *La casa encendida*, en su versión de 1949, podría interpretarse –pese a la dedicatoria a su mujer, María Fouz– como un hondo homenaje, una crónica memorística-epistolar tributada a la memoria de sus padres –aunque el peso y el poso de la huella materna cala mucho más hondo, se percibe claramente en todas y cada una de sus partes–. En estos versos el poeta nos lo testifica de un modo diáfano. En ellos podemos descubrir el sentido último del libro: la escritura de esta obra como una forma de homenaje y envío epistolar póstumo en la que el poeta recupera, para sí mismo, para sus padres y para siempre, la memoria común, reunida y total.

El recuerdo de la madre adquiere mucha más consistencia, frente al del padre, en la primera versión de *La casa encendida*. El poeta no ha dejado de mencionarla y evocarla a lo largo de todo el poemario. La madre simboliza la infancia, el pasado, el origen, la palabra revelada, la plenitud de los recuerdos. Por el contrario, el perfil del padre queda mucho más desdibujado –de ahí que en el texto se afirme: «sigues teniéndome en tu voz como un poco de azúcar desleída» [47]–; se trata de un personaje secundario, del cual, en la versión de La casa encendida de 1949 apenas destaca característica especial alguna, salvo su nombre, que repite en numerosas ocasiones, antes de cerrarse el libro. Hasta llegar a la cuarta parte, las dos versiones de *La casa encendida* –1949 y 1967– no distan demasiado entre sí. La mayoría de las modificaciones que Rosales introduce entre una y otra tenían como objetivo primordial potenciar la expresividad poética, evitar la excesiva abstracción, fomentar la concreción, la sencillez de las imágenes, dispensándole una mayor claridad al poema. Mientras a lo largo de la versión de 1949 la presencia de la madre es constante y substancial, la del padre, por el contrario, apenas aparece sino al final, y el poeta lo describe no sólo más brevemente, sino de una manera mucho más anodina. Resulta evidente que a Rosales le había quedado esta asignatura pendiente, de modo que, cuando retomó el libro años más tarde no sólo quiso resolver esta deuda contraí-

da con la memoria de su padre, sino que pensó que todo aquello que le había quedado por decir en 1949, que había pensado añadir entre 1949 y 1967 y que no había agregado a la obra en los capítulos precedentes lo haría ahora, en esta amplificación final, para que en ella La casa encendida alcanzase su cumbre, y de ese modo su ofrenda póstuma –que esta vez incluiría un más sentido homenaje al padre– fuese mucho mayor, más justa y cabal. Consciente de la inconsistencia con la que había descrito el perfil paterno en la primera versión de La casa encendida, el poeta decide desagraviar su memoria. Si en la versión de 1949 el dolor –ámbito de la revelación existencial– se asociaba a la madre, y la serenidad, el gozo, al padre; y ambos –dolor y alegría– se presentaban unidos en el espacio común de la infancia, en esta versión amplificada advertiremos que Rosales avanzará una estación más allá del trayecto adonde nos había conducido en la versión de 1949.

Por otra parte, como indicamos anteriormente, existen obvios paralelismos entre la cuarta parte de *La casa encendida* y aquellos poemas finales que habrían de componer la estructura primigenia de Rimas, una serie de composiciones en las que la preocupación sobre la mismidad o la alteridad se ampliaban al yo entre otros, al resto de la humanidad, en una suerte de comunión del yo poético con la naturaleza, la materialidad, que trascendían su condición humana y le vinculaban con la totalidad del universo en torno. Este sería por tanto el último de los temas centrales de *Rimas:* la reflexión del yo poético sobre el miedo, el dolor, la muerte –los orígenes, la raíz esencial de la existencia– unida a la idea de un tiempo cíclico y eterno, mostrando la existencia con tintes sagrados y con un cierto aire panteísta. No todos estos temas se apreciaban con nitidez en la primera versión de *La casa encendida*: faltaba la comunión con la naturaleza, con la materialidad; el universo del yo poético se centraba fundamentalmente en los personajes con los que se iba encontrando a lo largo de las distintas estancias, mientras que en la edición de 1967 se hacía más extensivo al resto de la humanidad. En esta ampliación Rosales profundizará hondamente no sólo en los aspectos que no había atendido suficientemente en la versión primitiva, sino que también lo hará en aquellos que sí trató en su momento. De este modo la comunión del sujeto lírico con la naturaleza y la materia, trascen-

diendo su condición humana y vinculándole con la totalidad del universo en torno se tornará mucho más límpida y explícita en esta segunda y definitiva versión de *La casa encendida.* De este modo en el final de 1967 el yo poético abre su corazón a «todos los hombres que han pisado la tierra» [48], se diría que en él Rosales –dicho en *Rimas*– ha buscado ir creciendo hacia la tierra, se ha desarrollado hasta abarcar un espacio más amplio, no ha querido limitar su corazón sólo a aquellos que le habían acompañado en su recorrido por las diversas estancias de la casa, sino que ha dejado que la casa abriera infinitamente sus ventanas «y hoy ya junto a vosotros, crece y se agranda hasta borrar el mundo» [49].

NOTAS

[1] Si bien a finales de los años noventa fueron publicadas admirablemente sus *Obras Completas* (Ed. Trotta, Madrid, VI vols., 1996, 1997, 1998), y cabe alegrarse de la reciente aparición de dos destacadas antologías poéticas (*El náufrago metódico. Antología*, ed. de Luis García Montero, Ed. Visor, Madrid, 2005; *Antología poética*, ed. de Enrique García-Máiquez, Ed. Rialp, Col. Adonais, Madrid, 2005), cuesta adquirir –a menos que se recurra a las librerías de viejo– la gran mayoría de sus títulos principales de modo independiente, por no hablar del enorme vacío que supone la necesidad de una buena colección de ediciones críticas de sus obras señeras.

[2] Véase el «Portal» que encabeza Segundo Abril, Ed. Fuendetodos, Zaragoza, 1972, p. 11.

[3] No es la primera vez que emprendemos esta tarea, véase MONTETES MAIRAL, Noemí, «Luis Rosales: una poética de la memoria (génesis poética y crítica)», Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 4, 1998, pp. 235-256; «Isabel la Católica: del mito imperialista al mito humanizado», en Túa Blesa (ed.): Mitos (Actas del VII congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de Zaragoza, 4-9 de noviembre de 1996), Zaragoza, 1998; «Lorca en Rosales: la palabra incendiada y la palabra encendida», en Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998), Congreso Internacional, 25-29 de mayo de 1998, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes, Juan Varo Zafra (coord.), Ed. Diputación Provincial de Granada, Granada, 2000; «Pablo Neruda, emblema y precedente», vol. II de las Actas: Literatura de las Américas (1898-1998), ed. de Juan Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y María José Álvarez Maurín, Ed. Universidad de León, León, 2000, pp. 803-820.

[4] «Cada verso va un poco más allá –sólo un poco más allá– que el anterior. Pero a veces tropieza en una palabra y tiene que volver atrás, tiene que volver a

empezar un poco más atrás. Esto va a ser característico de la palabra poética de Luis Rosales. Un poco más atrás para ir un poco más adelante (...) lo que hace crecer el poema son los tropezones», en VIVANCO, Luis Felipe, Introducción a la poesía española contemporánea, vol. II, Ed. Guadarrama, Madrid, 19743, p. 134. Vivanco en este texto está enjuiciando la estructura poética de La casa encendida, pero es obvio que su apreciación define perfectamente no sólo ese libro, sino la totalidad de la producción poética del poeta granadino.

[5] Con lúcida precisión Manuel ALVAR la ha denominado «lengua de desintegración», véase su artículo «Forma y sentido de La almadraba, de Luis Rosales», en Símbolos y mitos, Ed. CSIC, Madrid, 1990, 297-332. Pese a que el artículo estudia el lenguaje de Rosales en esta, una de sus últimas obras, los juicios de Manuel Alvar pueden hacerse extensivos al estilo empleado por Rosales en libros anteriores.

[6] «Rosales no ha hecho más que escribir un solo poema, sobre todo desde el momento en que se le 'hace camino al andar' por la poesía y la realidad, camino, quizá, de peregrinación expiativa. Ese momento está marcado por un libro clave, *La casa encendida*», en CASTILLO, Guido, «Prólogo» a Luis ROSALES, Verso libre (*Antología 1935-1978*), Ed. Plaza&Janés, 1980, pp. 9-10. A lo largo de su texto introductorio, Castillo insiste en la idea de que el proceso de madurez de Luis Rosales se revela con la publicación de *La casa encendida*. No deja de ser cierto, pero sólo en parte, ya que de 1940 en adelante Rosales irá publicando textos poéticos y críticos que demuestran bien a las claras que se trata de un proceso cuya fragua se inicia a comienzos de esta década, y, en todo caso, desemboca, o culmina, con la aparición de *La casa encendida*, pero también, como habremos de demostrar, con la publicación de Rimas.

[7] ROSALES, Luis, en *Razón y Fe*, diciembre de 1979, p. 464. El párrafo en el que se enmarca esta frase insiste precisamente en cuanto hemos venido afirmando hasta ahora. En él Rosales se refiere, además, a dos libros que empezará a escribir en esta década prodigiosa. La cita completa es la siguiente: «Por eso, aunque no lo parece por la fecha de publicación –las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos–, realmente *La casa encendida* sale de *El contenido del corazón*.»

[8] «[Dios] Es tu absoluto. Pero no se escribe para él. La poesía es algo que dejas para abajo. Es un ingrediente que como tantos otros de tu vida puede salvarte o condenarte. Pero no se escribe para Dios, se hace siempre para los hombres (...) Fuera de Él no creo en nada (...) Yo vivo la amistad, no creo en ella (...) creo y descreo de todo. En cambio vivo la amistad, la poesía, la vida (...) vivir se hace con integridad y la creencia es posterior (...) Yo tengo dudas para creer, no para vivir», en GARCÍA JUEZ, Miguel Ángel, «Luis Rosales: de la ilusión al desengaño», en Arriba, 12-I-78, p. 25. En una entrevista posterior añadiría: «En el amor y en la vida no se cree, se vive», en VELASCO, Miguel Ángel, «La poesía en España goza de buena salud», en Ya, 19-III-86, p. 33.

[9] «La mía es una poesía de afirmación. Yo he dicho alguna vez que soy un optimista que parte del desengaño», en MURCIANO, Carlos, «Luis Rosales», La Estafeta literaria, nº 510, 15-II-1973, p. 31.

[10] La poesía de Luis Rosales se va a convertir, a partir de esta época, en una poesía que va enredándose como se enredan los recuerdos en el poso de la memoria. Así lo afirmaba Antonio TOVAR: «La expresión no es lineal. El alma no puede expresarse linealmente (...) la palabra incorpórea se expresa en planos repetidos, en espejos infinitos», en «Luis: memoria, palabra del alma», Cuadernos Hispanoamericanos, nº 257-258, mayo-junio de 1971, p. 357. Su discurso poético se enreda, se envuelve en sí mismo, se manifiesta en círculos concéntricos, simultáneos, en planos superpuestos. Hablando de su última obra, La carta entera (aunque esta misma afirmación podría aplicársele a muchas de sus obras, al menos a las principales), Rosales afirmaba que se trataba de «un poema muy largo que va enredándose, porque no tiene un argumento lineal», en CAMPANELLA, Hortensia, «Nunca dejé nada atrás» (entrevista a Luis Rosales), en *El socialista*, núm. 175, 15 al 21 de octubre de 1980, p. 35.

[11] Luis GARCÍA MONTERO también considera la poesía de Rosales como fronteriza, véase «La palabra poética de Luis Rosales», prólogo a su antología *El náufrago metódico*, op. cit., p. 38.

[12] ROSALES, Luis, Teoría de la libertad, Ed. Seminarios y Ediciones, Col. Hora H, Ensayos y documentos, Madrid, 1972, p. 32 para ambas citas. El subrayado es del autor.

[13] O en palabras de Helios Jaime RAMÍREZ, «El porvenir del recuerdo es seguir naciendo (...) Lo que se ha arraigado en el corazón, nos va creciendo en un ir vital hasta llegar a lo primero, al origen donde todo fin es principio o, mejor dicho, recomenzar», en «Tiempo y espacio en la obra poética de Luis Rosales», La Estafeta literaria, nº 643-644, 1 al 15-IX-1978, p. 16.

[14] ROSALES, Luis, *Teoría de la libertad*, op. cit., p. 65.

[15] Íbid., p. 60.

[16] Sólo a la luz de estas ideas podemos encuadrar esta cita de Pavese, que abre uno de sus libros donde la experiencia del poeta vertebra más claramente la espina dorsal del mismo, y que no es otro que *El contenido del corazón*: «El ejercicio de la memoria es un placer y un bien porque implica conocimiento. Volver a evocar una superstición no significa practicarla, sino conocerla», Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1969, p. 1.

[17] Un rostro en cada ola se abre precisamente con los conocidos versos de Pessoa que tanta suerte han obtenido en la lotería de las citas literarias, y en los que este define la naturaleza del poeta como la de un fingidor: «O poeta é um fingidor,/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que de veras sente.», Ed. Rusadir, Melilla, p. 7.

[18] «Si se sustituye compromiso por testimonio, toda poesía es, efectivamente, poesía-testimonial. Testimonio de un hombre, de una generación y de un estado social determinado. Todo testimonio tiene carácter de compromiso último, de compromiso fundante», en TRENAS, Pilar, «Uno de los signos de la estética actual es la aproximación de los géneros» (entrevista a Luis Rosales), *ABC*, jueves 3 de marzo de 1977, p. 34.

[19] Tal era el criterio de Luis Felipe Vivanco, quien sostenía que en *Rimas* las palabras de Rosales «crecían hacia el alma, pero el alma no crece hacia sí

misma, sino hacia las demás», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II, op. cit., p. 149.

[20] La poesía para Rosales siempre será un género de minorías, pese a que el poeta en su fuero interno ambicione que sea una mayoría la que disfrute de ella: «Todo lenguaje siempre es hermético o tiene un fondo irreductible de hermetismo, y toda lengua literaria pierde por su carácter literario gran parte de su extensión comunicante. Se escribe para la mayoría de los hombres, pero siempre desde un lenguaje minoritario. Esta es una dificultad que el poeta nunca puede acabar de solucionar», en LEIVA, Ángel, «A cuatro décadas de aquel Abril», *Arriba cultural*, 6-I-1977, p. 22.

[21] Así lo indicaría en varias entrevistas a lo largo de los años: «Si hubiera que dar un nombre, cosa siempre difícil, a la orientación literaria dentro de la cual me siento incluido, diría que esta orientación es el humanismo (...) La poesía es una técnica de introspección del alma humana», en En LEIVA, Ángel, op. cit., p. 21. Y años más tarde: «Aunque mi poesía tiene varias vetas, la más profunda y más personal es la búsqueda de la expresión de lo vital, de lo humano indiferenciado. Lo que yo trato de describir siempre es lo humano básico. Claro que eso se describe de una manera personal, tú pones la expresión personal, pero todo lo que describes, todo lo que transmites, es comunal, comunitario e indiferenciado. Lo que buscas con el lector es la comunicación de lo común», en CAMPANELLA, Hortensia, op. cit.,p. 35.

[22] «Creo que es fácil ver la orientación en mi poesía. Prácticamente ha sido tratar de quitarle a la poesía valores estéticos, valores de adorno, y, en cambio, tratar de dar una poesía de tipo más expresivo, más riguroso, más profundo, más enraizado. Si yo había expresado un tipo de vivencia en un libro, me parecía que era absurdo tratar de volver sobre lo mismo, lo lógico era modificarlo, y yo no sé otra manera de modificar tu propio acervo experiencial, más que viviendo otro acervo experiencial (...) Entonces, por eso, aunque los míos han sido libros de carácter bastante parecido, se han sucedido con muchos años de separación (...)Yo he sido siempre consciente de todo esto, lo pensaba hace cuarenta años. Lo que pasa es que no me sentía con fuerzas, como es lógico, para escribir este libro. Yo estoy hablando de este libro desde hace treinta años. Y ahora lo estoy escribiendo sin saber si voy a tener tiempo para terminarlo», íbid. El subrayado es nuestro.

[23] Félix GRANDE, probablemente quien más sepa de Rosales en este país, afirma que «toda la poesía de Rosales es poesía amorosa», dato que viene a corroborar lo anteriormente afirmado por nuestra parte. En «La poesía de Luis Rosales, más junta que una lágrima», *Obras Completas. Poesía*, Ed. Trotta, Madrid, 1996, pp. 36-37.

[24] Pese a haber sido publicado bajo la firma de Valverde, las ideas que inspiraron el texto fueron establecidas por Rosales. Por esa razón de ahí en adelante él se apropiaría del marbete para definir su propia poética. Véase VALVERDE, José María, «Poesía total», Espadaña, nº 40, 1949, en *Espadaña*. Revista de Poesía y Crítica (edición facsímil), Ed. Espadaña, León, 1978, pp. 830-831.

[25] Lo hemos estudiado y escrito, pero aún no ha sido dado a las prensas. Confiamos en no tardar en verlo publicado.

[26] No es el momento de proceder al registro bibliográfico minucioso de los artículos y volúmenes que han abordado, aunque sea de soslayo, la influencia de Rilke en la generación del 36. Nos limitaremos, por tanto, a recomendar las obras de Jaime FERREIRO ALEMPARTE, Eustaqui BARJAU y sobre todo de Federico BERMÚDEZ-CAÑETE, quien más se ha preocupado de señalar la influencia de Rilke en la poesía española. Sin olvidar, por supuesto, el artículo de José Luis LÓPEZ-ARANGUREN «Poesía y existencia», encabezando su volumen Crítica y meditación y publicado inicialmente en Ínsula, nº 42, 15 de julio de 1949, pp. 1 y 3.

[27] «La influencia de Vallejo y Machado en mí son casi por los mismos años. También de entonces es la influencia de Rilke; creo que soy uno de los escritores que más influencia tiene o ha tenido de Rilke en España. Este es el cuadro de influencias que fueron probablemente las más importantes, desde luego son las más confortantes, las más conformadoras, las que han definido, en definitiva, mi estructura poética», en ROSALES, Luis, «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono», en Anthropos, nº 25, extraordinario-3 en homenaje a Luis Rosales, p. 24. El subrayado es nuestro.

[28] ROSALES, Luis, «El contenido del corazón», en Escorial, vol. IV, nº 9, julio de 1941, pp. 67-87.

[29] ROSALES, Luis, «Retrato de mujer, con cielo al fondo», en Escorial, vol. VIII, nº 22, agosto de 1942, pp. 249-261.

[30] «Por eso, aunque no lo parece por la fecha de publicación –las fechas de publicación, sobre todo en mi obra, sirven para confundir a los críticos–, realmente *La casa encendida* sale de *El contenido del corazón.*», ROSALES, Luis, en Razón y Fe, diciembre de 1979, p. 464.

[31] La idea del personaje desmemoriado, que ha perdido su identidad y debe recuperarla merced a la memoria no sólo la advertimos en El contenido del corazón, sino también en *La casa encendida* y en *La almadraba*, el primer volumen de la trilogía *La carta entera* –el protagonista de esta última, de hecho, hasta que no recupera su nombre, al final de la obra, es llamado por los demás «desmemoriado». Se trata, por tanto, de una de las claves esenciales para estructurar y cifrar su poética a lo largo de los años y los libros.

[32] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, op. cit., p. 69.

[33] ROSALES, Luis, «Retrato de mujer con cielo al fondo», op. cit., pp. 258 y 259 para las dos últimas citas.

[34] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, op. cit., p. 86 y 91.

[35] ROSALES, Luis, «El contenido del corazón», en *Escorial*, op. cit., p. 69.

[36] Sorprendentemente, hasta el momento ningún crítico de Rosales no sólo no había señalado la existencia de una primera versión de este soneto, sino que nadie se había preocupado de rastrear sus diferentes variantes, que no son pocas. La primera de ellas se publica en *Escorial*, nº 37-38, vol. XIII, noviembre-diciembre de 1943, p. 89, bajo el curioso título de «Abril»; la segunda, en

la antología de Alfonso MORENO, Poesía española actual, en esta ocasión titulado como «Temblor primero» (aunque páginas atrás el antólogo lo anuncie como «El bosque bajo el mar»), Editora Nacional, Madrid, 1946, p. 523; la tercera, en la primera edición de La casa encendida, bajo el título de «Temblor junto a la memoria»; la cuarta, en el puesto vigesimoséptimo de Rimas –es decir: sin concederle un orden prioritario en este poemario–, como «Recordando entre el bosque de los muertos»; la quinta, encabezando la segunda edición de *La casa encendida*, bajo el título de «Recordando un temblor en el bosque de los muertos»; y la sexta y última, cuando *Rimas* y *La casa encendida* se publican juntas, en 1971: la versión del soneto será la misma, pero el título, significativamente, variará. Cuando integra el corpus de Rimas se titulará «Recordando entre el bosque de los muertos», cuando encabeza La casa encendida, «Recordando un temblor en el bosque de los muertos». No tardaremos en dar a las prensas un artículo analizando las significativas variantes de este soneto crucial.

[37] ROSALES, Luis, «Rimas», en *Escorial*, vol. XVII, nº 50, 1945, pp. 95-105.

[38] ROSALES, Luis, «El bosque de miel», en Escorial, nº 25, vol. IX, noviembre de 1942, pp. 349-350.

[39] ROSALES, Luis, «Rimas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 5-6, septiembre-diciembre de 1948, Madrid, pp. 123-131.

[40] Así lo indica RAFUCCI DE LOOCKWOOD, Alicia Mª, en «Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 257-258, op. cit., p. 502. Antonio SÁNCHEZ ZAMARREÑO insiste en la misma idea en *La poesía de Luis Rosales* (1935-1980), Ed. Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Salamanca, 1986, p. 124, y GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, habla de su «heterogeneidad de contenido», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 845.

[41] ALONSO, Dámaso, «Prólogo» a *Rimas* (1937-1951), Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1951, p. 16.

[42] Así lo afirmará en una entrevista realizada en 1978: «Hay libros abiertos, que no constituyen una unidad vital ni orgánica. Libros, como pueden ser Rimas y Abril, que no son unitarios ni responden a un solo impulso vital.», en BERASÁTEGUI, Blanca, «La casa de Rosales se enciende otra vez», *ABC*, 23 de abril de 1978, p. 22.

[43] Por si estas reflexiones no bastasen, en un ensayo de Rosales sobre la poesía de Machado nos encontramos con unos fragmentos que vienen a iluminarnos más todavía acerca de este hecho, y que probablemente nos añaden una clave más acerca de la aparente desorganización de un libro tan largamente meditado como en el fondo lo es *Rimas*: «Machado daba gran importancia a la colocación de los poemas. Creía que la estructura de un libro tiene que ser orgánica, puesto que un libro es un ser vivo. Su epistolario con Juan Ramón lo confirma hasta la saciedad. Por consiguiente, la ordenación de Campos de Castilla es sumamente significativa. Tiene sentido. Lo primero que nos enseña, y lo que aquí y ahora nos importa, es que el poeta ha pretendido entreverar los

tonos; esto es: armonizarlos por contraposición. Con tal procedimiento se subraya la variedad del libro y aumenta la tensión del lector, que, en efecto, no descansa un instante.», en ROSALES, Luis, «Antonio Machado: un poeta catedrático», en Antonio Machado y Ruiz. Expediente académico y profesional 1875-1941, Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. Expedientes administrativos de grandes españoles, nº 1, Madrid, 1975, p. XXVI. El subrayado es nuestro.

[44] «Lo escribí en siete días [*La casa encendida*], en uno de los cuales fallé por completo, porque se me ocurrió, para una de las partes, la idea de presentarle a mi madre los hijos que yo no había tenido todavía. Ese día fallé por completo (...) Entonces pensé que tenía que convertir *La casa encendida* en un libro para recordar a mi padre. Yo me había equivocado y rectifiqué, porque el hombre es menos importante que su obra. Lo que yo hice con *La casa encendida* fue agrandarla para incluir el recuerdo de mi padre.», en RUIZ CASANOVA, José Francisco, «Entrevista con Luis Rosales», en Luis Rosales. *Premio «Miguel de Cervantes»* 1982, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 63-64.

[45] Una idea similar subraya Julián MARÍAS: «si se lee con atención este poema de Rosales, se ve que hay varias casas, por lo menos cuatro. Lo más interesante es que todas las casas son la casa, que en rigor no hay más que una casa, como no hay más que un mundo, el mío, ya que yo soy el unificador de todas aquellas realidades que encuentro como circunstancia –en un esencial singular hecho de pluralidad–, en torno de mí (...) He dicho que son cuatro: la de los padres (...) la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (...) la casa solitaria de Altamirano, 34 (...) y «la misma» casa, toda encendida al cabo del poema.», en MARÍAS, Julián, «Al margen de *La casa encendida*», en **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 257-258, op. cit., pp. 428-429. El subrayado es del autor.

[46] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1949, pp. 86-87.

[47] Íbid., p. 105.

[48] ROSALES, Luis, *La casa encendida*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 100.

[49] Íbid., p. 99.