

## Luis Rosales: una poética de la memoria (génesis poética y crítica)

NOEMÍ MONTETES MAIRAL  
Universitat de Barcelona

Para Adolfo Sotelo Vázquez

Si existe una expresión definitiva que compendie la poética rosaliana ésta es, probablemente, la de poética de la *reunión*. Pero si de algún modo cabría definir el proyecto estético y vital que más adecuadamente substanciaría su ambición poética, éste sería el de *totalización*. Desde sus inicios creativos en los años 30, Rosales emprende un ejercicio de formación y experimentación estéticas que le habrán de perfilar durante toda su vida como el eterno aprendiz de poeta, abierto a cualquier nueva influencia que hubiese de enriquecer, renovar o completar su obra. Una obra siempre susceptible al cambio, permanentemente modificada y mejorada, persiguiendo aunar en su expresión lírica todas y cada una de las ideas, experiencias, recuerdos o visiones que mereciesen fecundarla; haciéndola participe tanto de la hondura del maestro como de la ingenua inocencia del discípulo. Una voz poética deudora de todas las tradiciones y atenta al último hallazgo creativo.

La más alta aspiración poética de Luis Rosales consistió en tratar de elaborar la obra de arte total, ambicioso propósito de proyección vital al que se aplicó con tesón y renovada frescura de los veinte a los ochenta años. De ahí su afán de constante corrección, de reestructuración, de perfección en la mudanza, a la búsqueda del instante eterno que aunase pasado y porvenir. “La palabra del alma es la memoria”, repetía a fin de fijar en el recuerdo el verbo generador, trasunto del alma e instrumento de la divinidad, guía rectora de la trascendencia.

Pero todo objetivo supone un proceso, toda progresión un principio y un itinerario formativo que siente las bases y los parámetros de cualquier evolución estética, en este caso poética a la par que crítica; creativa, en suma. De 1933 a 1943 —con la importancia cabal de la emblemática fecha de 1939— Rosales trazará los ejes que habrán de sustantivar los objetivos poéticos a los que se aplicará durante el resto de su vida. Se trata de años clave en su formación poética y vital, y sin embargo son muy

pocas las obras de peso que publica en esos años, a pesar de la decisiva transformación tanto personal como social operada en el transcurso de los mismos.

La elección de los años 1933 y 1943 responde a una serie de factores determinantes. La primera de ellas responde a una lógica transparente, ya que fue en abril de 1933 cuando Rosales publica sus primeros poemas maduros<sup>1</sup>, que más tarde habría de incorporar en su primer poemario, *Abril*<sup>2</sup>.

Al año siguiente de la publicación de *Abril* estalla la guerra civil y los postulados de compromiso y rehumanización presentes en los años 30 se reafirman, se modifican, se vigorizan. Se torna imprescindible el cambio de voz, de tono, de enfoque. Los primeros tanteos de madurez de un estilo propio, apenas intuido en los años de creación de su primer poemario se enraizan y clarifican al comenzar la década de los 40. Debería establecerse una fecha en la que se advirtiesen los nuevos caminos a seguir, y en mi opinión ese cambio se observa con nitidez en 1943. Es entonces cuando no sólo se perfilan los rasgos de la que iba a manifestarse como su segunda etapa poética, (cuyo libro emblemático es *Rimas (1937-1951)*<sup>3</sup>, sino que también se han trazado las primeras líneas poéticas que habrían de esbozar los trazos de su tercera etapa. Ésta se halla representada por los versos de *La casa encendida*<sup>4</sup> o la prosa poética de *El contenido del corazón*<sup>5</sup> —las primeras entregas del cual, no lo olvidemos, datan de 1941 y 1942.

Tras la tremenda convulsión personal, cultural y política que supuso la guerra civil se precisa un nuevo planteamiento creativo. Rosales no se mantendrá aislado ni optará por realizar una literatura de evasión o reincidir en la fórmula tan unánimemente loada que representa *Abril*, sino que es consciente de los recientes parámetros planteados por las nuevas coordenadas socio-históricas y quiebra su voz en el tránsito de la exaltación a la elegía.

A partir de entonces la palabra que en mi opinión más adecuadamente definiría su poética sería la de *reunión*: actualización del tiempo en un eterno sucederse cíclico y nuclear, revelación de la vida en el arte por la conjunción ontológica y experiencial, sacralización de lo cotidiano y lo introspectivo, la imagen y la palabra, lo personal y lo colectivo en una mística de la unidad cuyo fin esencial es la unión totalizadora, y su instrumento la memoria. A partir del recuerdo se logra la revelación vital y la comu-

---

<sup>1</sup> Se trata de los denominados "Poemas en soledad", y bajo este epígrafe Rosales agrupará los poemas "Égloga de sueño" (primeras versiones de las posteriores "Égloga de la soledad" y "Oda del Ansia", recogidas en *Abril*), y que por primera vez aparecen en la revista *Los Cuatro Vientos*, nº 2, abril de 1933.

<sup>2</sup> Ediciones del Árbol, Madrid, 1935.

<sup>3</sup> Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1951.

<sup>4</sup> Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1949.

<sup>5</sup> Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1969.

nión con el “tú esencial” machadiano a la búsqueda de la propia identidad (el “adentro” unamuniano). Se diluyen los límites tradicionales y el amor se torna el eje de correspondencias entre los elementos de una unidad cosmogónica con entidad propia donde vida y muerte, pasado, presente y futuro, identidad y alteridad, visualidad y ceguera se identifican en una suerte de integración espiritual que libera y envuelve al lector en un círculo abierto que proyecta la trascendencia del arte total.

Esta es su pretensión, su perspectiva artística y su logro. Las coordenadas circunscritas a estos objetivos se evidencian tras la convulsión bélica, pero se intuyen ya desde *Abril*, y se transparentan en muchos de los textos de meditación analítica que Rosales redacta durante esos años decisivos. Su obra crítica establece un sólido criterio reflexivo en dialéctica con su mundo, sus influencias y líneas estéticas. De ahí el preciso estudio en paralelo, la obvia analogía estética entre el juicio y el resultado artístico.

Los primeros años de esta primera etapa vendrán marcados por la forja, publicación y resonancia de *Abril* tanto en su propia obra como en la del resto de sus compañeros de generación e incluso de sus mismos maestros<sup>6</sup>, ya que la capacidad evocadora y generadora del mundo poético nuevo que supuso *Abril*, estableció un antes y un después en las perspectivas de creación lírica vigentes en los años 30. *Abril* aunó influencias y herencias aparentemente contradictorias y abrió nuevas sendas de elaboración lírica que fecundaron e inauguraron diferentes corrientes poéticas dentro del mismo movimiento rehumanizador preeminente en los años 30.

Tras la guerra civil muchos de esos modos creativos se manifestaron no únicamente inconvenientes sino incluso extemporáneos ante las nuevas circunstancias. Frente a los nuevos rumbos históricos abiertos por la guerra resultaba imprescindible replantearse no tanto una inversión como un nuevo propósito poético más afín a la nueva situación socio-cultural. Y no fue tarea sencilla. La mayoría de los poetas guardó silencio o prefirió desmarcarse de la realidad realizando una suerte de literatura en alabanza de un quimérico Imperio o tratando de evadirse entre escenarios de dorado bucolismo falaz.

Rosales encaró las líneas poéticas maestras presentes en *Abril* e intuyó la nueva senda a seguir. Rechazó determinados aspectos y conservó otros. Aquéllos que deci-

---

<sup>6</sup> Así lo argumentará el propio Rosales: “El ‘mundo poético’ está constituido por la red de opiniones y de vigencias —artísticas— que se establecen a nuestro alrededor y que están representadas por la tensión entre varias generaciones, tres o cuatro, en un tiempo y espacio determinados, cada una de las cuales posee su propio mundo, pero articulado con los demás mediante un proceso de comunicación del signo que sea: positivo o adversativo (...) las ‘influencias’ se producen no de poeta a poeta, sino a través de un poeta en el ‘mundo poético’ que, a su vez, es el que puede influir en otros poetas, tanto sobre los mayores como sobre los más jóvenes y tanto sobre los buenos como sobre los mejores, los que representan una tendencia o los de otra, puesto que todos roturan el mundo poético comunitario”, en entrevista con PEDRÓS, Ramón, “El ‘mundo poético’ de Luis Rosales”, *ABC*, 7-II-1974.

dió conservar y desarrollar son los que posteriormente esencializarían su voz poética y plenitud creativa en libros tan emblemáticos como *El contenido del corazón* o *La casa encendida*, amén del *Diario de una resurrección* o la trilogía de *La carta entera*. La base de su poética en muchos aspectos ya puede comenzar a intuirse en *Abril* y completarse a raíz del descalabro político y social de la guerra. Pero no sería del todo acertado, por ejemplo, como se ha venido creyendo hasta ahora, que el empuje de poemarios tan emblemáticos como *Hijos de la ira* o *Sombra del paraíso* fue esencial a la hora de marcar las directrices poéticas de postguerra. En muchos casos el germen estaba latente, y si bien no se puede cuestionar en ningún caso el aldabonazo básico que supuso la publicación de ambos volúmenes, tampoco debería soslayarse que, al menos en el caso de Rosales, en 1944 el poeta granadino ya había publicado poemas de una fuerza tan abrumadora como “Misericordia” o “Elegía” (ambos en *Abril*); el solidariamente atronador “La voz de los muertos”, las dos primeras entregas de *El contenido del corazón*, varios poemas que después agruparía en *Rimas* —amén de los escritos y no publicados en el citado poemario o en *Segundo Abril*—, etc.

Por lo que respecta a aquellas primeras orientaciones poéticas trazadas en *Abril* y posteriormente descartadas, modificadas o sometidas a inflexión, cabría destacar como una de las más sobresalientes la división por etapas que el propio Rosales realiza sobre su obra poética, delimitación que porta en sí el origen de la ulterior inflexión lírica aludida con anterioridad:

*Primera etapa:* “*Abril* era un libro que tenía interés por el tono y por un cierto hálito vital, pero más bien era un libro de versos que un libro de poemas (...) Lo que le sobraba era el esteticismo, y lo que le faltaba era que estaba hecho verso a verso. Es curioso que no me diera cuenta entonces que *en este libro estaba mi futura evolución*”<sup>7</sup>

*Segunda etapa:* “Decidí entonces aprender a hacer poemas, y para aprender a hacerlos comencé a escribir mi libro *Rimas* (...) para lograr hacer un libro de poemas y no de versos. El poema tiene que tener una unidad estructural, una unidad orgánica, y para mí, además, una unidad biográfica”

*Tercera etapa:* “...es justamente aquélla en que pretendo que esos poemas parezcan personales, que esos poemas parezcan míos”<sup>8</sup>.

A esta tercera etapa pertenecen *El contenido del corazón*, libro cronológicamente paralelo en su redacción a *Rimas* en muchos de sus fragmentos; y *La casa encendida*, también acabada antes de dar a prensa *Rimas*, el libro emblemático de la etapa anterior. Como vemos, si bien la frontera entre los dos primeros períodos aparece

<sup>7</sup> ROSALES, Luis, “Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono”, en *Anthropos* n° 25, extraordinario-3 en homenaje a Luis Rosales, p. 22. El subrayado es mío.

<sup>8</sup> *Ibid.*

tangencialmente mediatizada por la guerra civil, la linde entre la segunda y la tercera se caracterizará por constituirse en terreno mucho más complicado de delimitar. Rosales añade:

...puede haber influido *La casa encendida* sobre mi estilo, que yo he llamado desde entonces poesía total (...) Una poesía que borraba las fronteras de los tres géneros literarios (...) en definitiva es lo que estoy haciendo en *La carta entera* (...) Estoy seguro de que este camino más o menos que llevo es el camino del futuro poético. Por él irá la nueva poesía, por esta unión de lo narrativo, lo lírico y lo dramático, de la meditación filosófica, al mismo tiempo de la palabra coloquial para hacer más conversacional el poema (...) esa fórmula es la única posible para sacar a la poesía del marasmo en que estuvo (...) esa fórmula la inventó César Vallejo en los cuatro poemas —retratos de “España aparta de mí este cáliz”—, y lo que hice, como hizo también Pablo Neruda, ha sido ampliarla. Yo escribí *La casa encendida* al mismo tiempo que Pablo Neruda estaba escribiendo el *Cántico general* (*sic*), que se publicó ligeramente después de *La casa encendida*<sup>9</sup>. Por el mismo camino nosotros hemos ido a este tipo de poesía que rompe las fronteras entre los géneros.<sup>10</sup>

En *Abril* se esbozaba el fundamento de su posterior evolución, pero también aparecía una serie de orientaciones poéticas que tras la guerra civil, Rosales optaría por desechar. Retomemos la afirmación recogida en la cita anterior: *Abril* era mas bien un libro de versos que de poemas, lo que le restaba unidad y consistencia poética y vital. Visto desde la atalaya retrospectiva de 1983 —el momento en el que Rosales señala las lindes de sus distintas etapas poéticas— su juicio es certero, pero mirado desde la perspectiva de 1936, la búsqueda de la unidad en el verso para el joven poeta deudor del 27 representaba un objetivo principal y un logro; y como tal la defendía en la temprana primavera de 1936:

Sin verso no hay poesía (...) El placer estético descansa íntegramente en la armonía del verso. Del mismo modo que el verso necesita estar referido a las unidades, misteriosa, formal y sensible del poema, el último de sus elementos inte-

<sup>9</sup> También por esa misma época, la de la publicación de *La casa encendida* y *Canto general*, José Luis López Aranguren habría de suscribir juicios similares: “...sólo la poesía que rompe la métrica conserva el frescor, frescor que hoy ha de venir de América”, y añade “Desde el Renacimiento venía gravitando la tradición clásica sobre la poesía europea, prestándole una hechura justificada entonces pero enmascaradora hoy. Es una voz limpia y fresca (...) que se rompe a sí misma y que acaso no sabe adónde va, la sola forma adecuada para esta nueva fundación poética del mundo. Ahora bien: una palabra así es la que, como he escrito hace poco [en el nº 53 de la revista *Arbor*], puede venir de América. Y también un concepto más ancho de poesía, en el que, trascendiendo los límites de la pura temeridad lírica, quedan el pensamiento, la narración y el drama, la épica colectiva diaria, desprovista de resplandor, la de nuestra vida indeciblemente única y a la par enteramente vulgar, la de los hombres corrientes”, en “Nuestro tiempo y la poesía”, *Insula*, nº 54, 15-VI-1959, p. 3.

<sup>10</sup> ROSALES, Luis, “Autobiografía improvisada...”, *op. cit.*, p. 23.

gradores, la palabra, necesita estar incorporada al verso que le confiere su armonía. Si el verso no se colma de belleza sino adentro del poema, la palabra no agota su sentido lírico sino dentro del verso.<sup>11</sup>

Por otro lado, probablemente el aspecto más llamativo y señalado de *Abril* tanto por la crítica literaria contemporánea a la aparición del poemario como por la venidera, residió en la exaltación guilleniana de un mundo bien hecho, de una naturaleza armónica. En *Abril* el universo circundante rezuma plenitud y el verso desgrena sus mejores galas formales, desde la grandeza neoclasicista a la imaginería vanguardista, así como los logros estéticos propios de los poetas del 98 y del 27—fundamentalmente de estos últimos. Las influencias tradicionales son diversas, y bajo su pluma se tornan armónicamente compaginables y enlazadas entre sí por un sentido igualmente enraizado del amor y de la fe. Amor y fe, por otro lado, que posteriormente habrán de evolucionar hacia un ámbito mucho más global de la trascendencia, tendencia ésta que ya se presentía entonces bajo la equilibrada armonía que *Abril* transparentaba:

Existe en poesía un encanto heredado por el hombre, por la voluntad del hombre, que brota del enlace de las palabras por una secreta y profunda afinidad entre ellas (...) Es este encanto el que se ha querido aprehender últimamente por la llamada poesía pura (...) El encanto de una poesía sí se encarna en palabras y reside en ellas, *pero el misterio no*.<sup>12</sup>

Será en gran medida el replanteamiento de la trascendencia y su vinculación con el arte, el aspecto que habrá de definir las señas de identidad no únicamente de la generación del 36, sino de las nuevas etapas de los miembros de 27 afines a ésta (como fue el caso de Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego); o de los poetas más jóvenes, ahijados del 36 e iniciadores de la que posteriormente habría de denominarse primera generación de postguerra.

Por lo que respecta al enfoque estético del aspecto formal, su elección no era tarea baladí a la hora de emprender la creación del poema. Se trataba de algo mucho más hondo, una medida para lograr aprehender la palabra entre la selva de imágenes brillantes y a menudo desustanciadas de las que se había hecho uso y abuso en los años 20, al flujo de las vanguardias y del purismo novecentista.

La sentencia de Vallejo, “hacedores de imágenes, devolvedle las palabras a los hombres”, la honda serenidad garcilasista o la íntima sencillez de Bécquer acuñaban ambas caras de una misma moneda rehumanizada que estimaba la esencia de la palabra poética como la base de una nueva ontología que empezaba a perfilarse, y para la cual la severidad formal se consolida como baza consubstancial. O en palabras del

---

<sup>11</sup> ROSALES, Luis, “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”, en *Cruz y Raya*, nº 38, mayo de 1936, p.281.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 255. El subrayado es mío.

Rosales de anteguerra: “La forma es el equivalente lírico, la máscara que sustituye al poeta (...) Poesía es un ser entre dos nada, el poeta y la forma”<sup>13</sup>.

De la unidad en la tradición heredada y en el equilibrio formal como principios estéticos predominantes en la pre-guerra, a la unidad en la compleja contradicción inherente del tiempo de postguerra. De la realización de una poesía eterna, a-histórica dentro de una clara concepción lineal del tiempo, a la creación de una lírica de la intrahistoria afincada en su acontecer histórico en tanto que concebida dentro de una noción cíclica del tiempo y su materialización.

En *Abril* Rosales trata de vincular el universo exterior a su intimidad creativa. Tras la guerra civil el proceso se invierte: la introspección del poeta se difunde hacia lo externo, la immanencia se vuelca hacia la trascendencia. Si hasta entonces su actitud pretendía basar su enfoque poético orientándolo hacia una actitud como el “cantar *a*” un determinado objeto poético, a partir de su subsiguiente viraje estilístico su intención se transformará en un “cantar *desde*”<sup>14</sup> ese mismo ser; no en contemplación, sino en comunión con él.

La divergencia es obvia: situarse desde la postura de un *yo* más vinculado a las influencias de un mundo exterior tamizado por la herencia externa, o por el contrario tratar de compenetrarse íntimamente con esa creación que le circunda a fin de aprehender su esencia y poetizar este movimiento de comunión con la vida. De este último modo autentiza su visión en tanto que diluye todo límite tradicionalmente establecido por las imposiciones espacio-temporales a las que tan rigurosamente atendía en sus inicios.

Frente a los componentes presentes en *Abril* que Rosales aparcó o transformó radicalmente en los años en que paulatinamente iría modelando las directrices que esencializarían su voz, también advertimos una serie de características inherentes a su poética desde los inicios hasta su última etapa. Y es aquí donde observamos que, en efecto, el máximo afán de Luis Rosales consistió a lo largo de su vida creativa en tratar de lograr la obra *total*, la obra *reunida*, en todas y cada una de las acepciones de ambos términos. “Porque lo vivo era lo junto” y porque “la palabra del alma es la memoria”, como nos recuerda desde las páginas de *Rimas* y de *La casa encendida*, Luis Rosales acaba reconociendo con el Azorín de *Castilla* que “vivir es ver volver”.

---

<sup>13</sup> ROSALES, Luis, “Dulce sueño donde hay luz”, en *Cruz y Raya*, nº 11, 1934, p. 307.

<sup>14</sup> Este sutil cambio de enfoque poético lo recojo del ensayo “Leopoldo Panero, en su rezo personal cotidiano”, de Luis Felipe Vivanco, ya que considero que en este punto los principios poéticos de Panero y Rosales —y podríamos incluir aquí al propio Vivanco— son coincidentes. Así lo expresa el poeta escorialense en su famosa *Introducción a la poesía española contemporánea*: “Hay que tener en cuenta que, en esta poesía no se trata de escribirle sonetos a la esposa como se le escriben a la novia, sino de escribirlos, ya, *desde* ella, o desde su realidad existencial fundida con la del poeta”, *op. cit.*, vol. II, p. 287.

Vida y poesía se imbrican en claro afán totalizador al integrar en su universo las potencias metafísicas del espíritu junto a la experiencia y a la unidad vital que supone el recuerdo. Así la palabra, el verbo, ente primigenio, se vincula a la trascendencia por su identificación con el alma<sup>15</sup>, que a su vez se corresponde con la unidad espiritual de la memoria. Y la poesía es el lazo vinculante que establece el diálogo entre la realidad cotidiana y la trascendencia; nexa sacralizador del ser y el cosmos en una nueva mística de la unidad que reconcilie trivialidad y absoluto<sup>16</sup>.

En este aspecto radica su constante afán corrector, reestructurador, su continuo anhelo de renovación lírica, de intensificación estética y vital. Rosales retroalimentaba sus primeras obras con las experiencias y recursos innovadores empleados en sus últimos libros, enriqueciéndolas con nuevas impresiones y conocimientos tan frescos como los patentes en sus versos de juventud. Pero más hondos, más rotundamente humanos, más reunidos en su ser.

De hecho, a la luz de la lectura completa de su obra advertimos que Rosales, casi al modo guilleniano, se ha planteado y ha logrado escribir un solo libro a lo largo de su vida. Una reunión poética imperfectamente total, pero enteramente imbrincada, única, continuamente renovada y renovadora; o yendo más lejos, en palabras de Guido Castillo "Rosales no ha hecho otra cosa que escribir un solo poema"<sup>17</sup>. A lo que cabría añadir: y una sola y enriquecedora visión multiforme y sorprendente sobre el modo de concebir y reinterpretar la literatura.

---

<sup>15</sup> La trascendentalización poética no será patrimonio único de la poética rosaliana, sino que se extenderá a todos los poetas de su generación, sociales e intimistas, arraigados o desarraigados. Más que de una *rehumanización* —de hecho, discrepo del radicalismo *deshumanizado* con el que se ha querido etiquetar la estética general de los años 20—, o que una *recristianización* (Lechner *dixit*) se opera una *retrascendentalización* poética que domina las obras de creación de los primeros años de postguerra. O como afirmará Luis Felipe Vivanco en el ensayo "El arte humano", n.º 2 de *Escorial*, 1940, pp. 41-50, la naturaleza del arte es esencialmente espiritual, requiere una expresión humanizada vinculada a una preeminente teología estética. O, atendiéndonos a la diafinidad expositiva de Dámaso Alonso: "Si la poesía no es religiosa, no es poesía", en "La poesía arraigada de Leopoldo Panero", *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, Madrid, 1988<sup>3</sup>, p. 315.

<sup>16</sup> Por lo que a esta aseveración respecta, que conecta con la poética de la memoria y el tiempo cíclico tan presente en *La casa encendida*, cabría vincularla con el pensamiento de Machado y Bergson, o en palabras de José Luis López Aranguren: "Machado depende de Bergson, por lo que se refiere a una buena parte de su pensamiento. Pero Bergson concibe el pasado, enredado en la concepción del sentido común, como una casa habitada por "cosas" (los recuerdos), con un continuar siendo, sí, pero "en su sitio", allí, en la lejanía de la fecha en que aconteció, y, por tanto, sin eficacia, "jubilado" ya. Pero con esto se "cortan los puentes" entre el pasado y el presente, y aquél queda congelado, ajeno a la existencia real, en el mejor de los casos, simplemente 'retratado' "; y añade: "Creo que en Antonio Machado hay, al lado de este horizonte cerrado, otros abiertos", en "Nuestro tiempo y la poesía", *op. cit.*, pp. 1 y 3. En la obra de Luis Rosales, como vendremos a demostrar, los horizontes habrán de abrirse y enriquecerse aún más si cabe.

<sup>17</sup> CASTILLO, Guido, prólogo a ROSALES, Luis, *Verso libre (1935-1978)*, Ed. Plaza y Janés, Col. Seleccionados de Poesía Española, Barcelona, p. 9.

De ahí que sea inexcusable por lo evidente la constante afinidad entre sus textos de creación lírica y crítica. En esta exigencia dual de capacitación y profesionalidad literaria advertimos la herencia del poeta-profesor, así como la del erudito riguroso a la par que creativo sagaz, recibida de sus maestros del 27<sup>18</sup> (especialmente de Dámaso Alonso, a quien siempre profesó una denodada e incondicional admiración discipular).

Luis Rosales pretenderá desde sus inicios aunar la solidez del entendido y la intuición del artista potenciador de la obra de arte, integrando los recursos formales y el impulso vital motriz generador de la creación estética<sup>19</sup>. Paralelamente a la modificación de sus planteamientos líricos (para decirlo a la manera de Vivanco, del “canto *a*” o “*para*” evolucionará al “canto *desde*” el ser poetizado) surge también su desarrollo crítico: del análisis en el que el objeto de su estudio termina convirtiéndose en mera excusa para exponer sus propias convicciones literarias, va progresando hacia el ámbito del riguroso examen erudito para finalmente acabar confluyendo en el ámbito creativo del ensayo literario intuitivo y multidisciplinar. Ensayo que enfoca situándose en una nueva perspectiva de la obra de arte —intrínseca a la naturaleza de la misma— desde la cual vivifica y potencia con aportaciones inéditas los propósitos estéticos y vitales de la obra en cuestión. No se limita a un sucinto examen estilístico, sino que lo enriquece con la solidez del historiador de la literatura y la creatividad del artista.

Aunque aparentemente en algún caso puede dar la impresión que Rosales adolece de una cierta ausencia de método crítico, lo cierto es que, al igual que su obra poética, el análisis literario rosaliano propende a la sencillez de planteamientos y a la diaphanidad de sus exposiciones y conclusiones a fin de facilitar el acercamiento del lector a la médula de su tarea analítica. La correlación entre ambos campos creativos —el poético y el crítico— es de una aplastante evidencia, y manifiesta un claro deseo

---

<sup>18</sup> “En torno a la Residencia de Estudiantes y en torno a 1927 arranca algo más que la conmemoración del tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora y Argote: nace una nueva filología que, sin renunciar al halo historicista de mediados del siglo anterior, sobrepone a los métodos tradicionales intuición y profundidad en la lectura. Luis Rosales no será hijo sino ahijado de esta nueva filología; y lo que la historia ha registrado como el nacimiento de una generación de poetas fue además el nacimiento de una nueva crítica textual y de unos filólogos nuevos”, RUIZ CASANOVA, José Francisco, “Luis Rosales y sus contemporáneos”, introducción a ROSALES, Luis, *Estudios sobre el Barroco (Obras Completas-III)*, Ed. Trotta, Madrid, p. 10.

<sup>19</sup> Francisco LINARES, tras afiliarse a Rosales en el ámbito de la escuela estilística de Dámaso Alonso, profundiza en el análisis de la crítica “personalista” del poeta granadino: “...en la elaboración del ensayo crítico debe haber un ‘desplacamiento’ de la erudición y mostrarse en autor y trabajo una vida propia (...) Esta búsqueda supone alajarse de abstracciones y buscar lo que de individual, concreto y viviente hay en un estilo (...) apuesta por una poesía que manifieste (o al menos que vaya en esa dirección) en qué consiste el ser humano, frente a la que busca la belleza por la palabra”, en “La crítica liberal de Luis Rosales: el poeta ante la poesía en lengua española”, dentro de WAHNÓN, Sultana y ROSALES, José Carlos (eds.), *Luis Rosales, poeta y crítico*, Ed. Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, Granada, 1997, p. 171.

de integrar ambos aspectos en un mismo proyecto de unidad en la obra total. Traigamos a colación un excelente y significativo fragmento de José Antonio Maravall, fechado en 1933. Es muy probable que Rosales no sólo lo leyese sino que también lo asimilase y, a tenor de su trayectoria crítica, decidiera adoptar como propia esta brillante reflexión teórica:

Fortalecida con hondas savias, la poesía vuelve sobre sí misma, se hace reflexión, sabiduría crítica. *La crítica es el diálogo con la propia obra*, y cuando ésta y, a la vez, el hombre que la crea, cae cada uno de ellos en la cuenta de sí mismo, y se sabe, porque lo aprende al verlo reflejado en el espejo crítico, con una continuidad vital en todas las alturas de su ser. En una ocasión yo le he oído decir a Juan Ramón Jiménez que el poeta tenía que ser mitad poeta y mitad crítico, que sólo así es perfecto. *Con la crítica, pues, se compenetrán las regiones del hombre y éste se aprende a sí mismo como unidad*, no por causa de yuxtaposición, sino por su más íntima razón de ser.<sup>20</sup>

La unidad entre poética y crítica se advierte desde la primera etapa de la obra de Rosales, pero será fundamentalmente a raíz del matiz elegíaco que distingue su estilo tras la guerra civil que su poesía reunirá alma, memoria y tiempo; arrinconando la preeminencia formal frente al vitalismo integral que trasciende la esencia poemática:

Unidad, es decir, singularidad (...) Totalidad, es decir, perfección, integridad (...) que nos trasciende, como dice bellamente el poeta, en unidad de alma y cielos (...) lo propio de la perfección es trascender.<sup>21</sup>

La actitud unificante<sup>22</sup> de Rosales debe vincularse principalmente a *Rimas*, cuando su objetivo se desplaza decididamente de la perfección del verso hacia la integridad del poema. Pero la forja de *Rimas* comienza justo al terminar *Abril*, e incluso poemas publicados en éste último poemario presentan rasgos más afines a *Rimas* que a la caracterización neoclasicista de *Abril*.

Gran parte de la responsabilidad de esta sucesión expresiva causada por la íntima unidad en la trascendencia que enlaza los poemas más hondos de *Abril* con algunos poemas escritos durante la contienda o inmediatamente después. El sentido de lo sagrado que impregna muchas de estas composiciones no únicamente debe vincularse

<sup>20</sup> MARAVALL, José Antonio, "Teoría del poema", en *Revista de Occidente*, nº 121, vol. XLI, 1933, p. 104. El subrayado es mío.

<sup>21</sup> ROSALES, Luis, "La poesía hispánica y el sentimiento de la patria", en *Voces de Hispanidad*, Ed. Asociación Cultural Hispanoamericana, Madrid, 1940, p. 103.

<sup>22</sup> Sobre la actitud unificante presente en *Rimas*, véase el prólogo de Félix GRANDE, "La poesía de Luis Rosales: Más junta que una lágrima", en *Poesía (Obras Completas-I)*, especialmente las pp. 90 y ss.

a la fe cristiana, sino a una concepción espiritual cósmica y global<sup>23</sup>, dentro de la cual la divinidad católica adquiere un papel importante pero no excluyente. Ello se debe a que el anhelo de comunión reúne al poeta con todos los elementos humanos y naturales, así como con las potencias ontológicas integradoras de la totalidad, en una suerte de universo envolvente donde el tiempo es circular y se han diluido los límites disgregadores.

Pero esta concepción tan unívoca no se logra por entero durante estos años de fragua de la voz propia, aunque se advierte que ése ha de ser el objetivo a seguir, manifiesto en *La casa encendida* y *El contenido del corazón*, e incuestionable y plenamente logrado al final de su vida, con la publicación de *La carta entera*.

Tras la edición de *Abril*, el objetivo de Rosales consistirá en unificar lo estructural, lo biográfico, lo orgánico, lo vital y lo poético. Su baza substanciadora articula “la intimidad como núcleo de irradiación de material vital y poético”<sup>24</sup>, irradiación que, indudablemente, también habrá de influir en sus modos y recursos de expresión estética. Si *Abril* recoge fundamentalmente la herencia de la imagería y brillantez clásica y vanguardista, a partir de entonces, cuando su verbo se torne profundamente elegíaco añadirá a los recursos citados —que perderán preeminencia pero no desaparecerán—, la intensa hondura heredada del 98, fundamentalmente las influencias de Unamuno y Machado. Rosales no rechaza el brillo de la imagen pero la supedita a la espiritualidad esencial de la palabra desnuda que le remite al origen, a la elementalidad intrahistórica, a la temporalidad y la introspección reflexiva. Sin embargo no abandona la sorpresa, la pericia técnica, el vigor de la imagen, la imaginación impulsora, la creación multiperspectivista... la amplitud de horizontes se entrecruzan y logran la plenitud por la memoria —la elegía—, cumbre de su unidad espiritual lírica<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Como podemos colegir a raíz de la atenta lectura de reflexiones como estas, por esos mismos años Octavio Paz defendería una postura muy similar; y no se trata de un hecho casual: “Religión y poesía tienden a la comunión (...) La religión es una forma social y la poesía, un impulso individual (...) La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él (...) Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, procura tornar sagrado el mundo; con la palabra sacramenta la experiencia de los hombres”, en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de la versión corregida recogida en *Primeras letras (1931-1943)*, sección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1990<sup>2</sup>, pp. 294-295. El texto aparece fechado en México, el año 1943.

<sup>24</sup> GRANDE, Félix, “‘Autobiografía’: una biografía de Luis Rosales”, en *Anthropos* n° 25, *op. cit.* p. 35. También en “La poesía de Luis Rosales: Más junta que una lágrima”, *op. cit.*, p. 93.

<sup>25</sup> O en palabras de Rosales: “‘Se canta lo que se pierde’, decía Antonio Machado. La poesía, por su propia naturaleza, es elegíaca. Con tal de que no creamos, como suele creerse ingenuamente, que los recuerdos no varían. La esperanza se funde con la memoria y la memoria se cimenta en la esperanza, es imposible separarlas”, MURCIANO, Carlos, “Luis Rosales (entrevista)”, *La Estafeta literaria*, n° 510, 15-II-1973, p. 22. Como advertimos, la reunión del pasado, presente y futuro en un círculo envolvente y aunador es innegable.

Si una de las características más claramente definitorias de la generación del 36 fue su capacidad congregadora de las diversas y aún contradictorias influencias literarias que heredaron, resulta bastante lógico que su mundo se hallase más vinculado al referente de los ausentes que al de los vivos y que, al modo del yo poético que nos sobrecoge desde la confesión del conocido poema "Autobiografía", que abre *Rimas*, el poeta se considere a sí mismo como un "náufrago social"<sup>26</sup>.

A pesar de todo, Rosales no se halla aislado en su torre de marfil, sino que su unidad poética le debe mucho a "la fuente remota del sentir colectivo"<sup>27</sup>, al universo intrahistórico unamuniano, a la cotidianidad conciliadora ante la que abre los ojos a fin de lograr redescubrir el prisma multiforme de la realidad en torno:

Este es el drama de todo poeta que quiere ser sincero consigo mismo y responder a sus obligaciones con la comunidad (...) La clave de mi poesía es el deseo de conocer al prójimo, mejor de lo que me conozco a mí mismo. Yo siempre hice y sólo me interesa hacer una poesía de introspección psicológica, y si hay en ella una clave se la puede encontrar en esto último que digo (...) La memoria es la vida y la vida es la herida. Lo que nos duele no es la memoria, lo que nos duele es el vivir (...) Yo añoro todas mis experiencias y todas las personas que me hicieron este hombre que soy<sup>28</sup>.

Vienen siendo utilizados a menudo los términos ambiguos de poesía *arraigada* y poesía *desarraigada*, comprometida e intimista, social y cordial. Es difícil, y sobre todo inexacto, tratar de establecer compartimentos estancos a la hora de trazar fronteras entre grupos generacionales, máxime si llegó a considerarse a los integrantes de tales grupos como defensores de poéticas encontradas. De ahí que haya que matizar cuando a la hora de hablar de compromiso social y/o colectivo descartemos tangencialmente a los poetas tradicionalmente vinculados al "realismo intimista trascendente" —quizás la fórmula calificativa más acertada, elaborado por Vivanco<sup>29</sup>— frente a los poetas *sociales*, ya que todos ellos vivieron y sufrieron un mismo periodo histórico y no pudieron sustraerse de la realidad social circundante. Todos ellos, dentro de su capacidad expresiva, nos han legado el testimonio de su particular visión y postura personal al respecto:

---

<sup>26</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>27</sup> GRANDE, Félix, "'Autobiografía'...", *op. cit.*, p. 36.

<sup>28</sup> En MURCIANO, Carlos, *op. cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> Bajo este lema define Luis Felipe Vivanco su propio estilo en las páginas de la santanderina revista *Proel*, dentro del número correspondiente a la temporada primavera-verano de 1950. Cito a partir de José Luis CANO, "La poesía de Luis Felipe Vivanco", en *Poesía española del s. XX*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, p. 437.

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 (...) La poesía no es un género literario de esparcimiento, es un camino de conocimiento y necesita determinada madurez en sus lectores. Tanto en España como fuera es un género minoritario y siempre lo fue.<sup>30</sup>

Afirma Víctor García de la Concha, a raíz de la habitual colocación de etiquetas definitorias, que el método de reafirmación general de estos poetas vinculados tras la guerra a la revista *Escorial* (también llamados “grupo *Escorial*”) frente al aislamiento de la guerra y postguerra fue el de un cierto “refugio en la intrahistoria”<sup>31</sup>, pero sería necesario matizar tal aseveración. Los poetas del “grupo *Escorial*” no presentaron en términos generales obras de evasión neoclasicista o de retórica exaltación imperial; es decir, obras que rehuían la devastada realidad histórica para recrearse en otra existencia más afín a sus deseos, más fácil de sobrellevar. Por el contrario, optaron por penetrar en el *adentro* de esa realidad y extraer su esencia eterna; no con el fin de acogerse a una realidad rectificadora sino ahondada, substanciada. No obstante —y aquí debe incluirse el matiz—, sin aislarse de los acontecimientos puntales del progreso histórico inmediato que les circundaba. De modo mucho más explícito optaron por hacerlo los poetas que se decantaron por una poesía más claramente social y atenta al devenir político —un aspecto que, en numerosos casos, les habría de restar coherencia interna y formacional, así como afinidad estética con el lector no contemporáneo.

Rosales no sólo logró aunar en su obra la esencia de lo eterno intrahistórico, la palabra en el tiempo y la inmediatez del acontecer evolutivo, sino que superó la linealidad temporal merced a la simultaneidad infinita de su poesía concebida como memoria del alma<sup>32</sup>. De ahí parte también su conocido afán de congregar en una misma obra poética —en toda su obra, ese gran poema único que fue redactando y corrigiendo constantemente a lo largo de su vida— todas y cada una de las potencias del espíritu, la cotidianeidad material o el multiperspectivismo técnico y disciplinar que caracterizaría su peculiar estilo poético.

<sup>30</sup> En TRENAS, Pilar, “La resurrección poética de Luis Rosales (entrevista)”, en *ABC*, 27-VIII-1978, p. 28.

<sup>31</sup> GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975 (Vol II. De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 838.

<sup>32</sup> “Es poesía tan interiorizada que, como la “palabra del alma es la memoria”, según el verso con el que Luis nos descubre su procedimiento poético, la expresión no es lineal. El alma no puede expresarse linealmente (...) la palabra incorpórea se expresa en planos repetidos, en espejos infinitos, pequeñas omnipresencias en un modo reducido de la mente de Dios (...) el alma no es otra cosa que memoria (...) palabra simultánea, palabra del alma, memoria actualizada e indefectible”, en TOVAR, Antonio, “Luis: memoria, palabra del alma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 257-257 (extraordinario dedicado a Luis Rosales), mayo-junio de 1971, pp. 357-358.

Entre su primera y segunda etapas poéticas (entre la redacción de *Abril* y la de *Rimas*) su objetivo formal se centró en la unidad íntima del poema; entre la segunda y la tercera (títulos emblemáticos de esta última son *El contenido del corazón* y *La casa encendida*), en la unidad lírica del poemario entero; entre la tercera y la cuarta (cuando escribe *Diario de una resurrección* y la trilogía de *La carta entera*), su finalidad estriba en lograr totalizar su corpus literario completo como si se tratase de una sola obra para una sola voz<sup>33</sup>.

El método utilizado fue primeramente la conjunción de muy diversas tradiciones e influencias heredadas de la literatura clásica y vanguardista, así como las voces personales de sus maestros y compañeros del 27. Para situarse a la altura del tiempo de dolor en el que se forjó su segunda etapa rescatará la hondura introspectiva y trascendente así como el calado del pensar y el sentir unamuniano o la palabra temporal y el "tú esencial" machadiano. Tras la brillantez, la búsqueda del fondo. Tras un primer movimiento de fijación en lo externo, un segundo de reconcentración interna, de pulido, de íntima congregación.

Una vez hallado y fijado el camino, la raíz de su poética, de nuevo Rosales habrá de invertir el procedimiento lírico, redescubriendo el universo de lo inmediato pero sin detenerse en su brillante superficie. Su siguiente objetivo consistirá en atender principalmente al trasfondo poemático desde las nuevas perspectivas, adentrándose en ellas para así integrarlas con las anteriores en su particular universo concurrente. El movimiento cardinal es el de reunir; su máxima ambición, totalizar. La técnica empleada para lograr la unidad discursiva consistirá en beber en las fuentes de las numerosas disciplinas y géneros literarios o artísticos (la épica y el drama, la novela y el ensayo filosófico, la pintura y el cine), a fin de obtener la obra de arte total:

Estoy seguro de que este camino más o menos que llevo es el camino del futuro poético. Por él irá la nueva poesía, por esta unión de lo narrativo, lo lírico y lo dramático, de la meditación filosófica, al mismo tiempo de la palabra coloquial para hacer más conversacional el poema (...) hoy por hoy, no solamente la poesía, sino la novela, han tomado este camino: borrar la frontera entre los distintos géneros literarios.<sup>34</sup>

Para borrar las fronteras, 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 términos, sino

---

<sup>33</sup> "En mi primera etapa aprendí a hacer versos, en mi segunda etapa aprendí a hacer poemas, en mi tercera etapa quise tener acento propio", en ROSALES, Luis, "Autobiografía improvisada...", *op. cit.*, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

que se desliza por el ámbito que torna simultáneos pasado, presente y futuro<sup>35</sup>, 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”<sup>36</sup>. Y seguidamente añade que en las culturas creadas por el hombre la muerte de los seres queridos no es sino 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”<sup>37</sup>. La vida se torna así un continuo sucederse dentro de cada ser de todo aquello que le esencializa y constituye su presente vital<sup>38</sup>.

El tiempo, apenas percible en *Abril*, tras la guerra civil se singulariza como uno de los elementos constantes —junto al dolor, la memoria o la trascendencia— y prioritarios de la poética de la segunda etapa rosaliana, abarcable también a la de muchos de sus contemporáneos. La poesía de Rosales tras la contienda se tornará elegíaca, dolida, transida de espiritualidad.

El tiempo se convierte en un elemento ontológico, conformador del ser del hombre, o como afirma en 1942: “El tiempo constituye ya, no sólo nuestra voluntad, sino nuestro ser”<sup>39</sup>. El presente, el futuro, articulan un continuo confluir activo del pasado, y el pasado se retroalimenta, se renueva, se discierne a partir de su dinámica dialéctica tanto con el presente como con el futuro, o en palabras de Rosales: “Siempre tengo presente la idea de Teilhard de que el mundo se está originando constantemente”<sup>40</sup>. Su definición es la de *presente vital*, es decir, “el presente de toda nuestra vida que actualizamos en cada uno de sus instantes”<sup>41</sup>, de ahí que afirme que

<sup>35</sup> “El poeta no canta las cosas que sucedieron sino las que están pasando, aproximándolas de tal modo que nos den la impresión de que siguen sucediendo, sucediéndose, en un proceso de actualización latente y palpante, aunque, en realidad, se refiera el poeta a vivencias antiguas”, DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “*La casa encendida* de Luis Rosales”, en *ABC*, 21-XII-1967.

<sup>36</sup> ROSALES, Luis, *Teoría de la libertad*, Ed. Seminarios y Ediciones, Col. Hora H, Ensayos y documentos, Madrid, 1972, p. 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> ROSALES, Luis, “La medida del tiempo”, en *Sí* (suplemento cultural del diario *Arriba*), nº 44, 1-XI-1942.

<sup>40</sup> ÁLVAREZ VARA, Ignacio, “Un poeta millonario. Habla Luis Rosales, el “Nobel” hispánico”, en *Cambio 16*, 1-XI-1982, p. 125.

<sup>41</sup> ROSALES, Luis, *Teoría de la libertad*, *op. cit.*, p. 65.

la historia siempre es futura<sup>42</sup> y que su noción de arraigo o desarraigo entronque con la ontológica temporal:

La función del futuro en nuestra vida consiste, en cierto modo en desarraigarla; en cierto modo en darle una tendencia proyectiva, en cierto modo en recrear nuestro pasado. Porque el pasado queda. Y su quedar no es algo estático e invariable; no es un en-sí. La función del pasado no consiste solamente en pasar, sino en quedar, estableciendo la sucesión de nuestra vida.<sup>43</sup>

Es menester vincular, necesariamente, la unidad temporal en la poesía de Rosales con otro aspecto capital de sus estudios de crítica literaria. El poeta granadino ya desde sus inicios manifiesta un interés perseverante por la lírica del Siglo de Oro<sup>44</sup>, que en la década de los 50 habrá de enriquecerse ampliamente con su aportación sobre la prosa de Cervantes, expuesta en el magno *Cervantes y la libertad*. Pero su vocación erudita no se limita a esta obra, se evidenciará desde los años 30 hasta el final de su vida, y será en el estudio interpretativo de la lírica clásica donde podremos observar claramente la progresión de su propia poética. O dicho de otra manera: de una primera valoración analítica mucho más afin a la estética renacentista irá desplazándose hacia la opción contraria, es decir, aquella en la que se produce una mayor empatía hacia la lírica barroca.

Tres son los ensayos principales donde iremos advirtiendo su cambio de parecer: “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”<sup>45</sup>, “El desengaño del Imperio” (se trata del prólogo que abre el vol. II de *Poesía Heroica del Imperio*)<sup>46</sup> y “La poesía cortesana”<sup>47</sup>. Cada uno de ellos se corresponde con una etapa poética. El primero, aparecido en 1936, a la poética de *Abril*; el segundo, editado en 1943, a la forja de *Rimas*, correspondiente a su segunda etapa poética; el tercero, publicado en 1963 respondería al intento de lograr la “poesía total”, y aparece en el momento de tránsito entre su tercera y cuarta etapas poéticas —recordemos que la cuarta no es más que una prolongación más ambiciosa y compleja de la tercera.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>44</sup> La totalidad de los estudios de Rosales sobre la época clásica de nuestras letras apareció por primera vez reunida en el volumen III de sus *Obras Completas* con una brillante introducción de José Francisco Ruiz Casanova: “Luis Rosales y sus contemporáneos”, *op. cit.*

<sup>45</sup> En *Cruz y Raya*, n° 38, mayo de 1936.

<sup>46</sup> En *Poesía Heroica del Imperio*, antología y prólogos de Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales, Ed. Jerarquía, Madrid, 1940 (vol. I) y Editora Nacional, Madrid, 1943.

<sup>47</sup> En VVAA, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. III, Ed. Gredos, Madrid, 1970.

La similitud entre la estética renacentista y la poética de *Abril* se comprende fácilmente a la luz de la recuperación garcilasista enmarcada en la corriente rehumanizadora o, más concretamente, en un cierto aire neorromántico vinculado a la herencia literaria becqueriana (que empezaba a fraguarse debido al doble centenario a conmemorar en 1936). De ahí en adelante la postura incondicional de los poetas de preguerra frente a Garcilaso comienza a resquebrajarse, y no es necesario mencionar el artículo de Antonio González de Lama en *Cisneros*<sup>48</sup> para prever que la lírica escapista del grupo vinculado a la revista *Garcilaso* (1943-46) no se apoyaba más que en un vano intento de resucitar una poética y comprensión de la realidad totalmente obsoleta.

Paulatinamente la disciplina formal, el sereno equilibrio artístico y vital renacentista irá cediéndole terreno al dolor trágico, a la angustia existencial e infinitud barrocas. De la plenitud serena a la dolorosa crispación, de la égloga a la elegía. No en vano será a partir de la guerra civil que la poesía se torne mayoritariamente elegíaca, dolorosa y temporal. Ante la trágica realidad, el arte no puede volver a contemplarse en el plácido espejo renacentista. Y la obra de Rosales no habrá de ser una excepción, o en palabras de Helios Jaime Ramírez:

El tiempo en la obra de Luis Rosales no es geométrico, no es lineal, no se da un pasado, un presente y luego un futuro. En la obra del poeta, el tiempo tiene una duración barroca (...) se fundamenta en el principio vital de la acción, en un sentimiento trágico de la vida.<sup>49</sup>

El ensayo “El desengaño del Imperio” (1943) representará un momento de transición, mientras que “La poesía cortesana” (1963) trata de totalizar toda la herencia clásica. En esta última Rosales olvida las distinciones banderizas y, desde una postura mucho más desahogada —la del poeta que ya ha logrado encontrar su acento propio— defiende una postura intermedia. “La poesía cortesana” es aquella que identifica a un grupo de poetas cuya sensibilidad bebía de las fuentes clásicas de ambos movimientos, tanto del renacentista como del barroco, es decir, aquellos que han logrado una voz más claramente personal, sin afiliarse a un grupo poético concreto. A través de estos representantes de la “poesía cortesana” Rosales dibuja el perfil del poeta que se aleja de lo consabido para adentrarse en la senda de la búsqueda poética personal. Luis Rosales se está definiendo a sí mismo.

Por lo que respecta al primero de ellos, “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española” (1936), Luis Rosales apela a dos términos sobre los que insisti-

---

<sup>48</sup> LAMA, Antonio G. de, “Si Garcilaso volviera”, en *Cisneros*, nº 6, 1943, pp. 122-124, recogido en el facsímil de *Espadaña (1944-1951)*, Ed. Espadaña, León, 1978, pp. XXXIII-XXXV. El artículo finaliza con la concluyente afirmación: “Si Garcilaso volviera yo no sería su escudero, aunque buen caballero era”, p. 124 y XXXV.

<sup>49</sup> En “Tiempo y espacio...”, *op. cit.*, p. 14.

rá a lo largo de su obra crítica pero que ya habían aparecido en un artículo anterior<sup>50</sup>, aunque aún no los aplicase a la distinción entre los dos períodos fundamentales de la literatura clásica española. Son la *figuración* y la *representación*. Según Rosales la distinción básica entre renacentistas y barrocos estriba en la voluntad de figuración, es decir, de intención esteticista propia del barroco frente a la comunicación, más centrada en la capacidad expresiva del lenguaje que en la brillantez estilística, que caracteriza a los renacentistas. Barroca voluntad de morir, de sacrificar la realidad sensible como principio de inspiración con el fin de que el poeta creador, el fingidor, moldee, a partir de sus cenizas, la realidad artística:

El espíritu crea, presenta y representa la naturaleza sensible, la voluntad de arte la estiliza y figura, y su predominio *rompe la unidad de la naturaleza sensible al figurarla con intención estética*. La figuración es, por lo tanto, la voluntad de morir que lleva consigo todo el mundo de creación (...) El estilo es la definición de la voluntad estética de un poeta, es decir, su propósito artístico reducido a unidad, porque solamente la voluntad podría armonizar y hacer una de las manifestaciones vitales diferentes que integrarían la obra (...) Ejemplificarse por la voluntad de ser, es decir, por su estilo. El acento humano, personal, íntimo, se encuentra muy frecuentemente en abierta oposición con él; a muchos poetas se les conoce más en lo que ocultan que en lo que dicen, porque su ocultación y su decir están normados por la voluntad.<sup>51</sup>

A raíz de esta precisión estilística, Rosales distinguirá entre los dos conceptos citados anteriormente, aplicables cada uno de ellos respectivamente al Renacimiento y al Barroco. Se trata de la figuración y de la representación:

El primero [la representación] se hace presente en el estilo por medio de la intensidad, el segundo [la figuración] por la eficacia. El primero es un lenguaje ilimitado, olvidado de sí, colmado de amor y de armonía en la unidad de su representación, y el segundo es un lenguaje limitado y preciso, consciente de su figuración, en el cual la claridad y la diaphanidad de los recursos expresivos prestigiarán con la armonía formal el desamparo, la falta de convicción de sus visiones.<sup>52</sup>

Partiendo de esta divergencia, Rosales precisará una nueva distinción esencial no únicamente en lo que a sus estudios sobre el Barroco respecta, sino de general utilidad por sus continuas referencias a lo largo de toda su obra poética y crítica. Se trata de la diferenciación entre la visión renacentista y la mirada barroca:

---

<sup>50</sup> Se trata de "La Andalucía del llanto (al margen del *Romancero gitano*), en *Cruz y Raya*, n° 14, mayo de 1934.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, pp. 76-79. El subrayado es mío.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 91.

Visión sería la facultad de percepción visible que tiene el hombre, la mirada recogería solamente el instante en que se actualiza la visión, y en relación a la consciencia del que las ejecuta, visión atiende más bien a la facultad de ver y a su resultado y menos a la voluntad (...) y con la voluntad la vocación y la posibilidad de arte. Esta intervención de la voluntad puede introducir una deformación en el mundo de la visión, orientada poéticamente a la estilización de la realidad, y esta deformación estilizada de las cosas reales, por la intervención de la consciencia artística, es la figuración estética de la realidad.<sup>53</sup>

La diferencia entre el ver y el mirar estriba en la profundización íntima de la percepción, mucho más honda y personal en la visión<sup>54</sup> que en la mirada. Al ver profundizamos y nos apropiamos, nos reunimos íntimamente con el ente sujeto a ser poetizado, mientras que la mirada se limita a apreciar lo notorio. Se trata de un ejercicio de introspección. Por otro lado, según nos vayamos adentrando en las sucesivas etapas poéticas de Rosales, éste aún incorporará un tercer término: el cegar, es decir, la visión más íntima, la que logra captar con mayor nitidez la esencia del ser espiritual rechazando lo insubstancial. Es el camino de la inmanencia a la trascendencia, el que se halla entre el decir y el habitar un nombre.

De este modo, si en su primera etapa Rosales trató de cegar su poesía por la vía de la pureza honda y espiritual renacentista, tras la guerra civil reparará en que de ahí en adelante la ceguera deberá buscarse en la doliente sucesión barroca, trágicamente humana. Y no será en absoluto ésta una herencia gongorista del 27, quienes adoptaron del período Barroco su brillantez estilística, su metafórica imaginería, sino que aquello que Rosales recoge y asimila del Barroco no será sino su acendrado, su radical agnismo vital. Enfrenta el divino clasicismo del XVI al desnudo humanismo del XVII. Extrapolemos estas conclusiones a las etapas de pre y postguerra y las deducciones resultarán concluyentes.

Paralelamente afirmará Luis Felipe Vivanco que “al cegar, tiene que empezar la memoria”<sup>55</sup>. Memoria concebida como fuente de introspección, como palabra poética, palabra raíz, palabra del alma; memoria directamente vinculada a la trascendencia, a la circularidad simultánea del recuerdo:

Entonces todo se recupera a través de la palabra, claramente a través de la presencia de Dios en algunos poemas al ser Dios el presente (“no lloro lo perdido,

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>54</sup> O en palabras de Guido CASTILLO: “El don verbal va en él unido al don visual, y éste podría ser definido —en su caso— como el don de doble vista merced al cual se penetra en la realidad del alma, en las zonas donde vibra el espíritu y palpitan signos capaces de expresarlo”, en “Introducción” a *Verso libre (Antología 1935-1978)*, *op. cit.*

<sup>55</sup> VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974<sup>3</sup>, p. 136.

Señor, nada se pierde”), y entonces la palabra es Dios, y en el principio era el verbo y el verbo estaba en Dios, entonces el poeta es el creador, el dios desmesurado, el que mide el tiempo, aquel para el que el tiempo cotidiano no es más que el pálido reflejo de una gruta en la que danzan las ideas y se unen y se consumen y crean la vida, quizá el poema.<sup>56</sup>

La llave del recuerdo la sustenta la alteridad, la necesidad de verbalizar la palabra del alma: la experiencia vital es percible necesariamente ligada a un *tú*, el *tú* esencial machadiano. El *tú* se opone a la amenaza del olvido, a la pérdida de la identidad humana. Y del miedo al olvido surge el miedo a la soledad, o en palabras de Félix Grande:

Y es que la soledad sólo crece en los yermos que ha abandonado la memoria. Dadle a un hombre cuatro paredes y la incesante facultad de recordar desde su corazón, y ese hombre jamás llegará a ser un solitario (...) Por eso allí la soledad no existe. Sólo existe la vida, que es lo contrario de la soledad.<sup>57</sup>

Y añade:

Es cierto: la soledad del hombre es radical. Pero también es un hecho radical en el hombre el horror a su soledad. El lenguaje poético basamentado en el amor (...) es adversario de ese horror de estar solo, de ese horror de vivir a oscuras (...) El lenguaje poético y el hombre se alumbran mutuamente y al hacerlo multiplican mutuamente su luz. La soledad del hombre y el lenguaje poético tienen siempre una cita para abolir, muy juntos, la radicalidad de la soledad esencial y transformarla en soledad comunicada y prójima, y para disminuir el terror de lo solo y lo separado.<sup>58</sup>

En estos fragmentos citados atina con notable destreza Félix Grande en señalar otro de los aspectos más reiterativos de la obra rosaliana. La noción de soledad comienza a impregnar la obra del poeta granadino cuando el tiempo de dolor la torna elegíaca. Así, en 1936, Rosales afirmaba que “el lenguaje de la soledad, de la radical soledad amorosa, es el lenguaje de la intensidad tocado y traspasado de misterio”<sup>59</sup>. Dos años más tarde, tras estallar la guerra civil, cuando comienza a evidenciarse la necesidad de la unidad, del entorno humano, su postura comienza a matizarse: “La

---

<sup>56</sup> VILANOVA, Manuel, “Luis Rosales en su templo del tiempo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 302, agosto de 1975, pp. 442-443.

<sup>57</sup> En “La poesía de Luis Rosales...”, *op. cit.*, p. 59.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>59</sup> ROSALES, Luis, “La figuración...”, *op. cit.*, p. 256.

soledad nos ensancha el amor, y en cambio las soledades nos distancian, nos separan de él.”<sup>60</sup>

El abanico se amplía, el término se matiza; la soledad comienza a dibujarse como la toma de una posición egoísta, excluyente. Y así en 1940 Rosales, tras abogar por el destino patrio, colectivo, “que completa nuestra acción individual, que nos levanta hacia Dios mediante el tránsito de la caridad, que nos trasciende”, acabará afirmando tajantemente que “Al que estuvo en el mundo en soledad ha de enjuiciarle Dios, cuando llegue su hora, en mala compañía”<sup>61</sup>.

El influjo evangélico es evidente. Invocando la necesaria unidad y fraternidad humanas resuenan como un eco constante las palabras de Jesús: “Porque donde hay dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos” (Mt 18, 20). La soledad es immanente y disgrega, aísla; por el contrario la reunión trasciende al individuo de su radical soledad humana, como nos confiesa en *Rimas*: “MI SOLEDAD TERMINA EN TU LATIDO./ Tú eres mi compañero;/ mi reló de morir que late solo;/ mi corazón de Dios dentro del pecho.”<sup>62</sup>

También Octavio Paz defiende una postura coincidente en el mismo período en el que Rosales postula esta divergencia. El texto es adecuadamente esclarecedor y de cita obligada:

...el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra, de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, “reunirse”, mejor dicho, con su objeto, su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza (...) siempre más allá, hacia lo desconocido (...) Religión y poesía tienden a la comunión.<sup>63</sup>

A pesar del necesario viraje estético y vital que experimenta la obra de Rosales en los años 40 (el encuentro de la necesaria alteridad, la comunión vinculante con la colectividad<sup>64</sup>, hecho que reafirma al poeta en su tarea testimonial), no por ello habrá de desdeñar aquel concepto inicial de soledad, íntima, abierta y fecunda:

<sup>60</sup> ROSALES, Luis, “La salvación del amor en la mística española”, en *Jerarquía*, Pamplona, marzo de 1938, p. 67.

<sup>61</sup> ROSALES, Luis, “La poesía hispánica...”, *op. cit.*, p. 103.

<sup>62</sup> ROSALES, Luis, “El desvivir del corazón”, en *Rimas*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1951, p. 103.

<sup>63</sup> PAZ, Octavio, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *op. cit.*, pp. 293-294.

<sup>64</sup> “Lo común nos constituye: es nuestra raíz; lo social nos conforma: es nuestro cauce”, en ROSALES, Luis, “Leopoldo Panero hacia un nuevo humanismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 187-188 (extraordinario dedicado a Leopoldo Panero), 1965, p. 39.

Hay una soledad verdadera y una soledad desolada. La soledad verdadera tiene dos funciones, o si se quiere dos instantes. El primero es de desasimiento y con él nos aislamos del mundo: por eso estamos solos. El segundo es de apertura y convocación a todo lo que es nuestro, y en él estamos siempre solos *con algo*, generalmente *solos de alguien*.<sup>65</sup>

Un tiempo para el *yo* y un tiempo para el *nosotros*. Un tiempo para el poeta visionario que se desliza hacia la íntima ceguera, aquella luz interior que le ha de trascender; y un tiempo para el poeta que se yergue en bardo de la comunidad, que revela la intimidad intrahistórica de la voz colectiva. Es por ello que la obra de Rosales debe ser abordada y estudiada como un proyecto de totalización, como la eterna reescritura de un solo y larguísimo poema compilador de la inmediatez y del absoluto. Ya en el período de génesis literaria, en la obra de Rosales se halla la clave central de su poética: la memoria. La memoria como un itinerario cíclico que se revela en el instante, en el presente vital. La obra como un continuo ahondamiento en las máscaras cotidianas del ser. De ahí que sus diferentes escritos hayan de reinterpretarse a la luz de todos los demás, de la misma manera que el pasado en Rosales se reescribía en el porvenir y éste no podía concebirse sin la herencia memorial de los múltiples pasados futuros.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.