

Igualmente podría interpretarse la segunda línea destacada con asterisco como un decasílabo, muy frecuente en los poetas posrománticos y modernistas:

*pero sé que un dolor que se vive...*

pero no es la forma versal la que aquí importa, sino la forma rítmica. Desde el segundo hasta el sexto verso del texto transcrito, el poeta ha utilizado el vaivén melancólico de los versos imparisílabos para subrayar la melancolía de su meditación. Pero en el verso séptimo, cuando la consideración del dolor vivido le exalta, el ritmo se ajusta al sentido y surge esta serie de pies anapésticos con su característico dinamismo y su terquedad acentual, destacándose las tres palabras clave: *sé, dolor, vive*. *El dolor que se vive* ha necesitado un tiempo más veloz, cierto nerviosismo rítmico, que contrastará después con el sosiego del *dolor que se sueña*. Este verso está, también, formado por pies anapésticos, pero el hecho de que lo constituyan solamente dos le hace perder la insistencia galopante de su hermano anterior. Una violencia que hubiese heredado de haber sido prolongado con un pie más, como, por ejemplo:

*que un dolor que se sueña y se sufre...*

Lo apuntado aquí podría hacerse extensivo al verso

*como si se me fuera callando la carne*

aunque la debilidad acentual del primer pie, y la significación del gerundio *callando*, intensificada por su sonido, sugiera desolados ecos de campanada funeral. Todo esto, aunque precipitada e incompletamente expuesto, puede hacer meditar al lector acerca de las sutilezas de la expresión; acerca, también, de la imposibilidad de establecer leyes rítmicas desentendiéndose del sentido y del sonido de los vocablos.

Queda, finalmente, una línea:

*bajo esa especie de rubor físico que es el cansancio*

cuya interpretación podría asimilarse a la de la primera línea del texto, es decir, como una secuencia prosaria. La razón por la que el ritmo poético se rompe es clara. La frase constituye, por su sentido, un inciso mental en un contexto sentimental. La meditación, la confianza hecha como en sueños, hubiera exigido una expresión semejante a ésta, que resulta de eliminar el inciso:

*como si se me fuera callando la carne bajo el cansancio*

Sin embargo, no es eso lo que ha ocurrido. La meditación del soñador se ha visto interrumpida por una definición friamente crítica. El poeta no se ha contentado con nombrar al cansancio, sino que ha necesitado definirlo, verlo desde fuera, interrumpirse a sí mismo, distanciarse del propio sentimiento. Ni siquiera ha utilizado una fórmula sintética que equipare el cansancio al rubor físico, sino que utiliza la desdeñosa fórmula *bajo esa especie de...* Cualquiera puede comprender la diferencia que existe entre una forma sintética, en la que aún perdura la afectividad—por ejemplo, *el rubí de tus labios*—y una forma analítica—*esa especie de rubí de tus labios*—. La intención del inciso de Rosales, por ese carácter desapasionado que rompe la emoción, necesitaba romper el ritmo, utilizar la prosa para que el contraste, paradójicamente, hiciese al fragmento más lírico.

Fácilmente se comprende que analizar superficialmente, en una secuencia rítmica, únicamente sus excepciones, es poco más que nada. Pero pretendía con ello inducir al lector a analizar por sí mismo, presentándole el punto de vista de otro lector. Y este conato de análisis es menos aún si se tiene en cuenta que se refiere a un pequeño fragmento perteneciente a un conjunto orgánico: el poema. Así como éste es, a su vez, una faceta de ese prisma que es el libro entero. Conviene recordar que *El contenido del corazón* es, en rigor, un solo poema, una elegía por la que desfilan, borrosamente, los años de la infancia, los seres entrañables arracimados a la sombra de la figura materna, las decepciones y las nostalgias.

Borrosamente: he aquí una palabra que no he utilizado caprichosamente. Porque la intención del poeta parece haber sido sumergir a los seres amados y sus actos en el tiempo. En la emoción del tiempo manriqueño podría precisarse recordando a don Antonio Machado: otro nombre que traigo a estas líneas con deliberación. Pues conviene recordar que por los años en que Luis Rosales comienza a escribir estos poemas—1940—la poesía concebida como «palabra en el tiempo» no es frecuente. Esta inclinación de Rosales hacia Machado es, en él, cosa anterior, más o menos de hacia 1935. En esto también fue el granadino un anticipador, porque vio en Machado un poeta *vigente* cuando la mayoría de los poetas del 27 lo tenían sólo como un gran poeta que creció a contracorriente de su tiempo.

Los hilos con que teje la temporalidad de sus poemas son, en Luis Rosales, distintos y contrastantes. Destejiendo cada poema podemos hallar un módulo, una estructura-tipo que podría esquematizarse, de una manera simplista, así: Un comienzo enunciativo, prosario, a manera de un acorde sin tonalidad determinada, del cual tenemos un ejemplo en el fragmento antes transcrito. Comienza, a continuación, el

tratamiento lírico, la expresión cálida, la que nos comunica el sentir más que el pensar del poeta. Pero este comentario lírico se desarrolla en tres planos diferentes, que se suceden y se superponen: el que es descripción de una acción presente:

*Doy unos pasos. Llego al sillón...*

el que es evocación de una acción o un sentimiento pasados:

*como en las noches de invierno llegaba alguien hasta mi dormitorio para cubrirme con la manta...*

*aquella manera de repartirse entre los hermanos que tanto me dolía...*

el que es meditación fuera del tiempo:

*En cambio, cada dolor nos hace conocer de nuevo el mundo, cada nuevo dolor es un alumbramiento de la verdad...*

Descripción. Evocación. Meditación. Son los tres hilos con los que va trenzándose el poema, sin solución de continuidad la mayoría de las veces, adquiriendo infinitos matices y tornasoles. Porque la evocación puede aparecer en su forma más pura, expresada por medio de tiempos verbales de pasado, ahondando la distancia temporal entre el presente y el pretérito:

*Cuando faltábamos a clase, cuando hacíamos rabona...*

y aparece también trasladándose al pasado, viviéndolo en presente como en estos ejemplos en que evoca a la madre muerta:

*Ella me mira silenciosa...*

*Ahora que estamos juntos ya no preciso preguntarte.*

Añadamos a estos contrastes de planos los contrastes de ritmos dentro de cada uno de los planos, y tendremos una vaga idea de la variedad expresiva de este libro cálido e intenso.

La primitiva versión, escrita de un tirón, según confiesa el poeta, fue ampliada, reducida y revisada en años posteriores. Sospecho, a la vista de las dos versiones de «La ceniza en la sombra», el poema del cual he tomado todas las citas que aparecen en este trabajo, que la revisión y pulido de los textos habrá exigido muchas horas y mucha dedicación. Porque no ha consistido en enriquecer la expresión primitiva con oropeles verbales, sino en acendrarla, en intensificar su misterio. Es para mí evidente que la poesía ve más que el poeta, y alguna vez lo he escrito. La revisión de un texto consiste en despojar,

a lo que había visto el poema, de lo que no había sabido ver aún el poeta, o lo había visto mal. Y una manera de «ver bien» en *El contenido del corazón* consiste en desvanecer los contornos demasiado precisos de las figuras para que se confundan, fantasmalmente, con la atmósfera temporal. Puede aclararnos esto el cotejo de las dos maneras en que la madre aparece evocada. La primera versión decía así:

*¿Quién está aquí conmigo? Es una figura blanca que se levanta de la ceniza; una figura silenciosa que hace ya mucho tiempo que no mira, que no reza conmigo, que no me puede besar al despedirme. Cuando era niño la conocía por la fragancia de su carne. Cuando era adolescente, por aquel vuelo de sus manos en torno mío. Y ahora, porque sólo me siento hombre cuando recuerdo su sonrisa. Está quieta y callada. Se ha dormido esperándome. Y ahora están junto a ella, con un ligero movimiento, las aguas vivas...*

Compárese con la versión definitiva:

*... aquí, a mi lado, siento un vaho de mujer que me envuelve, como en las noches de invierno llegaba alguien hasta mi dormitorio para cubrirme con la manta. Cuando era niño la conocía por el olor. Cuando fui adolescente, por aquella manera de repartirse entre los hermanos que tanto me dolía. Y ahora, porque me siento hombre recordándola. Pero nada es igual. En el recuerdo todo vuelve y nada se repite, pero tengo la certidumbre de que está aquí conmigo. La veo borrosa, imprescindible, como si descansara entre un ligero movimiento de agua viva. Se ha dormido esperándome...*

Un simple vistazo revela claramente la superioridad de la segunda versión. A efectos únicamente de probar ese esfumado de contornos en beneficio de la atmósfera total del poema, señalaré aquí algunas de las variantes.

PRIMERA VERSION

*Es una figura blanca...  
una figura silenciosa...  
que no mira, que no reza,  
que no me puede besar  
la conocía por la fragancia de su  
[carne  
por aquel vuelo de sus manos en tor-  
[no mío...  
me siento hombre cuando recuerdo su  
[sonrisa...  
Está quieta y callada  
están junto a ella, con un ligero mo-  
[vimiento las aguas vivas...*

VERSION DEFINITIVA

*Un vaho de mujer que me envuelve  
La conocía por el olor  
por aquella manera de repartirse en-  
[tre los hermanos que tanto me dolía  
me siento hombre recordándola...  
la veo borrosa, imprescindible...  
como si descansara entre un ligero  
[movimiento de agua viva...*

Es significativa la transformación de las primeras aguas vivas, que podrían ser interpretadas como aguas reales, en esas otras irreales entre las que parece descansar. El fragmento ha ganado en intensidad lírica en la medida en que la figura de la madre ha perdido precisión física. Porque en la segunda versión la conocemos únicamente por su emanación, por la huella que deja en el espíritu del hijo. No es ya necesario decir que es una figura silenciosa, quieta, de carne fragante, para que los lectores del poema la sintamos así. Para que esta aura mágica se produzca ha sido necesario que se eliminasen no sólo las precisiones descriptivas, sino también las palabras que las lastraban —blanca, silenciosa, quieta, etc.—, que tienen algo de material de arrastre literario, como si el poeta entonces no hubiese acertado a individualizarlas, haciéndolas vibrar.

Estas notas no pueden terminar sin apuntar a otras dianas, a las que tampoco llegarán, como no han llegado los disparos que he venido haciendo. Pueden ser temas sugestivos para críticos mejor dotados. Así, por ejemplo, sería interesante mostrar todo cuanto en este libro, en su primera versión, existe de anticipador. Y no sólo de la poesía posterior de Luis Rosales—*La casa encendida* fundamentalmente—, sino de buena parte de la poesía española, que adoptaría ese tono coloquial característico de *El contenido del corazón*. Otro estudio necesario: cómo Rosales participa en su obra de esa estética de lo pequeño a que se refería Lorca, y que consideraba propio de lo granadino. A veces se manifiesta a través de una imagen; otras, de un vocablo sorprendente, un neologismo, un giro primoroso. Labor todo ello de lapidario del idioma, que lo talla y lo pule con amor, disimulándolo después para que el hallazgo no se quede en mera ocurrencia, en voluta de la imaginación, en desplante virtuosístico.

Y lo que discurrió precipitadamente, precipitadamente acaba aquí. Aunque ahora con la sensación por mi parte de haber quedado nada más que en buena intención lo que pretendió ser, además de homenaje de admiración al poeta, un ensayo de aproximación a su obra, esclarecedor para el lector.

JOSE HIERRO