

Pero una turbonada pasó desordenadora, desenraizadora, sobre la delgadez y la ternura, sobre los éxtasis de miedo y asombro de *Abril*, y así, producto del dolor, nació ese poema final, «Misericordia»: poesía religiosa, íntima, desgarrada, sincerísima, que por estas condiciones y por su temprana fecha (1933) es probablemente la que inaugura esa línea que tan característica había de ser de nuestra producción desde 1939 en adelante.

He citado sólo pasajes de poemas escritos ya en romance, ya en verso que va hacia formas libres y sin rima alguna. También había en *Abril* sonetos y otras formas aconsonantadas que nuestro poeta maneja con gran suavidad y fluidez. Son éstas las que predominan en su *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, librito publicado en 1940, que es de las obras más conocidas de Rosales: su dulzura y su ternura emocionada le han dado una feliz pervivencia, siempre renovada por el gozo anual de las Navidades, pues el autor suele prolongar la materia de este libro con alguna nueva poesía escrita —siempre a ruego de amigos— cuando llegan esas fechas.

Habían pasado muchos años desde la publicación de *Abril*, cuando en 1949 apareció el poema *La casa encendida*. El poeta, que al salir su primer libro tenía veinticinco años, va a cumplir ya los cuarenta; muchas cosas han ocurrido en España y en la literatura española. En la poesía de Luis Rosales, también. La primera impresión del lector de *La casa encendida*, que viene de *Abril* y del *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, es de sorpresa. La sorpresa no es total por el uso del verso libre, que llena el nuevo libro; porque el verso libre estaba ya en algunos poemas de *Abril*; pero aun en este aspecto exterior hay algunas novedades de las que luego hablaremos. Lo que primero sorprende es que el poeta de *Abril*, que parecía en puro éxtasis interjectivo ante la belleza de la amada y de la naturaleza, en *La casa encendida* se ha convertido en un narrador. El poema de la época de la llamada «poesía pura» no podía contener anécdota, considerada entonces ganga impurísima; el poema surrealista podía contener mucha materia concreta, pero siempre sugerida y desarrollada por nexos irracionales. Y este poema de Luis Rosales contiene narración de hechos verídicos: el poeta se halla, al principio del poema, solo con el silencio y el cansancio de una vida sobre los que ya ha caído la nieve, borrando mucho de lo que creyó suyo, y entonces en su casa, donde la luz está apagada, ve cómo una habitación se ilumina, una memoria surge: la juventud, con los compañeros y compañeras de los días universitarios, todo presidido por la figura de Juan Panero (hermano de Leopoldo), Juan Panero, que había de morir muy joven; otra vez la imagen iluminada es el encuentro con María, la que había de ser, años más tarde, mujer del

poeta; otras son de infancia: Granada, el Corpus, la casa de la niñez, una criada vieja (Pepa, Pepona), los padres, el encuentro en que se describe cómo se conocieron los padres, la madre, el desvivirse del hombre hacia el recuerdo de la madre.

Todo esto está contado con palabras muy distintas de las de *Abril*, sin aquella especie de alarido de última belleza que tenían las del libro juvenil; ahora son mucho más próximas a las de la prosa o aun de la conversación, aunque Rosales no abandona nunca el uso de imágenes. Véase lo diario y lo poético juntándose en la evocación de la antigua criada:

... y puede ser que yo sea niño

«Pepa, Pepona; ven»

*y Pepona llegaba hacia nosotros con aquel alborozo de negra en baño
con aquella alegría de madre con ventanas [siempre
que hablaban todas a la vez, para decirnos
que no hay tarde sin sol, ni luz que no caliente
las mienes y las manos,*

«pero, Pepa, Pepona, ¿dónde estás?»

*y estaba siempre
tan morena de grasa
que parecía una lámpara
vestida con aquel buen aceite tan pálido de la conformidad;
y era tan perezosa,
que sólo con sentarse
comenzaba a tener un gesto completamente inútil de pañuelo doblado,
de pañuelo de hierbas;
y vosotros recordaréis conmigo
que tenía un cuerpo grande y popular,
y una carne remisa y confluyente
que le cambiaba de sitio acomodándose continuamente a su postura,
como cambian las focas, para poder andar, la forma de su cuerpo,
y vosotros sabéis que todavía
después de quieta siempre, era tan buena,
tan ingenua de leche confiada,
que muchas veces las avispas se le quedaban quietas en las manos,
y ahora está en una cama de carne de hospital
con el cuerpo en andrajos,
y vosotros sabéis, y Dios lo sabe, que se llamaba Pepa,*

«pero, Pepona, ven; ¿cómo no vienes?»

*y vosotros sabéis
que todos los hermanos hemos vivido dentro de ella,
sin encontrar la puerta de salida
durante muchos años,
que sus manos han sido las paredes de la primera casa que tuvimos
durante muchos años,*

*hasta que al fin la casa grande,
 la casa de la infancia fue cayéndose,
 la casa de hora única, con una estancia sola de juego indivisible,
 de cielo indivisible,
 se fue cayendo al fin, sobre nosotros, con la carne de Pepa,
 se fue cayendo como ella, y agrietándose al fin, la casa de la infancia
 y dejó de volar el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nues-
 [tros labios...*

Otras veces se asoma a un mundo visionario u onírico, que se diría próximo al del surrealismo, sólo que aquí el misterio está racionalmente orientado hacia una meta propuesta. La habitación encendida (es la imagen del encuentro con María y la llegada del amor) se va cambiando en lluvia norteña, en muelle, en escalera de muelle, donde la protagonista está sentada esperando:

*Sabed, ahora se encuentra lloviendo dentro de ella (dentro de la habi-
 es una lluvia «triste como un llanto de ciego», [tación),
 es una lluvia interminablemente sucesiva,
 interminablemente diciéndome que llueve,
 interminablemente cayendo siempre y sin mojar la tierra;
 y, sin embargo, sabed
 que entre la lluvia
 hay un sonido húmedo y sordo
 de embestida total que socava la entereza de algo,
 hay una mano que nos está cambiando de sitio el corazón,
 y hay un latido que se empapa de lluvia,
 y hay una carne tensa que se está haciendo vegetal,
 que se redime de ser carne y que llueve...*

*Y YO AL ENTRAR LO ESTOY MIRANDO TODO, SIN PODERLO ENTENDER,
 y sé que no es posible, y, sin embargo, es triste,
 y sé que no es posible, y, sin embargo, es verdadero:
 sí, sabed, son las aguas reunidas,
 son las aguas reunidas en la extensión del mar lo que estoy viendo:
 las dársenas sacramentales donde las naves se restauran,
 las mercancías que se entretienen en decir que la tierra es redonda,
 los malecones como alianzas que contribuyen a la seguridad que nadie
 y los muelles, {tiene,
 y los muelles desiertos y vacíos como un beso deshabitado que nadie
 que nadie vive y sabe a llanto [espera,
 entre dos labios mecánicos y unidos,
 y el mar que muere ya,
 y un barco avanza entre la niebla
 —sigue lloviendo—
 sigue avanzando un barco entre la niebla que borra al fin su arboladura,
 y recoge su adiós como un pañuelo,
 mientras sigue lloviendo,
 mientras sigue lloviendo y en la escalera que se hunde,
 en la escalera que es como el vientre flácido del muelle,*

en la escalera ciega que baja hasta las aguas,
está esperando una mujer,
una mujer sentada y última a la que llega el agua a las rodillas,
una mujer que también llueve,
que también dice adiós entre la niebla,
que también sabe que ahora es de noche y está sola.

Quizá lo más característico del cambio que va de *Abril* a *La casa encendida* sea el paso del entrecortamiento de lo interjectivo a una gran fluidez. Forzosamente el verso libre (el de Luis Rosales es de una gran tersura) tiene que apoyarse en recursos discursivos. Otra causa colabora a ello: se ve que el poeta tiende ahora a una condensación de pensamiento. (A este respecto resulta curioso comparar poemas publicados en *Abril*, y luego en antologías después de 1946; podría compararse la última estrofa del que empieza: «Abril, porque sueño, creo.») Esta tendencia al pensamiento poético es evidente en *La casa encendida*; las distintas partes del poema suelen comenzar por versos que el poeta ha hecho imprimir en versalitas y que son reflexión o condensación de lo que luego se desarrolla en el relato. En *La casa encendida* las imágenes suscitadas por la memoria a veces se desarrollan con una cinematografía de ensueño, adquieren—así el trozo del muelle que citaba antes—esa irreal realidad del sueño que tienen las creaciones de algunos maestros del surrealismo pictórico (con ella, una irracionalidad, en la que es evidente el paso de la poesía surrealista). Pero ese sueño evocado tiene en el poema su meta exacta, prevista o intuida por el poeta. Al principio de las principales partes del poema la reflexión empieza a operar con sus nexos lógicos, como pensamiento condensado; éste se desarrolla luego o ejemplifica con elementos procedentes del recuerdo (de la experiencia personal); es un desarrollo que a veces va como por vías oníricas. Pero la realidad así evocada sigue fluyendo por debajo. No siempre ocurre así; el fragmento «Pepa, Pepona» fluye por cauces muy distintos (más directamente reales), pero siempre con bastantes elementos de irracionalidad expresiva. En conjunto es difícil condensar las notas características de un poema tan complejo, en donde confluyen tantos modos de sensibilidad y tan encontradas técnicas expresivas. Yo veo *La casa encendida* como uno de los intentos más logrados de incorporar los hallazgos del surrealismo a una técnica constructiva; para ello el poeta pasa a cada instante de la racionalidad a la irracionalidad, de la mera evocación de la memoria iluminada a la fluencia onírica, y se demora más o menos del lado de acá o del lado de allá de esta muralla, tan divisoria en general; no en su poema. Con sus rasgos de fuerza creativa y de emocionada evocación, *La casa encendida* es uno de los libros verdaderamente

importantes que ha producido la poesía española en estos últimos treinta años.

Dos más tarde que *La casa encendida*, Rosales publicó sus *Rimas*; es una colección de poemas sueltos, y la mayor parte están escritos en formas tradicionales, predominando el endecasílabo; frecuentemente aparece la asonancia que une los versos pares (y por aquí estas *Rimas* van a relacionarse con las de Bécquer y con la poesía de Antonio Machado). Las *Rimas* de Rosales incluyen algunos de los momentos más delicados de una inspiración que siempre ha tenido la exquisita delicadeza andaluza. También se encuentran allí algunos de sus poemas de más intensa emoción humana. Como en la composición a su madre muerta:

... *Tu voz me llega
como el aire de marzo en un espejo,
como el paso que mueve una cortina
detrás de la mirada. Mira, vivo
oscuro y casi andado. No sé cómo
podré llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte,
madre, que yo he de hacer en tanto viva
que no te quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola, allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.*

Este poeta, tan poeta, ocultaba otros anhelos; necesitaba verter su espíritu en varias de las direcciones de la expresión literaria; tenía otras cosas que decir, además de su poesía.

Y, sin embargo, era tan poeta, que le fue costando tiempo y tiempo, no el abandonar lo poético, porque eso no lo podía hacer sin ser infiel a su destino, sino el modificar la forma de su expresión, esencialmente lírica.

Allá por mil novecientos treinta y tantos el joven poeta seguía los cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Entre sus profesores figuraban Américo Castro, Xavier Zubiri, Pedro Salinas, José Montesinos... Esta formación universitaria tendría, claro, gran influencia sobre el desarrollo ulterior de su obra. Y, sin embargo, el terrible destino de poeta lírico ¡pesaba tanto! El aspecto crítico comienza tímidamente a aparecer en trabajos de aquella época; la publicación reciente de *El romancero gitano*, de García Lorca, le da motivo para el delicado ensayo *La Andalucía del llanto*; pero esta prosa ¿es crítica literaria o es poesía? De la misma época —Latín, Ciudad Universitaria— es una traducción en verso de las dos primeras églogas de Virgilio. Aparecían estos trabajos de Rosales en la revista *Cruz y Raya*.

Unos años después, la en esos ensayos apenas insinuada veta de