



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*El gran discurso de la urbe: un itinerario en la poesía del
siglo XX (de las vanguardias a la posmodernidad)*

Relatore

Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando

Michele Alessandro La Spina

Anno Accademico 2019 / 2020

Índice:

| | |
|--|-------|
| Introducción | p. 6 |
| I) La Generación del 27 | |
| 1. Ramón Gómez de la Serna: fragmentos de visiones urbanas en <i>Las Greguerías</i> y el derrumbamiento de la metrópoli en <i>Cinelandia</i> | p. 7 |
| 1.1. Fragmentos de visiones urbanas en <i>Las Greguerías</i> | p. 7 |
| 1.1.1. Los ferrocarriles | p. 8 |
| 1.1.2. Los medios de transporte | p. 10 |
| 1.1.3. Críticas al capitalismo | p. 10 |
| 1.1.4. El tedio | p. 11 |
| 1.1.5. La muerte | p. 12 |
| 1.2. Cinelandia: la capital de la industria cinematográfica como emblema del derrumbamiento de la metrópoli | p. 15 |
| 1.2.1. El efecto deshumanizante de la metrópolis | p. 17 |
| 1.2.2. La imposible huida hacia el campo | p. 18 |
| 1.2.3. Categorías antropológicas | p. 19 |
| 1.2.4. Muertes, suicidios y asesinatos | p. 22 |
| 1.2.5. La censura de la muerte | p. 23 |
| 2. Jorge Guillén: el carácter transcendental de la ciudad en <i>Cántico I</i> (1928) y el parcial cambio de perspectiva en <i>Cántico II</i> (1936) | p. 26 |
| 2.1. El carácter transcendental de la ciudad en <i>Cántico I</i> (1928) | p. 26 |
| 2.2. El parcial cambio de perspectiva en <i>Cántico II</i> (1936) | p. 32 |
| 3. Pedro Salinas: la ciudad entre luz y sombra en <i>Seguro azar</i>, la disolución de la mujer y el ideal arquitectónico en <i>Fábula y signo</i> | p. 36 |

- 3.1. La ciudad oscura y la ciudad clara en *Seguro azar* (1924-1928) p. 36
- 3.2. La disolución de la mujer en *Fábula y signo* (1931) p. 41
- 3.2.2. El ideal de perfección arquitectónica en *Fábula y signo* (1928) p. 43

4. Federico García Lorca: el poder desgarrador de la metrópoli surrealista en *Poeta en Nueva York* (1940) p. 48

- 4.1. El primer contacto con la metrópoli p. 48
- 4.2. El elemento afroamericano como posibilidad de rescate de la naturaleza p. 50
- 4.3. Calles y sueños: la cumbre de las visiones surrealistas y de la deshumanización p. 51
- 4.4. La huida hacia el campo p. 53
- 4.5. Vuelta a la ciudad p. 54
- 4.6. Las dos odas y el triunfo del reino de la espiga p. 57

5. Miguel Hernández: el ideal de la fábrica-ciudad comunista rusa p. 59

II) La etapa del exilio

6. Jorge Guillén: la resistencia del poeta frente al caos de la ciudad y la superación del miedo a la muerte en *Cántico III* (1945), *Cántico IV* (1950) y *Clamor* (1957-1960-1963) p. 65

6.1 la resistencia del poeta frente al caos de la ciudad y la superación del miedo a la muerte en *Cántico III* (1945) y *Cántico IV* (1950) p. 65

- 6.1.1. La resistencia de la ciudad al caos p. 65
- 6.1.2. El bullicio del gentío p. 69
- 6.1.3. La rendición a la disolución del hombre en la multitud p. 70
- 6.1.4. La resistencia a la disolución del hombre en la multitud p. 73
- 6.1.5. La superación del miedo a la muerte p. 77

6.2. La pérdida y la recuperación de la poética en *Clamor* (1957-1960-1963) p. 80

- 6.2.1. Las distintas claves interpretativas del tren p. 80
- 6.2.2. La ciudad entre caos y orden p. 83

- 6.2.3. El derrumbamiento de la poética de Guillén p. 85
- 6.2.4. La recuperación de sentido al final de *Clamor* p. 92

7. La nueva ciudad saliniana: de lugar del encuentro imperfecto para los amantes a enigma sin respuesta para el exiliado p. 97

- 7.1. La “ciudad celeste” y la “ciudad real” en *Largo lamento* (1936-39) p. 97
- 7.2. *El contemplado* (1946): la “ciudad enemiga” en el poema *Civitas Dei* p. 100
- 7.3. La ciudad como enigma sin respuesta en *Todo más claro y otros poemas* (1949) p. 104

III) El posmodernismo

8. Pere Gimferrer: la ciudad posmoderna como lugar de la pérdida identitaria y de la memoria en *La muerte en Beverly Hills* (1967) p. 113

- 8.1. La ciudad vanguardista y la posmoderna p. 113
- 8.2. La ciudad posmoderna y la fragmentación del yo p. 115
- 8.3. Ciudad de la memoria p. 116

9. Leopoldo María Panero: la ciudad posmoderna como espacio de criollización de la cultura pop en *Así se fundó Carnaby Street* (1970) p. 121

- 9.1. Homicidios y homenajes a famosos escritores p. 126
- 9.2. El Hombre Amarillo p. 128

Conclusiones p. 131

Bibliografía p. 135

Ad Alessia, che mi ha accompagnato nei miei studi durante il biennio magistrale

Ora la città è un film straniero senza sottotitoli

Le scale da salire sono scivoli

Scivoli, scivoli, ghiaccio sulle cose

La tele dice che le strade son pericolose,

Ma l'unico pericolo che sento veramente

È quello di non riuscire più a sentire niente

Il profumo dei fiori, l'odore della città

Il suono dei motorini, il sapore della pizza

Le lacrime di una mamma, le idee di uno studente

Gli incroci possibili in una piazza.

-Lorenzo Jovanotti Cherubini, *Fango*

Introducción

En esta tesis me ocuparé de la representación del espacio urbano en la poesía española del siglo XX. No he escogido el título “el gran discurso de la urbe” por vanagloria, sino para subrayar la increíble complejidad de un argumento que abarca una miríada de significados y subtemas distintos. En efecto, resulta necesario adoptar una perspectiva que tenga en cuenta también de la relación del hombre con el espacio urbano. De esta manera ha sido posible reflexionar acerca de la deshumanización, de la alienación y de la pérdida identitaria del hombre explotado por el sistema capitalista; pero también acerca de temas positivos: la ciudad como lugar donde se pierde el principio de la realidad, como lugar del encuentro dichoso entre el hombre y la máquina, de relaciones afectivas e incluso de proyección hacia un mundo metafísico.

El que se propone aquí de ninguna manera podrá ser un trabajo exhaustivo, pero se basa en una observación de un *corpus* muy variado que se mueve entre las vanguardias y el posmodernismo. Uno de los aspectos que tal vez merezca la pena destacar es precisamente la construcción del *corpus*, es decir la atenta selección de un repertorio lírico trans-epocal en el que lo urbano constituye un tema destacado.

El segundo reto que este trabajo supuso para mí ha sido analizar los textos escogidos con el mismo rigor crítico entrando y saliendo de las diferentes poéticas de escritores tan diferentes como pueden ser Ramón Gómez de la Serna y Pere Gimferrer. La selección es principalmente poética con la única excepción de la novela *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna. Este texto ha sido seleccionado precisamente porque parece dialogar perfectamente con los demás y facilita sugestivas posibilidades de leer la metrópoli vanguardista.

Con respecto a la estructura de mi trabajo, se subdivide en tres macrocapítulos. En el primero se trata el heterogéneo panorama de las vanguardias, con una atención especial a la generación del 27. En esta etapa la ciudad se presenta a la vez como espacio para la maravilla y la novedad, pero conlleva también ciertas preocupaciones con respecto a la posibilidad de la deshumanización del hombre explotado por la máquina capitalista. En el segundo, pasamos a la literatura del exilio siguiendo el proceso de cambio de las respectivas poética de Jorge Guillén y Pedro Salinas a lo largo de sus años americanos; notaremos que para ellos el ambiente urbano encarna las preocupaciones y los temores del exiliado, con lo urbano que se demuestra oprimente y ajeno. Finalmente, dirigiré la mirada al estrambótico mundo posmoderno, estudiando la configuración de la ciudad como escenario, para bien o para mal, de las muertes ficticias de uno, ninguno, cien mil y líricos en *La muerte en Beverly Hills* de Pere Gimferrer y como espacio de comercialización de artefactos culturales en *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero.

1. Ramón Gómez de la Serna: fragmentos de visiones urbanas en *Las Greguerías* y el derrumbamiento de la metrópoli en *Cinelandia*

Antes de adentrarnos en la literatura vanguardista resulta interesante dilatar los confines del *corpus* y observar cómo el gran precursor de la generación del 27 trata el tema de la metrópoli. En particular, dos obras resultan reveladoras: *Greguerías* y *Cinelandia*. De hecho, en ambas el panorama urbano y los temas literarios que con él se relacionan, modelan el texto.

Se trata de dos textos literarios completamente diferentes: por un lado, tenemos una obsesiva colección de aforismas, agudos productos del ingenio que apuntan a sorprender al lector, mientras por el otro, una novela que nos acompaña por la metrópoli de Cinelandia, ciudad falsa por definición y grotesca reproducción llevada al exceso de las caóticas metrópolis modernas.

1.1. Fragmentos de visiones urbanas en *Las Greguerías*

Acercarse a *Las Greguerías* en búsqueda de huellas del panorama urbano supone de alguna forma una manipulación del texto, es decir, aislar y ordenar greguerías significa violar la intención del autor, en cuanto se rompe el flujo caótico de las aforismas. La subdivisión es la siguiente: las greguerías que tienen que ver con los medios de transporte -en particular hay una conspicua cantidad que trata del sector de los ferrocarriles-, las que evocan los muchos peligros de la vida metropolitana, las donde se critica el sistema capitalista y las que relacionan la ciudad con el tedio existencial.

Esta operación proporciona resultados dignos de atención. En primer lugar, según la crítica, las greguerías no plantean problemas morales, sociales, políticos o metafísicos, el lector va pasando de una a otras de modo fluido, [...] aguzando su interés por descubrir en la siguiente un nuevo dato del ingenio (Yebra, 1994: 41-42). Esta definición parece excesivamente reduccionista cuando el tema es la metrópoli. No se trata solamente de máximas, en cuanto la mirada expresionista del autor hace precisamente hincapié en las cumbres de las incoherencias más chocantes de la vida metropolitana, sin renunciar a la ironía.

En segundo lugar, mi propuesta de lectura ofrece la posibilidad de entrever una anticipación condensada de los hilos conductores principales de las tendencias literarias del siglo XX. En particular me refiero a una cierta actitud crítica con respecto a los modelos generados en la ciudad, como el dominio del sistema capitalista y el consiguiente consumismo. Además, en el texto resulta fácil detectar la omnipresencia de la muerte, estrechamente vinculada con el tema de la ciudad: binomio que, como argumentaré después, se inserta entre los temas principales de la modernidad.

Finalmente, se realiza la grotesca monstrificación del panorama urbano, que se convierte en estímulo para la férvida imaginación del autor. *Las Greguerías* representan un texto en el que la ciudad es

simulacro, un sinfín de imágenes engañosas y seductoras; se trata de los lugares indefinidos que por su semejanza se asimilan y se entremezclan sin distinción. Así incluso el sujeto se enajena, se disuelve y olvida su propia identidad.

1.1.1. Los ferrocarriles

Empezamos a adentrarnos en el panorama metropolitano desde las periferias, desde las redes del transporte ferroviarios. Las descripciones de los trenes y de las estaciones registran la melancolía de los viajeros tiñéndose de colores expresionistas y, al mismo tiempo, de una evidente carga irónica que se percibe en toda la obra. Se trata de lugares de comunión, en los que los muchos viajeros comparten sentimientos de tristeza, desarraigo, aburrimiento y cansancio. Se mencionan situaciones de las que todo el mundo tiene experiencia directa; entonces se logra un cierto sentido de solidaridad entre los viajeros, entre los ciudadanos que normalmente se ignoran y que se aíslan de los demás. El sentimiento de complicidad se alcanza a través de la segunda persona singular, recurso que le permite también al autor integrarse en el grupo de los viajeros. En un caso el trayecto del tren es dramatizado y exagerado al punto de convertirse en un viacrucis. Así el sufrimiento y el tedio de los viajeros es igualado al dolor del martirio cristológico.

Cuando sentimos el deseo de ser patinadores es en las estaciones, al ver que se nos va el tren.¹

Cuando en trenes o barcos nos llaman “pasajeros” sentimos la tristeza de la efimeridad.²

En los trenes se realiza la solidaridad cordial de los que huyen.³

El que en las estaciones se sienta en su maleta es como expulsado del mundo.⁴

Las cruces del telégrafo señalan el viacrucis del tren.⁵

El carácter expresionista de esta sección se realiza también por medio de la personificación del tren; de esta manera los sentimientos connotados negativamente de los viajeros se trasladan al medio de transporte.

Cuando se ve que el tren es más humano de lo que parece es cuando se le atraganta el pitido.⁶

Esa locomotora última que pita en la madrugada es como un niño que llora desvelado.⁷

¹ De la Serna, Ramón Gómez, *Greguerías* (1994), A. Gómez Yebra, Madrid: Clásicos Castalia, p. 82.

² *Ibid*, p. 103.

³ *Ibid*, p. 246.

⁴ *Ibid*, p. 109.

⁵ *Ibid*, p. 80.

⁶ *Ibid*, p. 199.

⁷ *Ibid*, p. 198.

El tranvía aprovecha las curvas para llorar.⁸

En la sección siguiente, se puede encontrar un conspicuo grupo de greguerías que concierne los viajes subterráneos. Estos llevan a los pasajeros a lugares oscuros que parecen necrópolis. De la Serna aconseja acompañar el viaje con la lectura de *Memorias de Ultratumba* de François-René de Chateaubriand. Se trata de una autobiografía al revés en la que el autor argumenta su melancolía, sus disposiciones y la añoranza de un mundo fatalmente perdido. “Todos mis días son un adiós... se muere en cada momento por un tiempo, una cosa, una persona que no se verá jamás. La vida es una muerte perpetua” (Chateaubriand, 1942-45: 307).

Necrópolis: la última estación del “Metro”.⁹

La lectura mejor para los viajes en el subterráneo son “Las Memorias de Ultratumba”.¹⁰

Ya hemos visto que hay un vínculo muy estrecho entre pasajero y tren: los sentimientos del viajero se transfieren al medio de transporte; ahora notamos lo contrario: el viaje en el metro produce efectos de grotesca transformación en el pasajero. De esta forma empieza a percibirse cierta relación entre la ciudad y el transeúnte. El panorama urbano se carga de la melancolía de los ciudadanos, a la vez, éste ejercita su fuerza deshumanizante sobre el hombre.

El que sale del Subterráneo parece un minero arruinado.¹¹

El viaje subterráneo nos convierte en ratas.¹²

1.1.2. Los medios de transporte

Por lo que se refiere a los demás medios de transporte se evocan coches, camiones y motocicletas que se cargan de dos temas típicos de la literatura vanguardista: la celebración de la velocidad y el accidente.

El aparato distribuidor de gasolina parece que despacha en los caminos aguardiente para la embriaguez de la velocidad.¹³

La gasolina es el incienso de la civilización.¹⁴

⁸ Ibid, p. 152.

⁹ Ibid, p. 305.

¹⁰ Ibid, p. 183.

¹¹ Ibid, p. 96.

¹² Ibid, p. 152.

¹³ Ibid, p. 162.

¹⁴ Ibid, p. 198.

La rueda que desprendida del automóvil en la catástrofe sigue corriendo parece ir en busca de primeros socorros.¹⁵

El camión es la ballena que quiere comerse al ciclista.¹⁶

Se podría también subrayar el hecho de que, desde el punto de vista semántico, parece haber una relación entre medios de transporte y crímenes. El neumático que explota y el crujido del motor de la motocicleta se asimilan a disparos, se emplea el término “suicidio” para referirse al explotar del neumático y se mencionan también un secuestro, un crimen y un tiroteo con la policía que confieren una atmósfera *noir*.

Se oye pronto un disparo que quiere decir que se ha suicidado un neumático.¹⁷

La motocicleta va disparando su pistola espantaperros.¹⁸

Dos en un auto: ídolo. Tres: adulterio. Cuatro: secuestro. Cinco: crimen. Seis: tiroteo con la policía.¹⁹

1.1.3. Críticas al capitalismo

Otros temas relacionados con la ciudad son indudablemente el sistema capitalista y el consumismo, que quedan satirizados en *Las Greguerías*. En estas ocasiones, el autor asume una pose de burla y un tono más sosegado. Esto se realiza, por ejemplo, a través de la banalización del dinero y de la locura de los bolsistas, o arremetiéndose chistosamente y misóginisticamente contra las hábitos de algunas mujeres de dedicarse a gastos excesivos.

El dólar es una S con bastoncito.²⁰

La Bolsa es el manicomio de locos gritones del dinero.²¹

A muchas mujeres les gusta bañarse en las “liquidaciones”.²²

Para la coqueta siempre está en la acera de enfrente lo que se quisiera comprar.²³

En otras greguerías, se subraya la absurdidad de los fútiles gastos que se practican en los centros comerciales, que suscitan una cierta inquietud en el autor. La presencia de gatos en los escaparates representa las comodidades excesivas en la manera de vivir del consumidor. Se trata de algo “misterioso y ruinoso”, un presagio de algo siniestro como un “ratón de la ruina”. Además, se

¹⁵ Ibid, p. 86.

¹⁶ Ibid, p. 284.

¹⁷ Ibid, p. 98.

¹⁸ Ibid, p. 283.

¹⁹ Ibid, p. 123.

²⁰ Ibid, p. 106.

²¹ Ibid, p. 287.

²² Ibid, p. 268.

²³ Ibid, p. 235.

establece una relación entre el consumidor y el antropófago: la necesidad de consumir convierte al hombre en enemigo, en fiera.

Las escaleras mecánicas llevan más de prisa hacia gastos más inútiles.²⁴

Me inquietan las escaleras mecanizadas, porque revelan cómo nos conduce siempre la fatalidad, aunque creemos estar inmóviles.²⁵

Esos gatos gordos, pausados y grandes que se asoman a los escaparates, revelan la prosperidad y la molicie secreta de los comercios, son lo más regalado de la tienda de algo misterioso y ruinoso, del ratón de la ruina, que es otro ratón distinto del ratón vulgar.²⁶

El antropófago es el consumidor que se come al consumidor.²⁷

1.1.4. El tedio

En este grupo destaca una imagen bastante curiosa con que se denuncia el tedio de la vida metropolitana: los transatlánticos que salen del puerto le sugieren al autor una idea de evasión de la ciudad. Las casas son personificadas y son dichas “aburridas”. Otra imagen curiosa es la que relaciona las puertas giratorias con la molienda: de alguna forma el movimiento de las puertas recuerda el de la rueda de un molino. Al mismo tiempo, el doble sentido del término molienda remite al aburrimiento rutinario, al acceso al lugar de trabajo y a la alienación humana.

Cuando se ven salir grandes transatlánticos del puerto, parece que las casas aburridas se escapan de la ciudad²⁸.

Donde se verifica la molienda humana es en las puertas giratorias.²⁹

Estar solo y perdido en el atardecer es ponerse a mirar pendientes de señora en un escaparate.³⁰

Otra clase de greguerías se fija en tipologías de personas, en encuentros casuales, como el ciego y el borracho. En ambos casos queda claro que por las calles se mide un clima de total frialdad e indiferencia. Cada individuo parece ensimismado, caminando aislado en una burbuja que imposibilita todo tipo de contacto. Como afirmado por Georg Simmel: “la actitud entre los individuos de una metrópoli no es discrecional, sino se mide tácita aversión, recíproca extrañeza y repulsión” (Simmel, 2009: 45).

El ciego mueve su bastón blanco como si tomase temperatura de la indiferencia humana.³¹

²⁴ Ibid, p. 243.

²⁵ Ibid, p. 282.

²⁶ Ibid, p. 128.

²⁷ Ibid, p. 267.

²⁸ Ibid, p. 147.

²⁹ Ibid, p. 231.

³⁰ Ibid, p. 273.

³¹ Ibid, p. 286.

Parece que el borracho nos quiere abrazar, pero no es eso, es que teme caerse.³²

Últimamente, se evocan lugares de distracción, de huida del *spleen* metropolitano. Se trata de bares, en los que el alcohol proporciona efímero consuelo al cliente. Claramente, el abuso de sustancias alcohólicas conlleva consecuencias devastadoras en los adictos como el *Delirium Tremens*.

Hay un caballero, con cara de juerguista triste, que no tiene más remedio que ir a los “cabarets” del aburrimiento todas las noches.³³

El Café es la enfermería del escritor,³⁴

El bebedor desesperado grita al camarero: - ¡Tráigame una copa de Delirium Tremens! -³⁵

1.1.5. La muerte

En *Las Greguerías* se encuentra también otro tema de la modernidad, es decir el vínculo entre la ciudad y la muerte. Esta tendencia literaria es bastante interesante en cuanto es capaz de detectar y representar, a través de una fuerte imagen gráfica, el ansia y la tensión psíquica a la que el hombre moderno está constantemente expuesto.

L'accumulo veloce di immagini cangianti, o il contrasto brusco che si avverte entro ciò che si abbraccia con lo sguardo, o la varietà della vita economica, professionale e sociale, favorisce un'intensificazione della vita nervosa.³⁶

El rasgo distintivo del hombre metropolitano es ser “blasé”, condición debida a la densa red de estímulos nervosos contradictorios que le rodean. La contradictoriedad y la velocidad de las respuestas golpean el individuo dejándole sin recursos vitales. Esto le hace incapaz de reaccionar a nuevos estímulos con la energía que se supondría que tuviera. Ser “blasé” consiste en la atenuación de la sensibilidad frente a la diferencia entre las cosas: el significado y el valor de las diferencias son percibidos como irrelevantes. Como resultado, todo parece gris (Simmel, 2009;42-44).

En las visiones del autor, la muerte está constantemente al acecho: no hay ningún lugar seguro, ni el hogar, ni la calle, ni el cine. En la ciudad hay constantes referencias visuales y auditivas a la muerte, que son verdaderos *memento mori*.

Las placas de “peligro de muerte” son los “ex libris” de la ciudad.³⁷

La campana suena a más allá.³⁸

³² Ibid, p. 118.

³³ Ibid, p. 251.

³⁴ Ibid, p. 290.

³⁵ Ibid, p. 296.

³⁶ Simmel, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito* (2009), Roma: Paolo Jedlowski, Armando Editore, p. 36.

³⁷ De la Serna, Ramón Gómez, obra cit. p. 170.

³⁸ Ibid, p. 238.

Es maravilloso cómo no se han quedado afónicas las sirenas de Londres.³⁹

Incluso el ambiente doméstico se convierte en un lugar peligroso: cuando se abre la puerta se intenta entrar silenciosamente para verificar que no haya ningún ladrón. Otras greguerías evocan el exceso de medicamentos y el suicidio doméstico.

Al fundirse la bombilla nos salva de una muerte que venía para nosotros.⁴⁰

Abrimos la puerta del piso como ladrones y entramos como detectives.⁴¹

Cuando se caen al suelo las píldoras de una medicina, eso quiere decir que no debemos seguir tomándola.⁴²

El que se tira del piso diecisiete ya no es un suicida, sino un aviador,⁴³

Tampoco faltan las amenazas por la calle y en lugares públicos como salas de cine y parques. Lo más peligroso por la calle es la turbamulta. Durante una película policiaca se sospecha que el cómplice del delito esté sentado en el sillón de al lado. En un jardín público la memoria de niñera, cuya figura probablemente se proyecta en el reflejo del charco, parece evocar la muerte del pasado.

Una turbamulta turbulenta es lo más temible de la calle.⁴⁴

Entre el público sospechamos que están los cómplices del crimen pelicular.⁴⁵

En el estanque del jardín público en que jugábamos de niños está ahogada nuestra ama de cría con nosotros en brazos.⁴⁶

Resumiendo, esta clasificación temática de las visiones fragmentarias de las metrópolis presentes en *Las Greguerías* ofrece la posibilidad de entrever una anticipación condensada de los hilos conductores principales de las tendencias literarias del siglo XX. Por lo que tiene a que ver con las técnicas literarias destacan: la tendencia expresionista a una descripción de los espacios de la ciudad con cierta carga emocional y el recurso a la deshumanización del ciudadano. Desde el punto de vista temático cabe mencionar: la crítica del sistema capitalista, del consumismo, el binomio ciudad-muerte y el tedio existencial.

Finalmente, la ausencia de referentes reales y la evocación de lugares y sujetos indefinidos transforman a la ciudad en simulacro, en un espacio donde lo incoherente y lo absurdo son percibidos como normales. De esta manera se construye un panorama urbano que es portavoz de los temores del

³⁹ Ibid, p. 152.

⁴⁰ Ibid, p. 90.

⁴¹ Ibid, p. 266.

⁴² Ibid, p. 214.

⁴³ Ibid, p. 97.

⁴⁴ Ibid, p. 255.

⁴⁵ Ibid, p. 233.

⁴⁶ Ibid, p. 226.

autor, que quedan concretizados y estructurados en la otra obra de la que me voy a ocupar, es decir:
Cinelandia.

1.2. Cinelandia

Como precedentemente anticipado, *Cinelandia* es una novela en que la metrópoli es la protagonista indiscutible. Se trata de un texto bastante curioso desde el punto de vista literario, donde es patente cierta inclinación hacia la experimentación formal: parece un híbrido a medio camino entre la novela y el ensayo. El autor forja su distopía, la *summa* de todas las metrópolis existentes y, tras establecer los rasgos principales, deja que se desarrolle autónomamente, a modo de una novela naturalista. Efectivamente está presente un esbozo de trama, pero los personajes difícilmente constituyen el fundamento de la narración en cuanto, a pesar de raras excepciones, su presencia está circunscrita a algunos capítulos.

La novela se abre con la llegada a Cinelandia de un forastero: Jacobo Estruk, que encuentra Mary, una actriz que le acoge en su casa y guía sus primeros pasos en la metrópoli. Muy a menudo los capítulos son unidades cerradas, en las que el autor describe irónicamente los eventos y las características más extrañas de la metrópoli. La perspectiva que se deduce de las vividas descripciones de los eventos es la de total sorpresa del autor que se queda atónito y divertido.

El verdadero hilo conductor de la obra es Cinelandia: la narración sigue atentamente el proceso desde la cumbre de su desarrollo económico hasta el colapso final. En ella se concentran todas las preocupaciones del autor con respecto a la vida urbana que están presentes de forma embrionaria en *Las Greguerías*, en particular me refiero a: las críticas a la explotación capitalista, el consumismo y la asimilación de la muerte, del suicidio y del asesinato al tema de la metrópolis.

Como fácilmente deducible del título, estamos trabajando con la capital de la industria cinematográfica, una Hollywood ficticia. En el primer capítulo encontramos una minuciosa descripción de la metrópoli, que parece una mezcla de distintas ciudades: Constantinopla, Tokio, Florencia y Nueva York. Presenta los rasgos de la megalópolis moderna, abarca todo tipo de arquitecturas y en ella parece realizarse una síntesis de todo el mundo. El resultado es algo extraño que tiene los rasgos de una pesadilla. Pasear por las calles es como realizar el giro del mundo en una hora; por esto se afirma que es fácil perder la cabeza.

El narrador omnisciente la define: una “ciudad de recreo” cuyas finalidades son el “juego y la suplantación” (de la Serna, 1923: 7-8). El panorama parece un Luna Park inmenso. En este carnaval sempiterno, el tiempo es percibido de manera diferente y es como si no pasara; por esto se habla de “verdadero veraneo interminable” (9) y de “perpetuo domingo” (67). En *Los “pasages” de Paris*, Benjamin argumenta la posibilidad de considerar el tiempo de la modernidad como época del infierno. El autor no se refiere al hecho de que pase siempre lo mismo, ni tampoco al eterno retorno. Según él, el mundo no cambia en lo que constituye lo nuevo, o mejor, que lo nuevo se queda lo mismo en todos los aspectos. En este elemento consiste la eternidad del infierno (Benjamin, 2010; 609).

Por lo que concierne a la forma de gobierno, todo es propiedad de la gran compañía de cinematógrafo el Círculo y es controlado por el “gran explotador cinematográfico Emerson, emperador de la película” (de la Serna, 1923: 8). Lo necesario para establecerse en Cinelandia es, además del pasaporte y los permisos, una carta de crédito de cien mil francos. Resulta patente que se trata de una ciudad de lujo, a la que solo los que tienen abundantes recursos económicos son bienvenidos.

Ya desde el primer capítulo empieza a percibirse que todo es falsificación: “las muestras de las tiendas eran deslumbrantes, efectistas y parecían una falsificación” (10). Cinelandia es a menudo llamada ciudad falsa, demasiado perfecta para ser auténtica. Las calles se bautizan con nombres de estrellas del cine, y también los ciudadanos adoptan nombres de actores de éxito. Los que parecen hoteles, en realidad son “casas sobradas”. Es interesante notar que hay una sobreabundancia de hogares, es decir que hay más de lo necesario, que Cinelandia está pensada para acoger a todos los visitantes. La demanda es mucho mayor que la oferta en cuanto probablemente son pocos los que pueden permitirse sus precios prohibitivos. Al mismo tiempo, faltando los hoteles, la gente que llega tiene que quedarse. Cinelandia es cambiante, dinámica: se construyen semanalmente nuevos barrios cuya única finalidad es reproducir escenarios para el rodaje, que luego son destruidos para dejar espacio para otros más nuevos.

Esa repugnante monotonía de que el tranvía se refleje siempre en los mismos escaparates, sombrererías y objetos de escritorio, escaparates atestados de anuncios de Colgate y de brochas que acarician, todo esto desaparece en Cinelandia, extinguiéndose en el incendio o la demolición necesaria de la semana.⁴⁷

Cinelandia se parece a una de aquellas ciudades americanas recién nacidas y sin patrimonio arquitectónico histórico que vampirizan ciudades artísticas reproduciendo sus edificios. Por ejemplo, pensemos en Little Venice en Las Vegas, una reproducción del panorama veneciano, cuyas aguas son cristalinas y todo es falsamente perfecto, o en el hotel y casino Paris en Las Vegas, que presenta una reproducción a escala uno a dos de la Torre Eiffel y una del arco de triunfo. En este sentido Cinelandia presenta rasgos posmodernos, en cuanto dispone de todo el patrimonio mundial y lo utiliza a su antojo durante las grabaciones.

¿Para qué ir a buscar el Duomo a Milano? Tienen el cinismo de desdeñar el otro por admiración al suyo imitado. No iba a durar más que quince días, pero en todo tenía las proporciones del otro y sus mismos relieves.⁴⁸

Los edificios, casi surreales, son similares a la casita de chocolate de Hansel y Gretel. Es interesante notar que las descripciones tienen rasgos del arte pura orteguiana en cuanto se trata de ambientes

⁴⁷ De la Serna, Ramón Gómez, *Cinelandia* (1974), Madrid: Nostromo Editores, p. 35.

⁴⁸ *Ibid*, p. 180.

asépticos y blancos. Con el término “arte pura” me refiero a aquella tendencia artístico-literaria que se desarrolla en Europa, en particular en Francia y España, en las primeras décadas del siglo XX. Se pretende crear una obra de arte que es constituida solamente por el significante y desvinculada de significado para alcanzar “el arte por el arte”. De esta manera, el objetivo de la obra es la pureza, la belleza estética, el significante que huye de la interpretación. Esta tendencia general se declina en distintos movimientos de las vanguardias, como por ejemplo en el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo. En las obras de artes no cabe espacio para el hombre, se trata de ambientaciones absurdas, que de alguna forma responden a lógicas ultraístas y creacionistas, es decir que se quiere ir más allá de lo real. Se crean ambientes asépticos, donde el aire se vuelve irrespirable, que son a medida de maniqués.

Todas las ventanas tenían los párpados entornados. Parecía que en todos los huecos de tienda había dulcerías y confiterías. Había en el revocado de las casas algo de coco y azúcar en deslumbrante y dulce blancura. [...] Por las anchas ventanas de los pisos entresuelos salía un ambiente de peluquería y de clínica de dentista⁴⁹.

1.2.1. El efecto deshumanizante de la metrópolis

En Cinelandia todo está predispuesto para raptar la vista del consumidor. Los maravillosos escaparates que alumbran la noche y que atraen a las mujeres que salen de la sala de producción cinematográfica las convierten grotescamente en esclavas del deseo “de hacer compras, de malgastar, de triturar el oro cuyos dramas acaban de mimar” (45). Aquí es fácil detectar la actitud crítica del autor con respecto al consumismo que es encarnado en la *femme fatal*, la mujer maniquí en el escaparate de la tienda de corsés, símbolo de la dominación sensual sobre la voluntad de los hombres. El mismo efecto alienante, causado por el embeleso de los escaparates, se percibe en *Las Greguerías*.

Estar solo y perdido en el atardecer es ponerse a mirar pendientes de señora en un escaparate.⁵⁰

La coexistencia problemática y chocante de realidad y ficción se manifiesta plenamente durante la fiesta nocturna bajo la luz del plenilunio. Todos están felices, pero se percibe un aire amenazador, melancólico que está vinculado con lo que queda de lo real, simbólicamente representado por una imagen recurrente en *Poeta en Nueva York*: el sapo⁵¹.

⁴⁹ Ibid, p. 162.

⁵⁰ Ibid, p. 273.

⁵¹ La imagen del sapo y de la rana como víctimas diminutas de la máquina capitalista americana en la poesía lorquiana es frecuente en *Poeta en Nueva York*; por ejemplo, están presentes en los poemas: *1910 (Intermedio)*, *Paisaje de la multitud que vomita*, *Nocturno del hueco*, *Crucifixión*, etcétera.

Los sapos siguen amenazando y dando realidad a la noche. Era el ronquido de toda la humedad nocturna. Jadeo de sueño y de vida con un grito de incongruente del que iba a decir algo y al final no lo dice. La agonía en que se vive resplandecía el sapo.⁵²

La incumbencia de la realidad, el *memento mori* es alejado gracias a la milagrosa manifestación de la diosa del cine: Virginia Cooper, “la gran figurante pálida del cine” (87). Su aparición parece envuelta en una atmósfera metafísica y es descrita como la aparición de una santa, una mujer ángel. Alrededor suyo se forma un corro inmenso en el que participan todos los “cinelandeses”, pero la figura que ha llegado no es un cristo redentor, sino otra mujer artificial: la luminosidad que brota de ella es impregnada en la luz potente de los estudios. La misma imagen está representada cinematográficamente en *Metrópolis* de Fritz Lang (1927); en particular me refiero a la escena en que la mujer-máquina María baila frenéticamente raptando las miradas de los presentes, sellando el dominio sensual de la máquina sobre el hombre.

Las consecuencias de una vida en un mundo de perpetua ficción tiene efectos nefastos sobre los ciudadanos: los hombres experimentan irrefrenables pulsiones violentas, mientras las mujeres precipitan peligrosamente hacia la deshumanización. Las actrices resultan incapaces de simular lágrimas, por esto se emplea un sistema absurdo de picaduras de cebollas.

Aquellas lágrimas a la cebolla proclamaban como un alegato terrible la falsedad del cine, lo denigraba en secreto, expresaban toda la hipocresía feroz de sus dolores y sus manos.⁵³

Mary, una de ellas, se hace llamar Venus de Plata. El seudónimo implica simbólicamente la conversión de la mujer en fría estatua de plata. Está totalmente desilusionada con respecto al amor y se ha convertido en mujer-maniquí, en cuanto ha consumido todo su amor para actuar en las películas y lo que queda de su vida real. El cine le succiona el espíritu, le quita lo que queda de lo humano, pero ella afirma cínicamente que sin alma se vive bien: “solo me sacan de mi indiferencia las compras y la velocidad” (80).

Se podría decir que padecía una parálisis cinematográfica de las que permiten tomar todas las actitudes, no dejando, sin embargo, de estar muerta. Su belleza estaba pulida, adornada, y olía a piel nueva como si acabase de ser fabricada.⁵⁴

1.2.2. La imposible huida hacia el campo

El actor Max York y su mujer Elsa se dirigen con su coche al campo. Intentan huir de la monotonía y de la falsedad de Cinelandia; buscan un lugar auténtico e intentan recuperar su humanidad

⁵² De la Serna, Ramón Gómez, obra cit, p. 86.

⁵³ Ibid, p. 107.

⁵⁴ Ibid, p. 78.

dirigiéndose al campo. Sin embargo, todo esfuerzo resulta inútil: Cinelandia, con su fuerza magnética, atrae a los ciudadanos, que, tras haber entrado en su esfera de influencia, ya no pueden alejarse. Los “cinelandeses” están tan involucrados en el sistema de la ciudad falsa, que ya no pueden vivir sin eso.

Tenían ansiedad por pasar por un pueblo verdadero aquellos seres de la ciudad falsa. [...] Pero, tras contrastar su vida con aquella de los seres reales, pacíficos y hormiguitas, hicieron virar el automóvil y volvieron a Cinelandia.⁵⁵

De alguna manera el campo podría simbolizar la fuerza opuesta a la frenética vida metropolitana. El campo se caracteriza por un ritmo más lento, rutinario e inalterado. Además, la vida campesina es sedentaria y se basa en las relaciones que se desarrollan en la repetición de costumbres ininterrumpidos. (Simmel, 2010; 36). En este espacio se sondea la posibilidad de recuperar la humanidad perdida. Por esto las mañanas de aire campesino representan una amenaza para la metrópoli: se trata de un constante recordatorio de lo que es la vida verdadera.

Eran molestas aquellas mañanas que tenían un aire campesino y en que se hacía notar que estaban en los campos de Dios [...] siendo una paradoja desagradable la de estar tramando la mayor farsa, perseguidos por la naturaleza y realizando así el arte más artificial del mundo en medio de la incrédula risotada de la naturaleza.⁵⁶

1.2.3. Categorías antropológicas

Cinelandia es definida “parque zoológico humano” (de la Serna, 1923: 168), en el que se encuentra una multitud de etnias, categorías profesionales y perfiles psicológicos o fisonómicos, cuya única función es la de comparsas en el cine o de adorno para la ciudad. La autoridad textual se encarga de categorizar los individuos como si se tratara de grupos homogéneos. Los individuos son asimilados a grotescas mascararas del cine, como si cada uno fuera considerado como pieza de recambio, un engranaje que sirve para alimentar la gran maquina capitalista. Son separados precisamente para ser explotados según sus características. Entre las muchedumbres principales encontramos:

- Los negros que, al llegar a Cinelandia, son aplastados “como a sapos de ojos blancos y repugnantes”. Es interesante notar que vuelve el sapo como imagen de inútil resistencia de lo vivo. Solo algunos trabajan de actores en películas trágicas o criados de mujeres blancas. “Tenían pensamiento corto, limitado, como menudo piojillo de su pelo enrevesado, tupido, infiltrable” (98). Sus únicas funciones son las de “arcangelizar” a los blancos, hacerles parecer más blancos y darle a Cinelandia un aspecto de carnaval cosmopolita. Son dóciles, acostumbrados a obedecer. Son bastante similares a los negros lorquianos en cuanto han

⁵⁵ Ibid, p. 22.

⁵⁶ Ibid, p. 181.

abandonado su cultura, olvidado sus orígenes y se insertan en la máquina de dominación de Cinelandia. La única diferencia es que el autor no entrevé en ellos la posibilidad de subversión.

- Los japoneses, “que sólo sirven de comparsas silenciosos que cumplen en las catacumbas del cinematógrafo las órdenes crueles que reciben de los protagonistas de las piezas japonesas, y por eso los tratan como a criados sin importancia” (30).
- Los ciegos, que están aislados, encerrados en el “Asilo de los ciegos” y que algunas veces son explotados en películas como “la revolución de los ciegos”, donde los vemos luchar los unos contra los otros con cuchillos. La referencia a la guerra civil de ciegos representa la total falta de identidad sociopolítica de todos los “cinelandeses”, además de facilidad con la que los órganos de poder controlan la ciudadanía.
- Los “tenebrosos”, que son “hombres con grandes facultades de sombrías. Oscurecen la habitación en que entran. Sentados en un rincón de la taberna del cine drama la dan un aspecto imponente y un alcance que sin ellos no tendría” (51).
- Los hombres malos: “corpulentos, elegantemente vestidos, antipáticos [...] no servían para nada en su País y que habría habido que matar si hubieran seguido viviendo allí. Inadecuados en las ciudades verdaderas, insoportables entre las demás gentes, los hombres malos, los que más tipos de malos tenían, se dirigen a la falsa ciudad” (25).
- Los falsos doctores: “tipos con aspecto de eminencia médicas, investigadores de la nada, seres de esos en cuya presencia se adquiere confianza en la vida y seguridad de ser atendidos. Los falsos doctores toman actitudes de auscultación con la gravedad del que toma el pulso a un moribundo. [...] Eran doctores alegres, muy juerguistas, cuya misión era la de curar al paciente o, si no, la de precipitar con un plan alegre, disparatado, delirante” (69-70).
- Los gordos que “eran como boyas para los transeúntes flacos o desmayados de debilidad”. Su función era la de divertir los hombres flacos. “No hay nada que tanto complazca y compense a un hombre flaco de su delgadez premonitora de la muerte como el hombre flaco de su delgadez premonitora de la muerte como el ver la silueta oscilante y entonelada de un hombre gordo” (139). Los gordos se convierten en los hazmerreíres de Cinelandia, son contratados por su gordura y, por ellos, enflaquecer significaba perder el trabajo.
- Los hombres guapos que “no siendo nadie intentaban ser algo en Cinelandia” y los feos, los “Quasimodos del mundo consumidos por las lepras de la fealdad querían asomarse a los objetivos y regalar al mundo su mueca interesante” (182-183). Entre ellos, el más feo

“tumefacto y tan elefantiásico” recuerda Joseph Carey Merrick, conocido como el “hombre elefante” (The Elephant Man, 1862 –1890).

- Los hombres de los puentes “dan la sensación de vida como poco otros” (210). Son hombres que se quedan en los puentes y parecen contemplar el sentido de la vida. Son contratados para adornar los puentes de Cinelandia.
- Las muchas princesas rusas que llegaron a Cinelandia, que no saben actuar y por estos son destronadas por actrices. Se convierten en “criadas desacomodadas o modistas tristes dobladas por la ausencia o la melancolía” (209).
- Los falsos toreros, los falsos oficiales de Marina -que pasean como muñecos-, los grandes boxeadores, los ladrones de glándulas y los falsos financieros -jóvenes con traje de tela inglesa que miran todo como si tuvieran que comprarlos-.

1.2.4. Muertes, suicidios y asesinatos

*Los crímenes de Cinelandia eran fantásticos*⁵⁷

La evocación de crímenes, muertes, suicidios y asesinatos domésticos son frecuentes en la parte conclusiva de la obra. La seguridad aparente de la metrópoli esconde en realidad una miríada de peligros; por ejemplo, se mencionan los temibles ladrones de glándulas que operan en los bosques que rodean a Cinelandia, el asesino Ravarol, un hombre que fue contratado como actor por su semejanza a un célebre asesino. Lo encontraron en un bar en Bruselas, y ahora vive en Cinelandia “como criminal huido de la guillotina, habiendo quien le pregunta por sus crímenes cuya historia llega a relatar” (211). Efectivamente queda la duda de que se trata del verdadero asesino.

A menudo el tono es medio chistoso, las circunstancias grotescas como en el caso de un espectador que se ha muerto de risa en el cinematógrafo o de Edma Blake, matada por el marido que le había operado un lunar que tenía en la espalda.

Entre las historias más macabras y emblemáticas está la de “la aburrida”: una mujer caída presa del tedio existencial, deprimida y adicionada a las drogas. Este relato se podría relacionar con el poema *Requisitoria general por la muerte de una rubia*, donde Antonio Martínez Sarrión describe la triste condición de una la estrella del cine Marilyn Monroe que, encerrada en su cuarto, intenta huir desesperadamente del ansia nocturna.

[la aburrida] no encuentra la diversión absoluta de Cinelandia, la ciudad en que todo está pagado. Sola en su casa [...] se entrega al opio y a la morfina. [...] Va muriendo poco a poco, porque ella es incapaz de suicidarse de una vez.⁵⁸

Por amor, el doctor Percent intenta salvarla de la dependencia de la cocaína; una noche, él encuentra la dosis de cocaína y la regaña duramente, ella le ataca violentamente mordiéndole en el cuello y matándole casi en el acto.

El homicidio más importante, el que causa el colapso de la capital del cine es el de la actriz adolescente Carlota Bray. Este personaje aparece aproximadamente a los tres cuartos de la novela, se trata del último talento descubierto por el señor Emerson, la mujer para la que todos pierden la cabeza. Ya desde el primer momento se intuye que va a morir.

Hacía un gesto de dolor placer que solo se volvería tempestuoso en una ocasión, en una noche difícil en que sería asesinada contra la pared de la vida.⁵⁹

⁵⁷ Ibid, p. 184.

⁵⁸ Ibid, pp. 55-56.

⁵⁹ Ibid, p. 151.

Carlota es protagonista de tres eventos trágicos, el último de los que resulta fatal. De la Serna nos relata con precisa introspección los pensamientos de Carlota, que a los diecisiete años ya es esclava de la industria cinematográfica. El único espacio en el que se siente segura es el ascensor del hotel; allí solo está el botones, que para ella es como un ángel de la guarda. Otra vez vemos como el peligro se insinúa en el espacio más tranquilo. El botones, secretamente enamorado de ella, un día intenta abrazarla, ella se defiende y toca un botón de alarma que hace bajar rápidamente el ascensor. Desde entonces nunca se sentirá segura en el ascensor. Otro ataque a la mujer es causado por haber rechazado el hijo del millonario Worfeller.

Sonaron dos tiros como si sus neumáticos se hubiesen roto y en los cristales de Carlota quedaron dos orificios como ojitos de la ventana.⁶⁰

Finalmente, el actor Carlos Wilh, padeciendo una pulsión irrefrenable, mata a la mujer durante una cena en casa de Carlota en la que participan otras estrellas del cine. El homicidio de Carlota no queda representado en la narración, sólo sabemos que los dos estaban bailando juntos e improvisamente se oye el grito de socorro de una presente. Irónicamente, el doctor Herbert está presente, pero él solo es un doctor de las películas. En este asesinato se percibe una atmosfera *noir*: se evocan detalles y circunstancias como la música jazz de fondo, los excesos de alcohol y el grito de una mujer. En el fragmento siguiente vemos cómo un violento instinto visceral, probablemente causado por un deseo reprimido y empujado por el tedio dominical, se apodera del pensamiento del Carlos Wilh.

Carlos Wilh, el célebre, en el verdadero domingo de Cinelandia -los otros eran seis falsos domingos- sintió la vena de ladrón y del criminal. Todo su ser cargado de subsidios sentía el arrebató de gastarlo en algo extraordinario. "Sentarse en una terraza de café en domingo es casi un suicidio" - se decía y caminaba hacia casa de Carlota, no sabía por qué secreto impulso, con ciertas ansias voraces de beber uno de esos licores desconocidos que a lo mejor hay en las librerías de las botellas.⁶¹

1.2.5. La censura de la muerte

La violencia, que en la vida real es ocultada en cuanto supondría un límite a la feria eterna, es lo que empuja la industria cinematográfica. Como afirmado por Mary, los empresarios ocultan la mayor parte de los suicidios porque no se sospeche lo que es la materia prima de las películas, lo que las inspira. Además, una reproducción controlada permite exorcizar y alejar la presencia de la muerte.

No podía estar prohibido morirse en Cinelandia, pero se podía incomunicar al moribundo, llevándole primero a los grandes hospitales blancos, y si no daba tiempo y moría en una de las calles alegres evitar que nadie se diese cuenta de ello. [...] - ¿Y el fulano de tal? - se preguntaba a veces -Se fue sin dejar su dirección- era la contestación ritual y que quería decir discretamente que había muerto.⁶²

⁶⁰ Ibid, p. 207.

⁶¹ Ibid, pp. 216-217.

⁶² Ibid, pp. 69-70.

Con respecto a la ocultación de lo negativo, en Cinelandia hay un manicomio que es llamado “Museo de la expresión” para no a asustar los ciudadanos. Allí se encuentran actores y actrices que enloquecieron por extrañas y violentas aventuras del cine o por el vicio. Las estrellas del cine se convierten en atractivos, exposiciones de museo. Otro espacio parecido es el “Asilo de los ciegos”, donde están los actores cuyas retinas y cristalinos habían sido quemado por los “sunlights” de veinte mil bujías. Los errores de la industria cinematográfica son relegados en un espacio aséptico, connotado por un lenguaje vanguardista: “clínica en que todo era de níquel y cristal” (104).

Todo es sacrificado según la lógica del consumo y del espectáculo. El cine es peligroso y muy a menudo actores y actrices se someten a prácticas ordenadas por delirios de grandeza de los directores de películas sin considerar las consecuencias. Esto no es tan distinto de que lo pasa realmente en el mundo del cine; pensemos, por ejemplo, en Malcom McDowell que arriesgó la ceguera en *Naranja Mecánica* (1971), para alcanzar la perfección cinematográfica de Stanley Kubrick.

Ya hemos afirmado que la muerte de Carlota no cabe en la narración, de alguna forma es censurada en el texto. Ahora vemos cómo la industria cinematográfica, no pudiendo silenciar la muerte de una actriz tan famosa, la explota económicamente. Carlota es convertida en atractivo para los turistas, en muñeca de museo, mientras por todas partes se proyectan sus películas, incluso las donde aparece su verdugo. Los espectadores las miran con codicia, buscando evidencias de las pulsiones en las miradas de Carlos Wilh.

La menor, de sonada perfección, no podía estar inanimada sino en falso, pues entre otras cosas aquellos brazos no podían haber muerto, sino para entrar en la inmortalidad, para entrar en la vitrina de las muñecas del museo.⁶³

Había más sadismo en aquel éxito de la muestra que en la misma escena violenta que la ocasión la muerte.⁶⁴

Las películas que se proyectan después del fallecimiento de la actriz prefiguran el colapso de la metrópoli. Lo que destaca de éstas es que el drama representado se vincula con un crimen real, que no ha sido posible ocultar. El cine es el instrumento de representación de una realidad filtrada, diluida y más “débil” de lo real. Cuando, en cambio, una película se convierte en recordatorio de la muerte violenta de una actriz, se genera un choque inconcebible entre realidad y ficción, en el que la realidad prevalece, violando los principios fundantes de la metrópoli, o sea la falsedad.

⁶³ Ibid, p. 220.

⁶⁴ Ibid, p. 222.

Lo más bello del cinematógrafo, que era su escenario de pasiones libres, su cachupinada inmensa, su revolución contra la farsa del mundo en terrenos de Cinelandia, eso ya no perfumaba aquella película, pues se sabía que estaba muerta la gran ciudad.⁶⁵

Después de la muerte escandalosa de Carlota, Cinelandia es definitivamente clausurada. El narrador la apoda “la nueva Gomorra y Sodoma” (221). Se trata de ciudades bíblicas asimiladas al paraíso, que fueron destruidas por obra de Dios a causa del pecado.

En *Metrópolis*, María cuenta el relato bíblico de la torre de Babel. Mientras la ciudad bíblica fue construida para acercarse a Dios, Metrópolis es fruto del duro trabajo del proletariado para la clase social dominante. Cabe notar que hay cierta equivalencia entre Cinelandia y Metrópolis y su asimilación a ciudades bíblicas. De hecho, el final es el mismo para todas: el colapso.

En conclusión, Cinelandia se inserta perfectamente en el *corpus* sobre el tema de la metrópoli. En el texto se pueden encontrar todos los rasgos que caracterizan la literatura de tema urbano. En este análisis he subrayado los atributos vanguardistas que le confieren a la metrópoli un ambiente aséptico, de ciudad para maniqués. En particular, destacan: la total subordinación de la vida a las lógicas del mundo del espectáculo, el excesivo consumismo, el tedio existencial, la percepción de un tiempo estático y la obsesión por el culto de la imagen que inmortaliza el sujeto.

Además, se encuentra una cantidad considerable de crímenes y homicidios que le confieren al texto un aire de novela negra.

Finalmente, se ha subrayado la ocultación de lo negativo y de la muerte como aspecto característico de la ciudad falsa, elemento que representa el límite último, que una vez cruzado, causa su colapso.

⁶⁵ Ibid, p. 221.

2. Jorge Guillén: el carácter transcendental de la ciudad en *Cántico I* (1928) y el parcial cambio de perspectiva en *Cántico II* (1936)

Antes de empezar, ocurre hacer algunas aclaraciones acerca la construcción de la recopilación: Jorge Guillén manejó los textos que pertenecen a esta obra colosal durante más de dos décadas; cuatro versiones fueron publicadas. Sin embargo, los cambios aportados no son registrados porque los poemas se organizan por secciones temáticas que son constantemente reajustadas, añadiendo o reduciendo el número de poemas. Por la impostación diacrónica de mi trabajo, he dividido en dos momentos distintos, utilizando como línea divisoria el año 1938, fecha del exilio del autor a EEUU. Para saber a qué edición pertenecen los poemas he utilizado la precisa datación que se encuentra en la edición de que dispongo: Tusquets (2010).

En esta primera sección me ocupo de las primeras dos ediciones de *Cántico* publicadas respectivamente en 1928 y 1936. Como siempre voy buscando huellas del panorama urbano, registrando datos, humores y emociones suscitados en los poemas. En particular me voy a fijar en la afanosa búsqueda de orden y perfección, relacionada con el tema de la “ciudad de líneas esenciales” descrita por el autor y de las paradojas que conlleva su poética. A este respecto resulta interesante fijarse en la manera con que el autor trata la relación entre el mundo campesino y la ciudad. En los capítulos precedentes se ha mencionado que normalmente estas dos realidades parecen contrapuestas, sin embargo, en algunos poemas, Guillén vislumbra la posibilidad de establecer un abrazo armonioso entre ellas. Además, voy a argumentar el cambio de perspectiva que se percibe pasando de la primera a la segunda edición, sobre todo con respecto a la percepción de la ciudad. Si en *Cántico I* Guillén parece percibirla como un lugar de comunión, en *Cántico II* empieza a registrar la ansiedad provocada por el frenesí, el clamor que surge de la calle, acercándose a la posiciones de aquellos intelectuales que manifiestan cierta preocupación con respecto a la vida en el mundo frenético de la ciudad.

2.1. El carácter transcendental de la ciudad en *Cántico I* (1928)

En *Cántico I* se exalta la armonía entre hombre y lo que le rodea. El poeta, de la misma forma que un pequeño dios creacionista, construye su mundo, trascendiendo la realidad e intentando alcanzar la perfección, el “Más Allá”. Claramente esto supone de alguna manera una paradoja, en cuanto la realidad que el autor canta en su obra es filtrada por su perspectiva, es una realidad puntual, un momento estático en el que se entrevé el más allá: el instante de luz meridiana “de las doce de reloj”. Además, resulta difícil decir hasta qué punto esta visión es fiable porque su obra parece el resultado de un ejercicio de creación vanguardista.

Para entender lo que afirmo, aconsejo la lectura de *Más Allá*, en que encierra la poética de Guillén. El poema se abre con un potente inciso delimitado por paréntesis que remite al despertar del poeta.

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) - ¡Luz! Me invade
Todo mi ser ¡Asombro!¹

Guillén parece evocar un mundo onírico, alejado de lo real e invadido por la luz. Es como si al despertar el individuo tardara algunos instantes para ajustarse a la realidad; mientras tanto, la luz alumbra todos los objetos, les da un lugar y ordena el caos. Esto le permite también al yo lírico llegar a la condición que en el poema es definida como “estar”, que supone existir en un tiempo y en un espacio específico y que confiere el sentido a las cosas.

Mientras van presentándose
Todas las consistencias
Que al disponerse en cosas
¡Me limitan, me centran!²

Entonces es posible entender cuál es la tarea del poeta: cantarlo todo. En el instante perfecto del amanecer se condensan siglos y se entrevé lo eterno. El poeta, inebriado por la luz, canta el mundo luciente, donde todo lo que normalmente se percibe como normal se vuelve extraordinario. Hay un vínculo estrecho entre el sujeto y la totalidad de las esencias: la realidad le confiere al sujeto su lugar, y gracias a eso, el yo lírico se convierte en el medio que sirve para interpretarla. Me explico mejor: la luz permite percibir que todo está bien hecho, a la vez, para explicitar la perfección, la realidad necesita una voz que la cante.

Y la mañana pesa,
Vibra sobre mis ojos,
Que volverán a ver
Lo extraordinario: todo.

Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto
Eterno y para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo
Voy salvando el presente,
Eternidad en vilo.

Soy, más estoy. Respiro,
Lo profundo del aire.
La realidad me inventa,

¹ Guillén, Jorge, *Aire Nuestro* (2010), Barcelona: Tusquets editores, p. 30.

² *Ibidem*.

Soy su leyenda. ¡Salve!³

En la sección IV del poema se expresa el vínculo de dependencia del poeta del más allá. Resulta significativo el hecho de que el poeta mencione “el cristal del balcón”, que me hace pensar en la visión de André Breton del hombre partido en dos en la ventana, fundamental para el nacimiento del movimiento surrealista. Por esta razón no sabemos si Guillén esté cantando la perfección del mundo real, o si el vidrio que le aparta del mundo de alguna forma inflencie su visión.

¡Oh perfección! Dependo
Del total más allá,
Dependo de las cosas.
Sin mí son y ya están

[...]

Dependo en alegría
De un cristal de balcón⁴

Normalmente la transfiguración de la realidad testimoniada por Guillén tiene que ver con el mundo natural. Pensemos por ejemplo en el poema *Las doce de reloj* donde se celebra la armonía del mundo natural. Ahora bien, la naturaleza parece de alguna forma un mundo caótico, de “hojas esparcidas”, de “follajes frágiles”. Además, es como si el rocío fuera una razón de inquietud o asco para el poeta. La conjunción adversativa “pero”, que encontramos después de la fuerte cesura de final de estancia, representa la solución de la imperfección del mundo natural. El día conlleva una “rotundidad humana de edificio”. Interesante notar que el poeta utilice el código de la arquitectura para describir la naturaleza. De esta forma se afirma el deseo del dominio del mundo artificial, fijo, que no cambia; en este caso no se trata del dominio descabellado de la máquina capitalista que causa alienación, sino lo contrario: un mundo geométrico, estático y perfecto.

Suena a orilla de abril
El gorgojeo esparcido
Por entre los follajes
Frágiles. (Hay rocío.)

Pero el día al fin logra
Rotundidad humana
De edificio y refiere
Su fuerza a mi morada.⁵

El mundo que responde a la luz es ideal, todo está en su lugar y conectado por enlaces. Cada objeto se puede asimilar a una esencia, a una imagen inmortal. La luz, que revela los perfiles de las cosas, es como un recordatorio de la forma original a la que los elementos están enlazados. Así se celebra

³ Ibid, p. 32.

⁴ Ibid, p. 37.

⁵ Ibid, pp. 37-38.

el “sagrado presente perdurable” y es posible llegar desde la soledad de los individuos al “tumulto de acordes” con el que se cierra el poema. Las estrofas siguientes, conectadas por dos encabalgamientos, testimonian la tranquilidad con la que la realidad se somete al imperativo de la luz, que la eterniza.

Una tranquilidad
De afirmación constante
Guía a todos los seres,
Que entre tantos enlaces

Universales, presos
En la jornada eterna,
Bajo el sol quieren ser
Y a su quiere se entregan

Fatalmente, dichosos
Con la tierra y el mar
De alzarse a lo infinito:
Un rayo de sol más.⁶

Hasta ahora hemos visto que el poeta considera la natura como capaz de trascender la realidad. Pese a que generalmente en la obra prevale el elemento natural, se puede apreciar como el poeta emplee el mismo código cuando describe la ciudad. Ya se ha mencionado que Guillén de alguna forma quiere fijar la realidad, no quiere que el tiempo pase, por esto precedentemente he sugerido la posibilidad que el mundo natural sea inadecuado para desempeñar esta función. De hecho, he subrayado que el autor emplea el código arquitectónico para referirse a la perfección de la creación. En mi lectura propongo ver lo natural como sumiso a lo artificial, en cuanto es gracias a la perfección y al orden de la ciudad que se refleja el ideal poético del autor. En el poema *La ciudad de los estíos*, vemos como la luz del sol veraniego permite detectar las líneas esenciales de la ciudad, “loca de geometría esencial”. Al comienzo la ciudad es definida “accidental”, el adjetivo sugiere dos posibilidades interpretativas: podría significar que se trata de una ciudad cualquiera, no definida, o este término podría tener la acepción de fortuito, casual, algo que pasa fuera de lo ordinario. Desde los perfiles geométricos de los edificios parten rectas que curren a su destino. La imagen de la recta que corre inexorablemente en su riel recuerda la de un tren en marcha y se inserta perfectamente en el panorama urbano. Gracias a la potente luz del sol se puede ver la red de enlaces que lo conectan todo. Pero no se trata de líneas complejas que se entremezclan y se confunden, al contrario, son líneas esenciales, en el sentido de que son simples, y que permiten llegar a la esencia de las cosas. De esta forma la ciudad se transfigura y se alcanza la luminosa ciudad esencial.

En este poemas tenemos el ejemplo de cómo Guillén concibe la ciudad en *Cántico I*, ésta es airosa, luminosa, lugar ideal de armonía y orden; efectivamente parece totalmente distinta de las metrópolis asfixiantes y alienantes descritas por Benjamin y Simmel.

⁶ Ibid, p. 38-39.

Ay la ciudad está
Loca de geometría
¡Oh, muy elemental!
Con toda sencillez
Es sabio Agosto. Vértice,
Fatalidad sutil.

Por una red de rumbos,
Clarísimos de tarde,
Van exactas delicias.

Y a los rayos del sol,
Evidentes, se ciñe
La ciudad esencial.⁷

En *Capital del invierno*, en cambio, es la nieve que permite ver el esquema esencial de la ciudad. Por el frío, los árboles pierden las hojas y solo quedan las ramas. Entonces resulta imposible distinguir las formas, todo es uniforme. De la misma manera, la nieve lo cubre todo, ocultando lo particular de cada objeto. El invierno es una fuerza capaz de evocar a la vez lo elemental y lo profundo de las cosas. Aunque parezca un oxímoron, lo elemental y lo profundo no representan rasgos opuestos. Gracias a la homologación de las cosas bajo la capa de nieve, se puede llegar a lo esencial que los objetos comparten, al mundo de las ideas, de las categorías eternas.

Lo gris, lo bueno, lo más lento y cierto...
¡Chimeneas de calma!
Pero el frío desnuda. Todo es alma
Veloz al descubierto.

Vuelven las avenidas a su esquema.
Vivaces nevaduras
De lo interior asumen las figuras
De una ciudad extrema.

El dios más inminente necesita
Simple otra vez el mundo.
Lo elemental afronta lo profundo.
El invierno los cita.⁸

También en el poema *Con nieve o sin nieve* se percibe el poder igualador de la nieve que cubre la ciudad. “Quede en su blancor la ciudad igual. [...] La nieve exquisita se ofrece. Regalo nunca merecido: otro mundo intacto” (52-53). Se demuestra otra paradoja del pensamiento de Guillén. La realidad perfecta es visible solo a ciertas condiciones: a la luz meridiana de las doce de la tarde o cuando todo está cubierto por la nieve.

⁷ Ibid, p. 160.

⁸ Ibid, p. 224.

Últimamente propongo un análisis del poema *Mecánica celeste* en que se detecta, por un lado, la imposibilidad del mundo campesino de permitir la visión del más allá y, por el otro, la necesidad de mirar hacia la ciudad. El poema está dividido en dos secciones: “El campo, la ciudad, el cielo” y “traslación”. En la primera se alternan la visión de un río que atraviesa una ciudad y conlleva un aire campesino y de las estatuas de la plaza. El río que conlleva un aire campesino podría simbolizar el intento de la naturaleza de penetrar en la ciudad. Con él “llega el campo de antes”, afirma el poeta. Probablemente se refiere la maravillosa descripción del campo presente en el componimiento precedente (*Más esplendor*), que es la escenografía perfecta para el encuentro entre dos amantes. El ritmo de esta primera parte es movimiento por la continua alternancia entre el río y la ciudad. Es como si el poeta dirigiera su mirada desde el río hacia la plaza una y otra vez. Es como si fuera esperando testimoniar la milagrosa manifestación del más allá, sin saber cuál sería el lugar mejor para su estallar.

Río en la ciudad. ¡Qué grande!
Por sus aguas aun verdes
Llega el campo de antes.

Plátanos de avenidas
En avidez presienten
Un aire sin esquinas.

¿Conquistan las estatuas
Inaccesibles, por fin,
El cielo de las plazas?

Río otra vez. Y parte
Con su campo. No acoge
La avidez de las calles.

Pero no importa. Gracias,
¡Gracias, estatuas! Ya
Va el cielo entre las casas.⁹

Por un lado, está el río verde, que hincha linfa vital a la plaza, el corazón pulsante de la ciudad; por el otro las “estatuas inaccesibles”. El adjetivo podría subrayar otra vez la austeridad de la ciudad, o también su infabilidad. Efectivamente Guillén parece dudar en un primer momento si ellas representen el medio para alcanzar el más allá. Pero, volviendo a mirando hacia el curso de agua, se entera de que lo natural no es el bienvenido. Es solamente gracias a las estatuas que se logra la transición a lo metafísico. Son las estatuas de mármol frío, lo inorgánico, el medio con que se cumple la tan deseada transición desde la ciudad al cielo. También el título sugiere esta solución: la estructura

⁹ Ibid, p. 420.

de las esferas celestes es definida mecánica. Este adjetivo suena casi a aparato artificial y parece suponer la necesidad de un mundo de engranajes bien oleados.

En la segunda parte del poema la luz permite abandonar las formas exteriores y vislumbrar las pistas que guían hacia el cielo. De esta manera es posible “resbalar por pistas indefinidamente portadoras y guías” rumbo a “una claridad de una estrella sin error” (421). Cabe mencionar que se utiliza el verbo al infinito para sugerir la disolución de yo lírico, cuya perspectiva ocupaba la primera sección. Además, se afirma dogmáticamente: “La luz quiere más luz, más cristal, más nivel, formas de prontitud” (421). Es como si la luz del sol exigiera otra, igual. El agua del río que refleja las chispas de luz no es suficiente. Se necesita algo más reluciente, como el metal de las estatuas, los cristales de las ventanas, algo de forma más precisa, más geométrico y exacto, como las calles rectilíneas.

Para resumir, en esta sección hemos apreciado las pautas que el poeta emprende para vislumbrar la perfección de la realidad: el campo y la ciudad. Me he fijado en los aspectos más problemáticos de su poética y he tenido la posibilidad de argumentar que en algunos poemas se podría notar cierta predilección de la ciudad respecto al mundo campesino como medio para alcanzar el más allá. Indudablemente se puede afirmar que la visión de lo urbano de Guillén es totalmente positiva. En la sección siguiente vemos como, ya desde *Cántico II*, cambia su percepción.

2.2. El parcial cambio de perspectiva en *Cántico II*

Acercándose a *Cántico II* se percibe cierto cambio de rumbo que va desde la visión totalmente positiva de la ciudad hacia una que tiene en cuenta los choques y las problemáticas que a esta se vinculan.

En *Las soledades interrumpidas*, el panorama recuerda el paisaje de los pueblos españoles rodeados por bosques y campos. Tengamos en cuenta que las ciudades a las que el autor se refiere en esta primera etapa son típicamente españolas. Entonces, muy a menudo se trata de centros urbanos rodeados por campos o bosques y son totalmente distintos de las metrópolis americanas que Guillén conocerá después del exilio. Volviendo al poema, se percibe cierta ansiedad debida al rápido pasar del tiempo en la ciudad de las grandes velocidades. La imagen del tren, que encontramos en la octava estrofa, es particularmente evocativa, sobre todo si relacionada al título. Las soledades son las de los que viven en el aislamiento del mundo campesino. En el poema *Mecánica celeste* hemos visto la manera con la que el río penetra en la ciudad, ahora vemos lo contrario: el ruido, el frenesí de la ciudad se pasa a toda velocidad molestando a la paz del campo. Pero, a diferencia de las calles de la ciudad, aquellas del campo acogen al elemento ajeno: “el ansia de historia”. En el mundo armonioso del campo, donde el individuo vive en plena comunión con la naturaleza, es como si el tiempo no pasara. El tren penetra prepotentemente llevando con si el tiempo lineal de la historia.

Las calles -rectilíneas
Y tan silvestres- quedan
Acogiendo aquel ansia
De historia con su selva.

¡Oh codicia elegante!
El cristal de las lunas
No deja al maniquí
Perder su compostura.

Todo está concebido
¡Cuidado! La persona
Se detiene en un borde
Con los demás a solas.

Y se desgarra el tiempo...
Es el pitido súbito
de un tren que allí, tan próximo,
Precipita al futuro.

Fluyan, fluyan las horas:
Gran carretera. Van
Manando ya las fuentes
De la velocidad.¹⁰

Dos veces el autor subraya la deseo a la que el hombre está sometido: “Quiere el hombre” y “¡Oh codicia elegante!” (47). De esto procede el riesgo de la transformación en maniquí, que, de hecho, pasa de noche, cuando la luz está ausente: “El cristal de las lunas no deja al maniquí perder su compostura” (47). El individuo atareado, tan involucrado en el tiempo de la historia, pasa rápidamente frente al campo, sin poder admirarlo, ni testimoniar el milagro de la manifestación plena del más allá. El autor le recuerda que todo está concebido y sigue un esquema muy preciso. El poema se cierra con el rumor del viento que agita las hojas, un resoplar de la naturaleza casi viva. Mientras tanto “los tejados contemplan tiernamente su bosque” (47). Así el autor propone la posibilidad de un abrazo conciliador entre al mundo de las velocidades y el mundo natural.

La aparente efimeridad del mundo natural, que era posible detectar en *Mecánica celeste* y que se niega en *Las soledades interrompidas* es superada gracias a la posibilidad de levantar un Bosque (con mayúscula) sobre el bosque real. En el poema *Bosque y bosque*, hablando en términos numéricos, el poeta se dice capaz de detectar los “ceros” que para él no representan la ausencia de significado, sino que son “anillos para poetas”, materia literaria que le permite armar un discurso. El Bosque, metafísico, creado por el poeta es mucho más que el referente real. En esto reside la posibilidad de su rescate.

Los sumandos frondosos de la tarde
-Prolija claridad, uno más uno-
Son la suma de la noche ceros.

¹⁰ Ibid, p. 47.

¡No los ceros solemnes de la nada!
Anillos para manos de poetas
Que alzarán un gran bosque sobre el bosque
-¡Oh frescura de frondas imposibles!-,
Bajo un rumor de números ardientes,
Henchidas presidencias necesarias,
Ceros, ya anillos, fulgen con los astros.¹¹

En el poema *Todo en la tarde*, la descripción de la ciudad se tiñe del blanco y gris de las nubes; ya desde el primer verso se percibe que no se trata de un día de sol en que la luz permite entrever el más allá. La paz, el silencio y la tranquilidad, que son elementos fundamentales para percibir el carácter trascendental de la ciudad, son turbados por el ruido de la calle. Además, en esta descripción destaca el hecho de que se mencionan particulares, mientras normalmente el poeta prefiere referirse al panorama urbano en términos generales, que le confieren un aire trascendental. Sobresalen: un atropello, el tropel del gentío, los anuncios publicitarios, el rumor y la velocidad. Sin embargo, hasta este punto todo parece armonioso.

Gran rumor. Se embullan
Las pisadas, los gritos
Que deben de ser diálogos,
Las músicas ya ruidos,

Y la velocidad
Disparada en portentos,
Sumisos al amor,
Al candor, a los sueños¹²

Lo que sorprende es el cambio de tono que se percibe cuando el poeta se fija en los hombres. Se mencionan “el incesante arrastre de los muchos trabajos” y la “trepidación monótona que precipita galopes de máquinas” (57). Los hombres son definidos animales que laten y tienen prisa de ser felices. Otra vez la visión del poeta se aleja de la ciudad y se mueve hacia el campo, donde se atreve la luz de una estrella solitaria. Es precisamente desde aquella chispa que surge la luz amarilla del atardecer. En aquel instante desaparecen las sombras y la luz de la tarde conlleva una plena revelación.

Hay que precisar que en esta sección no faltan referencias positivas relacionadas con el tema de la ciudad. Un ejemplo notorio de contar la modernidad es el poema *Las máquinas*, en que encontramos una figura poética bastante curiosa: la rehumanización de la máquina. La “exactitud tierna de las máquinas”, cuyos émbolos quieren incesantemente con “ansia tal que llega a ser aliento” (333), produce crujidos que parecen latidos de animal. Este elemento se puede considerar otro punto de contacto entre el mundo animal y el mecánico. Otro ejemplo es *Callejeo*, en se relata el vagabundear sin rumbo en el laberinto de calles que invita el hombre a avanzar. El hombre se pierde y, además de

¹¹ Ibid, p. 335.

¹² Ibid, p. 57.

la percepción del espacio, se pierde también aquella del tiempo. De esta manera perderse es “hacerse muchedumbre” (512), o sea olvidar la propia identidad y fundirse a río de personas que pasea.

Sin embargo, el cambio de rumbo al que me refiero es que, desde *Cántico II*, empieza a percibirse cierta ansiedad relacionada con la velocidad y el fragor de la vida de la ciudad y la consiguiente urgencia de volver a mirar hacia el campo para encontrar la serenidad necesaria para vislumbrar el más allá. Esta línea de tendencia será dominante en las recopilaciones publicadas después del exilio, de las que me ocuparé más adelante.

3. Pedro Salinas: la ciudad entre luz y sombra en *Seguro azar*, la disolución de la mujer y el ideal arquitectónico en *Fábula y signo*

En esta sección de mi trabajo me acerco a otro poeta de la generación del 27: Pedro Salinas. En particular me detengo en sus dos primeras recopilaciones, en las que más se perciben las influencias de las vanguardias de los años 30, es decir *Seguro azar* (1924-1928) y *Fábula y signo* (1930). Cabe mencionar que también en este caso se trata de obras publicadas antes del exilio del poeta a Estados Unidos (1936). Este capítulo está dividido en dos partes; en la primera me detendré en *Seguro azar* y propondré algunas claves de lectura de poemas en que la ciudad muestra su doble cara: oscura y misteriosa de noche, y luminosa y caótica durante el día. En ambos casos la ciudad se demuestra rica de estímulos y fuentes de inspiración. En la segunda parte me ocuparé de *Fábula y signo* mostrando otra declinación de la ciudad: la que tiene que ver con el tema amoroso, central en muchas de sus recopilaciones siguientes. De hecho, tras analizar como Salinas maneja el tema de la deshumanización de la mujer y la fusión entre la mujer y la máquina, voy a sondear la posibilidad de detectar en el panorama urbano el aura de la mujer ausente. Finalmente, volveré al tema de la perfección geométrica del edificio, que ya hemos visto analizando las poesías de Guillén, intentando destacar las diferencias principales entre las concepciones de los dos autores.

3.1. La ciudad oscura y la ciudad clara en *Seguro azar* (1924-1928)

Para empezar, me gustaría detenerme en la lectura del poema *Vocación*, en que al poeta se le antoja una realidad muy similar a aquella celebrada por Guillén. Ahora bien, mientras Guillén reivindica la necesidad del poeta de ser la leyenda de la realidad, Salinas afirma que frente a un mundo perfecto no tendría nada que hacer, es como si estuviera de más.

Abrir los ojos. Y ver
Sin falta ni sobre, a colmo
En la luz clara del día
Perfecto el mundo, completo.

[...]

Está bien, mayo, sazón.
Todo en el fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar,
Y nada más que a mirar
La belleza rematada
Que ya no te necesita.¹

La opción por la que Salinas parece apostar es cerrar los ojos y alejarse de la realidad. Muy a menudo la ceguera, la poesía de ojos cerrados sugiere la presencia de un lenguaje vanguardista. El mundo

¹ Salinas, Pedro, *Poesía completa* (2019), Barcelona: Debolsillo, p. 116.

tiene que ser “incompleto, tembloroso, de será o no será, [...] sin luz, ni gracia, ni orden” (116). Solo esta realidad necesita que alguien aporte lo que falta. Resulta significativo registrar que Salinas quiera emprender la mirada vanguardista; es como si entre él y el objeto poético se interpusiera un vidrio esferpéntico que le permite liberar su fantasía y descomponer la realidad en una miríada de imágenes. En esta sección de mi trabajo es posible apreciar como la ciudad, espacio de lo maravilloso, se demuestre el lugar donde el poeta puede dar rienda suelta a su imaginación.

En aquella tarde clara,
En aquel mundo sin tacha,
Escogí:
 el otro.
Cerré los ojos.²

Entonces empezamos a adentrarnos en la “realidad de ojos cerrados” con el poema *Pasajero apresurado*. Se trata de una descripción estrambótica de la ciudad de noche. En este caso se podría argumentar que poesía de ojos cerrados implique el relato de un sueño. Esto se detecta especialmente en el carácter borroso del poema, que parece escrito al despertar. Efectivamente el mismo poeta duda de la visión que ha tenido: “Ciudad, ¿te he visto o no?” (118), se pregunta. Otra opción es que el pasajero apresurado podría ser el mismo poeta que, sonámbulo, vagabundea por las calles.

En este poema encontramos elementos típicos del arte vanguardista puro: cristales, perla y azogue. El pasajero apresurado, evocado en el título, está ausente; en el humo que sube del asfalto solo se entrevé su pantorrilla. Durante su andar al yo lírico se le presenta una realidad casi surreal: encuentra una catedral “que disparaba piedras a la niebla”. El agua turbia del río absorbe la luz de los faroles de los puentes. Su tímido brillar no es suficiente para alumbrar la noche oscura, tampoco lo es la luna “media fina”. De noche la ciudad se vuelve literalmente inaccesible en cuanto las tiendas están cerradas y como guardianes custodian “cristales perla, flor o pintura” que son el “corazón de la tiendas” (118). Pero también en el sentido de que las tinieblas conllevan un aura de misterio.

Ciudad, ¿te he visto o no?
La noche era una prisa
Por salir de la noche.
Tu al paso me ofreciste
Gracias vagas, en vano.
Aquella catedral
Que disparaba piedras
a la niebla... No sé
qué agua turbia, raptora
de luces de los puentes.
Inaccesible entre
Su guardia de cristales,
Perla, flor o pintura,
Corazón de las tiendas.
Y hubo una pantorrilla

² Ibid, p. 117.

Tersa en la media fina,
Cuando el asfalto ofrece
Sucio azogue a las nubes.³

Otro poema que propongo para entender la pauta artística de Salinas es *Madrid calle de*. Es bastante diferente del precedente en cuanto el tono es medio chistoso. El yo lírico ve un espejo que es transportado como un prisionero por la calle, mientras que las bocinas de los coches intentan apresurar su marcha. El espejo, cayendo, se libera del cautiverio y se quebranta en un sinfín de reflejos: “ojos, cimeras, ramas, cielos, nubes”, mientras las guardas a los lados “acero, prisa, ruido, corren”. Los pedazos de vidrio en el asfalto parecen un estanque que es surcado por “crepusculares golondrinas secas” (143). Este poema efectivamente parece una visión estrafalaria, una caos de sustancias plásticas, metálicas y del elemento natural que se funden al romperse el espejo.

La exclamación inicial: “¡Que vacación de espejo por la calle!” (143) sugiere la clave interpretativa del poema. El término “vacación” remonta a la acción de vacar, de dejar un empleo sin persona que lo desempeñe. En este caso es el espejo que se libera de su función y se niega a reflejar la realidad; por esto se dice que “nadie vino a mirarse en él” (143). Entonces liberar el espejo implica también la necesidad artística de liberarse del espejo y de su fiel representación de lo real. Salinas cierra los ojos y se fija en un acontecimiento y lo transforma en un escenario poético que se colorea de sensaciones y de las asociaciones de ideas más disparatadas. En este sentido parece similar a de la Serna en *Las Greguerías*, en cuanto ambos son como niños que se sorprenden de lo que ven.

¡Que vacación de espejo por la calle!
Tendido boca arriba, cara al cielo,
Todo de azogue estremecido y quieto,
Bien atado le llevan.
Roncas bocinas vanamente urgentes
apresurar querrían
Su lenta marcha de garzón cautivo.

¡Pero qué libre aquella tarde, fuera,
Prisionero, escapado! Nadie
Vino a mirarse en él. Él sí que mira
Hoy, por vez primera es ojos.
Cimeras ramas, cielos, nubes, vuelos
De extraviadas nubes, lo que nunca
Entro en su vida, ve.
Si descansan sus guardas a los lados
Acero, prisa, ruido,
Corren. Él inmóvil
En el asfalto, liso estanque
Momentáneo, hondísimo,
Abre. Y le surcan
-de alas, de plumas, peces-
Crepusculares golondrinas secas.⁴

³ Ibid, p. 118.

⁴ Ibid, p. 143.

En el poema *Nivel preferido*, el poeta vuelve a jugar con la realidad como si fuera un material plástico que él puede modelar a su antojo. En este caso el referente es un libro de viajes edición Baedeker, probablemente expuesto en un escaparate. El poeta lo mira, sondeando la posibilidad de reducir el mundo a mapas e imágenes contenidas en un atlas, que el autor puede abrir, cerrar, hojear. Entonces la vida muestra su esencia: por medio de las enormes páginas verdes y azules se demuestra “servicial, lisa, esquemática” (159).

Abierta de par en par
la vida por unas paginas
enormes, verdes, azules,
servicial, lisa, esquemática,
atlas
para mirarla tan solo
entre los duros cristales
-vitrina- de las distancias.⁵

La mirada del poeta se detiene en los mares y las montañas del mapa, pero lo interesante es lo que está más abajo. El poeta tiene como una lupa que le permite ver “accidentes, dimensiones, ruidosas delicias, números” (160); su mirada es raptada por los carteles de las tiendas y por las etiquetas de los precios en los escaparates. Salinas exalta sus propiedades, que aportan completitud a los objetos y que le tranquilizan.

Letreros: “Salida”, “Entrada”
Sin puertas, sueltos, fatales,
Como sinos, imperiosos.

Etiquetas de los precios,
Sin más ni menos, exactas,
Acabando con las dudas,
Allí en los escaparates.⁶

Finalmente la mirada del poeta se dirige a la calle “hirviente” y “clara”: son las doce en punto. La exactitud del reloj, cuyas manecillas sobrepuestas parten en dos mitades el día, recuerda mucho el momento ideal en la poética de Guillén para acceder al más allá. La luz natural de la calle está contrapuesta la luz artificial que brota de una ventana, “flor amarilla y torpe, errata de las doce y de los gris” (161). Ésta última procede de una habitación que le hace pensar en una mujer (“ninfa de tacones altos”) que ha rechazado su invitación por teléfono que el poeta le dio en “la bacanal del museo”. Este elemento sugiere que la joven arriesga convertirse en una fría estatua de museo en cuanto no quiere participar en el rito de fertilidad y de celebración de la vida. Ella prefiere quedarse en su cuarto de luz artificial y no disfrutar del mundo armonioso y luminoso de la calle.

En la calle hirviente, clara,

⁵ Ibid, p. 159.

⁶ Ibid, p. 160.

A las doce en punto, sola,
Una luz artificial olvidada
En una ventana alta
-solo yo la veo- flor
Amarilla y torpe, errata
De las doce y de lo gris.

Y pregón, claxon, bocina,
Sin cesar, las hojas verdes
Con que tejen las esquinas
Invisibles
Coronas para tus sienes,
Ninfa de tacones altos,
Desmelenada, tu, anécdota
Negándote por teléfono
A la cita que te di
En la bacanal, pintada,
Del museo, de once a doce.⁷

Como he mencionado precedentemente, carteles publicitarios y tarjetas suelen raptar la atención del poeta; se trata de objetos que a menudo se convierten en estímulos prolíficos para la creación artística. El poema *Aviso* representa un buen ejemplo. El título es ambivalente: aviso en sentido de mensaje publicitario, pero también como alarma de peligro inminente. De hecho, es clara la referencia a uno de los temas que ya he tenido ocasión de mencionar y que se reanuda a uno de los motivos más emblemáticos de la literatura vanguardista: el accidente. El poema se abre con la descripción de una carretera ideal, envuelta en un paisaje verde y recorrida a gran velocidad.

Qué ruta fácil, toda
Ondulaciones leves,
Tarde larga, de prisa,
Destinos en vereda
A los lados, sin fin!⁸

De repente la escena cambia y el riesgo de un accidente, evitado por pura casualidad, asusta al poeta que se encuentra cara a cara con la muerte: “Que miedo frío dio... vista así, rostro a rostro, ni esqueleto ni símbolo: línea, esencial, muerte pura” (164). Al final aparece el escudo del Real Automóvil Club y se descubre que los frenos le han salvado del accidente. En este componimiento se detecta la presencia simultánea de miedo y adrenalina que el aviso es capaz de suscitar.

En un fondo
Negro, dos rayas blancas
Que se cruza, tres letras:
R (eal) A(utomóvil) (C)lub.
Pero la vida pasa
-vencedor otro esquema-,
Salvada en un triángulo:

⁷ Ibid, pp. 160-161.

⁸ Ibid, p. 164.

En resumen, en esta primera parte he subrayado que Salinas utiliza la ciudad como bosque de símbolos que le sugieren ingeniosas asociaciones de ideas de una manera bastante similar a la de Ramón Gómez de la Serna. Lo que se puede deducir de esta primera recopilación es que Salinas considera la ciudad como oportunidad creativa en cuanto describe su alrededor de manera irónica y divertida y se deja maravillado por pequeños acontecimientos que, al traducirse en poesía, se transforman según agudas asociaciones de ideas.

3.2. La disolución de la mujer en *Fábula y signo* (1931)

Acercándose a *Fábula y signo*, se nota como la temática amorosa, central en muchas de sus recopilaciones, empieza a ser predominante. En esta parte de mi análisis intentaré relacionar la figura de la mujer amada con elementos del panorama urbano.

Ya me he fijado, en mi análisis de *Cinelandia*, en los efectos de deshumanización de las mujeres convertidas en maniqués. En el poema *Paris, Abril, modelo*, la llegada de la primavera a la capital de la moda, se convierte en ocasión para reflexionar sobre los efectos de la moda en las mujeres. La primavera supone los preparativos para la nueva colección. Las jóvenes parisienas aspirantes a modelos siempre tienen algo de sobra, afirma el poeta: “cuatro grados más de temperatura” y “besos precoces” (186). En el texto se dice también que “corrían los jardines en busca de un altar” (186); probablemente se trata de un símbolo que representa algo similar a un rito de iniciación a la vida y a la fertilidad. Como las mujeres no logran encontrar el altar, empieza su metamorfosis a lo inorgánico: “Se probaban -bronce, mármol- estatuas” (186) y paulatinamente abandonan la idea de vestirse de los colores de la primavera. “Después de tanta prueba frustrada en tantos años” (186), aprenden a tirar las prendas que llevaban la temporada precedente y renuncian a lo vivo para insertarse en el mundo de la moda.

En ellas sobraba siempre algo:

Demasiás de viento,

Cuatro grados

Más de temperatura,

Una sombrilla abierta

Pronto, besos precoces.

Locas de inexperiencia

Las otras

Corrían los jardines

En busca de un altar.

Fustes? Troncos? Ni templo

Ni bosque. Se probaban

-bronce, mármol- estatuas.

Se ponían

⁹ Ibidem.

Traje de azul de cielo
Para tirarlo aprisa
Porque lo había usado
El invierno reciente
Estaban aprendiendo.¹⁰

El poeta se fija en una mujer en particular, que más de las demás corre el riesgo de convertirse en maniquí. El poeta juega con el doble sentido de la palabra, que significa modelo, pero también en el sentido de objeto de forma antropomorfa que sirve para mostrar las prendas en las tiendas. Ella ha dejado de imitar la naturaleza y es definida “inventora de formas”, estatua de sí misma y maniquí. Solo cuando el termómetro medirá 18 grados, profetiza el poeta, será hora de abandonar el escaparate y proclamar el verdadero modelo que tiene dentro: la primavera.

Ni en rosa ni en azul
Confiada, nunca en Venus
Buscaste forma, tu,
Inventora de formas,
Modelo,
Estatua de ti misma.
Entre cristales,
Maniquí, creación
De primavera, aguardas
Que florecen dibujos
En las sedas.
Un termómetro al lado
-Cuidado, precoz no! -
Te anunciara el momento
-18 grados ya! -
De huir del escaparate,
De saltar a los tiempos,
En la proclamación
Imperial del desnudo
-solo yo sabía-
Que tu llevabas dentro,
Modelo,
Primavera modelo.¹¹

En otros poemas Salinas parece ir más allá de la típica visión negativa de la deshumanización, vinculada a la vida frenética de la ciudad. En el capítulo precedente, analizando el poema *Máquinas* de Jorge Guillén, he hablado del expediente del recurso la animalización de la máquina; en el poema *Radiador y fogata*, Salinas da un paso más, proponiendo la posibilidad de tratar un motor como si fuera una mujer. El poeta parece cantar la sensualidad de la máquina-mujer. Por otra parte, ya Gabriele D’annunzio sugiere esta asimilación en una carta escrita en 1920 y publicada en el periódico el *Corriere della Sera* en 1923: “L’Automobile è femminile. Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d’una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza. Ma, per contro, delle donne ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza”.

¹⁰ Ibid, pp. 186-187.

¹¹ Ibid, p. 187.

Ahora vemos más detenidamente cómo Salinas maneja este tema. En el *incipit* la imagen predominante es el calor color rojo del metal hirviendo del motor. Por analogía, si consideramos la mujer como máquina, el motor es su alma, su corazón.

Se te ve, calor, se te ve.
Se te ve lo rojo, el salto,
La contorsión, el ay, ay.
Se te ve el alma, la llama.¹²

El calor de la mujer es tan intenso que el poeta no aguanta tocarla, solo es posible rezarle a su imagen reflejada. Pero el frío y la “curva de plata”, declinaciones de formas de tormento, amenazan con parar el motor. Las chasquidos del tubo de escape serían los sollozos del corazón sufriendo.

Quemas.
Sólo te puedo tocar
En tu reflejo, en una curva
De plata donde exasperas
En frío
Las formas de tu tormento.
Chascas: es que se te escapan
Suspiros hacia la muerte.¹³

Sin embargo, finalmente el calor triunfa contra el frío. Las formas de la mujer son perfectas líneas geométricas, los tubos son su cuerpo. Es “nueva criatura, deliciosa”, pero no furiosa y ardiente, sino silenciosa y controlada por la fría agua de los radiadores. Entonces, su amor no se dirige hacia el yo lírico, sino hacia “donceles cristalinos, mercurio, en los termómetros” (197). Ya he tenido la posibilidad de referir este tipo de léxico al tema de la deshumanización de la mujer. El encuentro entre lo mecánico y lo vivo, por sí mismo, no es algo negativo. En cambio, parece ser la expresión más congenial para expresar el calor de la pasión femenina. El antagonista sería justamente el radiador, que, a través del termómetro, monitorea constantemente el motor, limitando su potencia.

Calor sigiloso. Formas
Te da una geometría
Sin angustia. Paralelos
Tubos son tu cuerpo. Nueva
Criatura, deliciosa
Hija del agua, sirena
Callada de los inviernos
Que va por los radiadores
Sin ruido, tan rescatada
Que sólo la están sintiendo
Con amores verticales,
Los donceles cristalinos,
Mercurio, en los termómetros.¹⁴

¹² Ibid, p. 196.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibid, p. 197.

Hasta este punto, los temas tratados son bastante canónicos, ahora empezamos a ver lo más destacado de Salinas, o sea la disolución de la mujer en el panorama urbano. En el poema *Ámsterdam*, las luces coloreadas que brillan en la noche se reflejan en los ojos de la mujer tan lípidamente que el poeta logra distinguir las letras del aviso del cine “Universum”. Las luces se encienden y se apagan de forma intermitente, con el ritmo pausado de “latidos de luz de corazón”. El poeta declara su amor por la mujer en el instante en que ella empieza a trascender, a fundirse con los colores de la ciudad: “Te quiero así inocente, toda ajena, palpitante en lo que está fuera de ti, tus ojos proclamando las vívidas verdades de colores de la noche” (189).

-*Universum* cinema-, cuando bese
Las luces de tu alma, sí, las luces,
Anuncios luminosos de la vida
En la noche, en tus ojos.¹⁵

También en el poema *Muertes*, el espíritu de la mujer se une a la ciudad. La memoria de una mujer fallecida empieza a esfumarse y paulatinamente el poeta va olvidando sus rasgos hasta que se borra incluso su nombre. Pero seguramente las siete letras que componen su nombre se encontrarán entre las infinitas combinaciones de las letras luminosas de los anuncios que se ven desde el tranvía.

Van en sobres diciendo
Otros nombres.
Por allí andarás tú,
Disuelta ya, deshecha e imposible.
Andarás tú, tu nombre, que eras tú,
Ascendido
Hasta unos cielos tontos,
En una gloria abstracta de alfabeto.¹⁶

Para resumir, en esta sección he destacado temas canónicos: la deshumanización de la modelo que amenaza convertirse en maniquí y la celebración de la fusión entre la mujer y la máquina. Finalmente me he fijado en otro recurso poético que le permite a Salinas, no solo tratar la mujer en presencia, su fusión con las luces de la ciudad, sino también considerar el panorama de la ciudad como bosque de símbolos en que se detecta el espíritu de la mujer ausente.

3.2.2 El ideal de perfección arquitectónica en *Fábula y signo* (1928)

En la sección siguiente intentaré acercarme al ideal de perfección arquitectónica en el poema *Escorial*. Claramente se trata de un edificio aislado y lejano de la ciudad, sin embargo propongo leerlo porque

¹⁵ Ibid, p. 189.

¹⁶ Ibid, p. 193.

presenta algunos rasgos interesantes que permiten de reflexionar sobre la distinta concepción del edificio en la poesía de Salinas respecto a la de Guillén.

El poema está dividido en dos partes; en la primera el poeta subraya su exactitud, la posibilidad de medirlo, de tocarlo con mano. No se trata de una visión trasfigurada de la realidad en cuanto el edificio es real y “vive en el más acá de su proyecto” (205). Salinas parece derrumbar el más allá de Guillén, afirmando la presencia física de la construcción, su dimensión y su forma. No se trata de líneas de luz que se extienden desde las líneas esenciales de los perfiles geométricos, sin embargo “da miedo que esté ya más arriba del vivir, al otro lado” (205-206). El escorial es completo, no le falta nada, por eso resulta difícil creer que exista verdaderamente. La duda se expresa con el oxímoron “paradisiaco más acá” y por medio de las sensaciones negativas suscitadas por la visión del palacio: “mayor que el ansia y que el vuelo” (205).

Está hecho.
Se puede medir, exacto,
Mayor que el ansia y que el vuelo.
Vive en el paradisiaco
Más acá de su proyecto.

[...]

De estar tan hecho
Ya se le acabo el querer.
Lo que quiso es ahora piedra
Dimensión, forma. Y da miedo
De que esté ya más arriba
Del vivir, al otro lado.
Porque no le falta nada:
Está hecho.¹⁷

En la segunda parte, el poeta intenta alejar la duda, contando las ventanas del Escorial, que, aunque parecen infinitas, son medibles. Sin embargo, cuando el campanario da las doce, el edificio intenta huir. “Ya no podrá escapárseme en las volandas del sueño la mañana” (213). El yo lírico, embelesado por las campanadas, parece perder la percepción de la realidad, pero logra volver a su cuenta y otra vez la exactitud, la finitud le permite alcanzar la felicidad.

En vez de soñar, contar.

La fachada del oeste
Tiene
Seiscientos doce ventanas.

Por la primavera van
En su cielo, hacia el domingo
Una, dos, tres, cuatro, cinco
Nubes blancas.

¹⁷ Ibid, pp. 205-206.

[...]

A las doce el tiempo da
Doce campanadas.

Y ya no podrá escapárseme
En las volandas del sueño
La mañana. Haré la raya
Para ir sumando: seiscientas
Doce, más cinco, más tres,
Más doce.

Qué felicidad igual
A seiscientos treinta y dos!
En abril, al mediodía
Cuenta clara.¹⁸

La exactitud, la posibilidad de la cuenta exacta muy a menudo exalta el poeta. Por ejemplo, en *Seguro Azar*, se encuentra los poemas *Nivel preferido*, donde las etiquetas de los precios atraen la mirada de Salinas, y *Números*, donde la visión de dos hombres en el restaurante haciendo cuentas exalta el poeta. “Mas bellas que los luceros fúlgidas, cifras y cifras, cruzaban por el silencio, puras estrellas errantes, señales de suerte buena con largas cuerdas de ceros. Y yo me quedé mirándolas: -¡qué constelación perfecta tres por tres nueve! -” (140).

En *Fábula y signo* se mantiene la misma tendencia. En el poema *Moneda*, Salinas acaricia una moneda que tiene en la mano y canta su belleza, maravillándose del poder increíble que brota de un objeto tan pequeño. El contorno de la moneda es riguroso, su límite preciso; entonces el dinero es “existencia resistente” que se opone a la duda. La fina plata del penique brilla y permite leer claramente el número impreso. A la mirada inquisitiva del poeta le responde un rostro de reina antigua, así la moneda muestra su número invencible, que no permite cuestionar su valor. Lo que según Simmel es un producto del sistema capitalista y un nivelador que vacía las cosas de su esencia, para Salinas es simplemente un maravilloso y exacto sistema de intercambio. En esto se percibe seguramente mayor distensión con respecto a las preocupaciones que el capitalismo conlleva.

Y tú aquí en mi mano, tú,
Contorno estricto, tu, dura
Existencia resistente,
Tu cuerpo de fina plata.
Moneda
Con un número invencible
Por la duda o por la niebla
Y un rostro
Que no dudará jamás,
De reina antigua, mirándome.¹⁹

¹⁸ Ibid, pp. 213-214.

¹⁹ Ibid, p. 199.

Para concluir esta sección quiero proponer el poema *Estación*, que parece ir en la dirección opuesta respecto a los textos que he presentado. En este caso, lo que atrae al poeta no es la exactitud del edificio, sino un nombre indefinido de una ciudad oído amaneciendo en el tren. El poeta es despertado de un “sueño sobre ruedas” por la voz que anuncia la próxima estación. El nombre de la estación principal está escrito arriba, probablemente en un cartel en el vagón. Sin embargo, no le interesa el nombre conocido, exacto, escrito, sino aquello inefable de la “mágica villa acústica”, comunicado por el altavoz. Despertarse repentinamente oyendo el nombre de la estación siguiente le sugiere la inspiración para vislumbrar una ciudad “temblorosa”. Se trata de un nombre nunca oído que no recuerda, pero que le permite una fantasía en el duermevela y le hace vislumbrar una ciudad inmaterial, “con flotantes banderas, sin historia, hecha y deshecha toda en un minuto” (202). Se trata de una imagen puntual, una manifestación trascendental bastante similar a la ciudad de Guillén. Este poema demuestra que a Salinas no solo le interesa lo que es exacto, medible, sino también lo que es borroso, imaginado. En este sentido se mantiene la tendencia ya registrada en *Seguro azar*, o sea de transformar un pequeño acontecimiento en material poético por medio de su fantasía.

Pregonada ciudad, villa en el aire;
Tú, nunca vista.
Tú que me despertaste
De un sueño sobre ruedas,
Erigiendo
Las ondas del viento
Tu ausencia con tres sílabas.

¡Qué ciudad temblorosa de un minuto,
Con flotantes banderas, sin historia,
Hecha y deshecha toda en un minuto!
Y yo tu emperador, en un paréntesis
Del sueño, encanto esdrújulo.²⁰

Para resumir, en esta sección me he acercado a los poemas de *Fábula y signo* que me han permitido destacar dos tendencias: por un lado, la ya mencionada capacidad de trascender la realidad a través de la imaginación poética, y, por el otro, el interés del poeta por todo lo que es exacto y medible. Salinas se demuestra capaz de trabajar de fantasía, creando una ciudad imaginaria al solo oír el nombre de una estación desconocida, o de fijarse en lo que es riguroso, exacto, fiable y celebrar la perfección del edificio.

²⁰ Ibid, p. 202.

4. Federico García Lorca: El poder desgarrador de la metrópoli surrealista en *Poeta en Nueva York* (1940)

Al llegar a EEUU en 1929, como becario de la Columbia University, Lorca encuentra un mundo totalmente distinto del que está acostumbrado, queda totalmente desengañado con respecto al panorama urbano y a las condiciones de vida de los ciudadanos; se le antoja un mundo equivocado, frenético hasta la alienación más violenta, donde las cosas se mezclan y se confunden. Él mismo corre el riesgo de perderse en el caos de la metrópoli: no reconoce su rostro, le falta su voz poética y su identidad empieza a esfumarse. La única manera que tiene para documentar y denunciar es recuperar el lenguaje surrealista. No se trata de un surrealismo canónico, cuya finalidad es la creación de la obra de arte pura, libre de los vínculos de la razón. El surrealismo lorquiano es mucho más que esto: es empleado porque es el único idioma apropiado, el único que adhiere a la compleja realidad de las cosas. Nueva York representa la madre de todas las metrópolis, es la ciudad construida a medida de maniquí donde no cabe espacio para el hombre. Los ciudadanos son perfectamente insertados en los engranajes de la máquina capitalista que los explota brutalmente, privándolos de su humanidad.

Poeta en Nueva York es el doloroso relato de la resistencia de Lorca contra la fuerza desgarradora de la metrópoli, desde el más total aplastamiento inicial hasta la final recuperación de la fuerza necesaria para denunciar las víctimas de la gran manzana.

En este capítulo propondré una clave de lectura de la obra, fijándome principalmente en los efectos deshumanizantes de la metrópoli sobre el poeta y su firme denuncia de los sin sentidos debidos a la aplicación masiva del sistema capitalista.

4.1. El primer contacto con la metrópoli

El poema con el que se abre la recopilación es *Vuelta de paseo*, un sinfín de imágenes de la naturaleza que resiste al cielo. Se nota la dicotomía canónica lorquiana: el mundo de los astros, frío, metálico y afilado que amenaza el mundo de los seres vivientes, de la sangre que corre, de las identidades victimarias. El poeta se encuentra en el medio de la lucha, “entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal” (Lorca, 2017: 540) y se convierte en una víctima más del cielo. Se percibe su extravío, su pérdida identitaria: no reconoce su propio rostro que es cambiante. “Dejaré crecer mis cabellos” (540) afirma el poeta. Esta decisión, que supone descuidar su aspecto exterior, es la manifestación exterior

de una condición interior de cansancio, debilidad y rendición. Frente al caos que se le antoja mientras pasea, la visión esperpéntica de la lucha le deja totalmente aplastado.

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies seco.

Con todo lo que tiene el cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!¹

En el poema siguiente, *1910 (intermedio)*, Lorca se ve obligado a abandonar su vieja perspectiva, a dejar sus ojos de niño que han testimoniado el milagro de la vida y de la naturaleza y a adoptar la dolorosa mirada surrealista.

En las primeras tres estrofas, que se abren con la repetición anafórica “aquellos ojos míos de mil novecientos diez” (540), se desarrolla una enumeración de lo que vio, de la triste lucha entre la luna y lo vivo. Se trata de visiones a medio camino entre la realidad y el sueño; recordamos que el sueño, la ceguera, la oscuridad son campos semánticos relacionados con el surrealismo. Lorca afirma que nunca se había encontrado en un mundo totalmente hecho de sueños.

En la última estrofa invita a no preguntarle nada porque ha tenido prueba de que: “cuando las formas buscan su curso encuentran su vacío” (540). El contacto con la metrópoli imposibilita el milagro de la sangre y lo único que queda es “un dolor de huecos por el aire sin gente” (540): la sinrazón, la total ausencia de sentido. La imagen del hueco es recurrente en la recopilación, es como si al poeta se le abriera una herida en el pecho y la metrópoli intentara entrar violentamente, traspasándole. Esta imagen está también relacionada con los ojos: las cavidades oculares se convierten en fisuras por las que las visiones de la ciudad quieren penetrar, a pesar de que Lorca intenta apartar la mirada.

El poeta se niega a participar en lo que está viviendo, rechaza la metrópolis. Es la única ocasión en que parece querer volver atrás, abandonar Nueva York y refugiarse en su pasado.

¹ Lorca, Federico García, *Poeta en Nueva York* (2017), traducción de Carlo Bo, Milano: Garzanti, p. 540.

Sin embargo, se da cuenta de que esta forma no es practicable en cuanto no importa cuánto se niegue, la metrópoli es ineluctable.

4.2. El elemento afroamericano como posibilidad de rescate de la naturaleza

En mi análisis sobre las categorías sociales subyugadas al dominio de la maquina capitalista de Cinelandia se ha mencionado la presencia de los negros. Son descritos como “sapos de ojos blancos y repugnantes” (de la Serna, 1923: 98) y además son dichos dóciles y acostumbrados a obedecer. Es interesante notar que también en la segunda sección de *Poeta en Nueva York*, Lorca se fija en el elemento negro del barrio de Harlem. Los negros de las dos obras parecen bastante similares en cuanto han abandonado su cultura, olvidado sus orígenes y se insertan en la máquina de dominación. La única diferencia es que, como voy a argumentar, Lorca entreve en ellos la posibilidad de armar un discurso de resistencia de lo vivo contra la explotación de la metrópoli.

En el poema *El rey de Harlem*, se dice que ellos están disfrazados y sumisos al frenesí capitalista de la metrópoli (“eclipse oscuro”), entre ellos es emblemático el caso del rey de Harlem que es, por supuesto, un conserje de hotel que en lugar del cetro impugna una cuchara. Lorca los invita a la rebeldía, a la recuperación de su dignidad perdida: la sangre de los negros brotará y habrá que huir y encerrarse porque la naturaleza estallará “en una aurora de tabaco y bajo amarillo” (Lorca, 2017: 558). Entonces los negros podrán “besar las ruedas de las bicicletas, poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas y danzar sin fin” (560). Recuperarán su inocencia, su extrañeza en el progreso técnico-científico y volverán a establecer una vida de comunión con la naturaleza. Sin embargo, el lamento final testimonia que Harlem sigue siendo disfrazada y está perdiendo su espíritu.

En *Danza de la muerte*, Lorca describe un mascarón por las calles de la metrópoli que, con su ritmo acéfalo, va despertando el elemento natural. En esta parte de la recopilación es posible notar que el elemento natural está presente en Nueva York de manera indirecta, es decir que “el bosque” sigue vivo bajo la capa mecánica de la metrópoli. En la sección precedente, el poeta sondea la posibilidad de brotar desde el elemento negro que se menciona también en este poema. Efectivamente se puede notar que el mascarón viene precisamente de África a Nueva York. Se trata de un elemento vinculado con la tradición popular y que se reanuda al deseo de rebeldía y liberación que Lorca atribuye a los negros. Representa el *memento mori* de la sociedad burguesa que no puede evitar de participar en la danza: “el ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico” (566). En el tópico de la *danse macabre* los

que bailan son esqueletos, los muertos; aquí tenemos hombres-maniquíes, “los borrachos de plata, los hombres fríos” (568). Sin embargo, Lorca aparta de la redención a los que no merecen participar en la danza: el papa, el rey, el millonario, las bailarinas secas de las catedrales, constructores, esmeraldas, locos y sodomitas. Cabe mencionar que también Lorca se autoexcluye del mascarón, porque está luchando su propia batalla contra la luna en una terraza. Lorca se percibe cómo alejado de la naturaleza, no involucrado en el proceso de destrucción y redención. Sin embargo, participa activamente a la lucha contra los astros. El poema se cierra con la invitación a mirar el mascarón que escupe veneno de bosque por la angustia imperfecta de Nueva York. Sin embargo, la *danse macabre* queda un deseo del poeta que no se realiza.

4.3. Calles y sueños: la cumbre de las visiones surrealistas y de la deshumanización

En la sección siguiente, titulada “Calles y sueños”, el surrealismo se manifiesta de manera más evidente porque el poeta se acerca peligrosamente al intento de observar y describir el panorama urbano y las escenas de vida cotidiana que en esto se desarrollan. En particular el elemento que se detecta de manera más evidente es la deshumanización de los ciudadanos, que, totalmente alienados, quedan transformados en maniquíes.

Como queda registrado en *La aurora*, los hombres han perdido su capacidad de gozar de la vida. Este poema representa el derrumbamiento total de la poética de Jorge Guillén. Si por éste el amanecer era símbolo de resurrección, de triunfo de la luz sobre las tinieblas de la noche y enlace para el “Más Allá”, para Lorca es lo opuesto. En la metrópoli la aurora se tiñe de colores sombríos y el aire contaminado se vuelve irrespirable.

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.²

Nadie admira la aurora, ni se entera del milagro de la vida que se despierta, ni goza de la esperanza que esta conlleva. En cambio, el dinero devora a los niños abandonados. Los que despiertan “saben que van al cieno de números y leyes, los juegos sin arte, a sudores sin fruto” (588). Los trabajadores se someten totalmente a la “ciencia sin raíces”. Este término tiene un doble sentido: por un lado, significa una ciencia que descuida totalmente el mundo natural, por otro, significa que es descabellada, únicamente propensa al progreso, sin contar

² Ibid, p. 588.

con el bienestar del individuo. “Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes como recién salidas de un naufragio de sangre” (588). Se trata de sonámbulos que se dejan controlar por el capitalismo masivo, que los obliga a la alienación y a olvidar todo tipo de esperanza.

Además, el proceso de victimización se ha vuelto tan masivo que ya no quedan nombres, héroes. Resulta imposible reconocer las identidades de las víctimas de la ciudad. Por eso el poeta trabaja con multitudes, ríos humanos sin rostros que le amenazan. Otra vez Lorca padece la sensación de perderse.

En *Paisaje de la multitud que vomita (anochece de Coney Island)*, el autor trabaja con el panorama del parque de diversión más famoso de Nueva York. Al regresar cada uno a su hogar, dejan el parque entre los despojos y los detritos. Aquí se amplía la imagen del vertedero: Nueva York queda transformada en un personaje de una mujer gorda que deambula borracha de alimentos y que, por haber comido demasiado, empieza a sentir en el cuello el empuje de la selva y del vómito. Con la imagen de la mujer gorda que se nutre de cadáveres se vehicula la idea de la máquina capitalista, que se alimenta gracias a la explotación de la materia viva. En cierto momento las víctimas empiezan a salir y empujar para que se les reconozca como víctimas de este proceso de explotación.

En *Panorama ciego de Nueva York*, la ceguera surrealista es total; el título es un oxímoron que sugiere algo que parece imposible retratar. El poeta va buscando incesantemente huellas de dolor y de humanidad a lo largo de la ciudad, pero se entera de que es imposible encontrarlos. Desafortunadamente, las cosas no logran proyectar una imagen fiable de sí, sino que van cambiando y se disfrazan. El poeta no tiene nada que hacer para testimoniar la persistencia del elemento humano: aquí nada persiste, todo se convierte en un mero disfraz de otra cosa. El disfraz, la metamorfosis de la naturaleza hueca imposibilita incluso la detección del dolor.

Si no son los pájaros cubiertos de ceniza,
si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,
serán las delicadas criaturas del aire
que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible.
Pero no, no son los pájaros.
Porque los pájaros están a punto de ser bueyes.
Pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna
y son siempre muchachos heridos
antes de que los jueces levanten la tela.³

³ Ibid, p. 584.

El único poema en el que queda espacio para un esbozo de esperanza es *Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)*. Parafraseando a Calderón de la Barca, el poeta exige que los maniqués abran los ojos: “No es sueño la vida ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!” (580). Lorca invita los hombres a abrir los ojos y ver la realidad incluso en la noche más oscura, en la ceguera total, en la falsa impresión de que vivir es ser sonámbulos: muñecos que se dejan arrastrar por el tiempo impuesto por el sistema capitalista. Entonces se expresa la posibilidad de la noche surrealista que permite prever el triunfo futuro de la vida.

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.

[...]

Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.⁴

4.4. La huida hacia el campo

Lorca transcurre el verano a las orillas del lago Edem Mills, invitado por su amigo Philip Cummings, y después en la cabaña del poeta Federico de Onís en Newburg. Ya se ha mencionado el papel fundamental del campo, considerado como lugar diametralmente opuesto a la metrópoli. El poeta necesita alejarse de Nueva York para recobrar su voz; en *Poema doble del lago Eden*, afirma su voluntad de recuperar “la voz antigua de mi amor”, invocada para quemar “esta voz de hojalata y de talco” (592), es decir la voz surrealista. Lorca solo quiere recuperar su amor humano, su inocencia de niño: “Quiero llorar porque me da la gana como lloran los niños del último banco” (592). Se define como “pulso herido que sonda las cosas del otro lado” (592). Y mientras habla, el Sueño y la Muerte le van buscando y su cuerpo flota entre equilibrios contrarios: los astros y la tierra.

En *Cielo vivo*, otro poema de transición desde la ciudad hacia campo, el poeta afirma que no puede quejarse por no haber encontrado lo que buscaba en la metrópoli. Entonces elige irse adonde “se comprende la verdad de las cosas equivocadas, [...] al primer paisaje de humedades y latidos para entender lo que busco” (594).

Lorca se dirige al campo esperando encontrar un mundo salvo, pero pronto se entera de que incluso en el campo los astros amenazan y flagelan víctimas inocentes. En *El niño Stanton*,

⁴ Ibid, p. 582.

el poeta estremece al encuentro con un niño que, a los diez años, está a punto de morir de cáncer. El cáncer es dicho “lleno de nubes y termómetros” y “en las casas donde hay un cáncer se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía” (596). Es evidente la correspondencia entre la enfermedad y el maleficio astral. Lorca le invita a irse, a marcharse al bosque y a hundirse en lo hondo de la naturaleza “para aprender celestiales palabras [...] para que aprendas lo que tu pueblo olvida” (598). Las palabras celestiales a las que se refiere son las voces de la naturaleza. Se trata de un diálogo entre dos soledades victimarias, entre dos otredades, es decir identidades que no tienen nada que compartir con ese ambiente de muerte. “Tu buscaste en la hierba mi agonía” (598). Hay un reconocimiento recíproco entre dos criaturas sangrantes, dos víctimas que pueden armar una pequeña trinchera de resistencia. En este encuentro, el poeta vislumbra la posibilidad de levantar su propia vulnerabilidad para defenderse contra la metrópolis como si fuera un escudo.

Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria.⁵

4.5. Vuelta a la ciudad

En los poemas *Nocturno del hueco* y *Luna y panorama de los insectos (poema de amor)*, se detecta un momento de cambio de actitud: después de la huida hacia el campo, Lorca recupera la fuerza necesaria para volver a la metrópoli.

En *Nocturno del hueco*, el surrealismo del texto dificulta la comprensión de lo que está pasando. Se trata de un poema dividido en dos partes: en la primera están presentes invocaciones al amor y una enumeración caótica de imágenes surrealistas, en la segunda parte el poeta aislado se queda convertido en un hueco, aniquilado por su resistencia.

Al comienzo de la primera sección, el autor invoca las dos pautas del amor: el guante de luna y el guante de hierba, que está perdido. Es evidente que el poeta intenta recuperar el equilibrio perdido entre las dos fuerzas opuestas: los astros y la tierra. Es bastante difícil detectar el contexto del poema, pero hay algunas referencias que parecen sugerir que se trata de la metrópoli: la plaza desierta, la bovina cabeza cortada, el cristal definitivo, los trenes bocarriba, el cielo sin salida. El frenesí de estas visiones es como una pesadilla sin fin.

La detección del amor y del sufrimiento sería suficiente para que se cumpliera la redención de todas las víctimas de la metrópoli. “Basta tocar el pulso de nuestro amor presente para que broten flores sobre los otros niños” (608). Sin embargo, como en *1910 intermedio*, Lorca

⁵ Ibid, p. 600.

invita a mirar “las formas concretas que buscan su vacío”, “el ansia, la angustia de un mundo fósil que no encuentra el acento de su primer sollozo” (608). Otra vez las formas son cambiantes, padecen un proceso de metamorfosis sin cesar y, al mismo tiempo, carecen los signos tangibles del dolor: las lágrimas y la sangre. El amor se ha ido y no respalda el poeta, en su lugar se encuentra otro hueco. Al final de la primera sección el refrán se modifica: “No, no me des tu hueco, ¡que ya va por el aire el mío!” (610). El yo lírico no puede aguantar el peso del dolor del hueco de la metrópoli porque ya está luchando su batalla contra los astros.

En la segunda parte, el poeta sufre y es “rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras” (610) de la misma forma que el Director en su obra teatral *El público*. Lorca se abandona y se deja tragar por el hueco de la metrópoli.

De la lectura de *Luna y panorama de los insectos* se deduce que lo único que se puede hacer es “bogar hacia el batallón de puntas desiguales, hacia un paisaje de acechos pulverizados” (616). Nada puede salvar: “ni las solitarias en los vidrios, ni los herbolarios donde el metafísico encuentra las otras vertientes del cielo” (618). Las formas son mentiras y todo es perfectamente igual: “las manzanas son unas, las dalias son idénticas, [...] y el campo de todo un lustro cabrá en la mejilla de la moneda” (618). La forma de producción masiva crea productos que tienen la misma forma, en cuanto su valor es cuantificable por medio del dinero. Me explico mejor: el dinero es como un nivelador que vacía las cosas de su particularidad y que permite paragonarlas. Gracias al dinero, es posible establecer equivalencias entre los objetos y esto se refleja en el carácter global que la opinión pública atribuye a los objetos. Esta evaluación colectiva lleva a la homologación (Simmel, 2009: 43-44).

Los únicos que se escapan de este sistema son luna y los insectos “crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados” (Lorca, 2017: 620). La multitud de insectos representa la masa de personas que, como hormigas⁶, trabajan frenéticamente.

Lorca vuelve a la ciudad con un programa muy claro, para no dejarse tragar por la multitud, ha aprendido una nueva voz poética, la de la denuncia plana y directa del horror. Emrende la vía de los ojos abiertos que vigilan y denuncian las injusticias del sistema, que ya no tiene nada que ver con los ojos cerrados de la expresión surrealista.

⁶ Cabe mencionar que en el imaginario surrealista las hormigas representan el deseo sexual a nivel onírico. En otro nivel interpretativo, se podría argumentar que Lorca está padeciendo por su percepción de inadecuación con respecto a su pulsión amorosa.

En *New York oficina y denuncia*, condena a toda la gente que “ignora la otra mitad [...] que levanta sus montes de cemento donde laten los corazones de los animalitos que se olvidan” (624). Ahora sabe perfectamente quién es, dónde está y que tiene que juzgar de todo lo que ve.

El poema se abre con la repetición anafórica “debajo”, con la que el poeta quiere revelar lo que antes no se podía ver, lo que por supuesto está debajo las apariencias. Debajo de las multiplicaciones, de las divisiones, de las sumas, está la sangre. Una sola gota de sangre es suficiente, para que el sistema se derrumbe. “He venido para ver la sangre, la sangre que lleva las máquinas a las cataratas” (622), afirma. La sangre es la revelación, se convierte en expresión de libertad y de humanidad y es propiamente la sangre que el poeta va buscando, volviendo a Nueva York: las víctimas diminutas que padecen el masacre masivo y sistemático.

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos.⁷

Ahora el poeta logra ver distintamente lo que ofrece la ciudad. La banalización de las cosas le permite afrontar la realidad de manera directa.

No es infierno, es la calle.
No es la muerte, es la tienda de frutas.⁸

Lorca percibe los latidos de las víctimas de la ciudad con una sensibilidad particular; él las nombra, las reconoce y no las olvida.

Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.⁹

El poeta denuncia y se ofrece a ser comido por las vacas estrujadas. La imagen con la que se concluye la poesía es la personificación del Hudson que se emborracha con aceite cierra el

⁷ Ibid, p. 622.

⁸ Ibid, p. 624.

⁹ Ibidem.

poema. Esta representa el contacto entre lo natural, que pierde su estatus pleno, y el morbo de la ciudad.

4.6. Las dos odas y el triunfo del reino de la espiga

En la oda *Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)*, Lorca denuncia el Papa, quien se ha demostrado insensible a los gritos de ayuda y se ha convertido en maniquí: “Dirá amor, amor, amor hasta que se le pongan de plata los labios” (632). El sumo pontífice tendría que hacerse cargo del dolor en lugar de las víctimas, que actuar y resistir al dominio capitalista para que “se cumpla la voluntad de la tierra que da sus frutos para todos” (634). Lorca se sustituye al papa, haciéndose cargo del dolor de las víctimas.

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga.¹⁰

En *Oda a Walt Whitman*, se exalta el poeta americano que, aunque es apuntado como representante de los homosexuales, rechaza su papel y escapa de los “que llevan los maricas en coches y terraza mientras la luna los azota por las esquinas del terror” (638). Él busca “un desnudo que fuera como un río” (638), un amor y una pasión estremecedora. Lorca denuncia los pederastas de la ciudad que no sufren por su condición de esterilidad y que gozan del placer de hedonistas, contra los “maricas de las ciudades, de carne tumefacta y pensamiento inmundo” (640). “América se anega de máquinas y llanto” y Lorca quiere “un niño negro anuncie a los blancos del oro la llegada del reino de la espiga” (642).

El triunfo del reino de la espiga es consagrado en *Vals en las ramas*. El caer de las hojas da un ritmo de vals al poema y, mientras la música de la naturaleza se opone al ruido de la ciudad, las hojas lo cubren todo.

En conclusión, he analizado cómo Lorca logra manejar el tema de la metrópoli: basándose en su testimonio directo del sistema de explotación masivo estadounidense. En este análisis me he fijado en las etapas principales de su recorrido: desde el primer extravío y los intentos infructuosos de aplicación de los sistemas a los que está acostumbrado, hacia la huida al campo y la recuperación de la fuerza necesaria para afrontar la metrópoli. *Poeta en Nueva*

¹⁰ Ibid, p. 632.

York efectivamente representa el ejemplo poético más conmovedor y bien realizado de las trágicas dinámicas de la relación entre el hombre y la metrópoli empleando el lenguaje vanguardista surrealista de una manera sin precedentes.

5. Miguel Hernández y la fábrica-ciudad

Antes de concluir esta primera etapa de mi itinerario literario, quiero fijarme en un autor que la crítica considera intersticial, dado que no ha sido oficialmente reconocido como miembro de la generación del 27. En esta breve adenda me ocupo de dos poemas que fueron escritos durante el viaje de Hernández a Rusia (1937) en ocasión del V Festival del Teatro Soviético. Estos pertenecen a la recopilación *El hombre acecha* (1939) cuyo tema predominante es la guerra. El título representa una variante del tópico del *homo homini lupus*, de hecho durante la guerra el hombre se convierte en fiera, en enemigo del hombre. Entonces se presenta una visión más pesimista de la obra precedente, o sea *Viento del pueblo* (1937), con la que Hernández intentaba despertar las conciencias de los españoles frente al levantamiento falangista. Sin embargo, en los textos que propondré se mantiene cierto optimismo, no con respecto a la dramática situación española, sino al sistema comunista ruso.

En estos textos, Hernández manifiesta su estupor frente al desarrollo y a la industrialización de las grandes ciudades rusas, celebrando los éxitos del partido comunista. En particular se subraya el duro trabajo físico de los obreros y sus utensilios, los objetos desgastados porque tocados por los hombre. La ciudad, hasta entonces descrita en positivo y en negativo como gran sinónimo de deshumanización, es depurada de lo humano. En las descripciones ideologizadas por el filtro comunista, la metrópoli se convierte en espacio de los utensilios sin pureza en sentido nerudiano.

Las superficies usadas, el gesto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trafica y siempre patética de los objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos. [...] Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.¹

En el poema *Rusia*, Hernández transcribe la magnífica visión que de una ciudad al llegar en tren. Ya en la primera estrofa se define Rusia con sus rasgos más evidentes: el trabajo y la nieve. En el *incipit* es posible apreciar que los medios de transporte son humanizados. El movimiento del tren es definido “pasión errante”, mientras los aeroplanos tienen un “plumaje tajante”. Así el poeta empieza a subrayar la importancia de los productos de la industria pesada, que es celebrada a lo largo de todo el poema. Cabe afirmar que no se trata de una industrialización masiva, capitalista, que explota a los trabajadores, sino dichosa, que eleva el hombre. El fuerte espíritu de fraternidad se percibe al acercarse: desde las ventanas, abiertas como si estuvieran dispuestas a acoger al poeta, sale una “voz profunda de máquina y manos” (120). Ésta, como se verá después, es la voz de los trabajadores que

¹ Neruda, Pablo, *Caballo verde para la poesía* (1935), Madrid: Biblioteca nacional de España, p. 7.

cantan al unísono, que son tan sincronizados y unidos que parecen ser un único individuo. Es interesante notar que la voz que escucha el poeta se define “de máquina y manos”; las manos son el instrumento del trabajo y esto sugiere que se trata de una ciudad de obreros que han conseguido realizar el salto tecnológico a la industrialización a través del sudor de su frente, con sus solas fuerzas. Se trata de individuos valientes, que son unidos por un sentimiento de fraternidad y por la conciencia de ser parte de algo más grande.

En trenes poseídos de una pasión errante
por el carbón y el hierro que los provoca y mueve,
y en tensos aeroplanos de plumaje tajante
recorro la nación del trabajo y la nieve.

De la extensión de Rusia, de sus tiernas ventanas,
sale una voz profunda de máquinas y manos,
que indica entre mujeres: Aquí están tus hermanas,
y prorrumpe entre hombres: Éstos son tus hermanos.

Basta mirar: se cubre de verdad la mirada.
Basta escuchar: retumba la sangre en las orejas.
De cada aliento sale la ardiente bocanada
de tantos corazones unidos por parejas.²

Frente a esta visión el poeta se conmueve en cuanto se le antoja la concretización de su ideal. En particular, notamos la manera con la que se refiere a los hombres, tan fuertes y valientes que son como metales candentes forjados por Stalin: “de unos cuerpos que andaban, vacilaban, crujían, una masa de férreo volumen has forjado” y “una especie de mineral sencillo que observa la conducta del metal más valioso” (120). La poesía es muy gráfica, la imagen predominante es la de un obrero que empuña el martillo y trabaja al perfeccionamiento del motor. Se trata de un trabajo físico muy duro, que representa el vigor de la juventud rusa.

Ah, compañero Stalin: de un pueblo de mendigos
has hecho un pueblo de hombres que sacuden la frente,
y la cárcel ahuyentan, y prodigan los trigos,
como a un inmenso esfuerzo le cabe: inmensamente.

De unos hombres que apenas a vivir se atrevían
con la boca amarrada y el sueño esclavizado:
de unos cuerpos que andaban, vacilaban, crujían,
una masa de férreo volumen has forjado.

Has forjado una especie de mineral sencillo,
que observa la conducta del metal más valioso,
perfecciona el motor, y señala el martillo,
la hélice, la salud, con un dedo orgulloso.³

² Hernández, Miguel, *El hombre acecha* (2017), Madrid: Cátedra, pp. 119-120.

³ *Ibid*, pp. 120-121.

En las fábricas el hombre es dignificado y puede afirmar su libertad gracias al trabajo. Además, se dice que la fábrica es circundada por flores, que testimonian una civilización integrada y natural, y que desde el interior brota un canto, testigo de la solidaridad entre los trabajadores.

Ayer iban sus ríos derritiendo los hielos,
quemados por la sangre de los trabajadores.
Hoy descubren industrias, maquinarias, anhelos,
y cantan rodeados de fábricas y flores.⁴

Acercándose a la ciudad, Hernández ve un sinfín de edificios: “bandadas de ciudad”. El poeta subraya el increíble avance en la ingeniería civil, “las chozas se convierten en casas de granito” (121). Rusia es asimilada a una gran herrería donde se funden metales preciosos que los mineros sacan de la inmensa cadena de los montes Urales. De esta forma es posible edificar un mundo feliz y armonioso. Cabe destacar interesantes asimilaciones de partes del cuerpo con lo mecánico o con los utensilios: “la metalurgia suena armoniosa de garganta”, “vibran los martillos de pie en los montes” (121). La perfecta ciudad comunista del hombre nuevo es un aparato de integración armoniosa entre el hombre y la máquina. Otra figura empleada a tal efecto es la yuxtaposición del mundo animal con el trabajo: la juventud militante es “arma afilada por los rinocerontes” y los montes donde trabajan los mineros son “vacas de oro” (121).

Las chozas se convierten en casas de granito.
El corazón se queda desnudo entre verdades.
Y como una visión real de lo inaudito,
brotan sobre la nada bandadas de ciudades.

La juventud de Rusia se esgrime y se agiganta
como un arma afilada por los rinocerontes.
La metalurgia suena dichosa de garganta,
y vibran los martillos de pie sobre los montes.

Con las inagotables vacas de oro yacente
que ordeñan los mineros de los montes Urales,
Rusia edifica un mundo feliz y transparente
para los hombres llenos de impulsos fraternales.⁵

En el poema se registra una constante inclinación por lo fértil, especialmente la fecundidad agraria en contraste con el clima de destrucción de la guerra. En la última estancia el poeta expresa su deseo de ver tractores -símbolos de la mecanización de la agricultura para un mayor rendimiento de la tierra y un alivio para el duro trabajo de los campesinos-, la manzana -que representa el amor y la vida-, el pan -fruto del trabajo fecundo- y la juventud -fuerza laboral anhelante y nueva-. Se trata de un catálogo de imágenes que representan la encarnación de la idea progresista, de un triunfal progreso.

Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas,

⁴ Ibid, p. 121.

⁵ Ibidem,

fuerza serán que cierre las fauces de la guerra.
Y sólo se verá tractores y manzanas,
panes y juventud sobre la tierra.⁶

En el siguiente poema, *La fábrica ciudad*, el poeta describe el proceso de realización del tractor. Hernández visita una fábrica en la ciudad de Jarkov (Ucrania) y se sorprende frente a la increíble rapidez y eficacia de la cadena de montaje. El poeta emplea ciertas figuras retóricas originales e interesantes para describir un trabajo tan duro. No faltan referencias al mundo natural (“ganaderías, flores, espumas, desfiladeros, terremotos”) y al cosmos (“planetarios, astros, soles”) para decir la inmensidad y la fuerza del obrero. Al mismo tiempo se utiliza el vocabulario de humana fecundidad para referirse a la creación del tractor: “nacimiento, gestación, parto, generadora, hijo de las manos, sudor, sexo”. Finalmente, vuelve la animalización de lo mecánico: los tractores son “ganaderías sólidas”, en cuanto sustituyen animales de yugo; el metal es un “caballo huracanado”, en cuanto los soplidos de vapor que proceden del metal candente parecen los de un caballo; y los trabajadores sudorosos y negros de grasa se convierten en “leones de azabache”.

(En una ciudad de la U.R.S.S. -Jarko- he asistido al nacimiento multiplicado, numeroso, rápido del tractor.)

Son al principio un leve proyecto sobre planos,
propósitos, palabras, papel, la nada apenas,
esos graves tractores que parten de las manos
como ganaderías sólidas con cadenas.

Se congregan metales de zonas diferentes,
prueban su calidad los finos probadores,
la fundición, la forja, los metálicos dientes.
Y empieza el nacimiento veloz de los tractores.⁷

El poeta invita a ir con él a testimoniar el milagro de la industria rusa. Otra vez se repite que la fábrica es rodeada por flores, que simbolizan el encuentro positivo con la naturaleza. Además, el trabajo del obrero resulta leve porque la libertad permite alegría.

Id conmigo a la fábrica-ciudad: venid, que quiero
contemplar con los pueblos las creaciones violentas,
la gestación del aire y el parto del acero,
el hijo de las manos y de las herramientas.

La fábrica se halla guardada por las flores,
los niños, los cristales, en dirección al día.
Dentro de ella son leves trabajos y sudores,
porque la libertad puso allí la alegría.

Fragor de acero herido, resoplidos brutales,
hierro latente, hierro candente, torturado,
trepidando, piafando, rodando en espirales,
en ruedas, en motores, caballo huracanado.

⁶ Ibid, p. 122.

⁷ Ibid, p. 123.

Una visión de hierro, de fortaleza innata,
un clamor de metales probados, perseguidos,
mientras de nave en nave se encabrita y desata
con dólmenes de espuma, chispazos y rugidos.

Es como una extensión de furias que contienen
su casco apasionado sobre desfiladeros,
contra muros en donde se gastan, van y vienen,
con llamas de sudor y grasa los obreros.

[...]

Laten motores como del agua poseídos,
hélices submarinas, martillos, campanarios,
correas, ejes, chapas. Y se oyen estallidos,
choques de terremotos, rumores planetarios.

Leones de azabache, por estas naves grises,
selvas civilizadas, calenturientas moles,
relucen los obreros de todos los países
como si trabajaran en la creación de soles.

En la sección de fraguas y sonidos más puros,
se hacen más consistentes las domadas fierezas.
Y el tornillo penetra como un sexo seguro,
tenaz, uniendo partes, desarrollando piezas.⁸

La finalidad del tractor es simplificar el trabajo, alcanzar el “dilatado reposo”, por esto es necesario su perfeccionamiento hasta que sea posible crearlo en un minuto. Entonces el tractor será “capaz de arar el mundo” (125), es decir que el poeta espera que el fruto del desarrollo industrial ruso será compartido para que los obreros de todo el mundo gocen de sus beneficios. Y mientras Hernández expresa el deseo de alcanzar la solidaridad universal, los hombres se entregan a la máquina, a su función creadora, a la seguridad que esa conlleva y la armonía perfecta de la fábrica-ciudad estalla en una luz resplandeciente.

Veloz de mano en mano, crece el tractor y pasa
a ser un movimiento de titán laborioso,
un colosal anhelo de hacer la espiga rasa,
fértil los baldíos, dilatado el reposo.

Ya va a llegar el día feliz sobre la frente
de los trabajadores: aquel día profundo
en que sea el minuto jornada suficiente
para hacer un tractor capaz de arar el mundo.

Ya despliega el vigor su piel generadora,
su central de energías, sus titánicos rastros.
Y los hombres se entregan a la función creadora
con la seguridad suprema de los astros.

La fábrica-ciudad estalla en su armonía
mecánica de brazos y aceros impulsores.
Y a un grito de sirenas, arroja sobre el día,

⁸ Ibid, pp. 123-124.

en un grandioso parto, raudales de tractores.⁹

En esta sección se encierra la concretización del sueño de solidaridad de Miguel Hernández en la ciudad rusa, que es alcanzado por medio del trabajo libre y dichoso. Éste es el último poeta al que me voy a dedicar en esta primera etapa de mi trabajo. Me parecía interesante proponer también esa visión de la ciudad que es bastante peculiar y que responde a la practicidad social que el poeta busca en su poesía revolucionaria y política. En los poemas analizados, la ciudad comunista se presenta como espacio de los utensilios sin pureza en sentido nerudiano, donde se puede realizar el encuentro dichoso entre el hombre y la máquina. A este respecto, he destacado las técnicas utilizadas para representarlo, como la humanización o animalización de la máquina y el proceso opuesto, o sea la mecanización del hombre. Ambos procesos se demuestran prolíficos y son también utilizados por otros autores de la generación del 27, como Jorge Guillén y Pedro Salinas. Por lo que concierne a Guillén, recordamos que en el poema *Las maquinas*, él celebra la “exactitud tierna de las máquinas”, cuyos émbolos producen crujidos que parecen latidos de animal. Efectivamente el poeta parece emplear la animalización de la máquina de una manera bastante similar a Hernández, como medio para encontrar un punto de contacto entre el mundo animal y el mecánico. En cambio, en el poema *Radiador y fogata*, Salinas celebra la sensualidad de la máquina-mujer a través de imágenes a medio camino entre lo humano y lo mecánico.

⁹ Ibid, p. 125.

6. Jorge Guillén: la resistencia del poeta frente al caos de la ciudad y la superación del miedo a la muerte en *Cántico III* (1945) y *Cántico IV* (1950)

Como he explicado en mi primer capítulo sobre Guillén, *Cántico* se compone de cuatro ediciones que el autor modifica constantemente y que, aun formando una obra unitaria, presentan ciertas diferencias temáticas. Por esto, en mi análisis diacrónica he intentado reconstruir la unidad de las distintas ediciones. En esta parte de mi trabajo, me voy a ocupar de las últimas dos ediciones de *Cántico*, publicadas respectivamente en 1945 y 1950, es decir después del exilio del poeta a EEUU (1938). En América Guillén trabaja como profesor en las Universidades de Middlebury, McGill (Montreal) y en el Wellesley College; se jubila en el Wellesley College en 1957; marcha entonces a Italia y después se traslada a Málaga.

En la primeras ediciones, la ciudad era, junto al campo, lugar donde el poeta lograba vislumbrar el más allá. Alumbrada por la luz meridiana, mostraba sus líneas esenciales: desde los perfiles geométricos de los edificios se levantaban las “líneas esenciales”, que proyectaban su perfil en el cielo. Esta concepción cambia en las ediciones siguientes. Claramente no se trata de un cambio abrupto; de hecho en *Cántico III* se encuentra un buen número de poemas (*Paso a la aurora*, *Buenos días*, *Noche céntrica*, *Calle de la aurora*, *Ciudad en la luz*) donde el panorama urbano mantiene sus rasgos de armonía. Sin embargo, en muchos textos se percibe cierta dificultad con respecto a la posibilidad de mantener una visión clara y ordenada de la ciudad. En particular, he encontrado tres declinaciones del caos urbano: el carácter totalmente imprevisible de los accidentes, la ausencia de la luz meridiana y el ruido del gentío. Cabe notar que se modifica también la concepción con respecto a la muchedumbre. Como he demostrado en mi análisis de *Callejeo*, antes perderse en las calles y fundirse con el gentío era una manera para alcanzar la esencia de la humanidad. Ahora, en cambio, parece causar cierta tensión nervosa y ansiedad en el poeta. Además, aparece otro tema que será fundamental en *Clamor*: el miedo a la muerte, que, en esta fase, Guillén logra controlar y alejar.

6.1.1. La resistencia de la ciudad al caos

Empezamos a ver cómo cambia la concepción del poeta con respecto al panorama urbano, en particular con poemas donde se detecta la posición liminal de la ciudad: a medio camino entre orden y desorden, armonía y caos, destino claro y azar.

En el poema *Los balcones del oriente*, Guillén admite la posibilidad de un triste despertar del trabajador, que representa la difícil condición del ser humano: “lucha contra la nada”. Cabe recordar que generalmente el amanecer es un momento propicio para vislumbrar el más allá. Sin embargo, en este poema la realidad no es armoniosa, sino turbia y el ser lucha contra la nada. El poeta cuestiona, a través de una pregunta retórica, la posibilidad de la “resurrección” del amanecer “en suburbio, en

un martes, en un trece” (343). Las periferias más lejanas y decadentes representan lugares donde es difícil detectar el orden.

Madrugada.
Emerge contra la nada
Luchando el ser -de mal ceño.
Se embrollan entre dos luces
Torpes cruces
Del amanecer y del sueño.

Amanece
Turbio.
¿Todo resurge en suburbio,
En un martes, en un trece?¹

En este poema se considera la vida del trabajador como una “lucha contra la nada”. El poeta espera que el trabajo con un “retintín de algún cobre sobre tanta lámina de zinc” (343) conforte al madrugador, pero este no parece ser el caso. Tampoco el sol, con su luz triste, y el cielo traen consuelo: “Apenas cielo pende sobre los talleres: multitud” (345). El alba, de manera bastante similar a *La aurora* de Lorca, se colora de tintas grises: el oficio es “honda bruma” y los trabajadores son “gente oscura”. El amanecer no se levanta triunfante, poderoso, sino tímidamente; la seguridad con la que Guillén suele celebrar el amanecer ahora es una mera tentativa, una posibilidad de un despertar paciente de un mundo en formación, y no perfecto y completo. Otra vez el poeta se pone una pregunta retórica, desconcertado frente a la manera de la ciudad de disponerse a ser: “¿Así ciudad te dispones al llegar del todo al ser?” (345). A pesar de todo, el ser no se rinde contra la nada.

Sonará ya el retintín
De algún cobre
Sobre
Tanta lámina de zinc
Que al madrugador conforta.
¡No es tan corta
Para un hombre esa jornada
De lucha contra la nada!

Con una luz casi fea
El sol -triste
De afrontar una jornada
Tan burlada-
Participa a su tarea.
[...]
¿Quién se fía
De este sol de barrio aparte,
Si con ninguna alegría
Nada universal reparte?
[...]
La ciudad medio dormida,
Con suerte muy desigual
Mezclándose al cielo bajo,
Parece al humo señal

¹ Guillén, Jorge, *Aire Nuestro* (2010), Barcelona: Tusquets editores, p. 343.

De acogida:
Honda bruma de trabajo.
[...]
Tentativa:
Mundo en formación. Paciente,
De mano en mano se activa
La madrugada. No hay gente
Que oiga mejor las sirenas.
Gente oscura:
Carbón sobre azul. Apenas
Cielo
Pende sobre los talleres:
Multitud. [...]
¿Así ciudad te dispones
A llegar del todo al ser?
[...]
Mas no importa.
Luchará contra la nada
Todo el ser.²

En definitiva, con *Los balcones del oriente* se empieza a cuestionar la posibilidad de acceder al más allá por medio de la ciudad y se presenta la resistencia del ser contra el sin sentido del azar.

Otro poema donde se percibe la inseguridad de Guillén con respecto a la concepción de la ciudad es *Las cuatro calles*, donde hay una constante alternancia entre la rendición frente a una realidad caótica y un reconocimiento del orden. Inicialmente la calle es tratada como un mundo en constante movimiento, un caos dichoso: “lucha de bullicio”, confusión, pero sonriente. En el *incipit*, Guillén se fija en un cruce, que empuja “hasta un vivir más fuerte”. El caos del cruce es dichoso en cuanto representa el entusiasmo, la rapidez y la prisa del hombre que quiere llegar a su destino. Así empieza la canónica transfiguración del panorama urbano: los coches se deslizan y la bocina, con su voz insistente, levanta un “victorioso acento”.

Se anudan cuatro calles:
Culminación hacia un vivir más fuerte.
Nunca, ciudad, acalles
Su inquietud. Es tu centro
De suerte.
Oh lucha el bullicio,
Que precipita dentro
De tanta confusión tanto servicio
Sonriente. [...]
Coches, más coches con deslizamiento
Que somete a sordina
Su victorioso acento.
Ahora se impacienta la bocina:
Toda su voz insiste.³

Gracias a la luz del sol y a las campanadas, se alcanza la tarde sobrehumana; el mundo fabuloso de las esencias intenta brotar y una verdad se mantiene entre “accidentes, ruidos y males, peleas y

² Ibid, pp. 344-345.

³ Ibid, p. 423.

dineros” (424). Sin embargo, al llegar el crepúsculo, se difunde una luz de plata que se refleja en los escaparates y en los cristales de los palacios, que propaga chispas de color gris. Esa luz parece ser más débil con respecto a la luz meridiana y dorada que permite el cumplimiento del proceso de transfiguración de la ciudad. De la misma manera, también el orden parece menos estable y seguro; de hecho, se trata de una ciudad donde la “verdad” es huidiza, se muestra y se esconde.

¿Se ha roto el equilibrio en un segundo?
Bajo la tarde, triste
Quizá por dentro, ¿Cómo será el mundo?
Mundo en esencia late, fabuloso,
Mientras ¡Ay! La ciudad
Y sus torres mantienen contra el tiempo su acoso.
Palpita una verdad
Entre accidentes, ruidos
Y males,
Peleas y dineros.
[...]
Destino: cae el sol. Una campana
Profundiza, completa
La fe
De algunos en la tarde sobrehumana.
[...] Balcones
Hay felices sabiendo de ese ocio
Flotante. Para todos se platea
Su dorado esplendor con variaciones
Más grises cada vez. Hasta el negocio
Da en los escaparates relieve de presea
Ya mágica a su exceso. [...]
Que inocente en cristales de palacio
Con más ardor el crepúsculo vibre.⁴

La brillantez siniestra del ocaso revela el principio fundacional de la ciudad: la “Oquedad”, un hueco, la nada, y se difunde una angustia común. Sin embargo, la aparente falta de orden debida al azar del “tuntún” inarmónico que se oye por la calle y que hace pensar que “este mundo del hombre está mal hecho” (427) es mera apariencia. El rumor “discorde, torvo, triste” es la vida, un “soplo inmortal” y “feroz anhelo” que resiste al azar.

Hay tanta brillantez que es ya siniestra.
[...]
Ante todo se muestra
La Oquedad, ay, rectora.
Nada al fin. Y en el pecho,
Una angustia común
A todos, reunidos a orillas de la nada.
Este mundo del hombre está mal hecho.
¿Azar el tuntún,
Error
Sutil que en más desorden se degrada?
Dura en las cuatro calles un rumor
Tenaz que persistiendo, convincente,
Resiste.

⁴ Ibid, pp. 424-426.

Bajo tanto accidente
Discorde, torvo, triste,
Continúa el rumor sonando bajo el cielo
[...]
Vivo soplo inmortal, feroz anhelo!⁵

En esta sección inicial, he destacado la dificultad con que Guillén intenta llevar las riendas de una realidad urbana, cuyo sentido se le escapa entre las manos. En particular, se muestra un cambio con las ediciones precedentes con respecto a la luz que alumbra la ciudad y a la distinta concepción del amanecer y atardecer: antes momentos propicios para vislumbrar el más allá, ahora escenarios de la lucha de la realidad contra el caos y la nada.

6.1.2. El bullicio del gentío

Como mencionaba antes, otro elemento que choca con la imagen perfecta de la ciudad es el bullicio de la muchedumbre por las calles, que molesta al poeta durante la contemplación del panorama. Un ejemplo se encuentra en el poema *Jardín en medio*. Cuando el yo lírico se predispone al más allá, el instante paradisiaco es arruinado por el desorden y el ruido de la ciudad. Inicialmente el poeta intenta levantar su mirada hacia el perfil de la ciudad con sus cúpulas, torres y azoteas para alcanzar el cielo. Hasta entonces el ruido de fondo de la calle y plazas es parte del concierto de sonidos al que el poeta se entrega; por esto el mundo caótico de la ciudad es definido “buen desorden”.

Azoteas, torres, cupulas
Aproximan los deseos
De las calles y plazas
A su cielo.

Luminoso redondel,
La ciudad confusa dentro,
Mayo sin prisa por Junio
Se abandona a su entretiempo.

Buen desorden:
El rumor de un concierto
Se insinúa
Silencioso. Dulce Estrépito!⁶

La mirada pronto se aleja de lo urbano para fijarse en el horizonte verdinegro, que pronto esclarece y se muestra en todos los detalles: Guillén logra oír el canto de un mirlo, el crujir de las hojas, y alcanza a ver las mariposas, los insectos y las flores. “Paraíso: jardín, una paz sin dueño, y algún hombre con su minuto sereno” (68). Es como si el espíritu del poeta se escapara de la ciudad, cuyo bullicio aún no le estorba, a un jardín lejano. Pero aquel instante gozoso, de silencio celosamente guardado, es

⁵ Ibid, p. 427.

⁶ Ibid, p. 66.

roto abruptamente por el ruido causado por los cruces de voces. Entonces, la realidad muestra su desorden y asusta al poeta que no encuentra consuelo frente a la vida en un mundo imperfecto y a la certidumbre de la muerte; el clímax emotivo es alcanzado gracias a las frases interrogativas y exclamativas: “¿Quién te arrancará el hecho mismo de vivir? ¡Vivir aún y el morir tan cierto!” (69). Sin embargo, el yo lírico encuentra sosiego en el jardín, en un *locus amoenus* que es acercado gracias a la imaginación: un espacio seguro al que se puede acceder cerrando los ojos y escapando de la realidad.

Mas... Otra vez? He ahí,
Recompuesto,
El discorde mundo en torno,
Tan ajeno.

Por el aire
Flotan, de un rumor suspensos,
Muchos cruces
De otras voces y otros genios.

Ventura, ventura mínima:
¿Quién te arrancará el hecho
Mismo de vivir? ¡Vivir
Aún y el morir tan cierto!

He ahí la realidad
Revuelta: fárrago acerbo.
¿Y el jardín? ¿Dónde un jardín?
-En el medio.⁷

Comparando este poema con *Ciudad de los estíos*, resulta claro que la imagen esquemática, geométrica y perfecta, empieza a derrumbarse. En el poema que acabo de analizar, el panorama urbano resulta dividido en dos: por un lado está la parte superior, el “luminoso redondel” con las azoteas, las torres y las cupulas que invitan hacia el cielo, por el otro “la ciudad confusa dentro” con el fastidioso murmullo de las calles y de las plazas.

6.1.3. La rendición a la disolución del hombre en la multitud

En la siguiente sección de mi análisis me voy a fijar en otro elemento que tiene que ver con el mundo caótico de la calle: la muchedumbre. En el primer capítulo sobre Guillén me he fijado en la función del gentío, analizando el poema *Callejeo*: al perder el rumbo en el laberinto de las calles, el yo lírico se fundía con el río de los transeúntes alcanzando su esencia.

En cambio, en las ediciones de los años de exilio, la fusión con la muchedumbre se carga de una acepción distinta: es una manera para protegerse del caos de la ciudad.

⁷ Ibid, p. 69.

En el poema *Perdido entre tanta gente*, se detecta cierta ansiedad debida al sentido de perdición que el individuo siente al mesurarse con la multitud. Al contacto con el gentío, el poeta se estremece y percibe la pequeñez de su condición en cuanto hombre; por esto se pregunta qué tiene que hacer y siente gana de gritar. Se percibe cierta preocupación por su condición; se mencionan: “la ondulación de fatiga” y las amenazas del “semblante sin nombre” y de “lo anónimo”. La única manera para defenderse de la pérdida identitaria es la trascendencia, la fusión, no deseada sino obligada, con la muchedumbre. Entonces, definirse en cuanto Hombre, con “h” mayúscula, y rendirse al proceso de fusión parece la única solución posible al no ser nada más que hombre.

Perdido entre tanta gente
Con el semblante sin nombre,
Soy nada menos el Hombre:
Mi abstracción indiferente.
¿Qué hacer? ¿Gritar? Dulcemente
La ondulación de fatiga
Que en sus silencios abriga
Lo anónimo sin capricho,
Lo no hablado, de tan dicho,
Se opondrá: -Soy buena amiga.⁸

El poema *Muchas gracias, adiós* es prueba de la tensión nervosa y del dolor del poeta. La armonía, lograda a través de aquel afán ordenador que confería a cada cosa su lugar, empieza a mostrar sus contradicciones. De una manera similar a Lorca, el rostro del poeta se transforma grotescamente al contacto con las grandes ciudades, hasta correr el riesgo de perder su identidad. La realidad se derrumba y queda el caos, mientras el poeta intenta resistir contra los suburbios ineludibles y los desiertos “de muchedumbres de seres perdidos en su carne” (85).

De súbito ocurrió:
Yo empezaba a ser otro.
Atropelladamente
Feo, muy feo, torvo,

Algo se sublevaba
Contra ese poderío
Que al corazón y al mundo
Concierta en un latido.

[...]

Mientras, yo resistía
-Bajo mí mismo oculto-
Negándome al presente,
Contando por segundos

De error aquella torpe
Lentitud en pasar.

[...]

⁸ Ibid, p. 250.

Verdad es: hay suburbios,
Y atroces. Para mí
Son ya tan fabulosos
Que no los sé eludir.

¡Ay! Yo también comparto
Desiertos donde yacen
Muchedumbres de seres
Perdidos en su carne.

¿Confusión? Apretura
De vida invisible.
No hay otra. Dure, pues!
En su afán he de hundirme.⁹

Por primera vez en su poesía, Guillén se encuentra cara a cara con el dolor, hecho que choca con su poética. Normalmente el mundo celebrado es perfecto, cada acontecimiento es justificado y se inserta en un horizonte de sentido, en la red de enlaces. El dolor transforma el poeta, apartándole abruptamente de su lugar ideal. La única manera para evitarlo es trascender su esencia; o mejor, el dolor individual es superado gracias a la posibilidad de enajenarse, de desprenderse de sí mismo y considerarse como parte del todo. Otra vez el contacto con el gentío es obligado y no dichoso, deseable.

En la última sección del poema, el dolor ya ha pasado y el orden vuelve a prevaler sobre el caos. Entonces el yo lírico logra recuperar la confianza en el destino y las calles suenan armoniosas.

Padecer, sumo escándalo.
¿No me envuelve en discordia
Bárbara con mi esencia,
Mi destino, mi norma?

[...]

Desemboqué en lo alto,
Vida regalada,
Ímpetu de ascensión.
[...]

Suenan aquí las calles
A esparcido tesoro,
A júbilo de un Mayo
Que nos abraza a todos.¹⁰

En esta sección se ha mostrado el cambio de dirección de la poética de Guillén con respecto a la posibilidad de la fusión con la muchedumbre. En efecto, la disolución de la identidad el yo, no es sólo una manera para defenderse de la ansiedad de no ser nada más que hombre y del dolor personal, sino también para hacerse eterno, de alcanzar su esencia y trascender la muerte.

⁹ Ibid, pp. 84-85.

¹⁰ Ibid, pp. 86-87.

6.1.4. La resistencia a la disolución del hombre en la multitud

En la sección siguiente voy a analizar la otra solución frente al caos de la ciudad y la consecuente pérdida identitaria, es decir que Guillén decide afirmar su identidad, amparándose detrás del vidrio de la ventana. Esta parece una manera para recuperar la esperanza de un mañana de luz que le permita tomar las riendas de la realidad. Además, el poeta resiste a la fusión con la muchedumbre porque esa conlleva el peligro de que los errores de la gente se sumen a la culpa del sujeto.

El poema *A vista de hombre* testimonia la gran tensión cognoscitiva del poeta, que se refleja en el doble carácter de la ciudad, a la vez terrible y bella, oscura y luminosa. Por un lado está el orden, el silencio de las calles, por otro el ruido del gentío: “contradicción, desorden, batahola: gentío” (227), que representa un obstáculo para la lectura clara de la realidad según el principio del orden y que se asimila con la oscuridad de la noche. Entonces, los elementos de resistencia al “río negro del gentío” son las luces: la torre Civil, que brilla en la noche y aclama un “infatigable plenitud”, las casas de “pisos, pisos, pisos” y la ventana detrás la que se ampara el yo lírico.

La ciudad ofrecida en panorama,
Se engrandece ante mí. Prometiendo su esencia,
Simple ya inmensamente,
Por su tumulto no se desparrama,
A pormenor reduce su accidente,
Se ahínca en su destino. ¿Quién no lo reverencia?

Así tan diminutas,
Las calles se reservan a transeúntes mudos.
Hay coche
Que trasforma sus focos en saludos
A los las extraviados por su noche.

[...]

Contradicción, desorden, batahola:
Gentío.
Es una masa negra el río
Que a mi vista no corre – pero corre
Majestuosamente sin ornato, sin ola.
En la bruma se espesa con su audacia la torre
Civil.
Infatigable pulsación aclama
-Plenitud y perfil
De luminosa letra-
La fama
Del último portento.
Así brillando impetra
Los favores de todos y del viento:
El viento de las calles arrojadas
A esa ascensión de gradas
Que por la noche suben del río al firmamento.

Muy nocturnas y enormes,
Estas casas de pisos, pisos, pisos

-Con sus biseles en el día incisos
Escuetamente-
Se aligeran. Conformes
Con su cielo resisten, ya tenues, las fachadas
En tantos vanos tan iluminadas.
Es tan frecuente
La intimidad de luz abierta hacia lo oscuro.

[...]

¿Tal vez hay faros
Que enrojecen las lindes -ya en suburbios- del fondo.
Bajo un cielo rojizo
Sin una sola estrella?
Con mi ventana yo también respondo,
Ancho fulgor, a la ciudad. ¿Quién la hizo
Terrible, quién tan bella?
Indivisible la ciudad: es ella.¹¹

La ventana, desde la que brota la luz artificial, es a la vez arma de resistencia contras las tinieblas y escudo detrás del que se protege: “sálvame la ventana: mi retiro” (228). Pronto, su visión se aleja de la ciudad y se fija en los espacios oscuros más allá de la estación. Se trata de lugares vastos y fríos, donde el hombre se siente solo, pero la muchedumbre, de la que también el poeta forma parte, se opone a la soledad. Guillén recupera la fuerza necesaria para notar el orden de la ciudad: “No hay accidente que me asombre” (229), afirma. Sin embargo, en seguida da un paso atrás, en cuanto entregarse a la ciudad oscura significa perder la luz del día, dividirse y perderse.

Espacio, noche grande, más espacio.
Una estación remota,
De mí mismo remota en el palacio
De todos, de ninguno. Compañía
Constante,
¿Soledad? No se agota
Cierta presencia, nunca fría.
Oh muchedumbre, que también es mía,
Que también yo soy! No, no seré quien se espante,
Unos entre tantos.
No hay nada accidental que ya me asombre.
(La esencia siempre me será prodigio)
[...]
¿Tú? Yo también. Y todos.
La confusión, el crimen, el litigio.
Oh lluvia sobre lodos!
Gentes, más gentes, gentes. (y los santos)

Ésta es mi soledad. Y me remuerde:
Soledad de hermano.
El negror de la noche ahora es verde
Cerca el cielo, siempre muy cercano.
¡Cuanto cielo, de día, se me pierde
Si a la ciudad me entrego,
Y en miles de premuras me divido y me trastorno,
Junto al desasosiego

¹¹ Ibid, pp. 226-228.

De los cables en torno!¹²

La solución vislumbrada en la muchedumbre ya no es posible; es solo detrás de la ventana, gracias a la “soledad reparadora”, que el poeta logra defenderse y afirmar su identidad: “No me descuides, mundo tan amargo -y tan torpe que ignora su maravilla” (230). Es como si Guillén quisiera que el mundo se enterara de su existencia como individuo. Entonces, mientras las tinieblas dejan paso al amanecer, es posible aceptar la realidad por lo que es. Ahora la gran ciudad vive en él y, gracias a la dificultad de recuperar el sentido en el mundo caótico, su alma crece. El poeta ha luchado y ganado contra la ciudad oscura y la duda por medio del olvido, del sueño y de la luz cierta del amanecer siguiente.

Oh mundo llena mi atención, que alargo
Sin cesar hacia ti desde esta altura
Que en la noche se encastilla,
Así jamás oscura.
¡Vive en mí, gran ciudad. Lo eres! Pesa
Con tus dones ilustres. El alma crece ilesa.
En sí misma perdura.

[...]

Perderé?

Ganaré. Creciente olvido
Negará toda ruina.
Gran pausa.
Cuanto nuevo!
Y yo despertaré. No será lo que ha sido.
[...]
Todo, mañana, todo me tenderá su cebo.¹³

En el poema *Cara a Cara*, se encuentra otra justificación del aislamiento del poeta detrás de su ventana al mesurarse con el gentío. Inicialmente Guillén parece reiterar su compromiso y resistencia: “Heme ante la realidad cara a cara. No me escondo” (533) frente a un panorama urbano crepuscular que no permite detectar el orden y tampoco encontrar el sentido de las cosas. Por esto sondea la posibilidad de la unión con los demás: “No soy nadie, no soy nada, pero soy -con unos hombres que resisten y sostienen mientras se agrandan los ojos admirando cómo el mundo se tiende fresco al asombro” (537). Posibilidad que es pronto abandonada porque hacerse muchedumbre implica que los errores de cada hombre se sumen a los suyos. Frente a la disonancia del azar, el poeta intenta levantar un acorde armonioso compuesto por las voces de los hombres, pero ese se demuestra “intermitente y recóndito”. Otra vez el yo lírico tiene que ampararse detrás de la ventana, escudo frente a la realidad.

Nublado. Las nubes sitian
A las torres y cimborrios

¹² Ibid, pp. 228-230.

¹³ Ibid, pp. 230-231.

De la ciudad, de improviso
Campestre.

[...]

Y un crepúsculo a deshora
Derrama en el día golfos
Se una oscuridad que pide
Luz urgente de socorro.

Hay una desolación
A contraluz, algo anónimo
Que zumba hostil, un difuso
Conflicto de tarde y lodo
Con su tedio, que no deja
De escarbar.

[...]

El agresor general
Va rodeando todo.
-Pues... aquí estoy. Yo no cedo.
Nada cederé al demonio.

¡Oh doliente muchedumbre
De errores con sus agobios
Innúmeros! Ved. Se asoman,
Míos también, a mi rostro.

[...]

¡Que se quiebre en disonancias
El azar! Creo en un coro
Más sutil, en esa música
Tácita bajo el embrollo.

El acorde -tan mordido,
Intermitente, recóndito-
Sobrevive y suena más.
Yo también a él respondo

[...]

Entre tantos accidentes
Las esencias reconozco,
Profundas hasta su fabula.
Nada más real que el oro.

[...]

¿Marfil? Cristal. A ningún
Rico refugio me acojo.
Mi defensa es el cristal
De una ventana que adoro.¹⁴

En resumen, en esta sección he subrayado la resistencia del yo lírico frente al caos de la ciudad. En efecto, él afirma su identidad y se ampara detrás del vidrio de la ventana con fin de recuperar la fuerza

¹⁴ Ibid, pp. 528-535.

necesaria para celebrar la realidad el día siguiente y de evitar que el dolor de los demás hombres se sume al suyo.

6.1.5. La superación del miedo a la muerte

El tema de la ansiedad debida a la pérdida identitaria al contacto con la muchedumbre vuelve en *Como en la noche mortal*, donde aparece también otro asunto que atormenta al poeta y que se convierte en *leitmotiv* en las recopilaciones pos-exilio, es decir la muerte. Hasta entonces Guillén logra conciliar su preocupación con su poética; un ejemplo de esto ya lo he mencionado durante mi análisis de *Jardín en medio*, cuando el poeta aleja este pensamiento gracias al sosiego que el jardín conlleva.

Sin embargo, en *Como en la noche mortal*, se percibe que Guillén tiene que lidiar con la muerte, que representa una contradicción de su poética: ¿Cómo justificar la muerte, que pone la palabra fin a la existencia humana, mientras que se quiere una realidad eterna? El poeta, transeúnte en la ciudad de noche, se convierte en nadie. Otra vez se pueden notar diferencias sustanciales con el poema *Callejeo*. En primer lugar, éste era un poema dominado por la luz del día, mientras el marco temporal del otro es la noche. En segundo lugar, en *Callejeo*, la disolución de la esencia sujeto en la muchedumbre era algo positivo, de hecho se trata de un proceso que le permite acceder al más allá. En *Como en la noche mortal*, en cambio, las tinieblas proporcionan otro tipo de desvanecimiento, es decir la muerte. En esta fase el poeta parece lograr controlar su pensamiento y no se estremece frente a la muerte: “no es triste la idea de un día no seré” (97). Ahora bien, su pose parece débil; es como si intentara autoconvencerse y animarse gracias a la esperanza futura: las voces de los transeúntes, las luces verdes y rojas de los avisos y el brillar de la luna que se refleja en los escaparates serán victoriosos contra las tinieblas.

Cada noche más vivo,
De esta calle a las ocho.

Flota una algarabía
De esfuerzos. [...]

Por sus escaparates
Las lunas me despejan
Realidad ya en imagen.

Mujeres fugacísimas,
Ráfaga hacia el deseo,
Un ocio vagabundo.
[...]

Una ciudad. Las ocho.
Yo transeúnte: nadie.
Me ignora amablemente
La mañana admirable.

Tan oscuro me acepto
Que no es triste la idea
De “un día no seré”.
Esta noche es aquélla.

Lucirá esta dulzura
De ciudad trabajada
Dentro de aquella noche,
Sombria en mis pestañas.

Avisos verdes, rojos!
Y se deslizarán
Los coches a través
Del tiempo y su verdad.

Atesorado encanto,
Surtidor de su noche.
Sin cesar, victoriosas,
Las luces y las voces.¹⁵

En *Vida urbana* se relaciona la ciudad con lo eterno de manera nueva, o sea a través de la imagen del cementerio. A modo de anuncio publicitario, se exclama: “¡Qué urbano lo eterno!”. El quiasmo entre adjetivo y sustantivo representa la interconexión entre la ciudad y el más allá. El poeta revierte el *memento mori* que brota de la visión de un cementerio, armando un discurso sobre el olvido que acomuna a ambos los muertos y los vivos. El olvido de personas fallecidas hace mucho tiempo y que no tienen a nadie que las recuerda es muy similar al olvido del individuo metido en la ciudad. El hombre en cuanto tal no es nada, su identidad se derrite en el gentío, pero esto no causa miedo, sino serenidad: en torno al cementerio está la ciudad, una misma paz se difunde.

Calles, un jardín,
Césped -y sus muertos.
Morir, no, vivir.
¡Qué urbano lo eterno!
[...]
Hervor de ciudad
En torno a las tumbas.
Una misma paz se cierne difusa.

Juntos, a través
Ya de un solo olvido,
Quedan en tropel
Los muertos, los vivos.¹⁶

Gracias a estos breves análisis ha sido posible subrayar la presencia embrionaria de cierta preocupación con respecto a la muerte, que se percibirá de manera más tajante en las recopilaciones siguientes. Hasta ahora, el poeta ha logrado reconducir la muerte dentro su poética. En *Jardín en medio*, el pensamiento en la muerte es alejado gracias al sosiego del *locus amoenus*. En *Como en la*

¹⁵ Ibid, pp. 96-97.

¹⁶ Ibid, p. 98.

noche mortal, el poeta trae consuelo del orden que ciñe la ciudad de noche con sus luces, alejando pensamientos tristes. Finalmente, en *Vida urbana*, se describe el cementerio como un lugar ominoso del olvido, pero la presencia de la ciudad lo inserta en el panorama dichoso que al final triunfa sobre las tinieblas.

En el capítulo siguiente volveremos a este tema, mostrando como cambia la actitud de Guillén frente a la muerte.

6.2. *Clamor* (1957-1960-1963)

En la recopilación siguiente, *Clamor*, Guillén recupera el discurso interrumpido en *Cántico*, buscando armonía en la realidad caótica de la ciudad. Se trata de una búsqueda cada vez más complicada, una sucesión continua entre momentos de triunfo y otros de derrota frente al caos. Ya durante mi análisis de los poemas de *Cántico IV* he podido subrayar el doble carácter de la ciudad (terrible y bella) y la presencia del miedo a la muerte, que en *Clamor* se muestra de manera aún más evidente.

6.2.1. Las distintas claves interpretativas del tren

En *Clamor* encontramos muchos poemas que tienen que ver con los ferrocarriles y estaciones de trenes; se trata de lugares periféricos, pero que, muy a menudo, ofrecen interesantes elementos para reflexionar sobre la condición de los pasajeros y de las masas de trabajadores. En particular, me voy a fijar en el tema del tren como lugar inadecuado para alcanzar la esencia de las cosas, donde la luz es cegadora y se da un “pequeño clamor”. Luego relacionaré este tema con el *tempus fugit*: la rápida marcha del tren despierta cierta ansiedad con respecto a una vida que pasa rápidamente. Finalmente voy a destacar también la tendencia opuesta, o sea que el tren representa un lugar dichoso donde los pasajeros se despiertan y se entregan al horizonte final.

Ya en *Los balcones del oriente*, se ha observado la posibilidad de un triste despertar del trabajador, que representa la difícil condición de la vida humana. En *Tácito clamor*, se nos presenta una escena bastante similar que testimonia la alienación de los viajeros: volviendo a sus hogares en tren, no pueden recibir la luz de la tarde. En el vagón, el sol veraniego impide ver los perfiles de las cosas, el calor deja sin aliento y el poeta, pasajero entre los demás, se siente ahogar. El verano produce “industria feroz” que abrasa los pasajeros “pálidos de fatiga” también después del día de trabajo. La tarde “del señorío” es como una dueña que domina los trabajadores encorvados, que intentan inútilmente levantar la mirada.

En el tren, por la tarde, el verano llega a producir,
Industria feroz, una como sustancia que se comunica
Abrasando. Yo me ahogo.

El sol no permite ver la vida, y velando cortijos
Borra perfiles. [...]

Morenos por herencia, grises en la luz, pálidos de
Fatiga, los trabajadores levantan la mirada y lo columbran
Todo. Todos está lejos.
Ningún clamor. La tarde, que es del cielo y del
Señorío, abruma a los ahora encorvados. Trabajar

Es también sufrir. ¡Gran deber!¹⁷

En este poema se subraya cierta correspondencia entre el trabajo (“gran deber”) y el sufrimiento del hombre. Además, la luz, que sólitamente permite detectar la perfección de la realidad, es tan fuerte que se causa la ceguera y los trabajadores cabizbajos no logran ni levantar la mirada. Como revela el título, pese a que nadie hable y haya casi total silencio, se da un “tácito clamor”; entonces se trata de otra configuración equivocada de la realidad, otro espacio que impide encontrar orden y armonía.

El viaje en tren le permite al poeta tocar otros temas, por ejemplo, en *A todo correr*, la velocidad de los trenes es un *tempus fugit* que simboliza el curso de la vida hacia su olvido. El ruido del tren produce una onomatopeya (“nunca llores”) que parece consolar al pasajero. Guillén no ve el tren como algo ominoso, sino como una marcha que no se puede parar, a la que hay que rendirse. El poeta, que probablemente está en una estación, mira los trenes que se cruzan. El ruido regular forma cadencia, que hace hundir su realidad hacia el olvido. La correspondencia entre ruido y olvido es también sugerida por gracias a la rima.

Pasan huyendo los trenes.
Huyen de su violencia.
El ruido forma cadencia.
Se igualan males y bienes.

Oleaje removido
Por un vaivén de clamores.
“Nunca llores, nunca llores”
Dice la rueda del ruido.

[...]

Horas se nos van de prisa,
Hay sendas que son arrugas,
Los ríos discurren fugas,
El hielo es agua sumisa.

Corro, corro con el ruido,
Y arrullándome el barbullo
Se me sosiega en murmullo.
Todo marcha hacia su olvido.¹⁸

Sin embargo, el poeta no se rinde frente al olvido. En el poema *Vía nocturna*, al despertar en una estación el poeta se aparta de aquella gente indiferente al vagar y al “vivir en un olvido”, de los que murmullan en el vagón, de los que viven sin preocuparse del pasar de la vida, capaces de entablar conversaciones y de crear un irritable “pequeño clamor”.

El despertar, una estación,
Y mi cuello casi torcido,
Niebla, puntos rojos, carbón.

¹⁷ Ibid, p. 575.

¹⁸ Ibid, p. 767.

Vaga el vivir en un olvido
Con sorda paz indiferente:
Yo no soy para esa gente.
¡Amables murmullos espesos
De tanto vagón por la vía
Que se sume en noche no mía
Mientras me enrosco entre mis huesos!¹⁹

El viaje en tren ofrece también reflexiones distintas. En el poema *Tren con sol naciente*, la descripción de un tren con sus pasajeros durmientes es una ocasión para armar un discurso sobre la posibilidad de un encuentro de comunión entre los hombres. De hecho, los pasajeros son dichos “comunidad en tren” que resiste a las ráfagas y a la “rueda incesante que muele y confunde” (562). Estos elementos parecen vertientes del caos amenazante. El poeta invita los pasajeros a despertar y celebrar la luz: el brotar de mayo es similar al estallar de los “metales en erupción” que proceden desde la locomotora.

El vagón es silencio que un bufido
Permanente en sus ráfagas preserva.
Las ráfagas ignoran el aire allí servido
Van reduciendo a sierva
Comunidad en tren. A borbotones
Se precipitan ruidos preñados de alborotos,
Que la rueda incesante
Muele y confunde.

[...]

Un tumulto de mayos
Multiplica una sierra
De metales en erupción, en cielo,
En furia derramada por el mundo ya verde,
Ya radiante y sonante.
[...]

¡Alerta!
Siempre la luz nos llama.
El vagón se despierta
Poco a poco. Principian los semblantes
A recibir destellos del programa
Solar.²⁰

Algunos pasajeros resisten a la llamada de la luz, hasta que despiertan y recuerdan. El poeta se fija en sus rostros, describe los detalles como si él también fuera un pasajero: hay un hombre de rostro varonil, una muchacha de labios pintados de rojo y una señora austera que mira el reloj. Finalmente, el tren se funde en armonía y corre rumbo al rigor de las cosas, al pacto final.

Tras el perfecto acorde la disonancia embiste,
Y llega a un paroxismo
Que ha de absorber, por fin, la luz del día.

Y el tren hacia su meta lanzándose, corriendo

¹⁹ Ibid, p. 662.

²⁰ Ibid, p. 562.

-Mirad, escuchad bien-
Acaba por fundirse en armonía,
Por sumarse, puntual, sutil, exacto,
Al ajuste de fuerzas imperiosas,
Al rigor de las cosas,
A su final, superviviente pacto.²¹

En esta sección he intentado destacar las distintas posibilidades que el tren ofrece: por un lado, ansiedad con respecto a una existencia que se le escapa entre las manos al poeta, donde la luz cegadora impide ver el perfil de las cosas y el silencio es roto por el tedioso murmullo de los viajeros; por otro, en *Tren con sol naciente*, representa lugar dichoso donde los pasajeros se despiertan y se entregan al horizonte final.

6.2.2. La ciudad entre caos y orden

Volviendo a la ciudad, encontramos una continua alternancia entre momentos en que Guillén logra detectar el orden en un mundo caótico y otros en que el desorden no permite encontrar sentido. Los poemas donde la ciudad muestra su cara ominosa son predominantes, sin embargo hay algunas excepciones, como por ejemplo el poema *Rascacielos*. Éste representa el único momento en que Guillén parece volver a su poética inicial. Los rascacielos, con sus líneas esenciales, permiten levantar una ciudad metafísica sobre aquella real.

Sobre el compacto caserío
Que dividen las paralelas
De unas calles -sin corruptelas
En quiebros curvos por el río
Del azar -se levanta, frío
Calculo o fervor de intelecto,
Otra ciudad: empuje recto,
Que elevándose hacia el futuro
Prefiere tajante el gran muro,
Abstracto como su proyecto.²²

Otro poema que comparte el mismo espíritu positivo es *Acorde*, donde la tan deseada armonía es la respuesta positiva del amanecer a las tinieblas de la noche. Entonces, el ruido del gentío no le estorba y se le presenta una visión armoniosa de una calle airosa con mujeres y niños.

La mañana ha cumplido su promesa
Árboles, muros, céspedes, esquinas,
Todo está ya queriendo ser la presa
Que nos descubra su filón: hay minas.

Rumor de transeúntes, de carruajes,
Esa mujer que aporta su hermosura,
Niños, un albañil, anuncios: viajes
Posibles... Algo de aire se inaugura.

²¹ Ibid, p. 566.

²² Ibid, p. 666.

Libre y con paz, nuestra salud dedica
Su involuntario temple a este momento
-Cualquiera- de una calle así tan rica
Del equilibrio entre el pulmón y el viento.²³

Ahora bien, se trata siempre de una realidad huidiza, “el día fosco llega a ser amargo” y “la mañana duele, no se estrena” (552). Esta visión causa dolor, en cuanto el poeta se siente impotente frente a una realidad que no puede cambiar y que no se predispone al reconocimiento del orden. Del dolor se pasa a la “ira de náusea” que crece cada vez más, hasta que un “polvo de arena cegadora” lo cubre todo impidiendo el brotar del amanecer.

Acorde primordial. Y sin embargo,
Sucede, nos sucede... Lo sabemos.
El día fosco llega a ser amargo,
Al buen remero se le van los remos,

Y el dolor, por asalto, con abuso,
Nos somete a siniestro poderío,
Que desgobierna al fin un orbe obtuso
De hiel, de rebelión, de mal impío,

Ira de la náusea con ira,
Ira creciente. Polvo de una arena
Cegadora nos cubre, nos aspira.
Y la mañana duele, no se estrena.²⁴

Las tinieblas están triunfando sobre la luz, pero al final “el caos se cansa” (554) y vuelve el orden. El poeta asegura que, en los momentos de depresión, el “gran acorde” va a mantener encendida la luz del enlace. Además, se propone la posibilidad de encontrar consuelo en la fusión dichosa con los otros, que permite también alejar el pensamiento de la muerte. A este respecto, es interesante notar que, a lo largo del poema, se da un cambio de sujeto, desde la primera persona del yo lírico que contempla el amanecer se pasa a un “tú” imprecisado, que podría ser la esencia misma poeta que se ha desprendido de su cuerpo. Finalmente, el poema se cierra con el “nosotros”, elemento que sugiere el cumplimiento del encuentro dichoso con los demás hombres.

Pero el caos se cansa, torpe, flojo,
Las formas desenvuelven su dibujo.
[...]

Y cuando más la depresión te oprima,
Y más condenes tu existencia triste,
El gran acorde mantendrá en tu cima
Propia luz esencial. Así te asiste.

[...]

Nuestra muerte vendrá, la viviremos.
Pero entonces, no ahora, buen minuto,

²³ Ibid, p. 551.

²⁴ Ibid, pp. 552-554.

Que no infectan los débiles extremos.
Es todavía pronto para el luto.²⁵

Hasta este punto hemos visto textos donde, pese a cierta ansiedad con respecto al mundo caótico de la ciudad, el poeta sigue manteniendo su fe en la posibilidad de volver al orden. Ahora me voy a detener en otros, donde Guillén parece abandonar su poética precedente, dándose cuenta de la inutilidad de la lucha contra el azar.

6.2.3. El derrumbamiento de la poética de Guillén

En esta sección voy a enseñar los poemas que más revelan el carácter ominoso de la ciudad. De hecho, mostraré un elemento ausente en las recopilaciones precedentes y que he mencionado acercándome a *Via nocturna*, o sea cierta actitud misántropa del poeta contra los que se quedan indiferentes a la guerra sempiterna contra el olvido. Además, voy a sondear la posibilidad que Guillén empiece a perder la esperanza y la fuerza necesaria para resistir a una realidad que asume los rasgos de una prisión. Finalmente, me voy a fijar en la mayor preocupación del poeta: el miedo a la muerte. Este elemento parece fundamental en cuanto el hecho mismo de ser mortales pone en entredicho cualquier intento de buscar sentido en la vida humana, ya que todo tiende hacia el olvido.

Como mencionaba antes, ya en el poema *Via nocturna* era posible detectar la presencia embrionaria de cierta actitud misántropa: Guillén arremetía contra aquella gente indiferente al vagar y al “vivir en un olvido”, que murmulla en el vagón. Ahora, me detengo en los poemas donde esta actitud se manifiesta de manera más evidente.

El poema ...*Que no* empieza con el tópico clásico de la poesía de Guillén, o sea una celebración de la ciudad, de sus muros grises y perfectos que se suman hacia el cielo. “Todo está asegurado contra el mal y sus duendes” (569). Sin embargo, a mediados se pregunta si haya hostiles que amenazan la armonía y la respuesta demuestra cierta actitud misántropa por parte del poeta: “grupos de silenciosos en lóbregas tabernas miran y escuchan raudos en movimientos de imágenes” (569). Al final se mencionan los “atómicos suicidas” que se tiran de la Mansión al suelo. El poeta parece preguntarse si esta vía de la liberación de la vida podría ser el medio para alcanzar el más allá, pero deja el discurso incompleto, sin sondear esta posibilidad.

Edificios y gentes, la premura, la calma,
La arista de la esquina, todo está asegurado.
Negociantes colmenas, de vidriados alvéolos
En grises muros lisos como láminas límpidas,
Vertical de un vigor sin vértigo suspenso,
Todo está asegurado contra el mal y sus duendes.
Los cruces en que el tiempo palpita, verde o rojo,
Dóciles peatones, coches entre rumores,

²⁵ Ibid, pp. 554-555.

Todo está asegurado. Y...¿quién es el hostil?
 (grupos de silenciosos en lóbregas tabernas
 Miran y escuchan raudos en movimientos de imágenes.)
 [...]

A toda la ciudad, a su carne y su piedra,
 ¿Quién está amenazando mientras promete glorias
 De jardín en retiros de cielos asequibles?
 (Tensión de una riqueza por la tensión de todos.
 Triunfa una voluntad ilimitada siempre.)
 ¿Pero será posible? Atómicos suicidas,
 Más aseguradores, quisieran arrojarse
 Desde el último piso de la Mansión al suelo.
 -Posible sería. -...Que no. -Tal vez. -¡No, no!²⁶

Si hasta entonces el desdén del poeta es disimulado, en *Desprecio mortal* es manifestado de manera muy evidente. Aquí Guillén condena el individuo que es definido: “figura vil” “persona infiel” y “tan baja”. Cabe mencionar que aquí también podríamos encontrarnos en una taberna, como se menciona la baraja. El poema establece una separación muy clara entre el poeta y el hombre: por un lado Guillén es el que va hacia el encuentro con el otro e intenta ser su amigo, por otro lado está la persona necia, a la que no le importa la solidaridad, el abrazo fraterno y que por esto hace daño al poeta. Es interesante notar que se menciona Babel como emblema del caos y división causada del disgusto y del odio entre los hombres.

Serás, oh persona, tan baja
 Que sólo me inspires desprecio?
 ¿No ves que me haces daño, necio,
 Aun sin jugar con tu baraja?
 Tanto desprecio me amortaja
 También a mí, que no consigo
 Salvar mi vida, ser tu amigo,
 Figura vil, persona infiel
 A tu persona. En Babel
 Sea yo más que su testigo.²⁷

La misma actitud misántropa se muestra en el poema *Los intranquilos*, donde el poeta arremete contra los hombres que viven “sin saber si el aire les pertenece” (592). Es interesante notar que en este caso él mismo se considere parte de los hombres intranquilos, de los que desde el comienzo subraya el malestar. Otra vez la escena se sitúa en un bar a las “seven o’ clock”, muy lejos del paradigma del autor, lugar donde los hombres se reúnen para mirar la televisión y después vuelven a sus tareas: “ganar, gozar, volar”. Ellos siempre están ocupados en luchar su “cruzada”, no se preocupan de la muerte, de la efimeridad de su vida y, entre tanto, son felices.

Somos los hombres intranquilos
 En sociedad
 Ganamos, gozamos, volamos.
 ¡Qué malestar!

²⁶ Ibid, p. 569.

²⁷ Ibid, p. 649.

En mañana asoma entre nubes
De un cielo turbio
Con alas de arcángeles-átomos
Como un anuncio.

Estamos siempre a la merced
De una cruzada
Por nuestras venas corre sangre
De catarata.

Así vivimos sin saber
Si el aire es nuestro.
Quizá muramos en la calle,
Quizá en el lecho.

Somos entre tanto felices.
Seven o' clock.
Todo es bar y delicia oscura.
¡Televisión!²⁸

El bar como lugar de distracción de la mísera vida humana es descrito también en el poema *Bar de esquina*. Aquí también vuelve el tema de la brevedad de la vida, que suscita cierta ansiedad en el poeta. El bar es un lugar aún más caótico que la calle: el gentío y el ruido se comprimen en un espacio cerrado. Incluso el tiempo pasa más rápidamente, de la misma manera que la vida “mortal, inagotable, corta”.

Se comprime el bar en la esquina
De unas calles muy populosas,
Y el gran estrépito del tráfico
De velocidad a la hora,
Que en el bar -son las dos, las tres-
Corre tanto que no se nota:
Ocios, negocios, hasta luego,
Carreras de caballos, hola...
Y con gracia la vida va,
Mortal, inagotable, corta.²⁹

En esta primera parte, se han enseñado los poemas en que se manifiesta claramente la actitud misántropa de Guillén. Se pasa del armonía, puesto al comienzo de la recopilación, a una realidad tan distinta que causa el desdén del poeta. Guillén no puede quedarse indiferente frente a los hombres “intranquilos”, que, negándose al acorde, viven sin cuestionarse sobre la dolorida condición del ser humano y prefieren gastar su vida en alguna lóbrega taberna.

Ahora, voy a mostrar los elementos que causan la pérdida de la esperanza y de la fuerza necesaria para resistir detrás de su ventana. Aconsejo leer el poema *Luzbel desconcertado* que representa el derrumbamiento de la ciudad luminosa al amanecer, cuya armonía se transforma en prisión para el

²⁸ Ibid, p. 592.

²⁹ Ibid, p. 644.

hombre. Esta vez es Luzbel mismo, portador de luz, a hablar en primera persona. La luz no es algo divino, algo bueno que se opone al caos, sino una luz maléfica, que muestra el desorden, lo detestado por Guillén. “Luzbel – Yo, yo. Yo amanezco también con este sol, que solo anuncia el gallo” (608). El mundo terrenal es definido “verdadero infierno” y los hombres son “el mal eterno” (610).

¡Estúpidos rincones soñolientos!
También ahí las calles se confían,
Se abandonan durmiendo a los contornos
Vigilados por alguien.

Infierno, la tierra
Baile de San Vito!
Se oye sólo un grito.
¡Guerra, guerra, guerra!

[...]

El alba ya descubre la ciudad:
Tejados viejos con sus tejas ocres,
Albergues
De previstas maldades.³⁰

Luego Luzbel se fija en una ventana en particular, probablemente se trata de la ventana detrás de la que el poeta, solitario y asqueado por la existencia, se defiende con su luz artificial. Ahora la ventana está abierta, ya se ha cansado de resistir, de encerrarse en su cuarto y se quiere arrojar.

Aquel, en ese piso,
Me será fiel. Sospecho su gramática,
Su lógica.
Solo, tan solo como yo, no acepta
Compromiso elegante.
No hay diálogo.
Nadie lo aprobaría. Le disgusta
Continuar su existencia, renegada
Definitivamente.

[...]

La ventana está abierta.
Es lógico
-Su desesperación tan luminosa-
Quiere arrojarse por...
¿Quizá vacila?
No. Se acabó.³¹

La ciudad para el exiliado se convierte en el “maremágnum” que lo absorbe todo. La luz, que tendría que mostrar la perfección, es maléfica y permite el triunfo de la disonancia sobre la armonía. La armonía es “prisión dorada”, es engañosa y el mediodía ciñe al apogeo de la contradicción del sol

³⁰ Ibid, pp. 608-611.

³¹ Ibid, p. 613.

contra el ruido de disonancia. Se levanta el clamor de los oprimidos, de los que sufren y se entregan a la luz, a una verdad que los encarcela.

Luzbel soy
Con mi continuo resplandor seguro,
Que cubre la ciudad
Y el rumor de las calles en el centro
Forma al fin un vaivén en disonancia
Que, por fortuna, quiebra la armonía.

Armonía, prisión
Dorada.
[...]
El rayo de una luz inteligente,
Si alumbra bien, quebrantara el conjunto,
Abrirá la prisión.
Paso al jamás conforme.
Me siento alegre en esta batahola
De la ciudad.
Estrépito,
Contradicción, contraste, mediodía
Del sol sobre los ruidos.
[...]

No valdrán el tenor del pusilánime,
Los dengues venerados,
La queja del inútil,
El coro de comparsas.

¡Clamor!
Clamor doliente de los más opresos,
Clamor sin llanto de los capitanes,
Clamor de muchos, muchos tan perdidos
Que ni saben de tantos
Ya perdidos, su propia muchedumbre,
Clamor con rabia oscura o claridad
Rabiosa,
Clamor en la trompeta del arcángel,
Clamor, clamor. Y todos
Van resonando bajo el firmamento,
Y en la más luz se convierten: la más nítida.
Es ella quien alumbra
Sin engaños divinos la verdad,
La gran verdad que nos encarcela.³²

Al final, el desdichado clamor triunfa y la realidad se desliza, se hunde y llega a su fin. Sin embargo, parece distinto del fin deseado y del horizonte claro; efectivamente se trata de un ímpetu de prisa, “vana velocidad” hacia un fin ausente.

Es grato el maremágnum de estas calles,
Ciudad,
Inventado atractivo,
República ágil.
El maremágnum vibra, se refunde,
Lo absorbe todo.

³² Ibid, pp. 616-619.

¿Triunfa?

Todo va deslizándose entre ruedas
-Y no ya crujidoras-
De prisa por la prisa. No, no hay fines,
No hay metas de creyente
Para el coche veloz.
Entre muros de orgullo coches, coches
Desesperadamente dedicados
Al apresuramiento:
Vana velocidad. Y tan increíble!³³

La realidad como prisión de la que el hombre se debe liberar vuelve en *Tréboles*. En este caso, el poeta, parafraseando a Calderón de la Barca, afirma como si fuera un mantra que la vida no es sueño. Ya Lorca en *Ciudad sin sueño*, alertaba los hombres de la necesidad de despertar, de vivir la vida, tomando control de sus existencias. De la misma manera que Segismundo, encarcelado en el palacio real, Guillén considera el mundo como prisión y arremete contra la realidad caótica: “Te haces odiar, motocicleta, terrible aparato modesto, avispa-Vesubio-trompeta siempre en erupción” (669). Por esto es necesaria la rebeldía; tan solo la presencia de una persona que se opone a la realidad caótica sería suficiente para testimoniar la real existencia de la vida. Además, los hombres padecen la misma condición y son parte de un “posible acuerdo”, por esto tendrían que colaborar en la lucha contra el olvido.

La madrugada va despacio.
Insomne, cálmate. ¡Paciencia!
Con sosiego el mundo es palacio.

[...]

Te haces odiar, motocicleta,
Terrible aparato modesto,
Avispa-Vesubio-trompeta
Siempre en erupción: te detesto.

[...]

La creación me aprisiona.
Vida no es sueño, lo juro.
¡Tal realidad si hay persona!

Somos, junto en flaqueza,
Hombres de posible acuerdo.
Cuando en el error me pierdo,
La fraternidad empieza.

[...]

A medianoche, cuanto ruido
Que no puedo reconocer.

³³ Ibid, p. 620.

Todo lucha contra el olvido.³⁴

En el poema *Guerra en la paz*, se viene concretizando el carácter de la amenaza, o sea la presencia ominosa muerte, la ansiedad que el hombre percibe por el mismo hecho de ser. No hay nadie que escape de la amenaza que siempre está al acecho. Saber todo esto produce pensamientos sumamente tristes y terribles, hasta el punto de creer que los hombres no son nada más que cadáveres, como la muerte ha puesto a todos un plazo. “Tú, yo, todos los otros sí saben, sí sabemos. Absoluto el horror. Cadáveres, cadáveres, cadáveres” (699).

Plaza con sus palomas
Y algún viejo de banco.
Y los sillares góticos, ya grises
O negruzcos: templo actual.

Próximo pasa el tráfico rodante.
La gran ciudad chirría, se apresura,
Y sonando no deja de ofrecerse,
De prometer la creación de un mundo.
Hasta el ocioso gato contribuye,
Errante por su zona soleada,
A enriquecer el brillo y la promesa
De la ciudad ilustre
Que aspira a ser perenne.

Mirad, mirad el aire. ¿No veis nada?
A través de esa luz,
Vertiginosa con tan gran sosiego,
¿No sentís un temblor incongruente?

Vaga amenaza sin contornos.
[...]

¿La veis ahora? Tiembla. ¿No se atreve?
Se atreve, se desnuda,
A todos amenaza la amenaza.³⁵

Entonces la condición humana es la de guerra, de lucha contra la amenaza. La solución propuesta por Guillén es vivir sin pensar en eso, vivir como distraídos, “como si se olvidase recordando” (702). Irónicamente parece apostar por una condición muy similar a la de los hombres intranquilos, que viven en el presente sin pensar en la amenaza.

Un clamor se articula
Dentro de los silencios reunidos.
Cambiante, la Amenaza se oscurece
Bajo el sol: suplemento
De nube dirigida.
¿Impersonal, anónima?
¿O desde una ventana se la impulsa
Contra el coro viviente,
Contra ti, contra mí, contra los muchos

³⁴ Ibid, p. 669.

³⁵ Ibid, pp. 696-697.

Clamantes
En clamor silencioso?

[...]

Hay que vivir, vivir diariamente,
Como si se olvidase y recordando,
Atento, distraído, sin profetas.

Va de prisa el rumor por esas calles
[...]

Feroz, feroz la vida,
Tras su esperanza siempre.³⁶

En esta sección, he tenido la posibilidad de mostrar la respuesta del poeta frente a una realidad ominosa. En primer lugar, he propuesto la lectura de poemas donde se puede percibir cierta actitud misántropa del poeta, que arremete contra los hombres “intranquilos”, culpables de vivir sin enterarse de la amenaza. En segundo lugar, he mostrado como Guillen pierde la esperanza y la fuerza necesaria para resistir detrás de su ventana a una realidad que, para el exiliado, es como una prisión. Finalmente, me he fijado en la mayor preocupación del poeta: el miedo a la muerte, que pone en entredicho cualquier intento de buscar sentido en la vida humana y que puede ser superado solo con vivir sin pensar en la amenaza.

6.2.4. La recuperación de sentido al final de *Clamor*

Hacia el final de la recopilación, parece que el poeta quiere recuperar la posibilidad del acorde en la ciudad. En el poema *Viviendo*, empieza a vislumbrarse la ocasión para alcanzar el sentido ausente. El panorama urbano recupera rasgos mites, las brumas en los suburbios es penetrada por la luz crepuscular, que tiñe de “colores apenas violentos” el panorama. La avenida es amable y los rumores se atenúan. Por las calles se alza un coro, al que participa también el poeta y que engloba incluso el ruido, la “estridencia” del “atroz motor”: “Siento más las luces que la ciudad comienza a proyectarme” (785). Así el acorde recupera su fuerza y todo se eleva hacia un horizonte final en que coinciden todos los destinos.

La ciudad se dirige hacia las brumas
Que son nuestro horizonte en los suburbios
Plomizos, humeantes, bajo nubes
Que el sol poniente
Alarga desgarradas
Por colores apenas violentos,
Verdoso violado enrojecido.
Engrandece el crepúsculo.

Amable, la avenida
Nos expone planeta humanizado

³⁶ Ibid, pp. 701-702.

[...]

Y los ruidos se juntan, se atenúan:
Murmurada amalgama
Pendiente.

Irrumpe una estridencia.
Atroz motor minúsculo trepida.
...Y otra vez se reanuda el vago coro,
Favorecido por la media voz
De calles
A cielos abocadas.

Bajo los rojos últimos
En grises, verdes, malvas diluidos,
Siento más las luces
Que la ciudad comienza a proyectarme.
Mucha imaginación lo envuelve todo,
Y esta máquina enorme bien nos alza
Inseparable ya de nuestras horas
Y de nuestros destinos.
Gran avenida -donde estoy- fulgura.³⁷

El sosiego es interrumpido por el pensamiento de la muerte que conmueve al poeta. El yo lírico se resigna a la posibilidad de que algún día tendrá que marcharse sin querer “desde los cotidianos enredos hasta ese corte que con todo acaba” (786). Entonces se define como “vagabundo interpuesto” entre dos nada: por un lado, “el caudal de ansiedad” de la avenida que le empuja con su muchedumbre hacia el caos, por otro, el incierto destino final.

Ternura, de repente, por sorpresa
Me invade.
Una ternura funde en una sola
Sombra de corazón
La ciudad, mi paseo.
Me conmueve, directa revelándose
Común sabiduría.
Moriré en un minuto sin escándalo,
Al orden más correcto sometido,
Mientras circula todo por sus órbitas,
Railes, avenidas.
Sin saberse fugaces,
Los coches
Me escoltan con sus prisas,
Me empujan
Y sin querer me iré
Desde estos cotidianos
Enredos
[...]
Hasta ese corte que con todo acaba.

[...]

Voy lejos. Me resigno. Y no sé.
Y el transito final
-sobre un rumor de ruedas- ya me duele.

³⁷ Ibid, pp. 784-785.

Está el día en la noche
Con latido de tráfico.
[...]
Esa terraza de café, más íntima,
Infunde su concordia al aire libre.

[...]

Así voy por caminos y por calles,
Tal vez
Errando entre dos nadas,
Vagabundo interpuesto.

Me lleva la avenida
Con esta multitud en que se agrupan
El pregón, el anuncio, la persona,
Quiebros de luces, roces de palabras:
Caudal de una ansiedad.³⁸

Hasta ahora hemos visto que la realidad callejera regresa al orden, a pesar de que el poeta aún no logra encontrar serenidad por el miedo a la muerte.

En *Soy mortal*, Guillén evita ser atropellado por un coche y se entera de su apego a la vida. La escena se desarrolla por la calle que es surcada por los coches “seguros como estrellas por órbitas” (872). Improvisamente, un coche sale de su trayectoria y el poeta se salva solo por una cuestión de segundos. El riesgo corrido se transforma en le *memento mori* y el poeta piensa en la condición del hombre de ser mortal.

El piso era una pista,
Los coche era cuerpos tan seguros
Como estrellas por orbitas,
La mañana era el éter.
Obedecía el mundo a los volantes,
Que despleaban o que recogían
Tantas rápidas curvas,
Algunos casi quiebros.
Y de repente... ¡No!

Entonces un abismo
-Abismo de segundos-
Nos salvó. Finalmente
Quedamos en la orilla espeluznante,
Y el choque, tan posible,
No llego a ser suceso.
Un quid:
Durante dos segundos se afrontaron
Nuestra vida arrojada a predominio
Veloz,
A veloz porvenir, y a nuestra muerte.

Aquella imagen, solo aquella imagen,
Torpe voceo apenas ideado,
Me sumió en un terror que me retuvo
Muy dentro de mi propio calabozo:

³⁸ Ibid, pp. 785-787.

Este vivir mortal.³⁹

Pese a las amenazas del azar, pese a que algún día ya no será, Guillén afirma su identidad: “Heme aquí, cuerpo y alma” (874), maravillándose de haber sobrevivido y de estar sobreviviendo. En un mundo dominado por el caos, donde la muerte está al acecho, no hay que maravillarse de la posibilidad de morir, sino de que se sigue viviendo. Entonces lo único que hay que hacer es sobrevivir.

Heme aquí, cuerpo y alma,
Maravillosamente sólo un ser
Indivisible -mientras voy viviendo,
Y soy yo todavía
Pese a las amenazas del azar,
Por las ciudades y los descampados
Azar saltador,
Escandaloso a ciegas,
Impío.

Entre el azar y el mundo,
Mundo nuestro por fin,
Flexible, manejable,
A caballo en el filo fragilísimo,
He de ser y vivir sobreviviendo
[...]
Innúmeras:
Filtraciones de caos
Sin cesar renaciente
Vil proliferación de una tiniebla
Surgida
Contra la luz en medio de las luces.
[...]
Creación,
Suprema Creación dominadora,
Pese al azar estólido,
A las suertes sin norte,
Creación donde es justo
Que algún día termine
Mi ser: una centella. Soy mortal.⁴⁰

Finalmente propongo leer *Fin y principio* que, como indicado por el subtítulo, es situado en Nueva York, más precisamente en Time Square. Es Nochevieja, la gente está feliz y se multiplican los enlaces de la comunidad que cantan aunque son desconocidos. Se celebra el supervivir, el triunfo de una etapa. Otra vez el sentido de la vida es precisamente la aventura de este vivir. Además, el marco temporal es sumamente evocativo: es medianoche, son las doce de reloj, pero no de día. Se trata del momento de transición del año pasado al nuevo, entonces, la celebración por la fin de una etapa coincide con la reiteración del compromiso del poeta para seguir resistiendo en la próxima.

Mucha gente busca más gente,
Más simpatía, más bullicio
Multiplicando los enlaces

³⁹ Ibid, pp. 872-873.

⁴⁰ Ibid, pp. 874-875.

De comunidad en el ruido,
Y agrada acrecer el barullo
Con canturreos y con gritos
Que juntan en alegría
Común a los desconocidos,
Pero todos superviviente
A través del mismo peligro,
Todos por fortuna al final
Triunfal de una etapa. No quiso
Dios que estos hombres pareciesen,
Y a tiempo se detuvo el filo
Del instante amenazador.
He aquí los tan decididos
A sostenerse en una vida
Bien dispuesta aún como río
Preferible a... Qué disparate,
Someter a gusto y capricho
-¿Y quién superior?- la aventura
De este vivir, nuestro destino.
Son las doce, las doce en punto.
Año nuevo, Fin y Principio.⁴¹

En este capítulo he propuesto la posibilidad de volver a establecer un sentido frente a la amenaza de realidad. De hecho, en *Vivir* la ciudad vuelve al sosiego y consola al poeta. En *Soy mortal*, un accidente evitado por fortuna se convierte en *memento mori* y se revela la posibilidad de sobrevivir como respuesta a la busca de sentido. Últimamente, en *Fin y principio*, la Nochevieja en Nueva York se convierte en posibilidad para el abrazo fraternal entre los hombres y conlleva también la oportunidad para celebrar el triunfo de la vida y para reiterar el compromiso con la resistencia.

⁴¹ Ibid, p. 899.

7. La nueva ciudad saliniana: de lugar del encuentro imperfecto para los amantes a enigma sin respuesta para el exiliado

En este capítulo voy a tratar las obras de Pedro Salinas que han sido publicadas después de su exilio a Estados Unidos (1936). Durante su permanencia en el extranjero trabaja como profesor visitante en el Wellesley College, más tarde en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore y en el verano de 1943 se traslada a la Universidad de Puerto Rico; regresa a Baltimore en 1946. Las obras de las que me voy a ocupar son: *Largo lamento* (1936-39), *El contemplado* (1946) y *Todo más claro y otros poemas* (1949). Como siempre, me detendré en los poemas que tienen que ver con mi investigación y propondré claves de lecturas de los textos para ver cómo cambia la perspectiva respecto a las obras publicadas antes del exilio. Además, tendré en cuenta también la posibilidad de relacionar los poemas del exilio de Salinas con los de Guillén, que parecen compartir algunos aspectos interesantes.

En *Largo lamento* lo urbano se relaciona con el tema amoroso y es descrito de maneras diferentes: por un lado está la ciudad metafísica, lugar designado para la salvación de los enamorados; por el otro la ciudad real, lugar caótico que amenaza con separar los amantes.

El contemplado podría representar el momento de cambio de la concepción de Salinas con respecto a lo urbano. De hecho, aparecen los temas de la deshumanización y de la explotación del trabajador por el sistema capitalista. Además, voy a sondear la posibilidad de un cambio también de su idea de la exactitud poética.

Finalmente, me acercaré a *Todo más claro y otros poemas*, donde la ciudad representa un enigma imposible de descifrar. Es precisamente aquí donde se encuentran puntos de contacto con algunos poemas de Guillén. De hecho, la ciudad se convierte en un abismo, en escenario de la lucha del hombre contra la nada y encarna el miedo a la muerte. Esta sección, ofrece también la posibilidad de reflexionar acerca del ya mencionado cambio de actitud con respecto a la exactitud: antes emblema de perfección, ahora insuficiente para adherir a la vida.

7.1. La “ciudad celeste” y la “ciudad real” en *Largo lamento* (1936-39)

En el precedente capítulo sobre Salinas, durante mi análisis de *Seguro azar* y *Fábula y signo*, me he fijado, entre las distintas configuraciones del panorama urbano, en la posibilidad de considerarlo como lugar de transfiguración de la mujer ausente. En el poema *Muertes*, el poeta, al que la memoria de la mujer fallecida se le escapa entre las manos, afirmaba la posibilidad de recuperar el nombre de la amada en la miríada de combinaciones de las letras iluminadas de los anuncios que se pueden ver desde el tranvía. Los libros siguientes, *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1936-39), dejan poco espacio a la ciudad. Sin embargo, en la última obra hay algunos textos

dignos de atención, donde lo urbano se configura como un lugar inadecuado para el encuentro entre el poeta y su amada.

El poema *De entre todas las cosas verticales* tiene una estructura anafórica, una repetición de lo que el poeta ofrece a la memoria de la amada: “Lo que te recuerdo son dos voces. Dos voces, una noche, de dos seres tendidos, allí, en la misma cama” (546). Nada pueden los imponentes rascacielos de Manhattan frente a las voces de los amantes que alcanzan el cielo. La descripción del horizonte de la metrópoli es romántica, sosegada, con los rascacielos que de noche “se visten con túnicas a cuadros de luz y sombras” y que parecen “un coro de Arlequines” (545).

De entre todas las cosas verticales
En que el mundo revela
Su parecido con la llama, anhelo
De vivir hacia arriba o no vivir,
Lo que te ofrezco a la memoria
No son los delicados rascacielos
Con túnicas a cuadros,
De luz y de sombra, por la noche, coro
De lánguidos y esbeltos Arlequines
En el aire ambicioso de Manhattan.¹

En el poema *Una nube de color rosa*, los amantes contemplan una maravillosa nube rosa en una noche primaveral en Nueva York. La nube es designada como ciudad de la salvación de los amantes, una villa imaginaria, de sueño. La metrópoli verdadera, que se extiende desde Harlem a la Cuarenta y dos, es lugar de la pasión amorosa, pero es también definida “del oropel y de la traición, de todo lo que fue paraíso” (654). Además, sus puertas están cerradas “por un inexplicable error”, mientras la ciudad celeste las tiene siempre abiertas y se predispone a acoger los amantes. La metrópoli, de alguna forma, es tratada como una paraíso arruinado, un lugar que, aunque levanta torres hacia el cielo, no logra alcanzar la nube huidiza.

Una nube color de rosa,
Una noche de primavera,
En el cielo de Nueva York.

No tiene nada, nada, nada:
No quiere nada: invulnerable,
Ignorante de la pasión
Que abajo bulle, hecha de amor,
Y de oropel y de traición
A todo lo que fue paraíso,
Dos ojos y cien rascacielos
La miran con adoración.
Porque ella, recién hecha, deshecha
Y vuelta a hacer y deshacerse,
Jugando a ser su sí y su no,
De Harlem a la Cuarenta y Dos
Es la ciudad. La verdadera

¹ Salinas, Pedro, *Poesía completa* (2019), Barcelona: Debolsillo, p. 545.

Ciudad para mí y para ella
Es la ciudad para los dos,
Con todas las puertas abiertas,
Las puertas que abajo se cierran
Por un inexplicable error
Que me ha hecho llorar muchos días.
Ciudad nube, nada, sueño,
Donde está nuestra salvación.²

El último ejemplo que propongo es el poema *No me sueltes*, donde se nota de manera más patente la oposición que la ciudad representa para el encuentro entre los amantes. El texto tiene una forma bastante parecida a la de *De entre todas las cosas verticales*, presentando una serie de repeticiones de la mismas estructuras. El poeta pide a la amada que vayan por el mundo con las manos juntas, sin separarse nunca. A lo largo del texto, la mujer corre el riesgo de separarse del yo lírico, que se queda solo. Entre las distintas situaciones, aparece también la “calle céntrica”, el recuerdo de una tarde cuando el tráfico había separado los dos amantes. Las imágenes utilizadas para decir el caos de la ciudad forman parte del campo semántico de la navegación: “orillas del río metálico de ruedas, mar de quehaceres, islote de desolado asfalto, torrente, Neptuno”. De esta manera las calles se convierten en una odisea de peripecias que amenazan con apartar el poeta y la mujer. Afortunadamente, el semáforo “Neptuno de luz verde” para el tráfico y le permite encontrar la mano de la mujer; desde entonces jamás se separan cuando andan por ciudades suscitando la invidia de los transeúntes frente a su amor.

No te me sueltes en las calles céntricas.
Recuerda aquella tarde, estando a orillas
De un gran río metálico de ruedas,
Desatado hacia el mar de los quehaceres,
En que por desprenderte
De mí te viste sola en un islote
De desolado asfalto,
Cogida entre las ondas incesantes
De automóviles raudos. Hasta que otro
Neptuno manejando una luz verde
Paró el torrente y yo volví a encontrar
Tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.
Desde entonces andamos
Por las grandes ciudades tan unidos
Que las gentes al vernos
Se miran con tristeza,
Sus manos sueltas y se paran un momento
Para llorar junto a un escaparate
Donde nadie les vea,
Más que los maniqués confidentes,
El error de estar enamorados.³

² Ibid, p. 654.

³ Ibid, p. 590.

7.2. *El contemplado* (1946): la “ciudad enemiga” en el poema *Civitas Dei*

En esta recopilación, Salinas evoca “el contemplado”, término que se refiere tanto al creador cuanto al creado. Entonces “contemplado” significa Dios, aquel que se contempla, pero es también el mar, la patria ausente, lo lejano. Hay un poema, en particular, que revela la nueva concepción saliniana de la urbe: *Civitas Dei*. En efecto, aquí se nota un primer cambio: la ciudad se convierte en el escenario mejor para denunciar la condición de vida del individuo en la metrópoli. Efectivamente, aun manteniendo una clara separación entre la ciudad celeste y la real, empiezan a aparecer miedos, temores y ansiedades que, en las recopilaciones siguientes, acercarán la poesía de Salinas a la del último Guillén. Como veremos pronto en mi análisis, encontramos los temas de la deshumanización y de la explotación del trabajador por el sistema capitalista. Con respecto a este último punto, voy a reanudarme al discurso sobre la exactitud, en el que me he fijado en el primer capítulo sobre Salinas, para ver cómo se modifica su concepción.

El poema *Civitas Dei* está dividido en tres secciones: en la primera se encuentra la descripción positiva de la ciudad metafísica, en la segunda la “ciudad enemiga” y en la tercera la solución de los problemas presentados en la segunda.

Como acabo de afirmar, en la primera parte encontramos una ciudad idealizada. Notamos elementos mencionados en *Largo lamento*, como por ejemplo las nubes, los rascacielos, la intermitencia de luces y sombras y el léxico relacionado con el mar (orilla, ola, espuma). Además, se encuentran informaciones interesantes acerca de los códigos de funcionamiento de la ciudad ideal descrita en el poema: se trata de una ciudad donde se intercambian “hermosuras sin mercadería y sin moneda”, donde no existe la codicia.

¡Qué hermosa es la ciudad, oh Contemplado,
Que eriges a la vista!

Capital de los ocios, rodeada
De espumas fronterizas,

En las torres celestes atalayan
Blancas nubes vigías.

Flotante sobre el agua, hecha y deshecha
Por luces sucesivas,

Los que la sombra alcázares derrumba
El alba resucita.

Su riqueza es la luz, la sin moneda,
La que nunca termina,

La que después de darse un día entero
Amanece más rica.

Todo en ella son canjes -ola y nube,

Horizonte y orilla-,

Bellezas que se cambian, inocentes
De la mercadería.

Por tu hermosura, sin mancharla nunca
Resbala la codicia.

La que mueve el contrato, nunca el aire
En las velas henchidas,

Hacia la gran ciudad de los negocios,
La ciudad enemiga.⁴

Se opone la “ciudad de los negocios, la ciudad enemiga”, descrita en la segunda sección. Allí, todo está a la venta, incluso lo inmaterial: se dice que las compañías venden a plazos los veranos, las horas y los días y que “En Wall Street banqueros puritanos las escrituras firman para comprar al río de los reflejos del cielo que está arriba” (702). Por las calles no hay nadie que levanta la mirada, los trabajadores en las oficinas y los ciudadanos (fantasmas impacientes) se mueven en un frenesí sin sentido: “la nada tiene prisa” (697).

Además, hay una constante lucha entre lo exacto y lo vivo: “cantidades con pájaros”, “nombres con cifras”, pero siempre triunfa lo exacto. Efectivamente no se puede evitar de notar un cambio de actitud con respecto al motivo de la exactitud; pensemos en el poema *Números*, donde Salinas consideraba maravillosa la exactitud de cuentas hechas en un restaurante, o en el *Escorial*, cuyo principal atractivo era la posibilidad de medirlo y de contar el número de las ventanas. Ahora parece que lo exacto molesta y que se ha convertido en emblema del sistema capitalista en el que todo es medible (“el aire lo han contado, números se respiran”) e intercambiable por medio del dinero, donde no cabe espacio para lo vivo (pájaros y nombres).

No hay nadie allí, que mire, están los ojos
A sueldo, en oficinas.

Vacío abajo corren ascensores,
Corren vacío arriba,

Transportan a fantasmas impacientes:
La nada tiene prisa.

Si se aprieta un botón se aclara el mundo,
La duda se disipa.

Instantánea es la aurora; ya no se pierde
En fiestas nacarinas,

En rosas, en albores, en celajes,
El tiempo que perdía.

Aquel aire infinito lo han contado;

⁴ Ibid, pp. 696-697.

Números se respiran.

El tiempo ya no es tiempo, el tiempo es oro,
Florece compañías

Para vender a plazos los veranos,
Las horas y los días.

Luchan las cantidades con los pájaros,
Los nombres con las cifras

[...]
Lo exacto triunfa de manera ineluctable.⁵

Esta tendencia hacia la deshumanización del hombre se subraya también por medio de la imagen de los maniqués, que ofrecen su “moraleja” desde las vitrinas: “ni sufrir, ni gozar, ni bien ni mal, sino perfección de la línea” (700). Se trata de una ciudad donde no cabe espacio para lo humano; solo se permite la homologación a un molde único, que produce maniqués y no personas. Las jóvenes se mutilan sacándose el corazón del pecho y los hombres son figuras esqueléticas que, por no tener carne, no tienen derecho a sufrir.

Los maniqués su lección ofrecen,
Moral desde las vitrinas:

Ni sufrir ni gozar, ni bien ni mal,
Perfección de la línea.

Para ser felices las doncellas
Poco a poco se quitan

Viejos estorbos, vagos corazones
Que apenas si latían.

Hay en las calles bocas que conducen
A cuevas oscurísimas:

Allí no sufre nadie; sombras bellas
Gráciles se deslizan,

Sin carne en que el dolor pueda dolerles,
De sonrisa a sonrisa.⁶

La imagen de la pareja feliz que anda de la mano por la ciudad, resistiendo al caos, se derrumba. En la ciudad el encuentro entre los amantes no puede darse, ellos se dejan por teléfono; la mujer se lo hunde en el pecho, en el hueco dejado por el corazón ausente, y muere.

Dos amantes se matan por un hilo
-ruptura a dos mil millas-;

Sin que pueda salvarle una mirada
un amor agoniza,

⁵ Ibid, pp. 697-698.

⁶ Ibid, p. 700.

y hundiéndose el teléfono en el pecho
la enamorada expira.⁷

En este mundo el hombre busca otras maneras de alcanzar la felicidad: el cine (“la yerba de los cines está llena de esperanzas marchitas”) y el bar (“hay en los bares manos que se afanan buscando la alegría”). Sin embargo, se trata de inútiles tentativas, de placeres momentáneos que distraen de una realidad ominosa: por las calles se oyen voces apocalípticas y ambulancias que se llevan hombres sin heridas.

Se descubren las gentes asombradas
Su sueño: es la película,

Vivir en un edén de cartón piedra
Ser criaturas lisas.

[...]

Hay en los bares manos que se afanan
Buscando su alegría,

Y prenden por el talle a sus parejas,
O a copas cristalinas.

[...]

Ofrecen breves dosis de retorno
A ilusiones perdidas.

[...]
Son todos tentativas

De salir sin salir del embolismo
que no tiene salida.

[...]

Por el aire revuelan gemebundas
Voces apocalípticas,

[...]

Corren ambulancias, con heridos
De muerte sin heridas.⁸

Afortunadamente hay quienes escapan de esta realidad, “de Henry Ford, de Taylor, de la técnica”: son los “Charlie Chaplin”, los que no se insertan en la masa obrera y que no se dejan controlar por el sistema capitalista. La mención del célebre actor es llamativa y me hace pensar en su película *Tiempos modernos* (1936), que relata el proceso de liberación del protagonista: al comienzo, obrero alienado y soñador al final. Entonces, Charlie Chaplin se convierte en emblema de los hombres “cuyos ojos

⁷ Ibid, p. 699.

⁸ Ibid, pp. 700-702.

no se alquilan” y que levantan la mirada hacia las nubes. Como he mencionado en mi análisis de *Una nube color rosa*, Salinas parece crear un espacio opuesto a la ciudad real: la ciudad etérea. Se trata de un espacio metafísico, designado como lugar ideal para el encuentro amoroso y que en *Civitas Dei* representa también la solución ideal a la alienación de la realidad. Es como si Salinas recordara la necesidad de huir a través de la imaginación y de tener sueños.

Un hombre hay que se escapa, por milagro,
De tantas agonías.

No hace nada, no es nada, es Charlie Chaplin,
Es éste que te mira,

Somos muchos, yo solo, centenares
Las almas fugitivas

De Henry Ford, de Taylor, de la técnica,
Los que nada fabrican

Y emplean las nubes vagabundas
Ojos que no se alquilan.⁹

En resumen, creo que *Civitas dei* es el momento crucial del cambio de la concepción de Salinas con respecto al tema urbano. Es verdad, en el texto están ambas posibilidades, las dos ciudades, y efectivamente el autor propone la posibilidad de escapar de la “ciudad enemiga”, de rebelarse a un sistema que controla incluso a la mirada del trabajador y mirar hacia las nubes. Sin embargo, se nota cierta insistencia con respecto a esta última configuración de lo urbano y a los problemas que conlleva.

En los libros siguientes, la acepción negativa va a prevalecer y los temas se van acercando cada vez más a la poesía que Guillén escribe en la época de *Cántico IV* y *Clamor*.

7.3. La ciudad como enigma sin respuesta en *Todo más claro y otros poemas* (1949)

Hasta ahora, Salinas ha mantenido la posibilidad del rescate de la ciudad en su proyección celestial, en *Todo más claro y otros poemas*, en cambio, prevalece una visión tétrica y pesimista de la ciudad: un laberinto de calles donde el hombre pierde su rumbo y se queda atónito frente al abismo de un sentido que no puede descifrar. En efecto, parece haber cierta semejanza con los poemas del exilio Guillén; en ambos casos las descripciones de lo urbano se convierten en abismo. Sin embargo, si para Guillén la ciudad es un escenario oscuro, que huye del afán ordenador del poeta, para Salinas es la manifestación de la condición de sufrimiento del hombre que resiste contra la nada. Además, los dos poetas comparten también la misma visión de la ciudad que encarna las preocupaciones profundas respecto a la muerte.

⁹ Ibid, pp. 702-703.

Ya en *Prefacio*, se percibe el cambio de tono en la poesía de Salinas, desengañado por el progreso positivista.

¿No parece inverecunda insolencia e inconsciente mentecatez el afirmar rotundamente claridades a este tranco de años en que lo único claro, más claro a cada tic-tac de reloj y vuelta del laberinto, es la inmersión del hombre en las tupidas caligines que él mismo, sin dar paz a la mano, a la máquina o a la mente, se fabrica con admirable perseverancia? [...] Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser a no ser.¹⁰

En el poema *Hombre en la orilla*, la incertidumbre de un hombre al cruzar la calle se convierte en ocasión para reflexionar sobre el sentido de la vida. Ya hemos encontrado una imagen similar en *No me sueltas*; sin embargo, en aquel poema la calle significaba la momentánea separación entre los amantes. Ahora, en cambio, la ansiedad del hombre frente a un destino que tiene prisa a llegar donde sea se traduce en la imagen de un transeúnte que tiene que cruzar la calle como si tuviera los ojos vendados, rindiéndose frente al caos del azar. No se puede evitar de notar una clara correspondencia con el poema *Los balcones de oriente* de Guillén, donde el yo lírico se estremece frente a una realidad torpe, al punto que afirma “este mundo del hombre está mal hecho” (425). Además, se encuentra la misma imagen del hombre a la orilla del abismo, de la “Oquedad”.

Ante todo se muestra
La Oquedad, ay, rectora.
Nada al fin. Y en el pecho,
Una angustia común
A todos, reunidos a orillas de la nada.¹¹

Volviendo a *Hombre a la orilla*, encontramos la frecuente asimilación de la calle traficada a un río, que el hombre “en la orilla” o sea en la acera, tiene que atravesar mirando el semáforo. El caudal de ruedas y bocinas, de la misma forma que el transeúnte, tiene prisa y quiere llegar pronto, “pero el caudal sabe más: sabe que nunca se llega cuando no hay dónde llegar” (739). Nadie sabe cuál es el fin último de la vida, el destino final. En definitiva, la suerte del hombre es estar en la orilla temblando de terror frente al abismo que se abre como un hueco. Para definir el abismo, Salinas utiliza una imagen peculiar: elige la letra “O” en cuanto, por un lado, sugiere la forma del abismo, un hueco donde se precipita, por el otro, desde el punto de vista puramente sintáctico, es una conjunción disyuntiva, que representa la elección binaria del hombre que tiene que cruzar la calle intentando descifrar signos indescifrables (“cruzar o no”). Efectivamente no se sabe qué significan el rojo y el verde del semáforo: el rojo podría significar la muerte, el verde la vida, o al revés.

Ruedas, prisas, prisas, ruedas,
Cada rueda hacia lo suyo:

¹⁰ Ibid, pp. 712-713.

¹¹ Guillén, Jorge, *Aire Nuestro* (2010), Barcelona: Tusquets editores, p. 425.

Todas saben dónde van.
Pero el caudal sabe más:
Sabe que nunca se llega
Cuando no hay dónde llegar.
El hombre, en la orilla, tiembla.

[...]

(¡Qué confusión! No tubas de los ángeles,
Cláxones y bocinas desaladas,
Con veloces sentencias
En este apuro avisan a las almas.
Tres azares preparan la tragedia.
La evita el cuarto azar. No pasa nada.
Nada, esta vez. Pero el suceso sabe
Que hay uno, allí, en el borde, que no escapa.)

El hombre sigue en la orilla.
Ve destellos. También dos.
Alternativos relumbres,
Pero ¿claridades? No.
Verde, rojo, rojo, verde,
Apagándose, encendiéndose,
Tan seguidos, tan sin ton
Ni son,
¿dan seña al que busca seña
En la orilla?
Si es que uno puede salvarle,
¿Cuál, el salvador?
También hay color de sí,
Hay también color de no.
¿Pierde el rojo, salva el verde?
¿O es al revés? Confusión
Hermana de la del pecho,
Delirante titubeo,
Latir verde, latir rojo,
Dentro, sístoles y diástoles,
Apagándose, encendiéndose,
Diciendo: “ahora sí, ahora no”
A la sangre de las venas
Que va en busca de su centro.
¡Gravísima indecisión
Verdi-rojo, muerte-vida!
Las ruedas perdonan todo
Menos el último error

Y el hombre se siente ya
Al mismo borde del borde:
En la cinta de la acera,
A las doce. No le queda
Mas que un momento, el momento
Que se va, la última escena.
Sube, por su corazón
-¿O es acaso por el cielo donde sube?-, la O,
Iluminadora y ciega-
Dora, lo mismo que el sol,
Velando la claridad,
Decisiva
Con su propio resplandor,
A su irremisible cenit,
Al mediodía del sino

Otro poema donde el poeta muestra su preocupación por ser mortal es *Pasajero en museo*. Puede ser que el contexto sea el del Guggenheim, en Manhattan, porque se menciona que al salir el yo lírico se encuentra en la Quinta Avenida. El poeta pasea entre las estatuas que le invitan a reflexionar sobre la triste condición del hombre. Las estatuas seráficas son celebradas porque les falta el movimiento, que es propio del ser mortal. El yo lírico se siente perdido y, contra su voluntad, su ser escoge el movimiento: “la gran mortalidad”. Lo interesante es lo que pasa cuando a las cinco el museo cierra y él va “bajando” por la calle, como si hubiera sido desterrado de aquel espacio edénico. “¡Cuánta aventura, atravesar la calle!” (769). El poeta se encamina por la calle y se le antoja un mundo caótico, con su tráfico y caos. Se percibe un aire amenazador: el yo lírico marcha sin rumbo, corriendo el riesgo de perderse y los rascacielos ya no son “coro de Arlequines”, sino “cuarenta Argos”: una muchedumbre de monstruos mitológicos de cien ojos. Sin embargo, al final, el poeta recupera la posibilidad de levantar la mirada, aceptando su condición de finitud. El milagro se da al salir, cuando una hoja le toca la frente y la hermosura del mundo confirma su existencia. Salinas mantiene los ojos abiertos, mirando hacia lo alto y hacia las nubes transitorias; testigo del llegar del ocaso, acepta la noche y el mañana.

(El movimiento, riesgo, mil cuchillas,
Mil víctimas presuntas, las hormigas
Al andar, y mi aliento y las estrellas
Que empañó, si respiro, fatalmente.
Y tantos automóviles sin ángeles
Sacerdotes del ídolo: atropello.)

[...]

Perdido estoy, mi sangre
Quiere que siga siendo,
Escoge, contra mí, contra vosotros,
La gran mortalidad: el movimiento.

Agudo son en vez del ángel flamígero
-el timbre de las cinco-
De tanto edén vacilante arroja.
Traspaso el gran umbral y me resigno,
A un escalón tras otro, a más descenso:
Bajando voy, cayendo. Y salgo del mundo
Por la Quinta Avenida y el primer
Sábado del otoño. Mano oculta
En guante, hoja de octubre, hasta mi llega
Y me toca la frente: sacramento,
Confirmación, la vida me confirma
Por hijo suyo, inevitable muerto.
De pronto una hermosura de este mundo
me hiere como un rayo: es el aviso
de mi mortalidad -bocinas, ruedas-

¹² Ibid, pp. 739-745.

burlador, que me roza, ligerísimo.
¡Cuánta aventura, atravesar la calle!
Aparto de mi lado al distraído
-eterno compañero-
Y ojo avizor prolongo, paso a paso,
Calle abajo, sin rumbo, vigilado
Por veinte Argos de cuarenta pisos,
Por esta vida fugaz, que se negó
A quedarse parada entre las barras
Que son del paraíso áureo precio.

También hay decisión, allá en lo alto:
Nubes acuden, porque acaba el día,
Nubes doradas, por los cuatro lados
A ofrecerle su marco a la hermosura
Celeste de esta tarde, y que se quede.
Pero ella hermana inmensa
Igual que yo declina eternidades.
Su pasar ella, el mío yo, aceptamos:
Su noche, que ya viene, y mi mañana.¹³

Pasajero en museo, de la misma forma que *Civitas Dei*, se demuestra un poema intersticial, como se notan ambos los aspectos positivos y negativos de la urbe. Por lo que concierne los últimos, la ciudad encarna las inquietudes metafísica del poeta con respecto a la condición de ser mortal. Salinas levanta la mirada hacia la nube pasajera que “declina eternidades”. Si antes mirar el cielo era una manera para alcanzar la trascendencia, el espacio ideal, ahora se subraya la transitoriedad del mundo astral. Entonces, la ansiedad debida a la imposibilidad de parar el movimiento que es propio del ser y que se refleja en una calle caótica, es superada por medio de una sosegada resignación y aceptación de su condición.

En *Nocturno de los avisos*, el yo lírico, transeúnte pensativo y melancólico, camina de noche por las calles buscando respuestas. La primera pregunta es si los números de las calles podrían representar los años de vida del hombre, declarando su condición de finitud. La calle, por medio de los anuncios publicitarios, no contesta a las dudas de Salinas, sino proporciona un sinfín de preguntas sin respuesta. El aviso de los cigarrillos “Lucky Strike” se convierte en una metáfora de la vida que es un soplo entre dos labios, un tránsito de humo a la nada. Luego, el aviso el caballo blanco, emblema del whisky “White Horse” se convierte en Pegaso, “sirviente de las musas”. Podría significar que el whisky es un instrumento para la creación artística. A continuación se menciona un eslogan de publicidad de dentífrico: “Dientes blancos, ciudad de dientes blancos”, que representa la apariencia perfecta de una sonrisa resplandeciente. Sigue la “más trágica” de todas, la publicidad de la “Coca Cola. La pausa que refresca” (781). De este aviso brota un sinfín de preguntas acerca de a qué pausa se refiera el eslogan: “¿En dónde? ¿La de Paolo y Francesca en su lectura? ¿La del Crucificado entre dos mundos,

¹³ Ibid, pp. 766-769.

muerte y resurrección? O la otra, ésta, la nada entre dos nada: el domingo” (781-782). Finalmente, la última publicidad “sofística” que invita a gozar del mundo en el presente.

Entre tantos anuncios, la duda crece y el poeta corre el riesgo de perderse en el laberinto de la calle, intenta seguir su ruta en la noche, pero vacila; a lo largo del poema se subraya la incertidumbre del proceder (almas indecisas; no hay nada seguro; no sé dónde voy; quebrada línea; avanza, triste, el alma;). También se cuestiona la utilidad de su avanzar: “¿Vale la pena haber llegado al número seiscientos veintisiete, y encontrarse otra vez con nuestros padres?” (782). Es decir que la historia de los padres se repite, las preguntas que le afligen son las mismas que las de los predecesores.

El poeta se para y espera que las luces se apaguen para mostrar la publicidad de Dios, o sea las costelaciones, que anuncian “la eterna primavera del paraíso” y que ojalá solucionen sus inquietudes metafísicas.

Nunca respondes, hasta que es de noche,
cuando en lo alto de tus dos orillas
empiezan los eléctricos avisos
a sacudir las almas indecisas.

“¡Lucky Strike, Lucky Strike!” ¡Qué refulgencia!
¿Y todo va a ser eso?
¿Un soplo entre los labios,
imitación sin canto de la música,
tránsito de humo a nada?
¿Naufragaré en el aire, sin tragedia?
Ya desde la otra orilla, otros destellos
me alumbran otra oferta:
“White Horse. Caballo Blanco.”¿Whisky? No.
Sublimación, Pegaso.
Dócil sirviente antiguo de las musas,
ofreciendo su grupa de botella,
al que encuentre el estribo que le suba.
¿Cambiaré el humo aquél por tu poema?
¡Cuántas más luces hay, más hay, de dudas!
Tu piso, sí, tu acera, están muy claros,
pero rayos se cruzan en tus crestas
y el aire se me vuelve laberinto,
sin más hilo posible que aquí abajo:
el hilo de un tranvía sin Ariadna.

¡Qué fácil, sí, perderse en una recta!
Nace centelleante, otra divisa,
un rumbo más, y confusión tercera:
“¡Dientes blancos, cuidado los dientes blancos!”
Se abre en la noche una sonrisa inmensa
dibujada con trazos de bombillas
sobre una faz supuesta en el espacio.
¡Tan bien que me llevabas por tu asfalto,
cuando no me ofrecías tus anuncios!
Ahora, al mirarlos, no hay nada seguro,
para las mariposas, que se queman
un millar por minuto en torpes aras.
No sé por dónde voy más que en el suelo.
Y sin embargo el alba no se alquila.
Lo malo son las luces, las hechizas

luces, las ignorantes pitonisas
 que responden con voces más oscuras
 a las oscuras voces que pedían.
 Ya otra surge,
 más trágica que todas: “Coca Cola.
 La pausa que refresca.” Pausa. ¿En dónde?
 ¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
 ¿La del Crucificado entre dos mundos,
 muerte y resurrección? O la otra, ésta,
 la nada entre dos nadas: el domingo.
 Van derechos los pasos todavía:
 quebrada línea, avanza, triste, el alma:
 tu falsa rectitud no la encamina.
 Fingiendo una alegría de arco iris
 pluricolor se enciende otra divisa:
 “Gozad del mundo. Hoy, a las ocho y treinta.”
 [...]

¿A eso llevabas? ¿El final, tan simple?
 ¿Vale la pena haber llegado al número
 seiscientos veintisiete,
 y encontrarse otra vez con nuestros padres?¹⁴

En la sección precedente se ha hablado del cambio de actitud por parte del poeta con respecto a la exactitud. En el poema *Error de cálculo*, se encuentra una escena muy similar a la de *Números*: el poeta y su amada, sentados en un restaurante, hablan e intentan solucionar cálculos. Se trata de un poema de difícil interpretación. Lo que se percibe es la imposibilidad de calcular la vida: los números funcionan en sistemas distintos, pero resultan insuficientes para medir el amor y para prever el curso de los eventos futuros. Al comienzo ambos amantes buscan certidumbres en la exactitud de los números: “sólido asfalto de los cálculos”, “aritmética de almas que nos salve de todo error futuro” (805-806). Sin embargo, parece que la mujer es la más propensa de los dos; efectivamente es ella que propone cálculos y llama la atención del poeta cuando él se pierde en sus elucubraciones. Por cierto, se trata de cálculos estafalarios: por ejemplo, ella intenta calcular el tiempo que su alma pueda resistir a la vida. El poeta se entera de que se trata de cifras astronómicas que se acercan a la eternidad y pronto percibe la necesidad de mirar el cielo, para cumplir con el amor.

Y hablar, hablar así en esa perfecta
 forma de unión en que la simulada indiferencia
 acerca más que abrazo o beso,
 de nuestra vida y de su gran proyecto en el vacío
 [...]

Hablar de nuestras almas, de su gran agonía,
 como se habla de un negocio,
 con las inteligencias afiladas,
 huyendo de la selva virgen donde vivimos
 en busca de ese sólido asfalto de los cálculos,
 de las cifras exactas, inventores
 de una aritmética de almas que nos salve
 de todo error futuro: enamorarnos
 de otra nube, sembrar en el desierto,

¹⁴ Ibid, pp. 780-782.

o acostarse en la verde pradera sonriente
de alguna muerte prematura.
[...]

Tú decías, mirando en el vacío,
muy despacio: "Sí, sí, si calculamos
que mi alma puede resistir un peso
de treinta días cada mes, o al menos
de siete días por semana, entonces...".
[...]

Y te escucho los cálculos
con dedos impacientes por un lápiz
con que apuntarme sobre el corazón
en el terso blancor de la pechera
o en un papel casual, si no,
las cifras esas cuya suma
si es que contamos bien tiene que ser
la eternidad, o poco menos.
Seguimos sin mirarnos. Miro al techo.
Y quebrando de pronto nuestro pacto,
por orden superior, siento
que si no hay pronto un cielo en que amanezca
no cumpliré más años en tu vida.
¡Un cielo, un cielo, un cielo!
Sólo en un cielo puedo
escribir el balance de tu amor junto al mío:
las demás superficies no me sirven.¹⁵

El discurso se hace cada vez más oscuro: la mujer propone ir a la bolsa, donde “los fantasmas azulados de los días futuros cotizan los destinos”, y elegir la solución más segura. Los dos intentan calcular la suma que han atesorado (“sortijas, discos, lágrimas y sellos”), cuantificando el valor de su amor, pero no lo logran o nadie se atreve a decir la cifra. Es como si en el restaurante los dos estuvieran haciendo un balance de sus vidas, de lo que tienen que ofrecer al otro, y éste resulte insuficiente. Luego salen del restaurante y cogen un taxi. Otra vez se menciona una de las calles de Nueva York, la Sexta Avenida, indicio interesante que nos ayuda a situar el marco del poema. La metrópoli es asimilada al infierno, el reino de la muerte, con Caronte que transporta a los muertos. Al otro lado de la calle está el hueco donde se hundan todos los cálculos: la muerte, que sella la imposibilidad de un amor eterno.

Tú, a mi lado,
me llamas. Vuelvo al cálculo: "Decía
que si en vez de esperarme en la estación
o en la esquina
de la Sexta Avenida, me esperases
dentro de alguna concha o del olvido,
podríamos ir juntos a la bolsa
en donde los fantasmas azulados
de los días futuros,
los acaparadores de las dichas,
cotizan los destinos, y jugar,
comprando las acciones más seguras.
Si juntamos tú y yo los capitales
que hemos atesorado

¹⁵ Ibid, pp. 805-807.

a fuerza de sumandos extrañísimos:
sortijas, discos, lágrimas y sellos,
podríamos tener entre los dos,
sin reservarnos nada para nuestra vejez,
dándolo todo...". Hay una pausa.
Ninguno de los dos nos atrevemos
a aventurar la cifra deseada
ni el sí que comprometa. Un mundo tiembla
de inminencia en el fondo de las almas,
[...] Lo incalculable
se nos posa en las frentes y nosotros
lo recibimos, mano en mano, de rodillas.
No hay nada más que hablar. Está ya todo
tan decidido cual la flecha cuando empieza.
Subimos la escalera: ella nos dice,
con gran asombro nuestro,
que todo eso pasó en un subterráneo,
como las religiones que se inician.
Afuera hay una calle igual que antes,
y unos taxis que aguardan a sus cuerpos.
Y pagando su óbolo a Caronte
entramos en la barca
que surca la laguna de la noche
sin prisa. Al otro lado
una alcoba, en la costa de la muerte,
nos abrirá el gran hueco
donde todos los cálculos se abisman.¹⁶

En *Error de cálculo*, no sólo se percibe la imposibilidad de los números de reflejar a la realidad y de cuantificar el amor, sino también la inutilidad del cálculo, dado que la muerte le quita sentido al ser. Además, en la parte final encontramos una nueva configuración de la metrópoli: el infierno, que representa la condición de sufrimiento del poeta frente a una vida destinada a terminar.

¹⁶ Ibid, pp. 807-809.

8. Pere Gimferrer: la ciudad posmoderna como lugar de la pérdida identitaria y de la memoria en *La muerte en Beverly Hills* (1967)

En *La muerte en Beverly Hills*, el exclusivo barrio de Los Ángeles de las estrellas del cine se convierte en tétrico escenario de violentos homicidios, evocados a través de detalles e imágenes huidizas y alusivas. Gimferrer emplea una lengua que se conforma con las exigencias cinematográficas: es decir rápidos cortes y cambios de escena de una cámara que se acerca para indagar los detalles y se aleja para restituir al lector un escenario vago, impreciso, de calles sombrías, de angostas habitaciones de hoteles y de bares, que confieren a la obra una atmósfera de novela policiaca. De esta forma la ciudad se convierte en simulacro: una mera proyección en constante movimiento, que revela la transitoriedad y la natura falsa del yo, que juega con su identidad. Se trata de una identidad débil que es como una máscara, una prenda que se lleva y se quita; así el poeta asume una pose, construye su identidad como si fuera un personaje del cine. El yo poemático va a morir lánguidamente de amor en Beverly Hills, disolviéndose como fotogramas cinematográficos.

En mi análisis me ocuparé de la disolución identitaria del sujeto, de la memoria de juventud y de amores ficticios que se configuran en la imagen del asesinato. Con respecto a la memoria, voy a sondear la posibilidad de considerar el espacio urbano como lugar donde la luz intermitente es el correlato objetivo de inaccesibles recuerdos del pasado. Estos conjuntos de imágenes, por un lado, sirven para sugerir un atmósfera melancólica y, por otro, para subrayar la distancia entre sujetos ficticios: los alter-ego de Gimferrer y las sombras que proceden de un pasado borroso. Efectivamente la memoria se articula en sombras de lecturas, visiones y artefactos culturales proyectados por la ciudad: espacio cultural fluido, donde el yo puede perder su principio de realidad.

8.1. La ciudad vanguardista y la posmoderna

Antes de adentrarnos en la ciudad posmoderna, resulta interesante notar que Gimferrer retoma algunos aspectos de la literatura vanguardista, rechazando cualquier norma de la generación del exilio y buscando una forma poética que responde a exigencias puramente estéticas. Un primer elemento es la omnipresencia de la muerte en el contexto urbano, hilo rojo que recorre en todos los poemas. A menudo encontramos la personificación de la muerte, presencia constante que acompaña al hombre. En Beverly Hills, de la misma forma que en Nueva York para Lorca y en Cinelandia para de la Serna, la muerte siempre está al acecho.

Veo alargarse al sol mi sombra en julio
Sobre el paseo de cristal y plata
Mientras en una bocanada ardiente
La muerte ocupa un puesto bajo los parasoles.

[...]

Es la hora en que el aire desordena las sillas, agita en los
Cubiertos,
Tintinea en los vasos, quiebra alguno, besa, vuelve, suspira
Y de pronto
Destroza el hombre contra la pared, en un sordo
Chasquido resonante.¹

Este tema se inserta perfectamente en la lógica de la metrópoli posmoderna, con la muerte que se cuele en el lugar doméstico y en los espacios seguros.

El ciudadano metropolitano es bombardeado se señales de peligro. Los medias, las leyendas metropolitanas, la crónica y experiencias personales alimentan el miedo. El ciudadano se protege viajando en bolas protegidas, desde su casa a la oficina en coche para después blindarse en casa. Puede filtrar los mensajes de los medias, cambiando canal, pero estos no paran de alcanzarlo. La respuesta es un aumento de los sistemas de defensa: el hogar se convierte en fortaleza.²

En segundo lugar, la ciudad fragmentaria y de aire puro recuerda la metrópoli lorquiana en *Poeta en Nueva York*, recopilación bien conocida y apreciada por Gimferrer (Julia Barella, 2010: 19). No es por casualidad que la obra se abra con una cita que procede precisamente de *Paisaje de la multitud que orina*. Finalmente, encontramos también otro elemento lorquiano, es decir, la imposibilidad de acceder a un pasado idílico, a una juventud huidiza, evocada a través de una memoria borrosa. Sin embargo, el sujeto, el yo lírico en los poemas posmodernos se desdobra, se trata de un *alter ego*, de una sombra que nunca adhiere al autor. Como veremos después, es un elemento que sugiere la despersonalización, la pérdida identitaria del sujeto en el contexto urbano.

Con respecto a la idea de pureza vanguardista, a lo largo del poemario encontramos la palabra clave para definir el espacio aséptico de la ciudad: el quirófano. Además, se menciona la palidez del sujeto, elemento que hace pensar en su transformación en un fantasma, en un frío cadáver: “Y ahora estamos quizá un poco más pálidos. Las calles tienen el silencio y la blancura helada de un quirófano” (Gimferrer, 2010: 192). Al mismo tiempo, hay constantes referencias al mundo astral en la ciudad de noche, que conllevan una atmósfera glacial. Cuando la temperatura primaveral lo permite, el púdico amor de los “teen-agers” puede darse; pero el invierno, con nieve, lluvia y relámpagos, vacía la ciudad que se vuelve fantasmal: abandonada por los ciudadanos, se reviste en una luz plateada.

Noches de nieve y de teatro. Carrocería lenta de los astros
Glaciales galopando en silencio

Cuando en la primavera las noches son más tibias y en los
Estanques sombras azules de teen-agers se besan
Bajo el agua.

¹ Gimferrer, Pere, *Poemas 1962-69, Poesía castellana completa* (2010), Edición de Julia Barella, Madrid: Visor libros, pp. 185-187.

² Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea* (1997), Bari: Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, pp. 208-209.

Relámpagos de cárdena luminosidad en el estadio vacío,
Sobre las gradas desiertas y las tribunas fantasmales,

La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada
De las pistas de baile y hoteles de otro tiempo.³

En otro pasaje, el panorama urbano con los anuncios luminosos vuelve a colorearse de plata. Se trata de un lugar inadecuado para el amor: sólo hay sombras que abrazan otras en piscinas y bares. Mientras tanto, los astros luchan y la mujer ha muerto de amor. Esta serie de imágenes recuerda *Nocturno del hueco*, donde, al comienzo de la primera sección, el autor invoca el amor para recuperar el equilibrio perdido entre las dos fuerzas opuestas: los astros y la tierra.

Cierra los ojos y escucha el canto de las sirenas en la noche
Plateada de anuncios luminosos.
La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
En el oscuro cielo combatían los astros
Cuando murió de amor,
Y era como si oliera muy despacio
Un perfume.⁴

Gimferrer insiste mucho en el color plata: “Veo alargarse al sol mi sombra en julio sobre el paseo de cristal y plata” (188). Que sea de noche o de día, invierno o verano, siempre la luz de la ciudad es de plata. Se trata de un mundo constantemente alumbrado por los reflectores, que indagan las formas huidizas que vagan por las calles. Pasear en Beverly Hills es una experiencia alienante, el sujeto se convierte en sombra y su identidad se matiza, se pierde.

8.2. La ciudad posmoderna y la fragmentación del yo

Pese a que las dos corrientes literarias compartan un aire aséptico que amenaza con deshumanizar al individuo, ya notamos un elemento de cambio radical con respecto a la lírica lorquiana: no se trata de un dolorido proceso individual de corte biográfico. Es una experiencia ficticia que sirve para evocar sensaciones y reflejar un estado anímico melodramático; pero, al mismo tiempo, es una manera de “jugar” con su identidad a fin de una crear una obra de arte sumamente ambigua.

La crisis de identidad personal subyace a la crisis del narrador que define a la era moderna. No sabemos quién narra porque no sabemos quiénes somos. A lo largo de su obra Gimferrer irá buscando el modo de crearse un personaje literario, y un yo ficticio que pertenezca en el poema completándole como persona.⁵

³ Ibid, pp. 192-193.

⁴ Ibid, p. 197.

⁵ Gimferrer, Pere, *Cine y literatura* (1985) Barcelona: Planeta, in obra cit. p. 82.

Es interesante que, como afirma Amendola, la crisis del sujeto se refleje en la ciudad “donde las identidades no son inmediatamente leíbles” (21).

En la ciudad se puede crear una nueva identidad. El gentío de las tribus posmodernas es un edificio mueble, un rascacielos entre muchos: la torre de Babel de lenguas, culturas y etnias distintas. En la sociedad de masa se ha creado un espacio de libertad. La nueva identidad es: temporánea, limitada y superficial. En el mundo de la sociedad de masa, donde todo cambia rápidamente, también la identidad tiene que ser una prenda que se pone y se cambia de continuo. Es el nacimiento del individualismo de masa: cada uno tiene el derecho a ser quien quiera.⁶

Como el leitmotiv del poemario es el asesinato, resulta significativo indagar el vínculo entre la muerte y el desdoblamiento del yo. A este respecto, propongo la lectura del poema *II*, donde Gimferrer se identifica con la víctima de un homicidio. De hecho, el yo lírico presagia su muerte el día siguiente y, al final del poema, se detiene en la descripción de un hombre muerto frente a un vaso de kirsch, que lleva una camisa de verano de flores rojas y azules. Se podría suponer que las dos figuras se solapan; evidencias entre la correspondencia entre ambas es la camisa hawaiana del hombre muerto y la mención del detective chino de las novelas de Earl Derr Biggers: Charlie Chan, que vive en Hawái y resuelve los casos más complicados a golpe de proverbio confuciano. En este sentido se realiza una muerte ficticia, de una máscara de Gimferrer, de una creación artística. Cabe mencionar también la presencia de la muerte en espacios inesperados: en Hawái como en Beverly Hills.

Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a
Charlie Chan.

[...]

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso
Ambarino de kirsch. Flores rojas y azules en su camisa
De verano.⁷

En definitiva, la ciudad como espacio de la pérdida identitaria del individuo se revela en la imagen del homicidio, de la muerte ficticia de un *alter ego* del yo.

8.3. Ciudad de la memoria

Como he mencionado antes, la ciudad es también lugar de manifestación intermitente de la memoria de juventud. Pero, si la identidad del sujeto es mera apariencia, ¿a qué memoria se refiere el autor?

⁶ Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea* (1997), Bari: Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, pp. 55-60.

⁷ Gimferrer, Pere, obra cit. pp. 189-190.

Claramente, tenemos que fijarnos en el sentido más general de la infancia. En este contexto, infancia significa inocencia, significa que la identidad del sujeto no ha padecido la ruptura en miles de fragmentos, porque aún no se ha formado. Los quince años son una etapa fundamental del momento cognoscitivo; entonces, intentar recomponer la propia identidad, significa también recuperar la inocencia perdida. A menudo, los lugares de la memoria son cuartos de luces débiles, que testimonian la intermitencia del recuerdo. En el poema *III* encontramos el bar, como lugar para recuperar la memoria de la infancia. El tono es sosegado y melancólico, pero unos ojos maquillados de plata en un “local refrigerado” conllevan la posibilidad de recuperar la serenidad en un mundo ajeno, simbolizada por los “vencejos que veían volar desde la galería”; de la misma forma, la noche clara sugiere el recuerdo de viajes en trenes “que llevaban de veraneo” (192).

Y en los locales refrigerados basta un pincel de plata
Magnética sobre unos ojos para encontrar en ellos las
Horas perdidas de nuestra infancia, cuando desde la
Galería veíamos volar los vencejos en la tarde

[...]

Como estas noches en que la claridad de la luna es la misma
Que tenía en los andenes de los trenes nocturnos que nos
Llevaban de veraneo a los quince años.⁸

En la mayoría de los poemas, el recuerdo está vinculado con la muerte, y, a su vez, la muerte parece relacionada con el amor. Se podría suponer que los violentos homicidios sean una manera para representar tanto el pasado irrecuperable como la muerte del amor.

En el poema *V*, el destello de una débil luz que procede de un local cerrado representa la manifestación de la memoria, que los transeúntes sólo pueden vislumbrar y a la que no pueden acceder como las puertas están cerradas. Una última claridad va desapareciendo, esta luz hace detener a los transeúntes y “les habla suavemente de su infancia” (196). Se evoca una música de otro tiempo, columna sonora de un film en el que actúa Ava Gardner y el nombre de una mujer muerta de amor: Nelly, “muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos una vez en ascensor, de ojos azules y que hablaba de voz muy baja” (196). Notamos el pronombre personal de segunda persona plural, que revela que no se trata de memorias personales guardadas celosamente por el autor, sino de memorias compartidas y borradas que se adaptan a todos y representan el sufrimiento por un amor perdido. El yo invita a cerrar los ojos y escuchar el canto de las sirenas en la noche plateada de los anuncios luminosos. Las avenidas azules y cálidas, bares y piscinas son el fondo de los abrazos entre sombras, es decir entre los transeúntes y los fantasmas de sus memorias. A ese punto, parece que el autor haya recuperado

⁸ Ibid, p. 192.

cierta paz, el panorama urbano se dispone gentilmente a proporcionar memorias; pero, al final, se recuerda que Nelly ha muerto y aquel semblante tranquilizador se quebranta. La ciudad se confirma como espacio donde la memoria se manifiesta y se esconde, donde, cuando pareciera posible recuperar un momento feliz, ése se demuestra algo inmaterial.

Una última claridad, la más delgada y nítida,
Parece deslizarse de los locales cerrados:
Esta luz que detiene a los transeúntes
Y les habla suavemente de su infancia.
Músicas de otro tiempo, canción al compás de cuyas viejas
Notas conocimos una noche a Ava Gardner,
Muchacha envuelta en un impermeable claro que besamos
Una vez en el ascensor, a oscuras entre dos pisos, y tenía
Los ojos azules, y hablaba siempre en voz muy
Baja- se llamaba Nelly.
Cierra los ojos y escucha al canto de las sirenas en la noche
Plateada de anuncios luminosos.
La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
En el oscuro cielo combatían los astros
Cuando murió de amor,
Y era como si oliera muy despacio
Un perfume.⁹

El poema *VI* se abre con un homicidio en una habitación de hotel: el verdugo es evocado a través de sus amenazantes guantes negros. El “hotel oscuro de los astros” es probablemente un hotel de lujo de las estrellas del cine. Las víctimas son niños, muertos a tiros, que podrían representar la muerte del pasado; mientras las muchachas tienen ojos de tigre. Puede ser que se haga una referencia a lo sexual, al hecho de que las chicas, asimiladas a unas predadoras, se enfrenten a los chicos inmaduros. Otro elemento que parece sugerir esta dirección interpretativa es la mención del deseo: “El deseo en los cines y en las medias de seda” (198). El yo lírico está en la escalera de incendios, mira la calle y se pierde en los recuerdos. La descripción de la calle asume tintes metafísicos: “hierro y plegarias en la oscuridad veteada de signos eléctricos” (198). Al evocar el amor, se encienden las luces de los aparcamientos subterráneos, otra vez se trata de la posibilidad de acceder al hotel oscuro de los recuerdos.

En el hotel oscuro de los astros
Guantes negros susurran sobre el volante de los automóviles,
Bombillas burbujan en los hondos escotes dorados, una gota
De sangre cae helada en un mueble.
A tiros, en los suaves corredores de plástico y neón, mueren
Los niños.
Tienen ojos de tigre las muchachas.
El mar de hojas azules, los bailes en cubierta, entre explosión
Y llama, lis cascotes besando tu vientre de cristal.
En la escalera de incendios mi corazón se ahogaba.
Blanco joyel de relámpagos palpando un mundo de cables.

⁹ Gimferrer, Pere, *Poemas 1962-69, Poesía castellana completa*, p. 196.

Su campana de nubes ha cerrado el invierno. Hierro y
Plegarias en la oscuridad vetada de signos eléctricos.
Estas calles no están lejos: están en el pasado. Podría pisarlas.
Sólo un cristal en aquellas ventanas a la caída de la tarde,
Roto.
El deseo en los cines y en las medias de seda.
En el hotel oscuro, a medianoche, los adolescentes se retiran
A soñar

Y se encienden las luces de los aparcamientos subterráneos.¹⁰

En el poema *VII*, se relata la muerte del amor de antaño, una bailarina de rostro herido con un pañuelo ensangrentado. Las luces enfermas recuerdan “pálidos jazmines y cometas azules” y son definidas “jardineros del agua y de la infancia”. Esa imagen sugiere que las luces alimentan los recuerdos de la infancia. El poeta quiere abrir puertas de lugares estrechos y cerrados (armario, pabellón de caza) hasta llegar a espacios cada vez más abiertos (aeródromo y arcoíris) para alcanzar “una lágrima”. A través de estas imágenes, se evoca el peligro de la pérdida del recuerdo del amor, que es comparado con una luz que se va apagando. La noche se convierte en “noche opaca de los escaparates”; las últimas luces que permanecen encendidas proceden de la tiendas y de la estación de trenes, otras vertientes de la fugacidad.

Una luz de relámpagos, tan suave como la sangre de un
Delfín herido, secuestra en el viento helado las palabras
De amor. Opaca noche en los escaparates.
[...]
Las alcobas vacías con claridad de acuario.
El resplandor de un solo diamante nos ciega.
Luces enfermas, pálidos jazmines y cometas azules,
Jardineros del agua y de la infancia,
Dejadme abrir las puertas del armario, el pabellón de caza, los
Aeródromos, las escaleras hacia el arcoíris,
El fulgor delicado con que cae una lágrima.¹¹

Finalmente propongo la lectura del poema *VIII (Elegía)*, que se puede dividir en dos partes: en la primera el poeta se acuerda de cuando se quedaba esperando a la mujer amada, “viajera de guantes rosa”, cuando venía de Central Park, en la segunda la escena se traslada al presente en un bar. Ya desde el comienzo se percibe que la mujer ha fallecido y el poeta se queda solo sufriendo: “oh mi desfallecido corazón. [...] Clavel en la solapa del smoking, muerto bajo el aullido de la noche insaciable” (201).

En invierno, la lluvia dulce en los parabrisas, las carreteras
Brillando hacia el océano,
La viajera de los guantes rosa, oh mi desfallecido corazón,
Clavel en la solapa del smoking,
Muerto bajo el aullido de la noche insaciable

¹⁰ Ibid, p. 198.

¹¹ Ibid, pp. 199-200.

Ella venía por la acera, desde el destello azul de Central Park.
¡Cómo me dolía el pecho sólo con verla pasar!
Sonrisa de azucena, ojos de garza, mi amor,
Entre el humo del snack te veía pasar yo.
[...]

Los jardines del barrio residencial, rodeados de verjas,
Silenciosos, dorados, esperan.

Con el viento que agita los visillos viene un suspiro de sirenas nevadas.

Todas las noches, en el snack,
Mis ojos febriles la vieron pasar.
Todo el invierno que pasé en Nueva York
Mis ojos las buscaban entre nieve y neón.

[...]

Se empañaban los cristales con el frío de New York.
¡Patinando en Central Park sería un cisne mi amor!¹²

Como mencionado antes, la escena se mueve rápidamente de la noche silenciosa y fría a un bar de gánsters americanos entre música de orquesta, números de striptease y un prestidigitador. Se pasa del pasado al presente, es como si el poeta se encontrara en un bar y recordara la larga espera del amor. La escena parece la de una película, con un improviso tiroteo en el bar durante el desfile de las modelos. Esto podría simbolizar la muerte de la mujer amada -que podría haber pasado de una manera igual de inesperada y repentina que la de las modelos, víctimas inocentes del tiroteo-, pero podría también significar que la mujer ha dejado de pasar por Central Park y lo único que le queda al poeta es la memoria de la espera.

Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonríen.
Disparan.
La orquesta tiene un saxo, una batería, un pianista.
Los cantantes. Hay un numero de strip-tease y un
Prestidigitador.
Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz
Magnética.
¡Focos para el desfile de los modelos, pistolas humeantes!¹³

En definitiva, en este poema la metrópoli se confirma como un lugar de la memoria de un amor irremediabilmente perdido. En efecto, se nota claramente el vínculo estrecho entre el tiroteo, que ocupa la segunda parte del poema, y la muerte de la mujer.

¹² Ibid, pp. 201-202.

¹³ Ibid, p. 202.

9. Leopoldo María Panero: la ciudad posmoderna como espacio de la cultura pop en *Así se fundó Carnaby Street* (1970)

En este último capítulo me voy a fijar en *Así se fundó Carnaby Street*, mostrando una nueva configuración del espacio urbano. En primer lugar, voy a argumentar la posibilidad de interpretar la célebre calle londinense como espacio de fusión de imágenes, personajes, artefactos que, filtrados por la cultura de los *mass media*, permiten una creación artística aparentemente divertida y experimental, pero que esconde también una crítica implícita a este modelo. Esto se detecta gracias a constantes referencias a una memoria juvenil tachada, perdida, a una fantasía potencialmente revolucionaria que la cultura de los *mass media* ha silenciado completamente.

En segundo lugar, me voy a detener en lo urbano como tétrico escenario de crímenes violentos. En efecto, como en *La muerte en Beverly Hills*, encontramos un cierto número de poemas que se relacionan con célebres muertes y asesinatos. De esta manera el poeta nos restituye una imagen de la ciudad bastante escalofriante.

Por último, voy a interpretar la figura del Hombre Amarillo como el emblema de la pregunta que se queda sin respuesta y del sentido ausente.

Así se fundó Carnaby Street se inserta perfectamente en el horizonte posmoderno: Panero no pretende crear algo nuevo, como todo lo que se podía crear ya ha sido creado, sino escribir glosas, comentarios y reflexiones al margen de eventos o historias notorias. De esta forma, por medio de extensas citas, se construye un lenguaje poético que es un caldo de cultivo, una mezcla de los temas y mitos más variados que abarcan también la cultura pop. De hecho, encontramos personajes que proceden de la crónica negra (Ian Brady y Myra Hindley, Bonnie y Clyde), de los comics (Mandrake y Flash Gordon), del cine (Mary Poppins), de las novelas policíacas (Hércules Poirot) y de los cuentos (El Flautista de Hamelin).

Como dice Roland Barthes (*Mythologies*, Editions de Seuil, París, 1957) el mito se ha convertido en un habla, es decir, en un mensaje. No es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma. Por lo tanto, la ciencia de los mitos se convierte en una semiología, con lo cual nos encontramos en seguida antes el problema de la significación de los mitos. Sólo el lenguaje de los mitos creados por los *mass media* es una meta-lenguaje, que forma parte del sistema semiológico secundario [...], anterior: el mito convierte la historia en naturaleza, en objeto. Se trata de un valor que no exige la presencia de la sanción de la verdad. En consecuencia el mito acaba presentándose desnudo: no esconde nada, no es una mentira ni confesión, se muestra como ahistórico y apolítico y adquiere un valor absoluto, imperativo, conminatorio. [...] Se trata, pues de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas o símbolos aglutinadores contra un mundo alienado, pero también factores de alienación por cuanto el mito es [...] un factor de conservación del sistema existente y una garantía del orden establecido. De todos modos, los movimientos llamados “contestatorios” conllevan una tentativa de sustitución de mitos, que resulta desmitificadora a través de un lenguaje sarcástico, distanciador y cuestionante.¹

¹ Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles* (2011), Barcelona: Península, pp. 30-31.

El texto metaliterario *Blanco y negro (El mundo de las revistas ilustradas)* parece dialogar perfectamente con este discurso. Panero celebra la posibilidad de disponer completamente del material que procede de las revistas (“Mundo Nuevo, pero fácil de descubrir”), en contraposición al cine y a la televisión. A diferencia del cine no hay entradas y, a diferencia de palimpsesto fijo de la televisión, la revista posee la particularidad de existir en el momento en el que, libremente, se abren sus páginas, y deja de existir después. Además, el lector desarrolla un papel activo como puede elegir lo que quiere entre distintas opciones.

Nuevo Mundo, pero fácil de descubrir; parecido al cine,
Pero sin necesidad de entradas, luces rojas o estruendo
De disparos.
Parecido a la televisión, pero Vd., puede volver las
Hojas en el sentido que plazca, mientras que en el
Otro Mundo (el de la televisión, se entiende) el ritmo y
La duración de los programas está fijado de antemano,
Y a nadie [...] le es posible modificarlo.
[...] Pues bien, en el mundo al que nos
Referíamos hace unos momentos, el de las Revistas
Ilustradas, Vd. Puede, no sólo cambiar el canal (el
UHF siempre es una válvula de escape) sino decidir
La duración y el ritmo de los programas e incluso
Seleccionar estos mismos programas.²

De esta manera, el autor reivindica su derecho de “vampirizar” los textos, de destruirlos y reconstruirlos utilizando la técnica del montaje literario. Los eventos, tanto ficticios cuanto reales, que proceden de la cultura de los *mass media* son entrecomillados, vuelven a ser escritos para significar algo distinto: para mostrar una realidad alienante y equivocada. Se trata de una reflexión tragicómica acerca de la cultura de los *mass media* que se refleja en la célebre calle londinense. Carnaby Street es el mercado de pulgas donde se comercian de manera irreverente unos grandes simulacros. En el poema *La canción de amor del traficante de marihuana*, Panero se dirige a un mercado de drogas, donde se venden increíbles remedios a bajo precio. En unos barrios “adonde el carmín sustituye la sangre” y “para morir nos dan 125 ptas.”, una voz anuncia el sinfín de maravillas estrambóticas que están a la venta: un “sucedáneo de la miel”, “una pata de pájaro por 20 duros”, “el hueco que tanto necesitábamos para meter en él nuestra enorme cabeza” y muchas más.

Y para morir si en los barrios adonde
El carmín substituye a la sangre
Nos dan por 125 ptas. Algo que según dicen es un
Sucedáneo de la miel
Aunque a veces contiene pestañas ahogadas en ella
Que hay que separar cuidadosamente antes de usarla
¡Una pata de pájaro por veinte duros! OCASIÓN
El hueco

² Panero, Leopoldo María, *Así se fundó Carnaby Street* (2014), Madrid: Huerga y Fierro Editores, p. 46.

Que tanto necesitábamos para meter en él nuestra
Enorme cabeza³

Bajo este aire seductor y estafador hay una llamada constante y nostálgica a lo real, a la infancia. Hay muchas referencias a cuentos, escenarios infantiles arruinados por una lluvia de cromos, que han borrado los espacios propios de la fantasía. De hecho, los espectadores-compradores del mercado se quedan embelesados mirando y esperando encontrar, entre tantos bibelots, una memoria de infancia: “los perros con que jugábamos en la esquina mientras los autos al pasar nos llenaban de barro” (76).

Qué es lo que esperan, qué es lo que esperan para
Desenterrar
Los pedazos de vidrio de colores que la arena se ha
Tragado
O los caramelos que al pasa por sus intestinos se
Convierten en algo nada grato al tacto, al gusto
Y al olfato
O los perros con que jugábamos en la esquina mientras
Los autos al pasar nos llenaban de barro
Todo en fin, las flechas y verbenas
Y todo por tan poco precio, señores, por tan poco precio⁴

Panero juega constantemente con las figuras de la evasión, la diversión y el entretenimiento de masa y con la natura revolucionaria de la fantasía infantil irremediamente perdida. A este respecto, el poema *Unas palabras para Peter Pan* es emblemático: él símbolo de la evasión de la burguesía de comienzos de siglo es convocado a tomar el té de las cinco y, de esta manera, se convierte en una imagen domesticada como las demás. La hada Campanilla ha muerto, el barco pirata ha naufragado, los Niños Extraviados se convierten en perfectos padres de familia y hombres de negocios, el Tatuado saluda cortésmente, el polvo mágico que permite volar está escondido en la casa del Señor Darling y todos participan al ritual burgués del té de las cinco. La fantasía se prostituye a las leyes del mercado y la ciudad es también esto: un conjunto de espejismos, diversión domesticada que responde a la voz del dueño capital. Al final el mundo real, simbolizado por el pragmático Señor Darling, triunfa: Peter Pan ha muerto, ya no existe, quedan sólo las lágrimas por la fantasía en ruinas que rompen el silencio de la noche.

Pero conoceremos otras primaveras, cruzarán el cielo
Otros nombres -Jane, Margaret-. El desvío en la ruta,
La visita a la Isla-Que-No-Existe, está previsto en el itinerario.
Cruzarán el cielo otros nombres, hasta ser llamados,
Uno tras otro, por la voz de la señora Darling
(el barco pirata naufraga, Campanilla cae en el suelo sin
Un grito, los Niños Extraviados vuelven el rostro a sus
Esposas o toman sus carteras de piel bajo el brazo, Billy
El Tatuado saluda cortésmente, el señor Darling invita

³ Ibid, p. 76.

⁴ Ibidem.

A todos ellos a tomar el té de las cinco). Las pieles de
Animales, el polvo mágico que necesitaba de la complicidad
De un pensamiento, es puesto tras de la pizarra,
En una habitación para ellos destinada en el n. 14 de
Una calle en Londres, en una habitación cuya luz ahora
Nadie enciende. Usted lleva razón, señor Darling, Peter
Pan no existe, pero sí hay Wendy, Jane, Margaret y los Niños
Extraviados. No hay nada detrás del espejo, tranquilícese
Señor Darling, todo está previsto, todos ellos acudirán
Puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa.
[...]
Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling,
Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más
Para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación
A oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo
Quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la
Noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling.⁵

De la misma forma que *Unas palabras para Peter Pan*, el poema *El estreno en Londres de "Mary Poppins"* está relacionado con esta crítica del mundo burgués. Encontramos una descripción de espectadores que salen de cine y teatros, evocados a través de sus prendas y maquillaje. *Mary Poppins* (1964) es seguramente una de las películas más famosas de Walt Disney, con la que las calles de Londres entran en las casas de los telespectadores. El texto parece una advertencia al hombre contemporáneo; se expresa el riesgo de vivir una vida fría, sin pasiones, que encarna un evidente riesgo de la vida en la metrópoli, gobernada por el dinero y las leyes del mercado. Además, se podría suponer que la referencia a *Mary Poppins* sugiera la moraleja de esta película: se trata de una crítica al modelo de vida de uno de los personajes, el banquero George Banks, que, de la misma forma que el Señor Darling, se caracteriza por ser demasiado rígido con la educación de los hijos y la gestión de la casa.

Los abrigos, las bufandas. El rimmel. La salida de los
Teatros, la salida de los cines: Temed la muerte por frío.

CORO: "Pero temed más bien la ausencia de todo
Deseo
Pero temed más bien la ausencia de frío
Y de fuego"⁶

Volviendo al tema de la depauperación de la fantasía infantil encontramos el poema *La muerte de Mandrake*, donde se relata la fin trágica de Mandrake el mago. Se trata del protagonista de la serie de comics creada por Lee Falk y Phil Davis en 1934 para la editorial King Features Syndicate. El título, que efectivamente parece anunciar la fin de la saga, preanuncia la derrota y la muerte del héroe, que acude a la llamada de socorro de Terón, el maestro emérito del "College of Magic" localizado en los Himalayas.

⁵ Ibid, pp. 61-62.

⁶ Ibidem.

Resulta interesante notar que el mito de la muerte del héroe se asimila a la muerte de un faquir indio asesinado en un parque de Londres, que representa otra variante de la muerte de la aventura de la fantasía.

El Templo de la Magia, bombardeado. Terón, el Rey de
Los Magos, ha quedado ciego. Mandrake acude inútilmente
En su auxilio. Los invasores.
Y aquel faquir indio asesinado en un parque de Londres...⁷

En *El hombre de Marrakesh*, cuyo título probablemente remite a la homónima película de Jaques Deray (1966), en cambio, Panero emplea otro personaje: el Flautista de Hamelin. Los niños raptados por el flautista representan la total desaparición de la fantasía.

Se trataba del flautista de Hamelin. Se había llevado todos
Los niños, con su flauta. Hubiera querido que me
Enseñara a cantar y bailar, y el sermón de la Montaña,
Y los Diez Mandamientos. Pero la ciudad estaba llena
De ratas, claro, mientras tanto, y ahora, claro, sin niños.⁸

Finalmente propongo la lectura de *Televisor anglo mejor que la realidad*, que presenta una estructura formal muy particular: es como si el poeta estuviera zapeando entre los canales. Cada fragmento es separado gráficamente y se fija en una imagen melancólica. Se nota una conmixti3n de un estilo rebuscado, emocional y lo bajo, lo cotidiano de los personajes de la televisi3n: “Oh, Flash Gordon, en qué Galaxia tu nave ha encallado” (52). Lo que se percibe es que algo ha salido mal: una infancia arruinada y de eterna espera de algo que nunca va a llegar. En el País del Nunca Jamás, lugar idealizado, paraíso de la juventud, llueve sin cesar y los niños se retiran en sus habitaciones oscuras para ver la televisi3n. El Patito Feo nunca llegará a ser cisne, el Hombre Amarillo nunca va a llegar. El joven se quedará aislado, mirando la televisi3n, encarcelado en la espera sin fin.

La mentira del sol en una habitaci3n a oscuras
que estremecen
De pronto los disparos.

* * *

Oh Flash Gordon, en qué Galaxia tu nave ha encallado...

* * *

Y como el mar camino, sin armas, sin escudo.

* * *

El patito feo esper3 siempre, acurrucado en un rinc3n

⁷ Ibid, p. 33.

⁸ Ibid, p. 50.

De su pequeña habitación, la llegada del Hombre Amarillo.
Y sin embargo, en la escuela le prometieron que,
En cualquier encrucijada, el Hombre Amarillo puede
Tenderte la mano. También le prometieron -sus padres,
Pobre chico- que algún día llegaría a ser un cisne. Pero
Sus plumas, perdían, poco a poco, el color, y un buen (?)
Día desapareció, sin dejar rastro, quién sabe qué habrá
Sido de él.

* * *

Llueve, llueve sobre el País del Nunca Jamás.⁹

9.1. Homicidios y homenajes a famosos escritores

Como he afirmado al comienzo, en esta recopilación encontramos muchos poemas que participan a la creación de un atmósfera de novela policíaca. Resulta llamativo ver que la ciudad está presente de manera implícita como escenario de crímenes violentos. Además, encontramos también otro elemento que ya he mencionado, es decir la muerte que penetra en habitaciones, casas, lugares seguros. Pero, con respecto a Gimferrer, Panero utiliza más frecuentemente el montaje literario, insertando en sus poemas historias que proceden de novelas policíacas, de crónica negra e incluso de los comics. Se trata de “homenajes” a célebres escritores y sus personajes.

En *Homenaje a Dashiell Hammett*, Panero presenta Hong-Kong, guiñando el ojo al escritor de novelas policíacas. El tono del poema es muy didascálico, se construyen frases llanas, yuxtapuestas que facilitan al lector una serie de imágenes: “la droga, las revueltas callejeras” y un asesinato en un restaurante de lujo. En este texto se respira un aire similar a los de Gimferrer. Se trata de un poema por imágenes instantáneas, que probablemente se refieren a la matanza de San Valentín (Chicago: 1929), en la que, bajo una orden de Al Capone, se mataron los miembros de la Banda de George “Bugs” Moran.

Visite Hong Kong. La droga. Las revueltas callejeras.
Las callejas. Aguardar la muerte en un restaurante
de lujo. Los disparos, el estrépito de mesas y sillas. Los
gritos, las carreras. El cielo alto, azul. ASÍ ACABÓ LA
BANDA MORAN. Las fotografías. La nieve.¹⁰

En *Homenaje a Conan Doyle*, se evoca, a través de imágenes huidizas, un homicidio nocturno cerca de la iglesia de Burton Oaks.

Las doce campanadas en la torre de la iglesia de Burton
Oaks. Desde el pantano nos llega el alarido, el chapoteo
Desesperado, el silencio final.¹¹

⁹ Ibid, pp. 52-53.

¹⁰ Ibid, p. 27.

¹¹ Ibid, p. 36.

En *Homenaje a Ian Brady*, “los asesinatos de los páramos” (Moors Murders, 1963-1968), llevados a cabo por Ian Brady y Myra Hindley alrededor de la zona hoy conocida como Gran Manchester, Inglaterra, se convierten en un tema poético. Se trata de crímenes realmente escalofriantes: las víctimas fueron cinco niños con edades comprendidas entre los 10 y los 17 años y al menos cuatro de ellos sufrieron abusos sexuales. Los asesinatos recibieron ese nombre porque dos de las víctimas fueron descubiertas en tumbas cavadas en el páramo Saddleworth. El enlace con los asesinatos está solo presente en el título. En el poema un lugar familiar y ordinario, una cámara de hotel se encuentran ladrones que temen ser descubiertos.

En las oscuras habitaciones de hotel, los ladrones temen
Ser descubiertos.¹²

El poema de Hércules Poirot, cuyo título remite al detective ficticio belga creado por Agatha Christie, relata un asesinato cumplido por un hombre empujado por deseos prohibidos. Otra vez se no se representa directamente el homicidio, sino el momento siguiente: un hombre con daga que huye por la ventana, con manos manchadas de sangre y un cuerpo desangrándose en la alfombra. La casa, lugar seguro, se convierte en una escabrosa escena del crimen.

EL hombre que había soñado vírgenes imposibles entró
En la casa armado de una daga. En la ventana huellas de
Sus manos, sobre la alfombra un cuerpo desangrándose.¹³

En *Hace frío, esta noche, en Budapest*, una cita nocturna y misteriosa entre dos personajes Y. y Z. acaba con Y. acribillado con su cadáver en el río. Con respecto al contexto del poema, si se entiende claramente que nos encontramos en la capital húngara y que está nevando, no se entiende si es de día o de noche. El texto dice claramente que el encuentro entre los dos hombres se da a la una de la madrugada, al mismo tiempo se menciona que los ojos de Y. “se hundían en la noche”. Sin embargo, al darse el encuentro aparece un sol resplandeciente que derrite la nieve y disuelve la niebla.

La contraseña era “Hace frío, esta noche, en Budapest”.
Habían de encontrarse en el puente, a la una de la madrugada.
Los ojos de Y. se hundían en la noche. Nevaba
Furiosamente. Se dieron la mano, habían esperado
Mucho tiempo para ese día. Sin embargo, de pronto el
Viento disolvió la niebla, y un sol ardiente cayó sobre la
Ciudad. No pudo pronunciar las palabras clave. Z. disparó
Seis veces, hasta que el cuerpo de Y., al caer al río,
Dejó un rastro de sangre sobre la nieve fresca.¹⁴

¹² Ibid, p. 41.

¹³ Ibid, p. 41.

¹⁴ Ibid, p. 37.

En resumen, en esta sección he enseñado los poemas que ven la ciudad como lugar de crímenes, tanto reales cuanto imaginarios. De hecho, no importa que se trate de personajes ficticios o de reales asesinos; en todo caso el poeta utiliza estas distintas fuentes de la misma manera, es decir para crear imágenes sugestivas, eventos de tensión creciente que se quedan en suspenso, sugiriendo lo que ha pasado sin explicitarlo. ¿Cuál mejor manera si no ésa para desmitificar el mito y abrir la poesía a la cultura pop?

9.2. El Hombre Amarillo

En *Así se fundó Carnaby Street*, entre los muchos personajes encontramos el Hombre Amarillo; se trata de un hombre misterioso: no se sabe de dónde viene ni cuándo. Se podría argumentar que representa un enigma sin resolución, una pregunta cuya respuesta se ha perdido definitivamente y representa la condición del hombre de eterna espera de algo que nunca va a llegar. En algunos poemas se representa el Hombre Amarillo por medio de Cristo como, de la misma manera que el Mesía, parece ser quién proporcione una verdad salvífica. Sin embargo, es matado antes que pueda revelarla; de esta manera los hombres son condenados a llevar a cabo una existencia en eterna espera de que alguien proporcione el sentido que ellos mismos han rechazado.

En *Mataratos*, se relata la muerte del Hombre Amarillo, acribillado desde el automóvil en marcha en la calle Mayor, delante de un escaparate de librería. Al morir parece pronunciar palabras proféticas, pero nadie las oye y la escena se vuelve embarazosa.

El Hombre Amarillo fue acribillado a balazos, desde
Un automóvil en marcha, en la Calle Mayor, delante de
Un escaparate de librería. Todos, se acercaron a él para
Escuchar sus últimas palabras, que más tarde habrían de
Figurar en el Libro de Frases Célebres. Pero el Hombre
Amarillo no tuvo, para ellos, últimas palabras. La
Situación era embarazosa. El Arzobispo pronunció un
Discurso.

[...] ¿Quién era el Hombre Amarillo?
¿Cuándo había llegado a la ciudad? En otra ocasión,
El mismo me confesó que no sabía nada al respecto.¹⁵

En *El Hombre de Marrakesh*, encontramos algunos elementos que merece la pena mencionar. El poema se abre con la llegada de un hombre a la ciudad que busca a alguien con cierta urgencia, pero sin lograr encontrarlo. Efectivamente podría ser uno de aquellos que buscan incesantemente al Hombre Amarillo o de aquellos “visionarios, fanáticos y soñadores” que marchan a búsqueda de los niños raptados por el Flautista de Hamelin, que aparece en la parte final del texto. Pero los que quiero

¹⁵ Ibid, p. 42.

subrayar es la segunda estrofa, donde se subraya la importancia de la tarea de los Mendigos del Sultán que tienen que evitar a toda costa la entrada del Hombre Amarillo en la ciudad. De hecho, parece una figura peligrosa que tiene que quedarse fuera de la ciudad porque a su llegada corresponde algo ruinoso, aunque no sabemos a qué exactamente.

Desembarcó a las 10 de la mañana, y recorrió enseguida,
De cabo a cabo, la ciudad. Nadie sabía nada del
Hombre que buscaba, nadie reconocía su foto. Pasaron
Los años, y viejo y cansado, partió de nuevo para Marrakesh.

* * *

Los Honorables Mendigos del Sultán cultivaban el arte
De la paciencia. [...]
La principal tarea
Que se les asignaba, es decir, la razón, el porqué de su
Vida de mendigos no era Dios, pero si algo muy parecido:
Se trataba de evitar a toda costa (no bastan las
Ventanas enrejadas, los sistemas de alarma, los perros,
Las alambradas, los Al ladrón, el radar ni los uniformes
Que siempre imponen el respeto) la entrada (no la presencia,
Porque -ya lo hemos dicho- (*hemos* no es plural,
Impersonal, porque no se sabe quién lo ha dicho), algo
Así como Dios, es decir por doquier es, *está* (y todo lo
Demás)) del Hombre Amarillo.¹⁶

En *Capítulo Y*, la inesperada llegada de Hombre Amarillo coincide con el terremoto consecuente a la muerte de Cristo, que prefigura el juicio final (“muchos cuerpos de santos que habían dormido se levantaron; y salidos de los sepulcros, después de su resurrección, vinieron a la santa ciudad [...] y el centurión y los que estaban guardando a Jesús [...] temieron en gran manera”). Se expresa la necesidad de algo inminente, sin la maldición de la espera sin fin. El poema se concluye testimoniando la muerte de los “portadores de antorchas” de los que buscaban el sentido de la vida y con la perpetua repetición de lo atemporal, de algo que nunca va a darse. A este respecto, cabe notar que también la puntuación refleja gráficamente el sentido del texto: no hay punto al final, sino una coma.

El Hombre Amarillo llegó a la ciudad una mañana de
Mayo. Al principio pasó inadvertido. La primavera es
Clamor de las bocinas y las diarias ocupaciones de los
Habitantes de Hamelin, contribuyeron a ello. Pero con
Él la oscuridad (o la luz) llegó. Los habitantes de Hamelin
Se sintieron descubiertos. Era como si un relámpago,
Inmóvil en el cielo desierto...

“Y he aquí que el velo del templo se rompió en dos, de
Alto a bajo; y la tierra tembló, y las tierras se hundieron;
Abriéndose los sepulcros, y muchos cuerpos de santos
Que habían dormido se levantaron; y salidos de los
Sepulcros, después de su resurrección, vinieron a la santa
Ciudad y aparecieron a muchos; y el centurión y los que
Estaban guardando a Jesús, visto el terremoto y las cosas

¹⁶ Ibid, pp. 48-50.

Que habían sido hechas, temieron en gran manera”.

Asesinaron a los portadores de antorchas
Asesinaron a los portadores de antorchas

NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA, NUNCA,

FIN¹⁷

En el poema *El encuentro*, aparece otra variante de la figura del Hombre Amarillo: el Enano Rojo. Empieza a percibirse que estas figuras mágicas, son el producto de las alucinaciones de un enloquecido. Un sujeto indefinido se encuentra en una condición de espera de alguien que aporte el significado a la vida. Pero estas figuras, son desmitificadas, no es Cristo, sino un hombre acribillado por la calle; no es el Enano Rojo, sino un borracho en una taberna.

Toda su vida esperó al Enano Rojo. Le hablaba, a veces,
En sueños. Al fin lo encontró, en una taberna del
Puerto, frente a un vaso de ron, totalmente borracho, a punto
De caerse al suelo.¹⁸

¹⁷ Ibid, p. 55.

¹⁸ Ibid, p. 51.

Conclusiones

No obstante algunas veces ha sido difícil categorizar los poemas analizados, creo que mi trabajo ha producido algunos resultados interesantes.

Con respecto a las vanguardias me he acercado a unos textos bastante heterogéneos, lo que me ha dado la posibilidad de reflexionar sobre las distintas acepciones del panorama urbano.

De mi análisis de *Las Greguerías* (1917-1933) y *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna resulta que la ciudad se convierte en un simulacro, en un espacio donde lo incoherente y lo absurdo son percibidos como normales. En ambas obras encontramos los temas fundamentales de la literatura de comienzos de siglo: la crítica del sistema capitalista y del consumismo, la presencia de la muerte en el espacio urbano y el tedio existencial. Aunque en *Las Greguerías* el tono es principalmente irónico, la descripción de la ciudad se colorea de tintes expresionistas. En *Cinelandia*, en cambio, el elemento dramático parece predominante, como se muestran las nefastas consecuencias de una vida metropolitana esclava de la industria cinematográfica. Efectivamente la novela parece el experimento fundacional ultraísta de la utopía, la de la capital del cine donde los ciudadanos son explotados según sus características. Además, se encuentra una cantidad considerable de crímenes y homicidios que el gobierno pretende silenciar. La ocultación de lo negativo representa la norma fundamental de la ciudad falsa, de ahí que, cuando resulta imposible ocultar la muerte de la actriz Carlota Bray, la metrópoli colapsa.

El tema principal de los poemas que Jorge Guillén escribe en esta etapa es la búsqueda del lugar ideal para acceder a lo metafísico, a la esencia de las cosas, a la red de enlaces que el poeta define “Más Allá”. Gracias a las evidencias proporcionadas por los poemas *Ciudad de los estíos*, *Capital del invierno* y *Mecánica celeste*, que pertenecen a la primera edición de *Cántico* (1928), he subrayado cierta predilección por la ciudad respecto al mundo campesino como medio para alcanzar el más allá guilleniano. Con mi análisis de *Cántico II* (1936) he intentado explicar cómo empieza a cambiar la percepción del espacio urbano; en efecto, en los poemas *Las soledades interrumpidas* y *Todo en la tarde* se percibe cierta ansiedad relacionada con el frenesí de la vida urbana y la consiguiente urgencia de volver a mirar hacia el campo para encontrar la serenidad necesaria.

En mi análisis de *Seguro Azar* (1924-1928) y *Fábula y Signo* (1930) de Pedro Salinas he mostrado su capacidad de dejarse maravillado por el espacio urbano y tratar los temas canónicos de las vanguardias, como la conversión de la mujer en maniquí y la celebración de la fusión entre la mujer y la máquina. Además, he destacado la posibilidad de considerar la ciudad como el lugar ideal para el encuentro con la amada que se funde con las luces de la ciudad.

Por lo que concierne Miguel Hernández, he analizado dos poemas que pertenecen a *El hombre acecha* (1939): *Rusia* y *La fábrica ciudad* escritos durante su viaje por Rusia (1937) en ocasión del

V Festival del Teatro Soviético. Notamos que, respecto a las tendencias vanguardistas precedentemente mencionadas, faltan las descripciones irónicas y grotescas y las contradicciones intrínsecas a la vida urbana. En las descripciones ideologizadas por el filtro comunista, la metrópoli se convierte en el espacio de los utensilios “sin pureza” (en sentido nerudiano), donde se puede realizar el encuentro dichoso entre el hombre y la máquina. A este respecto, he destacado las técnicas utilizadas para representarlo, como la humanización o animalización de la máquina y el proceso opuesto, o sea la mecanización del hombre.

Como último autor de esta sección tenemos a Federico García Lorca con *Poeta en Nueva York* (1940), recopilación a la que trabaja durante su permanencia en EEUU en 1929, como becario de la Columbia University. Esta obra es el ejemplo poético por antonomasia de las trágicas dinámicas de la relación entre el hombre y la metrópoli. El poeta escribe los poemas basándose en su testimonio directo del sistema de explotación masivo estadounidense y empleando el lenguaje surrealista para adherir a una realidad absurda y equivocada. En mi análisis he mostrado tanto las preocupaciones y los miedos debidos a una aplicación sistemática del capitalismo, como las denuncias de la triste condición del trabajador y, más en general, del ciudadano. La única forma para subvertir este sistema es denunciar firmemente las víctimas de la metrópoli. *Poeta en Nueva York* es un texto intersticial en cuanto es publicado en 1940, pero, de alguna forma, parece anticipar una versión tétrica y espantosa de la ciudad que es propia de la generación del exilio. Efectivamente, ya en los textos de Ramón Gómez de la Serna se notan ciertas preocupaciones con respecto a las alienaciones del ciudadano, sin embargo, siempre se mantiene una actitud divertida e irónica, que amortigua la tensión.

En la segunda sección de mi trabajo he vuelto a Salinas y a Guillén para ver cómo cambian sus concepciones de lo urbano. Efectivamente los resultados observados son sobresalientes: en los poemas de ambos autores la ciudad americana se tiñe de miedos y preocupaciones del exiliado. Guillén muestra un cambio de tendencia radical debido al caos de la realidad urbana. En efecto, si en *Cántico III* (1945) encontramos todavía un cierto número de poemas donde se describe la ciudad como lugar ideal, en *Cántico IV* (1950) el poeta intenta llevar las riendas de una realidad urbana cuyo sentido se le escapa entre las manos. En particular, se muestra un cambio con las ediciones precedentes con respecto a la luz que alumbra la ciudad y a la distinta concepción del amanecer y el atardecer: antes, momentos propicios para vislumbrar el “más allá”, ahora escenarios de la lucha de la realidad contra el caos y la nada. Además, la tan deseada fusión con la muchedumbre, que en *Cántico I* era la manera para alcanzar la esencia del ser, se carga de una acepción distinta: es una manera para protegerse del caos de la ciudad. En efecto, la disolución de la identidad del yo no es sólo una manera para defenderse de la ansiedad de no ser nada más que un hombre y del dolor personal, sino también para trascender la muerte. En mi análisis de *Clamor* (1957-1960-1963) he

mostrado como el ideal de la ciudad perfecta se derrumba por completo. En primer lugar, he subrayado cierta actitud misántropa del poeta contra los individuos que se quedan indiferentes a la lucha del hombre contra el olvido. Parece que Guillén sufra una fuerte ansiedad debida a la condición de mortalidad del hombre, que pone en entredicho cualquier intento de buscarle sentido a la vida humana. El poeta no puede quedarse indiferente frente a los hombres “intranquilos”, que viven sin cuestionarse sobre la dolorida condición del ser humano y prefieren gastar su vida en alguna lóbrega taberna. En segundo lugar, se percibe que el poeta empieza a perder la esperanza y la fuerza necesaria para resistir a una realidad urbana que asume los rasgos de una prisión. Claramente la ciudad se percibe de esta manera porque no es su ciudad, sino lugar donde el poeta exiliado es obligado a vivir. Finalmente, hacia el final de la recopilación, Guillén parece aceptar su condición y recupera el sentido ausente en el compromiso a la resistencia y a la supervivencia.

Por lo que concierne Salinas, me he ocupado de las recopilaciones del exilio, haciendo dialogar los textos con los del periodo vanguardista. En *Largo lamento* (1936-1939) lo urbano se relaciona con el tema amoroso y es descrito de maneras diferentes: por un lado, está la ciudad metafísica, lugar designado para la salvación de los enamorados; por el otro, la ciudad real, lugar caótico que amenaza con separar los amantes. En *El contemplado* (1946), se mantiene esta distinción y aparecen también los temas de la deshumanización y de la explotación del trabajador por el sistema capitalista. *Todo más claro y otros poemas* (1949) ofrece la posibilidad de reflexionar acerca del cambio de actitud con respecto a la idea de la exactitud poética: antes emblema de perfección, ahora insuficiente para adherir a la vida. Además, se deduce que la ciudad representa un enigma imposible de descifrar y se convierte en un abismo, en escenario de la lucha del hombre contra la nada y encarna el miedo a la muerte. Si para Guillén la ciudad es un escenario oscuro que huye del afán ordenador del poeta, para Salinas es la manifestación de la condición de sufrimiento del hombre que resiste contra la nada.

Finalmente, en la tercera sección he tenido la oportunidad de acercarme a dos poetas posmodernos: Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero.

En mi análisis de Gimferrer me he detenido en *La muerte en Beverly Hills* (1967), donde el barrio de las estrellas del cine se convierte en simulacro, en espejismo, en lugar seductor y misterioso de luces de neón y sombras. En mi análisis he mostrado la posibilidad de considerar la ciudad como espacio ideal donde el individuo puede crear libremente su propia identidad. Además, he destacado la posibilidad de interpretar la ciudad como lugar donde es posible acceder a lejanos recuerdos pasados. Últimamente, me he fijado en el elemento fundamental de la obra, o sea el asesinato, que permite distintas claves interpretativas: por un lado, Gimferrer lo utiliza para escenificar la muerte ficticia del yo lírico, por el otro, como muy a menudo las víctimas son mujeres, es una manera para representar la muerte del amor.

Por lo que se refiere a Panero, me he detenido en *Así se fundó Carnaby Street* (1970), sugiriendo la posibilidad de interpretar la célebre calle londinense como lugar de la fusión de la cultura filtrada por los *mass media*. En efecto, prevalece una actitud de juego y experimentación literaria con los textos que relatan acontecimientos que abarcan desde la crónica negra hasta los comics. Sin embargo, bajo esta capa, Panero muestra los límites y las consecuencias de esta nueva tendencia. Encontramos un buen número de poemas que testimonian el total aplastamiento de la fantasía infantil potencialmente revolucionaria por parte de un sistema de intercambio masivo de simulacros. Entre los demás temas, he mostrado una ciudad bastante similar a la de Gimferrer, en el sentido de que se convierte en escenario de crímenes violentos, y la aparición del Hombre Amarillo. Con respecto al último punto, se trata de una figura ambigua que simboliza una presencia potencialmente salvífica, que, sin embargo, es silenciada antes que pueda anunciar la verdad. Entonces representa la condición del hombre posmoderno, que vive en una condición de eterna espera de algo o alguien que le confiera sentido a su vida.

En definitiva, creo que esta tesis muestra los hitos de la poesía contemporánea de ambiente o temática relacionada con el espacio urbano. De hecho, he demostrado la complejidad y la miríada de temas que se originan de la contemplación de la metrópoli. Ojalá este trabajo tenga la posibilidad de abrir el camino a investigaciones futuras, como, por ejemplo, una ampliación del *corpus* en dirección de la novela o de los autores hispanoamericanos.

Bibliografía primaria

- De Chateaubriand, François-René, *Memorias de Ultratumba* (1848), Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco.
- De la Barca, Pedro Calderón, *La vida es sueño* (2005), Madrid, Cátedra.
- De la Serna, Ramón Gómez, *Cinelandia* (1974), Madrid: Nostromo Editores.
- De la Serna, Ramón Gómez, *Greguerías* (1994), A. Gómez Yebra, Madrid: Clásicos Castalia.
- Gimferrer, Pere, *Poemas 1962-69, Poesía castellana completa* (2010), Madrid: Visor libros.
- Guillén, Jorge, *Aire Nuestro* (2010), Barcelona: Tusquets Editores.
- Hernández, Miguel, *El hombre acecha* (2017), Madrid: Cátedra.
- Lang, Fritz, *Metrópolis* (1927), UFA.
- Lorca, Federico García, *El público* (1987), María Clementa Millán , Barcelona: Cátedra.
- Lorca, Federico García, *Poeta en Nueva York* (2017), traducción de Carlo Bo, Milano: Garzanti.
- Panero, Leopoldo María, *Así se fundó Carnaby Street* (2014), Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Salinas, Pedro, *Poesía completa* (2019), Barcelona: Debolsillo.

Bibliografía secundaria

- Acereda, Alberto (2000): “Del amor a la angustia: "Todo más claro y otros poemas" (1949) de Pedro Salinas”, *Hispanic Journal*, Vol. 21, No. 1, Indiana University of Pennsylvania (<http://www.jstor.com/stable/44284619>).
- Amendola, Giandomenico, *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea* (1997), Bari: Biblioteca di Cultura Moderna Laterza.
- Benjamin, Walter, *I “passages” di Parigi* (2010), Torino: Rolf Tiedemann, Piccola biblioteca Einaudi.
- Bentéz, Rubén (1981): “Jorge Guillén's Cántico and the Will to Form”, *Hispanic Review*, Vol. 49, No. 1, Williams Memorial Issue, University of Pennsylvania Press (<http://www.jstor.com/stable/472654>).
- Bizzarri, Gabriele (2008): “L’esilio poetico di Lorca”, *Artifara*, No. 8.

- Capecchi, Luisa (1983): "El romanticismo 'expresivo' de Pere Gimferrer", *Insula*, No. 434.
- Castellet, José María, *Nueve novísimos poetas españoles* (2011), Barcelona: Península.
- Cervantes, Alfonso (1978): "Empirical Observation and Speculation in Jorge Guillén's "Cantico"", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 6, No. 2, Society of Spanish & Spanish-American Studies, (<http://www.jstor.com/stable/27740834>).
- Crispin, Ruth Katz (1988): "How to re-invent the self despite the world: a reading of Pedro Salinas' "Todo más claro"", *INTI, Revista de literatura hispánica*, No. 46/47 (<https://www.jstor.org/stable/23286438>).
- Crispin, Ruth Katz (2001): "¡Qué verdad revelada!": The Poet and the Absent Beloved of Pedro Salinas' "La voz a ti debida", "Razón de amor" and "Largo lamento"", *Revista Hispánica Moderna*, Año 54, No. 1, University of Pennsylvania Press (<http://www.jstor.com/stable/30203659>).
- De Galanes, Adriana Lewis (1967): "'El contemplado": El infinito poseído por Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, Año 33, No. 1/2, University of Pennsylvania Press (<http://www.jstor.com/stable/30205616>).
- Di Brizzi, Ottavio (1993): "La città dello stupore. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) e Cinelandia (1923)", *Cinema e cinema*, No. 66.
- Fernández Romero, Ricardo (1996-1997): "Cine y literatura en Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna", *Espéculo, revista electrónica*, No. 4 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/index.htm>).
- Fraser, Benjamin (2009): "Imagen, materia, Cine: Bergson, Deleuze y Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna", *Hispanic Review*, Vol. 77, No. 4, University of Pennsylvania Press (<http://www.jstor.com/stable/40541384>).
- Galimberti, Ana (1993): "El ámbito de la luz en la poesía de Pedro Salinas", *Revista Chilena de Literatura*, No. 43, Universidad de Chile (<http://www.jstor.com/stable/40357328>).
- García-Posada, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (1982), Madrid: Akal.
- Garrison, David Lee (2007): "Rhetorical structure and poetic vision: the frame and title poems of "Seguro azar" by Pedro Salinas", *Hispanófila*, No. 151, University of North Carolina (<https://www.jstor.org/stable/43808496>).
- Harvey, Sally (1995): "Jorge Guillén: The Quest for Precision", *The Modern Language Review*, Vol. 90, No. 3, Modern Humanities Research Association (<http://www.jstor.com/stable/3734322>).

- Henn, David (1979): “La gran ciudad falsa: Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 350.
- Highfill, Juli (2005): “Metaphoric Commerce: The Greguerías novísimas and Their Circumstance”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 9 (<http://www.jstor.com/stable/20641748>).
- Jackson, Richard L. (1976): “The status of the "Greguería" of Ramón Gómez de la Serna”, *Modern Fiction Studies*, Vol. 22, No. 2, The Johns Hopkins University Press (<http://www.jstor.com/stable/26280295>).
- Lanz, Juan José (1990): “Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer”, *Iberoamericana*, No. 2/3 (<http://www.jstor.com/stable/41671207>).
- Long, Virginia (1950): “Jorge Guillén: Las esencias en "Más Allá"”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 16, No. 1/4, University of Pennsylvania Press (<http://www.jstor.com/stable/30206281>).
- Martin-Márquez, Susan L. (1955): “Death and the Cinema in Pere Gimferrer's "La muerte en Beverly Hills"”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 20, No. 1-2, Society of Spanish & Spanish-American Studies (<http://www.jstor.com/stable/27741246>).
- Morales, Andrés (1998): “"Metrópolis" de Fritz Lang y "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca” (1998), *Revista Chilena de Literatura*, No. 53, Universidad de Chile (<http://www.jstor.com/stable/40356929>).
- Neruda, Pablo, *Caballo verde para la poesía* (1935), Madrid: Biblioteca nacional de España.
- Palley, Julian (1962): “Jorge Guillén and the Poetry of Commitment”, *Hispania*, Vol. 45, No. 4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (<http://www.jstor.com/stable/337352>).
- Panero, Leopoldo María, Campbell, Federico (1971): “Leopoldo María Panero o el mundo del silencio”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 7, No. 2, El Colegio de México (<https://www.jstor.org/stable/27932886>).
- Pini, Donatella (2012): “El cine vampirizado por la literatura. apuntes sobre Cinelandia”, *Orillas, Rivista d'Isipanistica*, No. 1, Padua University Press (http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/01_11pini_arribos/).
- Rodríguez de Arce, Ignacio (2009): “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”, *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, No. 6, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (Dialnet-PoeticaDeLaIntertextualidadEnLeopoldoMariaPanero-3055409.pdf).

Rogers, Timothy J. (1984): “Verbal Collage in Pere Gimferrer's Poemas, 1963-1969”, *Hispania*, Vol. 67, No. 2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (<http://www.jstor.com/stable/341724>).

Sánchez Bustos, Sergio Augusto (2012): “Leopoldo María Panero: Enfermedad mental y literatura”, *E-Prints Complutense*, Universidad Complutense De Madrid (<https://eprints.ucm.es/17323/1/T34068.pdf>).

Simmel, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito* (2009), Roma: Paolo Jedlowski, Armando Editore.

Song-Joo Na (2013): “La poética dhyánica y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: el vaciamiento de la razón lógica del lenguaje”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 38, No. 3, Society of Spanish & Spanish-American Studies (<http://www.jstor.com/stable/24431771>).

Stixrude, David L. (1978): “The Final Lament of Pedro Salinas”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 2, No. 2, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (<http://www.jstor.com/stable/27761971>).

Zardoya, Concha (1969): “Jorge Guillén: Teoría y Práctica Poética”, *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 2, Papers of the Midwest Modern Language Association, No. 1 (<http://www.jstor.com/stable/1314745>).