

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**

UMI[®]
800-521-0600



Université d'Ottawa • University of Ottawa

University of Ottawa

El tiempo en la poesía de Fernando Ortiz

© **Antonio Miguel Sánchez Sánchez**

1661927

Tesis de Maestría

Department of Modern Languages and Literatures

Dirigida por el Profesor Fernando de Diego

Febrero 1999



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-46608-6

Canada

ABSTRACT

This work intends to study the concept and treatment of time and the passing of time in the poetry of the Spanish author Fernando Ortiz. It is our purpose to establish a link between the obsessive twentieth-century concern with time in the field of Philosophy and the aesthetic expression of that concern in poetry in general and in Fernando Ortiz's poetry more specifically.

We have also endeavoured ourselves in placing his interest in time within the larger framework of contemporary Spanish poetry. That has allowed us to analyse his place in the history of Spanish poetry as well as to determine what he has taken from the poetic tradition to which he belongs, and what he has renovated with regard to that tradition.

To achieve our aim, we have analysed a considerably representative amount of his poems. The data obtained from the said analysis have proved very useful to help us enumerate a number of literary devices as well as several recurrent themes that contribute to highlight his preoccupation with time and the temporal character of his poetry.

As a result, we have been able to carry out a thorough description of his poetic work. In doing so, we have also tried to determine his standpoint with reference to current trends in Spanish poetry.

Agradecimientos

Me produce mucha alegría comprobar que tengo una larga lista de personas a las que estar muy agradecido. Eso es buena señal: quiere decir que hay gente que me quiere bien y a la que yo quiero a su vez.

En primer lugar, comenzaré por mis padres porque ellos están en mi origen. Esta tesis nunca se habría podido realizar de no ser por ellos. Para ellos es mi primer agradecimiento.

Tampoco sería este trabajo lo que es sin la ayuda del propio Fernando Ortiz. Desde el primer instante se mostró dispuesto, y su ayuda, su estímulo, su generosidad sin límites, su paciencia y su prudencia para sugerir vías de estudio sin imponer, para enseñar con el consejo, han resultado cruciales para quien esto escribe. Mi agradecimiento infinito.

El año que pasé en Ottawa se quedará grabado en mi memoria como uno de los periodos más felices y fructíferos de mi vida. Gran parte de la responsabilidad de que ello fuera así es de la familia Diamante que, con su cariñosa acogida y su ayuda constante, me hicieron sentir como en mi propia casa. Gracias de corazón a todos ellos y, en especial, a Mme. Claudette Diamante, por su apoyo incondicional, por su cariño y su inmenso respeto y tolerancia para conmigo. Muchísimas gracias.

Esta tesis se realizó como parte del programa de Maestría en Estudios Hispánicos del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Ottawa. Pude cursar ese programa gracias a una generosa beca de la Escuela de Estudios Graduados de dicha Universidad. A todas aquellas personas que influyeron para que eso sucediera y a la propia escuela doy muy sinceras gracias.

Durante el transcurso de mis estudios tuve la gran suerte de coincidir con compañeros y compañeras de una calidad humana que sobrepasaba con mucho sus de por sí notables méritos académicos. De todos y todas saqué buenas enseñanzas y con todos y todas trabé amistad. Gracias por lo que les toca, y en particular, para Elisa, que me soportaba por las mañanas y en el almuerzo, y cuando yo no podía más ella estaba ahí para darme ánimos. Gracias, compañera. Igualmente agradecido estoy a Raquel, por su asombrosa generosidad, por su forma de ser y por hacerme ver, sin saberlo, que con personas como ella merece la pena continuar en el mundo académico. Muchas gracias. Mi agradecimiento también para Terhi, por su sentido del humor, su compañerismo y nuestros paseos ciclistas y automovilísticos. Y gracias muy sentidas para Javier, que es un compañero de ley, amigo cierto, por todas las conversaciones y todo lo que ha compartido con este gachupín que, después de todo, gracias a su amistad con él no se va del todo de Ottawa. Gracias, compadre.

No puedo dejar de recordar a Pino Monorchio, una de las mejores personas con que uno haya tratado en su vida. Por su prudente atención, siempre a la distancia justa, por sus consejos, su sabiduría, sus excelentes cafés y las comidas y aventuras que pasamos juntos. Mi agradecimiento desde el fondo de mi alma. Arrivederci presto!

Por último, pero no en último lugar, quiero agradecer a los profesores y profesoras del Departamento así como al personal de administración del mismo su amabilidad, su disposición y su trato siempre cordial para conmigo. En especial, a la profesora Juana Liceras por toda su ayuda impagable, y más que a nadie, a mi director de tesis el profesor Fernando de Diego por dejarme trabajar de forma independiente, por confiar en mí y por su colaboración y amistad. De veras, muchas gracias.

Como dije era una larga lista. Ahora, al terminar, me siento mucho mejor.

A Cristina

**Con palabras que tomo prestadas y
que me gustaría haber escrito:**

**A ti, mi compañía, mi sola seguridad, mi reposo
instantáneo, mi reconocimiento expreso donde
yo me siento y me soy.**

V. Aleixandre.

ÍNDICE

Agradecimientos	iii
Dedicatoria	iv
Introducción	1
Capítulo 1 Fernando Ortiz y la poesía española del siglo XX	13
Capítulo II Tiempo y Literatura en el siglo XX	35
Capítulo III El tiempo en Fernando Ortiz	56
Capítulo IV Tiempo y tradición poética	77
Capítulo V Tiempo y creación poética	95
Capítulo VI Tiempo, infancia y ciudad	111
Conclusión	127
Bibliografía	130

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone ser un estudio abarcador de la poesía de Fernando Ortiz desde su primer poemario, *Primera despedida* (1978), hasta su último trabajo publicado, *Moneditas*, que apareció en 1996. Entre estos dos trabajos figuran otros cinco poemarios de una gran hondura poética y en los que encontramos una muy variada gama de estrofas, ritmos y metros que, por lo inusual en la poesía española de los últimos tiempos, llama poderosamente la atención. Si a este dominio del oficio unimos el conocimiento que Fernando Ortiz tiene de la tradición poética española, y el singular uso que de ella hace en la elaboración de su obra, nos encontraremos con una de las producciones poéticas más originales y dignas de atención del último cuarto de siglo, que equivale a decir de los poetas que nacieron después la guerra civil de 1936 y empezaron a publicar en los años setenta. No obstante, a pesar de tratarse de una obra con tantos alicientes, no ha sido estudiada en profundidad; los trabajos existentes sobre la misma se limitan al artículo, la reseña o el ensayo largo. Este hecho, junto con razones de interés y gusto personales que no pueden soslayarse en el momento de la elección del tema, nos ha llevado a emprender la tarea de analizar la poesía de Ortiz. Creemos que el análisis de su obra es relevante porque nos desentrañará uno de los universos poéticos más ricos y complejos de la poesía española actual y, además, enriquecerá nuestras opiniones y lecturas de los autores que le precedieron en la tradición poética española y en los que se reconoce -Rioja, Arguijo, Fernández de Andrada, Blanco White, Bécquer, los hermanos Machado, Cernuda, García Baena, Brines, Gil de Biedma...-, arrojando nueva luz sobre ellos en esa curiosa reversibilidad de la flecha del tiempo literario de cuya posibilidad la cultura moderna nos ha dado fehacientes muestras.

La mención del tiempo no es meramente casual, pues será el estudio de éste en la poesía de Fernando Ortiz lo que constituya el tema central de nuestro trabajo. En efecto, cualquier lectura, por somera que fuere, de su obra, muestra rotundamente que el tiempo es el tema por excelencia de su poesía. La preocupación -se podría decir obsesión- por el paso del tiempo, por la naturaleza temporal del ser humano, la constatación de que no somos más que tiempo, y la lucha vana por escapar a esa realidad recorren toda su obra desde los primeros libros hasta su última entrega editorial. Podría afirmarse que el tema del tiempo constituye el motivo central de su poesía que se extiende como ondas concéntricas en sus libros, y que sirve de filtro a través del cual se hacen pasar otros temas.

La preocupación por el devenir del tiempo, sus efectos sobre la existencia humana, incluso los intentos por escapar a él no suponen nada novedoso en cuanto a creación artística -poética específicamente en este caso- se refiere. Efectivamente el tiempo, junto con el amor y la muerte, es uno de los grandes temas de la poesía universal. Si nos sigue llamando la atención, es porque no hemos conseguido desentrañar su verdadera naturaleza ni sustraernos a su influjo. Ese intento por desentrañar su esencia sigue apasionándonos hoy en la misma medida en que fascinaba a los grandes pensadores y poetas de la Antigüedad clásica. Por ello se ha convertido en un tema esencial de la existencia humana. Ahora bien, de igual modo que el amor o la muerte se entienden de diversa manera en las diferentes culturas, el tiempo también es percibido de distinta forma según la cultura o las épocas. Por ello será necesario estudiar las diferentes maneras de entender el tiempo en nuestra época y en nuestra cultura para, posteriormente, utilizar esos conceptos como instrumentos de análisis de la obra de Fernando Ortiz.

Así, dedicaremos el primer capítulo de este trabajo a repasar la poesía española del siglo

XX. Para ello nos valdremos no sólo de la abundante bibliografía que se ha ocupado de periodizar dicho época, sino también de las opiniones que sobre el mismo ha formulado Fernando Ortiz en su faceta de crítico literario. Ello nos permitirá situar a Ortiz tanto cronológicamente como estéticamente en el contexto en que se inscribe su obra. Nos permitirá, además, clarificar algunos lugares comunes sobre la producción poética de nuestra época que, por repetidos, han calado en casi todos los estudios al respecto. Por último, nos servirá para empezar a entender mejor la obra de Ortiz, su concepción de la poesía y para saber qué autores han ejercido un magisterio más hondo en su quehacer poético y de cuáles se proclama heredero. Todo ello nos resultará de gran utilidad en posteriores capítulos en que se estudiará la importancia de su concepción de la tradición literaria para su tratamiento del tema del tiempo.

Si el primer capítulo permitirá situar a Fernando Ortiz en términos cronológicos y artísticos, el estudio de los diferentes conceptos de tiempo que desarrollaremos en el segundo capítulo nos proporcionará la base teórica desde la que abordar el análisis del tratamiento del tiempo en su poesía. Llevaremos a cabo un estudio de los principales conceptos de tiempo que se han propuesto en nuestro siglo, centrándonos, lógicamente, en aquéllos que son más relevantes para explicar el tratamiento del tiempo en la obra objeto de estudio. No obstante, no nos limitaremos a una mera explicación de ciertas teorías sino que se intentará, en lo posible, ponerlas en relación con la poesía escrita en el momento en que estas teorías se formulaban. Queremos con ello hacer ver la relevancia que los modelos teóricos han ejercido en la producción poética de ciertos autores y, a su vez, la influencia que determinados modelos poéticos han tenido sobre los pensadores que se han preocupado por la cuestión del tiempo.

Nos detendremos en las teorías bergsonianas sobre el tiempo y las pondremos en relación

con la concepción temporalista que de la poesía tenía Antonio Machado, autor que inicia esta vertiente en la poesía española contemporánea y que más influencia tendrá sobre otros autores a medida que avance el siglo XX.

Repasaremos, asimismo, las ideas heideggerianas sobre el tiempo y su concepto de temporalidad como ser en el tiempo. De igual modo que en el caso anterior se relacionarán con modelos poéticos y concepciones de la poesía de autores como el ya citado Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, T.S. Eliot o Francisco Brines, por citar algunos ejemplos.

Finalmente, se hará uso de las ideas de Mircea Eliade sobre el tiempo profano y el tiempo sagrado para aplicarlas a la creación poética en general y a la obra que nos atañe en particular.

Habiendo definido el marco teórico de que nos valdremos para el análisis de la obra de Fernando Ortiz, pasaremos directamente al estudio de la misma en el tercer capítulo.

Dedicaremos éste al estudio de un número suficiente de poemas en que el autor reflexiona sobre el paso del tiempo, su fugacidad, sus consecuencias para el ser humano y cómo afrontarlo en las diferentes etapas de la existencia. Comenzará, de este modo, a quedar apuntada aquí no sólo su concepto del tiempo y de la existencia, sino también la íntima relación de la creación poética con el tiempo -y, por consiguiente, su manera de entender la poesía- y su concepto de la tradición poética como elemento de naturaleza temporal.

El análisis de los poemas incluidos en este capítulo nos ayudará, a su vez, a poner en relación las propuestas teóricas sobre el tiempo que se trataron en el segundo capítulo con la expresión estética de las mismas, sea para su confirmación sea para su refutación. Después de haber tratado esta parte del corpus poético de Fernando Ortiz, estaremos, pues, en condiciones de saber cuál es su concepción del tiempo e, igualmente, cuál es su expresión poética, lo que nos

permitirá aplicar esa visión a los otros temas mencionados que han empezado a aflorar al estudiar los poemas incluidos en este capítulo.

El cuarto capítulo estará dedicado al estudio del vínculo que Ortiz establece entre el tiempo y la tradición poética. De igual modo que se hizo en el capítulo anterior, procederemos a seleccionar y analizar un número suficiente de poemas en que se hace uso de elementos de la tradición, se expone cómo se entiende ésta y cómo se recoge y se renueva por parte de Ortiz. Todo ello sin dejar de lado el tema del tiempo, la preocupación por el tiempo. Porque es siempre, no debemos olvidarlo, el tiempo el tema central esencial a través del cual se tratan todos los demás en su poesía. Por ello, el concepto de Ortiz de tradición poética no se limita a la simple inserción en una corriente estética o artística o en determinada cultura que, con ser importante, no sería en absoluto novedoso. Lo novedoso del concepto y uso que de la tradición poética hace Ortiz radica en la asociación con su idea del tiempo. Así el recurso a la tradición poética se convertirá en una forma de hacernos más conscientes de la diversa percepción que tenemos del mismo. Se muestra, por una parte, con las referencias a ella, que nuestra naturaleza es pasar, que somos víctimas del tiempo; por otro lado, se hace ver cómo, por medio de la creación poética que constituye la tradición, el ser humano intenta si no escapar al tiempo, al menos sí, situarse fuera de él. O, quizá, solamente para ser consciente más plenamente de su globalidad y de nuestra situación con respecto a él. Cosa que, normalmente, no conseguimos al estar inmersos en su devenir. Es, pues, consciencia plena y no santidad (caso de Eliot) ni el “acorde” cernudiano. En este sentido, lo sagrado para Ortiz está en el interior del hombre y depende de sus propios recursos. Ortiz, de este modo intenta conjugar el materialismo dialéctico con la tradición idealista platónica.

Esta visión de la tradición como memoria que constituye parte de nosotros y que, en cierto modo, consigue traspasar el tiempo nos da pie para abordar la concepción de la creación poética y su relación con el tiempo que Fernando Ortiz expresa en gran parte de su obra. A ello dedicaremos el capítulo quinto del presente trabajo. Se podrá ver con mayor detalle algunas de las ideas que quedaron esbozadas en el capítulo segundo. Basándonos siempre en un minucioso análisis de sus poemas, llegaremos a entender cómo el autor concibe la poesía y la creación poética, qué papel tiene la misma en su vida y, por extensión, en la vida de un escritor. Veremos que la creación poética puede entenderse como una lucha, probablemente vana, para intentar escapar a la angustia que nos provoca la conciencia de nuestra insignificancia respecto al fluir temporal y nuestro sometimiento a lo que podríamos llamar la tiranía del tiempo. No obstante, precisamente por ser conscientes de todo ello, la creación poética es también una manera de burlar al tiempo, aun sabiendo de su imposibilidad. La expresión consciente de esa angustia, de esa imposibilidad nos sitúa aparentemente fuera del tiempo, porque al salir fuera de nosotros sale fuera también del fluir del tiempo que nos constituye o, al menos, del acto temporal subjetivo por que se crea.

Esta visión de la creación poética nos mostrará la estrecha relación entre la misma y la tradición entendida según vimos en el capítulo cuarto. Si la tradición, decíamos, nos hace ser conscientes de nuestra esencia temporal y, por su naturaleza de creación poética, de la posibilidad de trascender al tiempo, es claro, pues, que el uso de la tradición, de lo ya creado que ha superado al tiempo, nos coloca en esa misma línea que es a la vez temporal e intemporal según como se mire. La creación - que surge de nuestra existencia individual, subjetiva, conforme el tiempo nos disgrega- es, así, el único recurso para trascender, aunque de modo conscientemente precario e

insuficiente, los efectos disgregadores del tiempo sobre dicha existencia.

A la existencia -a la niñez, más concretamente- en relación con el tiempo dedicaremos el capítulo sexto. Ya quedó dicho el efecto devastador que el tiempo tiene sobre la existencia. Desde esa perspectiva, la infancia se convierte en centro de atención por concentrar en ella todas las características que nos acercan a la eternidad. Si consideramos la existencia como un disgregarse en el tiempo, deberemos concluir que la infancia se corresponde, en cierto sentido, con la plenitud de la existencia. La infancia representa la etapa de la existencia en que estamos más cerca de la abolición del tiempo. Es el tiempo sin tiempo, el tiempo de los dioses. A partir de la infancia, a través de la adolescencia, se pasa, sin solución de continuidad, al continuo declinar que es nuestra existencia temporal, las “presentes sucesiones de difunto” que diría Quevedo.

Por tanto, la infancia y su pérdida se convertirán para el poeta en fuente de sustancia poética. Su poesía deviene en elegía porque se canta una pérdida de la que el tiempo es responsable. Desde esta perspectiva, el tiempo de la infancia, de la niñez, se contempla, podría decirse, como una arcadía de carácter temporal que se añora constantemente, aun teniendo la convicción de que no se volverá a recuperar.

Si, como acabamos de ver, la infancia resulta de crucial importancia como fuente de la que se nutre el poeta para expresar su mundo poético, no deberá extrañarnos que los lugares que sirvieron de paisaje de la misma ocupen también gran parte del universo poético del autor. La segunda parte del capítulo sexto estará dedicada a la relación entre el tiempo y la ciudad, que en este caso es la ciudad de Sevilla. Se comprobará que la ciudad, al ser vista desde una perspectiva temporal, es no sólo un paisaje físico, geográfico, mas también un paisaje de la memoria, es decir,

un paisaje temporal. Por ello, determinados elementos del paisaje cobran en la poesía de Ortiz un claro valor de símbolo temporal. Por decirlo con palabras del propio Ortiz, la ciudad es tanto la forma como el fondo. Es, además, el lugar en que la creación poética es posible, porque viene asociada con la arcadia temporal que supone la infancia, con el estar fuera del tiempo. Y también porque la ciudad como paisaje temporal representa toda una tradición poética de la que no podemos escapar y que nos constituye de modo temporal en cuanto representamos una continuación de la línea temporal en el espacio, pero que, a la vez, nos saca del tiempo al constituir creación que ha abolido el mismo, según su doble vertiente temporal/intemporal, tal como se explicó al tratar de la tradición y el tiempo.

Después de haber analizado la obra poética de Fernando Ortiz en todas las vertientes que se han mencionado, estaremos en condiciones de llegar a una conclusión que nos permita explicar o, por lo menos, entender su poesía respecto a la de sus contemporáneos y a la de sus predecesores. De modo similar, el análisis deberá servir para que podamos comprender los recursos esenciales de que se vale para construir su lenguaje y mundo poéticos, y para mostrarnos qué rasgos son específicamente característicos de su obra y de su estilo.

Y todo ello sin la pretensión de establecer nuestro análisis y sus resultados como el único posible, por darnos cuenta de nuestra incapacidad para desarrollar semejante tarea de una parte y, de otra, por la imposibilidad de reducir la poesía, su lenguaje, a una única interpretación válida. Somos conscientes, a su vez, de lo artificial de la separación que hemos llevado a cabo. Toda segmentación que trate de establecerse con respecto a la obra literaria lo es en cierto modo. El estudio de cada una de estas partes por separado responde a fines puramente metodológicos que no se corresponden con una separación similar en la obra de Ortiz. Su poesía, como todo

producto literario que merezca recibir tal calificación, constituye una unidad de forma y contenido sin que podamos separar éste de aquélla o viceversa. No obstante, habría sido de todo punto imposible desarrollar un estudio a fondo de su obra poética sin recurrir a esa separación. Confiamos en que la pérdida de valor poético se vea compensada por la claridad en la exposición. Desde luego, si que emprendemos la tarea con el firme propósito, parafraseando a T.S. Eliot, de promover el goce y la comprensión de la poesía de Fernando Ortiz. Si lo logramos, nos daremos por más que satisfechos.

Hemos visto hasta aquí, las facetas que considerábamos más relevantes de la poesía de Ortiz. Para tener una idea completa de todo el contexto en que la obra se inscribe, convendría hacer una breve semblanza bio-bibliográfica del forjador de la misma.

Fernando Ortiz, poeta, ensayista, articulista y crítico literario nace en Sevilla, ciudad en la que reside, en 1947. Después de terminar el bachillerato en Toledo, cursó estudios de Ciencias Políticas y Filosofía y Letras en Madrid. Se diplomó en la Escuela Nacional de Documentalistas de Madrid. Ha ejercido la crítica literaria en publicaciones periódicas como *La Estafeta Literaria*, *Ínsula* o *El País*, entre otras. Colaboró con cientos de artículos sobre autores y temas literarios y culturales en la *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Asimismo, durante cinco años, fue columnista y comentarista de temas culturales de *Diario 16* de Andalucía. En la década de los 80 fue elegido miembro directivo de la Asociación Española de Críticos Literarios y jurado de los Premios Nacionales de la Crítica, que concede dicha Asociación, hasta que dimitió de ambas ocupaciones. Obtuvo algunos importantes galardones literarios: Premio Nacional de Poesía “Vicente Núñez” en su primera convocatoria (1991), Premio “Andalucía” de Periodismo de la Junta de Andalucía, también en su primera convocatoria (1978), Premio Nacional de artículos periodísticos “José

María Pemán” en 1989.

Como poeta, Fernando Ortiz comenzó publicando sus primeros poemas en *La Estafeta* en la segunda mitad de la década de los 70. En 1978, aparece su primer poemario *Primera despedida*. Aquí está ya omnipresente su preocupación por el tiempo, la importancia de una determinada tradición en la que se incluye y la creación poética como elemento capaz de aliviar el sentimiento de angustia y de insignificancia que el paso del tiempo nos produce. A *Primera despedida* sigue, en 1981, *Personae*, su segundo poemario. Este libro supone una profundización en lo ya apuntado en su anterior colección de poemas, y comienza a mostrar el extraordinario dominio del oficio de su autor, en términos formales, que se manifiesta en la variada gama de metros y ritmos. Tres años más tarde, en 1984, aparece su tercer libro de poemas, *Vieja amiga*. La mayoría de la crítica coincide en señalar que, en esta tercera entrega, Ortiz alcanza la madurez poética con una voz mucho más personal que en los libros anteriores. En 1986, publica *Marzo*, su cuarto poemario. De nuevo la presencia de la tradición, de la creación poética y del tiempo recorren los poemas. Ese mismo año, publica algunos poemas de *Vieja amiga* y *Marzo* junto con alguno más en un volumen titulado *La ciudad y sus sombras* con ilustraciones del pintor Joaquín Sáenz. Hasta 1990 con *Recado de escribir*, no se producirá una nueva entrega editorial. El tono onírico de ciertos poemas constituye un nuevo registro junto con los temas tradicionales. Es de destacar, de nuevo, la variedad formal presente en todo el poemario. En 1992, publica *El verano*, que incluye el poema largo *Un funcionario* publicado en 1991 en los Suplementos de *Galeote*, recogido después como poema independiente en su poesía completa. Según el propio autor en fecha sucesiva a la publicación del poemario, *El verano* puede considerarse como uno de sus mejores libros y, sin duda, aquél que escribió con más facilidad. Después de este libro, Fernando

Ortiz recopila su poesía completa hasta esa fecha en un volumen de igual título que su tercer poemario: *Vieja amiga*. Posteriormente, en 1996, publica *Moneditas*, su último poemario hasta ahora. En él se produce un cierto cambio de tono. Es más evidente la presencia de rasgos como la ironía -que ya se había esbozado en anteriores libros- y el humor no exento de cierto desenfado que a veces se torna sarcasmo.

Hasta aquí toda su producción poética hasta la fecha. Sus poemas han sido traducidos al italiano, alemán y portugués y están incluidos en numerosas antologías, entre las que cabe destacar: *Poesia della Metamorfosi. Antologia e proposte critiche a cura de Fabio Doplicher*, *Poesia Espanhola de Agora*, introducción y selección de Joaquim Manuel Magalhaes, *Poesia española. La nueva poesía. (1975-1992)*, edición de Miguel García Posada, *Treinta años de Poesia española*, edición de José Luis García Martín y, por último, *Poesia andaluza de hoy (1950-1990)*, editada por Elena Barroso.

En cuanto a la diversa atención crítica que su poesía ha recibido nos limitaremos a señalar las páginas que la *Historia y crítica de la Literatura española* dirigida por Francisco Rico ha dedicado, en su volumen 9, al autor.

Por lo que hace a su labor de prosista y ensayista, Fernando Ortiz ha publicado dos libros sobre Sevilla, *Sevilla y los sevillanos* en 1992 y *Sevilla, pequeña historia de una gran ciudad* en 1997; asimismo, dos ensayos sobre la poesía andaluza titulados *Introducción a la poesía andaluza contemporánea* y *La estirpe de Bécquer* en 1981 y 1985 respectivamente.

Es autor, también, de varias colecciones de artículos y ensayos: *El elefante en la cristalería*, de 1984; *Manual del veraneante perpetuo*, en 1994 y *La caja china y Verso y glosa* en 1993 y 1996 respectivamente.

Por último, en 1988, publicó *El hombre del Renacimiento*, una obra divulgativa para niños.

Como editor, Fernando Ortiz ha publicado una antología de prosas de Joaquín Romero Murube titulada *Sevilla* en 1995, una *Antología de poesías de Alberto García Ulecia* en 1985, un *Epistolario inédito de Luis Cermuda* (1981) y, junto con Abelardo Linares, un volumen monográfico de recopilación de estudios sobre Juan Gil-Albert titulado *Homenaje a Juan Gil-Albert*.

Como puede comprobarse una extensa bibliografía que abarca un amplio espectro en cuanto a temas e intereses, pero que se centra siempre en torno a la poesía, al amor por ella y a su difusión.

CAPÍTULO I

FERNANDO ORTIZ Y LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Es un lugar común cuando se afronta el estudio de la poesía española contemporánea considerar que el inicio del Modernismo (Manuel Reina, Salvador Rueda) que tendrá uno de sus puntos culminantes con el establecimiento de Rubén Darío en España, y la generación del 98¹ representan el punto de partida del siglo XX. Se hace necesario incluir, no obstante, a Juan Ramón Jiménez que, aunque mantuvo estrechos contactos con los círculos modernistas y con algunos poetas del 98 (e.g. Antonio Machado, al menos en una primera etapa), trasciende, por la importancia y complejidad de su obra, a los dos movimientos. Suele aceptarse también que el origen de la lengua poética de estos autores y, por ende, de buena parte de este siglo en la poesía española se encuentra en Bécquer.

Con la consideración de la figura y la obra de Bécquer comienzan algunas discrepancias que se hace necesario recoger por su relevancia para otros aspectos del presente trabajo. Tradicionalmente se ha considerado a Bécquer como una figura aislada y tardía del romanticismo en su vertiente española; hoy comienza a extenderse la idea de que la obra del sevillano es producto de una tradición más amplia de la que Bécquer es su máximo exponente romántico. A esta línea de pensamiento se adhiere, habiendo sido uno de los pioneros en su difusión, Fernando Ortiz que la explica en estos términos en su *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*:

¹Sobre la controversia entre Modernismo y 98 como movimientos antagónicos y lo apropiado del término generación para el 98, suscribimos las tesis de Aullón de Haro en Poesía de la generación del 98. Temas de España 144. Madrid: Taurus, 1984. 7 y ss.

“[...]En general, los tratados y manuales de literatura dan a Bécquer como surgido <<ex nihilo>>. Nada más alejado de la realidad. El círculo de ilustrados prerrománticos sevillanos (Blanco, Lista, Cepero, Roldán, Sotelo, Matute y Rodríguez Zapata) es el transmisor de una tradición ininterrumpida. O, por decirlo con palabras del profesor Ruiz Lagos, “lo único que nos explica la hondura poética de un Bécquer, de un Machado, de un Juan Ramón o el saber popular de un Demófilo” (Ruiz Lagos, Ilustrados, citado por Ortiz, Introducción: 37)²

Será importante retener esta idea de Bécquer como heredero de una tradición ininterrumpida -que también Antonio Machado sostenía, por boca de sus apócrifos, en sus escritos en prosa- para futuras consideraciones sobre el desarrollo posterior así como para la concepción de la poesía y la tradición del propio Ortiz.

Pasemos, una vez establecidos los orígenes de la poesía española moderna, a ver cuáles eran sus principales características. Convencionalmente, los manuales de literatura presentan una artificial separación entre Modernismo y 98. Según esta distinción, el Modernismo habría supuesto un movimiento de ruptura contra la mediocridad y el prosaísmo burgués de buena parte del XIX. Se caracterizaría, pues, por una ruptura con la lengua poética usada hasta el momento y un intento de renovación de la misma introduciendo nuevos metros y ritmos, que dan preponderancia a los aspectos rítmicos y coloristas. Se observa una gran influencia de las tendencias literarias en vigor en Francia, especialmente el Simbolismo. Se pretende crear una

²Ruiz Lagos, Manuel. Ilustrados y reformadores en la baja Andalucía. Madrid: Editora Nacional, 1974.

Ortiz, Fernando. Introducción a la poesía andaluza contemporánea. Sevilla: Calle del Aire, 1981.

poesía entendida como un universo autónomo de belleza sin finalidad práctica alguna (arte por el arte) en oposición a la realidad de una sociedad industrial y mercantilista. Por otro lado, el 98 vendría a ser un movimiento más específicamente español casi exclusivamente definido de acuerdo con los preceptos regeneracionistas finiseculares que se exacerban con motivo de la pérdida de las últimas colonias de ultramar.

Nos parece esta una separación superficial en gran medida; la gran mayoría de los autores que la crítica adscribe al 98 compartieron no sólo lecturas, filias y fobias con los escritores llamados modernistas sino también opiniones similares respecto a la creación literaria, la lengua y, especialmente, respecto a sus actitudes críticas -de extremo radicalismo en algunos casos- en relación con la sociedad y las artes finiseculares. En esta línea, resulta más abarcador entender ambos movimientos no como opuestos dialécticamente sino complementarios. Aullón de Haro ha mantenido esta tesis integradora; por su concisión y claridad no nos resistimos a citar de su *Poesía de la generación del 98*:

“[...]La característica incardinación de de la Generación del 98 dentro de la crisis de fin de siglo, se construye no mediante la creación de un universo estético-espiritual y artísticamente autónomo[...], sino mediante la problematización ética del mundo, del yo y de la patria. Por tanto lo específicamente noventayochista, a diferencia del Modernismo, radica en lo que podemos llamar una crítica directa de la realidad y el tema de España; mientras que los escritores propiamente modernistas llevaron a cabo una crítica indirecta en tanto constructores de una realidad subjetivo-cultural ajena a aquella que la sociedad les ofrecía y que a ellos repugnaba. No obstante, debe quedar bien sentado desde un principio el hecho de

que modernismo y 98 no son respuestas a una misma crisis que se repelen, más bien funcionan como anverso y reverso en la medida en que aparecen efectivamente como discernibles, mostrando sus rasgos más caracterizadores.”

(Aullón, Poesía: 12)

De lo escrito por Aullón se desprende que tanto los modernistas como los del 98 compartían una misma visión crítica de la realidad que les circundaba y un deseo de ruptura y renovación. La diferencia estriba en la manera de airear la crítica, particularmente en dónde se pone el énfasis. La clasificación, por tanto, de un autor concreto como modernista o del 98 es más una cuestión de grado que de estética, sin que ambas categorías sean incompatibles. Un iluminador ejemplo de la conjunción de las dos categorías lo encontramos en Antonio Machado. Es bien sabido que tuvo intenso trato con los autores de la época considerados modernistas (recuérdese el retrato que de él hiciera Villaespesa en “Maison dorée”) y, al mismo tiempo, consideraba a Unamuno -siempre citado como estandarte del 98- como su maestro. Igualmente, es lugar común considerar su obra primera, *Soledades* especialmente, como modernista y simbolista, frente a *Campos de Castilla*.

Tendremos que concluir, en consecuencia, dando la razón a Juan Ramón Jiménez en su consideración del Modernismo como un fenómeno más amplio que alcanzó no sólo a las artes, bien que su concepto del Modernismo estuviera más encaminado a encontrar una definición en la que él pudiera sentirse incluido³.

³Véanse a este respecto unas declaraciones de Juan Ramón del 18 de marzo de 1935 al diario madrileño *La Voz*, recogidas por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez en Jiménez, Juan Ramón. El Modernismo. Notas de un curso (1953). Ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. *Ensayistas Hispánicos*. México: Aguilar, 1953. 17

Es precisamente la figura de Juan Ramón Jiménez quien preside ya sin ningún género de dudas la siguiente etapa. Su predominio, influencia y magisterio en la poesía española puede decirse que comienza en este periodo. Sus ideas marcan las líneas de evolución que sigue la mayoría de los poetas de este periodo y, como se ha dicho más arriba, tendrían gran influencia en la poesía venidera. Es éste claramente un periodo de transición entre el Modernismo que queda superado y los movimientos vanguardistas de los que comienzan a apreciarse ciertos elementos. Al respecto de las diferentes denominaciones que se han propuesto para este periodo (Novecentismo, generación del 14), no vamos a pronunciarnos por ninguna, ya que juzgamos de mayor interés los rasgos del periodo que su denominación. Sobre éstos sí existe bastante acuerdo general.

Es bien patente la prolongación de la reacción iniciada por el Modernismo contra el espíritu y la estética decimonónicas. Incluso el Modernismo y el 98 se ven como demasiado cercanos todavía a la mentalidad imperante en el XIX. No decae la preocupación noventayochista por el tema de España pero con tonos menos castizos y más europeístas. Como consecuencia de la búsqueda de un arte puro, de una poesía pura, surge una preocupación por el lenguaje que desembocará en una depuración estilística caracterizada por la pulcritud y el desapasionamiento. Como resultado, la poesía de este periodo abandona la preeminencia que el sonido y los sentidos, en general, habían tenido en la poesía modernista y se torna más reflexiva e intelectual. De aquí que se haya hablado de una tendencia elitista de la misma (perfectamente resumida en la famosa dedicatoria de Juan Ramón “a la minoría siempre”). No es de extrañar, en resumen, que las características a que acabamos de aludir lo sean también de la poesía de Juan Ramón, que acapara la atención del periodo por lo que a poesía se refiere.

Si bien algunos movimientos vanguardistas habían publicado sus manifiestos en los primeros años de este siglo (e.g. el Futurismo en 1909), y tiene gran eco la labor precursora de Ramón Gómez de la Serna, no será hasta después de 1914 y, fundamentalmente después del final de la Primera Guerra Mundial, cuando se produzca la verdadera eclosión de la Vanguardia o, por mejor decir, de los diferentes movimientos vanguardistas. Se hace difícil encontrar rasgos comunes a estos movimientos tan variados y que se sucedieron a tan vertiginosa velocidad. No obstante, podemos decir que la gran mayoría de ellos compartía el deseo de ir más allá en la búsqueda de una poesía pura, inmanente, que no imite a la realidad sino que se distancie radicalmente de ella (el arte deshumanizado del que hablará Ortega); igualmente, el gusto por la técnica y el maquinismo. Aparte estas grandes líneas, cada movimiento tiene sus rasgos específicos, bien que dichos movimientos fueran hartamente fugaces, excepción hecha del Ultraísmo, el Creacionismo y, fundamentalmente el Superrealismo.

Estos movimientos fueron, sin duda, los más representativos en España. El Ultraísmo es un movimiento español cuyas máximas figuras fueron Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Asséns, que mantuvieron una agria disputa a cuenta de la autoría del término. También el argentino Borges pasó por una etapa ultraísta y reconocía a Cansinos como su maestro. El Creacionismo fue fundado por el poeta chileno Vicente Huidobro y su máxima figura en España es Gerardo Diego. El movimiento que alcanzó mayor relevancia e influjo posterior, no sólo en España sino en toda Europa, fue el Superrealismo. Movimiento nacido en Francia y cuyo líder sería André Breton, se caracteriza por su intento de total y radical transformación del arte y de la vida. Propugna una liberación de los impulsos subconscientes de la persona y de las represión que suponen los valores burgueses de modo que se pueda alcanzar un poder creador total. La creación

no debe estar regida por ningún principio de la razón. Ello lleva a la asociación casual de palabras, la escritura automática y al uso de un lenguaje que supera los límites de la expresión lógica y que abandonará los ideales de deshumanización y pureza de la época precedente.

Aunque el surrealismo no alcanzó en España cotas tan radicales como en otros países, debido a su iniciador y propagador, el poeta vasco Juan Larrea, y en una etapa algo posterior a figuras como Dalí y Buñuel, casi todos los autores que luego integrarían lo que erróneamente se denominó “generación del 27” pasarían por una etapa surrealista que se dejaría sentir en su obra posterior. Así puede verse en la obra de Lorca y Alberti y, sobre todo, en la de Vicente Aleixandre. El uso del versículo, de grandes imágenes de tipo cósmico, la búsqueda de la fusión del ser humano y la Naturaleza en la obra de este último es una evidente herencia de este movimiento⁴

Con el ocaso de los movimientos vanguardistas que dejan una huella visible, especialmente como se ha indicado el Surrealismo, en la poesía española, surge un nuevo grupo de poetas cuya importancia será fundamental para el desarrollo de la lírica española en la segunda mitad del siglo; nos estamos refiriendo a lo que se llamó “generación del 27”. El uso del término generación, empleado en un primer momento, suscita una gran controversia. Igualmente polémica es la cuestión de la fecha. Recordemos que Cernuda, uno de sus integrantes, se refería a la generación de 1925; Guillén y Alonso, de 1927. Muchos han sido los nombres y etiquetas que se les han colocado. Convencionalmente se había aceptado el de generación del 27, si bien no se

⁴Sobre la consideración de Aleixandre como poeta surrealista, consúltese el apartado a él dedicado por Luis Cernuda en “Estudios sobre poesía española contemporánea” en Cernuda, Luis. Obra completa. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. 3 vols. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. 228-229.

cumplían los requisitos ni de Petersen ni de Julián Marías para el uso del término. Algunos autores usan el término **grupo poético** que también nos parece erróneo y muy vago. Coincidimos con Rozas y Torres Nebrera⁵ en que la realidad era más compleja: existían diversos grupos regionales, andaluces los más importantes de ellos (recuérdese Mediodía en Sevilla, Litoral en Málaga...), que se relacionaron entre sí creando un núcleo, cuyo centro fue Madrid -al menos temporalmente-, que estaba formado por elementos de esos grupos regionales.

Al margen de la polémica sobre nombre y nómina, los del 27 representan una interesante conjugación de vanguardismo, de cuyo más amplio marco casi todos procedían, y respeto por la tradición. Es harto conocida la admiración por Góngora de la mayoría, pero no podemos olvidar tampoco la reivindicación de los clásicos (Juan de Yepes, Fray Luis, Garcilaso) y de autores más cercanos en el tiempo como sus predecesores Juan Ramón, Rubén o el mismo Gómez de la Serna. Todo ello se mezcla con otra original combinación: una estética culta -muchos fueron profesores universitarios- e intelectualista que convive con el gusto por lo popular plasmado en su interés por el Romancero y los Cancioneros tradicionales, etc.

Como colofón a esta visión panorámica del 27, nos interesa destacar el cambio que se ha producido en la valoración de la figura y la obra de Luis Cernuda. Siguiendo a Fernando Ortiz en su *Introducción*, debemos notar que “aún es reciente la reivindicación de Cernuda como poeta mayor de su generación.” (Ortiz, Introducción: 27)

Hasta fechas no muy lejanas, efectivamente, primaba la consideración de Cernuda como una figura aislada en el contexto del 27. Quizás su carácter huraño, su feroz independencia y,

⁵Para un estudio más detallado de esta cuestión, véase Rozas, Juan Manuel y Gregorio Torres Nebrera. El grupo poético de 1927. Cuadernos de estudio. 2 vols. Serie Literatura 24 y 25. Madrid: Editorial Cincel, 1980. 7 y ss.

especialmente, su reivindicación de un lenguaje del lenguaje hablado y del tono coloquial lo situaran en un primer momento como una figura solitaria en comparación con otros autores de su época. Los manuales de Literatura española, aunque empiezan a reconocer su enorme talla poética, continúan hablando de una figura que no encaja totalmente en el molde concreto del 27 ni en ningún otro⁶ Parece existir alguna reticencia a afirmar abiertamente que, de los del 27, es el poeta que ejerce un magisterio poético más fundamental sobre futuras promociones de poetas, si acaso comparable sólo con Aleixandre. Así lo reconoce Amparo Amorós en su artículo “Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939”⁷:

“Si buscáramos entre la Generación del veintisiete y las más recientes[...]un hilo conductor que no se interrumpiese y cuya presencia haya logrado más peculiar y honda significación en los diversos grupos, habría que encontrarlo, sin duda, en la obra de Luis Cernuda [...]. El hecho resulta doblemente interesante por el silencio a que durante tantos años se ha visto sometida su obra, por el apartamiento físico de su autor, fuera de España desde 1938 hasta su muerte en 1963, y por el propio carácter del poeta y de sus textos, fraguados ambos en soledad desdeñosa y exigente poco propicia a cualquier tipo de concesiones.” (Amorós, “Luis Cernuda...”: 1)

⁶Con referencia a esta idea de Cernuda como figura que no puede encasillarse en ninguna tendencia debido a la enorme trascendencia de su obra, Fernando Ortiz -citado por Barón- dice: “[...]Con Bécquer hay una ruptura. Con Juan Ramón, otra. Con Cernuda, la tercera y última que conozco.” Véase Barón, Emilio. Después de Cernuda y otros ensayos. Textos y Ensayos. Almería: Zéjel Editores, 1991. 7.

⁷Amorós, Amparo. “Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939.” Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora. Ed. José Manuel López de Abiada. Madrid: Gredos, 1984. 19-31.

La valoración de Cernuda en el sentido defendido por Ortiz y Amorós, entre otros⁸, o en el opuesto es de capital importancia a la hora de valorar la poesía española de la inmediata posguerra y las sucesivas promociones.

Después del 27, ya no resulta tan fácil una clasificación de los distintos movimientos. Así, figuras como Miguel Hernández que pertenece a la inexactamente llamada “generación del 36”, se incluyen en algunos tratados en las postrimerías del 27 (“genial epigono del 27” llamó Dámaso Alonso a Miguel Hernández). En el periodo que nos queda por revisar en este trabajo, seguiremos la clasificación de Julián Marías⁹, sin que esto suponga forzar la inclusión de casos especiales en determinados grupos por razones cronológicas. Por tanto, la primera generación de posguerra incluye a los poetas nacidos entre 1909 y 1923 (aquí habría dos promociones: aquellos que comienzan su andadura literaria antes de 1936 -la mal llamada generación del 36-, que incluiría a poetas como Miguel Hernández, Luis Rosales, Muñoz Rojas, etc. y los que comienzan a publicar con posterioridad a esa fecha). La segunda generación de posguerra estaría comprendida por los poetas nacidos entre 1924 y 1938; los poetas nacidos entre 1939 y 1953 conformarían la tercera y, finalmente, la cuarta estaría formada por los nacidos entre 1954 y 1968.

Hasta fechas no muy lejanas solía describirse el panorama de la poesía española de posguerra (amén de la influencia de Dámaso Alonso y Aleixandre) como un enfrentamiento entre la preocupación formal de los poetas de *Garcilaso*, también llamados “juventud creadora”, y la

⁸Consúltense para más amplia nómina de autores que se sostienen esta tendencia los números homenaje a Cernuda de Cántico 9 y 10 (agosto-septiembre 1955), II época. y de La caña gris 6, 7 y 8 (1962). Son igualmente relevantes los estudios de Octavio Paz “La palabra edificante de Luis Cernuda” en Cuadrivio y en Los hijos del limo

⁹Véanse sus libros El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1949. Y Literatura y generaciones. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

preocupación social de los poetas de *España*. Entre aquéllos cabe contar a José García Nieto, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco o Rafael Morales. Entre los segundos, se incluyen Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, Leopoldo de Luis, Carlos Bousoño... Sin embargo, esta polarización que Dámaso Alonso trató de sintetizar con su fórmula “poesía arraigada/poesía desarraigada” es demasiado reductora. Si es cierto que el Postismo -que trató de ser una apuesta por lo expresivo y la imaginación- u otros movimientos como el que agrupó a los poetas de Escorial (escisión ideológica de algunos miembros, e.g. Ridruejo, de los garcilacistas) jugaron un papel secundario, no es menos cierto que no se valoró en su justa medida la importancia del grupo *Cántico* de Córdoba. Buena prueba de ello lo vemos en su total ausencia de un estudio tan completo y erudito sobre la poesía de posguerra como el de Víctor García de la Concha¹⁰. En las escasas antologías en que quedan recogidos los integrantes del grupo (Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente y Mario López) se citan como ejemplos marginales en mayor o menor medida¹¹. No es hasta 1976, a raíz de la publicación del hoy conocido trabajo de Guillermo Carnero *El grupo “Cántico” de Córdoba*¹², y del esfuerzo crítico de Fernando Ortiz¹³, cuando se empieza a ver la verdadera importancia de estos autores en la poesía española.

¹⁰García de la Concha, Víctor. La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos. 2ª ed. Madrid: Prensa Española, 1973.

¹¹Consúltense a modo de ejemplo la antología de García-Posada, Miguel. 40 años de poesía española. Madrid: Cincel, 1979. Y el estudio de Payeras Grau, María. Poesía española de posguerra. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986.

¹²Carnero, Guillermo. El grupo “Cántico” de Córdoba. Madrid: Editora Nacional, 1976.

¹³De especial interés, amén de sus artículos sobre García Baena, es el apartado dedicado al grupo en Introducción (21-24) y, también, su artículo “Modernidad del grupo “Cántico”.” en La estirpe de Bécquer. Jerez de la Frontera: Fin de Siglo, 1982.

Cántico surgió, según García Baena, en medio de la “monotonía” de *Juventud creadora* y el “tremendismo” de *Espadaña*. Los críticos que se han ocupado con mayor acierto del grupo lo consideran el transmisor de la herencia modernista y del 27, con especial atención para la figura de Luis Cernuda, en la poesía española.

Los poetas de Cántico se caracterizan por su intento de librarse de la empobrecedora y asfixiante polarización existente en el panorama poético de su tiempo. Esto se plasma en un barroquismo estilístico, un léxico rico y preciso y, sobre todo, en un tratamiento sensual y vitalista del amor radicalmente diferente tanto de la indefinición del garcilacismo como de angustiados tonos existencialistas.

Contemplando el desarrollo seguido por la poesía española desde la posguerra hasta nuestros días, no resulta controvertido afirmar que estas valoraciones marginatorias respondían más a razones ligadas al contexto histórico que a verdaderos criterios literarios. Actualmente, a la vista de su influencia en la poesía de las siguientes décadas, se tiende a revisar los juicios críticos sobre el grupo dándole mayor preeminencia a su labor. Fernando Ortiz es probablemente quien con más entusiasmo ha acometido esta tarea, llegando a sostener la tesis de que el grupo representa el núcleo de la primera generación de posguerra:

“¿Podremos ahora, en 1980, seguir considerando a poetas como Eugenio de Nora o Victoriano Crémer como poetas por antonomasia de la primera generación de posguerra, y a ‘Cántico’ como un *suceso episódico*? Nuestra tesis es[...]exactamente la contraria: *la primera generación de posguerra está constituida fundamentalmente por el grupo ‘Cántico’.*” (Ortiz, Introducción: 22)

Esta consideración de Cántico como suceso fundamental para el devenir de la poesía

española no se extiende hasta finales de la década de los 70, pero es difícilmente rebatible desde el punto de vista actual al atender a las opiniones de poetas más jóvenes, como se comprobará más adelante con los poetas de la segunda generación de posguerra. Pero no adelantemos acontecimientos.

Muchos de los poetas de la primera generación de posguerra que pertenecían a lo que Dámaso Alonso llamó **poesía desarraigada**, comenzaron, desde principios y mediados de los 50, a practicar un tipo de poesía que entroncaba directamente con un movimiento artístico más amplio denominado “**realismo social.**” Esta poesía, llamada **social**, era un intento de llegar al pueblo llano. De ahí que sea una poesía caracterizada por el uso de un lenguaje claro y sencillo, sin ornamentos de tipo estético, que intencionadamente tendía al prosaísmo (en ocasiones de forma excesiva). Era ésta una poesía de tono coloquial que comunicaba directamente. Sus temas más comunes tienen que ver con preocupaciones de tipo social: el deseo de libertad y de justicia social, la alienación de la sociedad capitalista industrial y, de una forma casi obsesiva, la preocupación por España, que no era nueva en la poesía española, pero que tiene una orientación decididamente política.

Si no debemos olvidar que esta poesía marcó buena parte de la década de los 50 y principios de los 60, no podemos tampoco dejar de advertir que fue un intento en gran medida frustrado. Si juzgamos por su influencia posterior, o por las opiniones al respecto de poetas que la practicaron (un ejemplo adecuado sería **Gabriel Celaya**), hemos de convenir que esta poesía no logró ninguno de sus dos propósitos programáticos: su voluntad de llegar al pueblo y su utilidad como elemento de transformación social. Es evidente que la poesía, que era manifiestamente minoritaria, siguió en esa categoría a pesar de los intentos de los poetas sociales. Por otro lado,

nadie sostiene hoy que la poesía pueda servir como herramienta de transformación social. Al menos, no podemos decir que España sufriera ninguna transformación debido a cualquiera de los poemas de esta corriente.

Hemos querido separar las figuras de José Hierro y de Blas de Otero del movimiento de poesía social, porque, sin negar la influencia de este movimiento en parte de su obra, nos parece que por su gran talla poética y la variedad de su obra resultaría reductor encasillarlos dentro de este tipo de poesía.

En efecto, Hierro y Otero firmaron obras de claro talante social pero no se limitaron a ese tipo de poesía. Podría decirse que pasaron por ese periodo aportando su talento poético, pero no pasaron con él. Ellos venían de más atrás. Otero entronca directamente con las inquietudes de la angustia y el ansia de eternidad unamunianas. Su preocupación por el tema de España y por el tema del tiempo lo hacen enlazar también con Antonio Machado; algunos críticos, el propio Fernando Ortiz en la obra anteriormente citada, ven también algunas influencias de Quevedo y San Juan. Por otro lado, en Hierro pueden encontrarse igualmente rasgos machadianos (la preocupación por el tiempo recorre toda su producción) y, también, rubenianos.

En definitiva, en los dos autores encontramos una obsesión por la forma (recordemos que Otero fue un excelente sonetista) y por el lenguaje que los alejan de los poetas estrictamente sociales. Tampoco, sin embargo, llegan al esteticismo intimista y la perfección formal que los de Cántico heredan del 27. En este sentido (y en los demás también), y con la tesis de Ortiz -que considera a Cántico como la base fundamental de la primera generación de posguerra- en mente, puede afirmarse que son poetas excepcionales dentro de su tiempo.

La aceptación de la primacía de Cántico dentro de la primera generación de posguerra

tiene, como ya advertimos, consecuencias notables para la valoración de las futuras generaciones. Esto se comprueba muy claramente con la segunda generación de posguerra. No es difícil darse cuenta, para un lector medianamente avisado, del enorme grado de polarización y bandería que se ofrece en los volúmenes que antologan la producción poética de este periodo. Las exclusiones de distintos nombres en función del grupo en el que milita el antólogo son verdaderamente sonadas¹⁴. El problema va más allá de la anécdota si tenemos en cuenta que todavía en 1978 García Hortelano publica su antología¹⁵ sobre esta generación y mantiene los mismos nombres que incluyera Castellet en la suya. Es decir, la evolución de los poetas del grupo no se ha tenido en cuenta porque se actúa con criterios fijos, cuando no preconcebidos.

A este respecto, creemos que es José Luis García Martín quien ha acertado a resumir de forma más abarcadora el panorama poético de ese tiempo¹⁶. En su antología, independientemente de la opinión que suscite la inclusión de ciertos autores en categorías como poesía social, se plantea un estudio de los grandes grupos dentro de la generación; así, se habla de la poesía andaluza, del “grupo catalán” y, también, de otros grupos de menor relevancia. Consideramos este planteamiento un gran acierto porque permite apreciar las distintas tendencias que operaban entre los miembros de la generación. Puede verse claramente al estudiar los rasgos de cada grupo,

¹⁴Compárese a este respecto la antología de Castellet, Veinte años de poesía española (1939-1959). Barcelona: Seix Barral, 1960., con la de Jiménez Martos Nuevos poetas españoles. Madrid: Ediciones Agora, 1961. En la primera quedan excluidos casi por completo los autores andaluces y los catalanes son mayoría entre los antologados; en la segunda, en cambio, que puede considerarse una respuesta a la de Castellet, los andaluces son mayoría y los catalanes quedan olvidados.

¹⁵García Hortelano, Juan. El grupo poético de los años 50. Una antología. Temas de España. Madrid: Taurus, 1978.

¹⁶García Martín, José Luis. La segunda generación poética de posguerra. Colección Rodríguez Moñino 5. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986.

el diferente acento que se ponía en la generación precedente. Mientras, por ejemplo, al hacer balance de las diferentes antologías tentativas de esta generación, Martín recoge como una de las características del grupo de poetas andaluces su herencia de una tradición verbalista, el regreso al intimismo y al individualismo, la tendencia a la autobiografía y la importancia del tema, el argumento y la anécdota, pero con un lenguaje rico y una cierta preocupación formal. En el grupo catalán, por otro lado, las características que más se citan son su cercanía con la poesía social o, al menos, con el realismo crítico, el uso de la ironía, la concepción temporalista de la poesía -de ahí la importancia que tiene Antonio Machado, aunque se centren sólo en el Machado de *Campos de Castilla*-, la importancia del recuerdo, sobre todo, del recuerdo de la infancia.

Dejando a un lado lo que de arbitrario e interesado puedan tener estas clasificaciones, y aun admitiendo que los perfiles no estuvieron nunca tan claramente delimitados, podemos ver cómo en la poesía andaluza se continúa en línea muy similar a la de los poetas de Cántico que, como ya se dijo, enlazaban con el 27. No se produjo una ruptura tan radical en la poesía andaluza como fue el caso en otras partes de España, acaso por el aislamiento que los poetas andaluces padecieron en la posguerra¹⁷. Por otro lado, se nota una tendencia en ciertos autores castellanos de proximidad ideológica y estética con la poesía social. Esto es también observable en el grupo catalán, aunque aquí habría que hacer algunas matizaciones, puesto que en algunos de sus autores (por ejemplo Jaime Gil de Biedma) existe la clara voluntad de ir más allá y de convertir ciertos rasgos típicos como el deliberado coloquialismo o el uso de la ironía y el humor en elementos compatibles con una exigencia de rigor formal.

¹⁷Se hace preciso referirnos de nuevo a Fernando Ortiz, que en su Introducción desarrolla este aspecto de la poesía andaluza. 21-22.

En definitiva, si prestamos atención a todos estos rasgos, llegaremos a la conclusión de que no son exclusivos de ningún grupo en particular, sino que -en mayor o menor medida- caracterizan a todos los integrantes de la generación. Así, por ejemplo, el gusto por el recuerdo, por la infancia no está reñido ni mucho menos con el interés por la experiencia personal, por la autobiografía. Se ha hablado de muchos de estos poetas como de poetas de la experiencia; sólo nos atreveríamos nosotros a usar la expresión en el sentido de Langbaum¹⁸.

De este carácter heterogéneo que mezcla lo social con un rigor formalista, la subjetividad con el esteticismo, se desprende también el hecho de que esta generación sea una generación que no provoca una ruptura radical con la etapa precedente. Basta echar una ojeada a la nómina de poetas a los que sus integrantes reconocen algún magisterio sobre ellos. Probablemente la concepción temporalista de la poesía de Machado es predominante, pero hay más influencias, unas abiertamente reconocidas y otras no tanto. Cernuda, después de la labor de rescate que llevó a cabo el grupo Cántico, se sitúa ya en el camino que lo convertirá en una de las referencias poéticas más importantes de la poesía española del siglo. La crítica ha establecido su influencia en la obra de muchos de los autores de esta generación, de modo particular en el caso de Jaime Gil de Biedma. Lo que no se ha reconocido es la influencia y el perfecto conocimiento que el autor barcelonés tenía de la obra de Manuel Machado. No nos resistimos a citar a Fernando Ortiz, que conoció, trató y admiró profundamente al barcelonés, a este respecto:

“En aquellos años, Manuel Machado ejercía una considerable influencia en la lírica española de posguerra, pero esa influencia era oculta. Como Manuel Machado

¹⁸Langbaum, Robert. The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. New York: Random House, 1957.

estaba políticamente mal visto, muy pocos se atrevían a proclamar su magisterio en su propia obra. Jaime[Gil de Biedma], desde luego, no lo hacía. [...]Para quien quiera verlo, el más famoso poema de Jaime Gil, “De vita beata”, procede directísimamente de un poema de don Manuel, el titulado “Prólogo-epílogo”.”

(Ortiz, Verso y glosa: 66)¹⁹

Si a esta cita unimos el importante magisterio que muchos autores le reconocen a Vicente Aleixandre, se hace bien patente que la segunda generación de posguerra no es una generación de ruptura.

No quisiéramos concluir las líneas dedicadas a este periodo sin hacer una especial mención de Francisco Brines, probablemente junto con Gil de Biedma una de las cimas de su generación. Nos parece acertado detenernos en su obra por la enorme influencia que ésta tendrá en la de Fernando Ortiz, especialmente en sus comienzos. La poesía de Brines está recorrida por la obsesión por el paso del tiempo, de la precariedad de la vida y, a pesar de ello, de su amor a ésta. Resuenan en sus versos los de Quevedo, Cavafis y, como no podía ser menos en alguien de su generación, de Cernuda. Unido a su obsesión por el paso del tiempo está, también, la consideración de la infancia como tiempo mítico fuera del tiempo en el que nos parece rozar la inmortalidad. Juan Ramón también estará presente en esos aspectos de la obra de Brines.

Por aquí irán muchas de las preocupaciones de la generación siguiente. La tercera generación de posguerra -que no es tal en sentido estricto, pues no vivieron la experiencia de la guerra- incluye a los poetas nacidos entre 1939 y 1953. A esta generación pertenece Fernando

¹⁹Ortiz, Fernando. “La poesía de Javier Salvago.” Verso y glosa. Textos y pretextos. Valencia, 1996. Ortiz analiza aquí en más detalle los paralelismos entre los poemas.

Ortiz. La aparición, en 1970, de la archiconocida y archicitada antología de Castellet²⁰, quizá por su precipitación y un cierto afán mercantilista, dio lugar a una visión no por cierta menos parcial de los integrantes de la generación. Según el antólogo, las características de esta nueva poesía - que han pasado de forma automática a los manuales de literatura- son el abandono del realismo hacia una concepción de la poesía en que la forma lo es todo y el contenido está supeditado a ella; la importancia que tienen los medios de comunicación de masas como fuente de elementos para la poesía, que lleva a una mezcla de lo grave y lo frívolo; la convicción de las escasas posibilidades de la poesía de transformar el mundo; un vasto bagaje cultural (aprovechado al máximo en los poemas mediante citas implícitas o explícitas, referencias a otras obras o autores; culturalismo, en definitiva) que favorece las influencias de autores extranjeros (Yeats, Pound, Saint-John Perse, los surrealistas franceses...) y que rechaza o deliberadamente ignora la tradición española inmediata (las excepciones serían Cernuda, Aleixandre y Gil de Biedma); cierto gusto por lo exótico (ciudades, nombres, ambientes) y lo “camp”; una gran riqueza formal; escritura automática y uso del “collage”. Hay que precisar, no obstante, que estos rasgos ni son exclusivos de los poetas antologados ni son los únicos rasgos que se observan en la poesía de esta generación. Es indudable que tuvieron una etapa de preponderancia, fundamentalmente la década de los 70, pero decayeron como tendencia pasados esos años. Son características de la obra de esos poetas; de algunos de ellos, características de la obra de ese momento a juzgar por su trayectoria posterior. Ahora bien la tercera generación es más amplia, diversa y plural de lo que esa antología daba a

²⁰Castellet, José María. Nueve novísimos poetas españoles. Barcelona: Barral editores, 1970. Los poetas incluidos en ella son: Manuel Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión, J. M^o Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

entender. Podemos referirnos a este periodo con la expresión de Fernando de Diego²¹ “la dispersión”. En efecto, Fernando Ortiz, como quedó dicho, pertenece a esta generación y no podría englobarse dentro de las características citadas para los “novísimos”, siendo sin duda alguna uno de los nombres más trascendentales de la misma. Con esta generación comienza un proceso hacia un creciente individualismo que llega hasta la producción poética más actual.

Podría decirse que la tercera generación de posguerra se caracteriza no sólo por lo dicho para los “novísimos”; sino, también, por la recuperación, después de éstos, de poetas de la generación anterior (Francisco Brines; Gil de Biedma también era de los pocos reivindicados por los “novísimos”), una vuelta a moldes formales más clásicos en contraste con los novísimos (sextinas, sonetos, tercetos encadenados), el uso de la ironía (como clara herencia del magisterio de Jaime Gil de Biedma) y del humor -que se verá acentuado en los poetas de la generación siguiente-; es, normalmente, una poesía de temática urbana, aunque en la línea apuntada del individualismo, encontramos también autores que se preocupan por el paisaje rural: Eloy Sánchez Rosillo y Andrés Trapiello.

Con la esta generación se produce también un equívoco que conviene aclarar: se ha tratado de encasillar a la mayoría de los poetas que no practicaron la estética novísima dentro de lo que se ha denominado con enorme falta de rigor “poesía de la experiencia”. Es menester decir que la denominación podría ser válida para muchos de ellos si se utilizase en el mismo sentido que daba Langbaum a la expresión en su obra ya citada; pero esto no es así. Se suele utilizar para referirse a algunos autores que narran anécdotas personales de carácter sórdido por lo general con

²¹Véase De Diego, Fernando, Antonio Garrido y Francisco Ruiz Noguera, ed. Antología de la poesía española contemporánea. Ottawa: Legas, 1991.

preferencia por ambientes nocturnos urbanos. Obviamente, aquellos que la practican la entienden de manera diferente, aunque de sus declaraciones de intenciones poco pueda sacarse. Veamos un ejemplo con una cita de Álvaro Salvador -uno de los integrantes del grupo granadino de “la otra sentimentalidad” junto con García Montero y Javier Egea, que defienden esta tendencia- recogida en *La otra sentimentalidad*²²:

“Cuando la vida y sus relaciones no sólo se ‘entiende’ de *otra* manera, sino que también se ‘viven’ de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo *con mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un decurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía.”(Egea, *La otra...*: 22-23)

No resulta difícil darse cuenta de la vaguedad e indefinición teórica de la declaración. Cabría preguntarse, en buena lógica, después de leer el párrafo, en qué consiste concretamente esa *otra* poesía, cómo se expresa formalmente, estéticamente... A nuestro juicio no es más que un marbete puesto como pretendida reacción al de los “novísimos”. De ahí que no aceptemos la falsa dicotomía entre esta poesía y otra que se define por oposición a ella. Como dijimos

²²Egea, Javier y otros. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983.

anteriormente, a partir de la tercera generación de posguerra, uno de los rasgos predominantes es la dispersión, entendida como una comprensión cada vez más individual del hecho poético.

En efecto, el individualismo es la nota característica de la cuarta generación y de las nuevas voces en la poesía española. Son autores que se reclaman herederos de tradiciones heterogéneas (el 27, Borges, Manuel Machado, Brines, poetas extranjeros como Philip Larkin...). Esta riqueza de voces personales tiene un doble filo: de un lado se crea un panorama más flexible y rico por menos dogmático (al contrario que en épocas precedentes; piénsese en el realismo crítico); por el otro, esa misma flexibilidad consiente que convivan productos que difícilmente pueden llamarse poéticos con otros de verdadera calidad.

Hasta aquí la jerarquización de la poesía española que pretendíamos ofrecer. Como ya se dijo, es necesariamente muy general y esquemática, pero nos será de utilidad para poder comprender mejor la visión poética de Fernando Ortiz, su idea de la tradición, sus influencias y sus maestros y nos ayudará a explicar mejor su poesía cuando específicamente tratemos de ella.

CAPÍTULO II

TIEMPO Y LITERATURA EN EL SIGLO XX

La preocupación del ser humano por el fluir del tiempo, por la brevedad de la existencia, por tratar de desentrañar la naturaleza del tiempo, se ha dicho ya, viene de muy lejos. A los pensadores de la Antigüedad debemos muchas de las representaciones simbólicas del tiempo: el río, el círculo... No es menos cierto, sin embargo, que el siglo XX ha visto convertirse esa preocupación en objeto muy principal de atención de poetas y pensadores. Diríase que el canto de los efectos erosionadores del tiempo, en los más variados tonos - angustioso, estridente, rebelde, desilusionado, escéptico, etc.-, ha subido en intensidad durante nuestro siglo. En efecto, a lo largo de varios siglos, se produjo un proceso evolutivo en el pensamiento occidental que, en su etapa final, condujo a la inversión del sometimiento del tiempo al movimiento. La aparición de la *Crítica de la razón pura* de Kant puede considerarse como la culminación de aquella inversión²³. A partir de la primacía asignada por Kant, a diferencia de Newton, al tiempo sobre el espacio, la preocupación por aquél cobra una importancia para la filosofía -y progresivamente para el arte en general- de la que no había gozado en ninguna época precedente, importancia que alcanza su punto culminante en nuestro siglo. Y ello por diversas razones, a saber: la aceleración y el mecanicismo que, como consecuencia de la revolución industrial en Occidente, sufre nuestro ritmo de vida y, en general, ese estado del ser humano que dio en nombrarse con las expresiones “mal du siècle” y “fin de siècle”; la rapidez consiguiente de los cambios sociales y económicos; los

²³Para un desarrollo más profundo de la importancia de las ideas de Kant para explicar la preeminencia del estudio del tiempo desde aquel momento hasta nuestros días, véase Turetzky, Philip. *Time. The Problems of Philosophy*. London and New York: Routledge, 1998. 85 y ss.

grandes avances que se producen en la física -y la ciencia en general-, que incluyen nuevas leyes que rigen el movimiento y, consecuentemente, plantean nuevos conceptos de tiempo y su medida, que son objeto de estudio, a su vez, de la filosofía. Todos estos factores, en suma, han contribuido a la desaparición del sentimiento de confiada permanencia que había caracterizado otras épocas de cambios más paulatinos. La sociedad ya no se nos presenta como un todo ordenado a la manera del perfecto engranaje neoclásico; ahora es, más bien, un conjunto de fuerzas contradictorias que incluye desde un resurgir de la religiosidad en diversas formas (Unamuno, Eliot) o, si se quiere, de la espiritualidad, hasta la dialéctica marxista pasando por el interés de la ciencia por lo infinito y lo infinitesimal (por ejemplo, la astronomía y la física cuántica), en un intento de hallar respuestas que sustituyan las antiguas certidumbres.

Esa interrelación de la ciencia con la filosofía incluirá posteriormente la poesía -las artes- y producirá una muy fructífera ósmosis entre los discursos de cada disciplina, que colocó de nuevo la preocupación por el tiempo en el primer plano de atención intelectual. Esta enorme preeminencia del tema del tiempo es fácilmente comprobable en las obras de los más influyentes intelectuales nacidos alrededor del tercer cuarto de siglo y que publican sus trabajos entre finales del XIX y principios del XX: Poincaré, Einstein, por citar algunos de los más destacados en la ciencia; Bergson, Husserl, Eliot o Machado en la filosofía y la poesía.

Con gran seguridad, el debate sobre la naturaleza absoluta o relativa del tiempo que tuvo como principales protagonistas, en los primeros años de nuestro siglo, a Bergson y Einstein, sea uno de los mejores ejemplos de la atención intelectual antes citada. No es casualidad que a lo largo del siglo y, especialmente hasta su primera mitad, las ideas de uno y otro hayan sido insoslayables para los autores que sucesivamente se ha preocupado por esa cuestión.

Las ideas bergsonianas sobre el tiempo expuestas, fundamentalmente, en sus obras *L'Évolution créatrice*, *Essai sur les données immédiates de la conscience* y *Matière et mémoire*, tuvieron una enorme repercusión en su momento tanto en el ámbito de la filosofía -por lo que tenían de anti-intelectualismo, dada la enorme importancia que se atribuía a la intuición frente a la inteligencia en sus postulados- como en el de la literatura y en la ciencia. En el terreno de ésta, baste el ejemplo citado en el párrafo anterior para tener una idea de la resonancia que alcanzaron sus ideas.

Por lo que hace a la literatura, su influjo fue aún mayor. Autores que han tenido tanta trascendencia para el desarrollo de la literatura moderna como Virginia Woolf, Marcel Proust o James Joyce se inspiraron en las teorías bergsonianas sobre el tiempo y les dieron expresión literaria a través del uso de la “corriente de conciencia”, el monólogo interior, etc. Podemos, asimismo, encontrar ejemplos más cercanos de la influencia de los postulados de Bergson en la poesía española del momento, piénsese en Unamuno -aunque la angustia de tipo religioso es predominante, la preocupación por el tiempo no le va a la zaga; el *Cancionero* es un buen ejemplo de ello- o, más claramente en Machado; su concepción temporalista de la poesía comparte, en lo básico, muchas de las ideas bergsonianas.

En resumidas cuentas, Bergson no hizo más que expresar la distinción de la que, de forma intuitiva, comenzaban a ser conscientes los artistas y pensadores del momento²⁴. Esto es, la distinción, podríamos decir, entre “tiempo medido” y “tiempo sentido.” Esta distinción, que en

²⁴Esta atmósfera común de preocupación por el tiempo y la intuición de diferentes percepciones del tiempo en el momento en que Bergson formula sus ideas puede comprobarse recordando las palabras de Machado: “La anulación de lo inmediato psíquico[...]tiene su encanto. Algún día lo cantarán los poetas. Pero los poetas están todavía bergsonizando, mientras Bergson poetiza.” (Machado, *Poesía y Prosa*: 3: 1194.)

sus propios términos es “durée pure” (tiempo cualitativo) y “durée homogène” (tiempo cuantitativo), es el sostén fundamental de su teoría del conocimiento. Esta diferenciación es rastreable en toda su obra, pero aparece desarrollada con mayor extensión y detalle en su *Essai sur les données immédiates de la conscience*. En esta obra²⁵, Bergson ofrece la definición de ambos tipos de tiempo y la relación con su teoría del conocimiento. Así, el tiempo cualitativo (durée pure) se define como “la forma que adopta la sucesión de nuestros estados de la conciencia cuando nuestro ego se permite vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados precedentes.” (Bergson: pág. 76. Nuestra traducción²⁶.) Junto al tiempo cualitativo, está también el tiempo cuantitativo (durée homogène) en el que “los estados de la conciencia [...] y la sucesión adoptan para nosotros la forma de una línea continua, o de una cadena cuyas partes se tocan sin superponerse.” (Bergson: pág. 77. Nuestra traducción²⁷.) La existencia de estas dos clases de tiempo se explica por la diferente naturaleza del intelecto y de la intuición. El intelecto inmoviliza el flujo constante de la realidad fragmentándolo en grupos de actos discontinuos o en formas y conceptos. Nuestra mente tiende naturalmente a derivar el movimiento a partir de una parálisis cuando, en realidad, el movimiento es lo primigenio y los estados fijos son abstracciones de tipo secundario que se derivan de él. El flujo de la realidad podemos percibirlo si rechazamos las formulaciones del intelecto y cedemos a la intuición directa

²⁵Todas las referencias a la teoría de la “durée” se refieren a la edición de 1932 citada en la bibliografía. Véanse especialmente las páginas 75-82.

²⁶En el original se lee: “la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s’abstient d’établir une séparation entre l’état présent et les états antérieurs.”

²⁷En el original: “nos états de conscience [...] et la succession prend pour nous la forme d’une ligne continue ou d’une chaîne, dont les parties se touchent sans pénétrer.”

que nos permite percibir la continuidad indivisible del devenir. Es decir, la “intuición” es una forma de visión que nos pone en contacto con el fluir incesante de la realidad. Este tipo de visión -una forma de ella que Bergson llama “facultad estética”- es la que posee el artista²⁸. Se deduce, entonces, que el artista es capaz de aprehender el incesante fluir que es la realidad vislumbrándola por un instante en su simultaneidad. Ello equivale a decir que el artista puede llegar a un conocimiento de la duración indivisible y constantemente cambiante cuyos momentos se funden unos con otros, o lo que es lo mismo, del “tiempo sentido”, del tiempo cualitativo que es la verdadera esencia de la realidad, la conciencia, por decirlo con palabras de Machado, de que “lo nuestro es pasar.”

A su vez, la noción de tiempo cuantitativo supone que los estados de la conciencia aparecen como momentos separados que, por tanto, pueden ser yuxtapuestos u ordenados como una secuencia. Según Bergson, la noción de tiempo cuantitativo es una noción contaminada por la idea de espacio, que alcanza incluso a las representaciones de nuestros estados psíquicos y distorsiona la representación que de ellos obtenemos. Por ello, Bergson se refiere, también, al tiempo cuantitativo como “tiempo espacializado.”

Se podría, pues, concluir que el tiempo cuantitativo para Bergson no es más que una corrupción del tiempo verdadero -esto es, del tiempo cualitativo- al haber sido espacializado.

Las influencia y las repercusiones que estas ideas tuvieron en la literatura fueron de enorme importancia. Si bien es cierto que las ideas de Bergson no fueron las únicas -es de todo punto necesario referirse, por ejemplo, a Freud- que contribuyeron a la aparición de nuevas

²⁸Para una explicación más detallada sobre la naturaleza del instinto y de la inteligencia, véase, Bergson, Henri. L'Évolution créatrice. 62ª. ed. París: Presses Universitaires de France, 1913. 137-180.

técnicas y recursos literarios, no es exagerado decir que fueron las que resultaron más productivas para los escritores. Así, trajeron consigo una nueva forma de caracterizar, de ordenación temporal e hicieron ver las deficiencias del lenguaje, por su carácter discreto, para transmitir el inagotable flujo de la realidad. En la poesía moderna, las ideas de Bergson dieron lugar al monólogo dramático que trata de mostrarnos lo más profundo de nuestro ser, el tratamiento psicológico del tiempo, es decir, el intento de representar por medio de una emoción, una visión o un sentimiento y de su impacto sobre nuestra conciencia un extenso lapso de tiempo cronológico. Del mismo modo, derivada directamente de este intento, surge la cuestión de la perplejidad que el lenguaje nos causa como instrumento de aprehensión de la realidad en términos bergsonianos.

Como se indicó anteriormente, Bergson dio forma a las ideas que, curiosamente, de manera intuitiva, flotaban en el ambiente de la época. No es de extrañar, pues, que llevaran a un estrecho contacto entre la filosofía y la poesía. De hecho, Machado -que siempre tuvo gran inclinación a la filosofía, amén de gran conocimiento de la misma- predijo en su *Juan de Mairena* la interrelación que se daría entre filosofía y poesía:

“Algún día [...] se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas de la metafísica [...]. Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, sobre el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundada en el tiempo; algo, en realidad, más poético que filosófico.” (Machado, *Poesía y prosa*: 4: 2050)

Machado no andaba nada descaminado y, con total seguridad, fue de todos nuestros

poetas quien mejor estudió, entendió e interpretó a Bergson²⁹ desde la perspectiva de la creación poética entendida como hecho en el tiempo. En esta línea pueden encuadrarse las constantes apelaciones a la primacía de la intuición sobre el intelecto como origen de las imágenes poéticas, de la visión poética. También los postulados machadianos sobre el uso y el propósito de las imágenes poéticas -como forma indirecta de expresión de lo intuido cuando no existe plena equivalencia entre el sentir y el hablar y, por tanto, no puede expresarse por medio del lenguaje conceptual- deben entenderse como producto del conocimiento de Machado de las teorías de Bergson y, lógicamente también, como fruto de esas intuiciones comunes a artistas y pensadores que comparten la misma época histórica.

Con todo, en lo que Machado se acerca más a Bergson es en su concepto dual del tiempo para aplicarlo a su visión temporalista de la poesía. Para Machado, los sueños de nuestra vigilia (su “visión vigilante”) eran la única forma de conocimiento poético por oposición al conocimiento racionalista del filósofo³⁰. A través del sueño así considerado, el poeta, según Machado, puede sentir esos momentos de elevada conciencia, ese pasado que vive en el presente, como diría Bergson de la memoria. Y si atendemos a la visión machadiana del pasado, quedará bien patente que no será otra cosa que la distinción bergsoniana entre tiempo cuantitativo y tiempo cualitativo y, llevada a su fin, entre materia y memoria. Vayamos a Machado para poder dilucidar esta

²⁹Recordemos que, además, de haber asistido a las lecciones de Bergson (1910-11) en París, la obra de Machado está llena de comentarios y apuntes sobre las ideas de Bergson en relación con la lírica. La influencia bergsoniana en la concepción temporal de la poesía está bien estudiada en López-Morillas, Juan. “Machado’s Temporal Interpretation of Poetry.” Journal of Aesthetics and Art Criticism 6.2 (1947): 161-171.

³⁰Ramón de Zubiría, en un interesante trabajo titulado “El tema del sueño”, profundiza en esta cuestión en relación con la creación poética en Machado. Véase, Zubiría, Ramón de. “El tema del sueño.” La poesía de Antonio Machado. 3ª. ed. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1966. 62-102.

cuestión. Según don Antonio, había que distinguir entre dos tipos de pasado, a saber:

“[...]el pasado irreparable que sería el auténtico: el pasado que pasó[...]; el pasado apócrifo, lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir.” (Machado, Poesía y prosa: 4: 2018)

Empieza a quedar claro que el pasado irreparable, en tanto que puede ser cuantificado y es inmutable, coincide el tiempo cuantitativo mientras que el pasado apócrifo, en tanto que cambia con nosotros, se corresponde con el tiempo cualitativo bergsoniano. Después de hecha esta distinción, Machado claramente se decanta por el pasado apócrifo como la fuente en la que bebe la visión vigilante de la que hablábamos más arriba cuando dice:

“No dudo que haya en nuestra conciencia una pretensión a fijar lo pasado, como si las cosas pudieran hacerse inmutables al pasar de nuestra percepción al recuerdo. Pero si lo miramos más de cerca, veremos que *el devenir es uno, y que su totalidad (porvenir-presente-pasado) lo sometido a constante cambio.*”

(Machado, Poesía y prosa: 4: 2368. El énfasis es nuestro.)

La patente identidad entre el “devenir que es uno y su totalidad sometida a cambio” y el pasado apócrifo con el tiempo cualitativo de Bergson, tal como quedó definido previamente, nos ahorra, creemos, mayor comentario sobre la cuestión.

En definitiva, es claro que Bergson y Machado, como espíritus pertenecientes a la misma época, vibraron con las mismas inquietudes; pero es aun más nítido que existe una relación que va más allá de meras afinidades entre la doctrina del pensador francés y las intuiciones poéticas y las ideas sobre la lírica del poeta andaluz. Sus figuras son relevantes también por lo que suponen de

iniciadores de corrientes de pensamiento y de creación en sus correspondientes disciplinas:

Machado por su carácter de precursor de una concepción temporalista de la poesía que, andando el tiempo, habría de convertirse en la corriente mayoritaria de la producción lírica española de este siglo, como veremos con mayor detalle más adelante; Henri Bergson por la influencia que sus ideas ejercerían sobre pensadores posteriores a él que, tanto en Francia como fuera de su país, desarrollaron sus doctrinas a partir de las ideas bergsonianas, y que se han revelado como figuras capitales del pensamiento contemporáneo. Como ejemplos más notorios, baste citar a Gilles Deleuze (nos referimos, no se olvide, a la concepción del tiempo de Deleuze, que debe mucho a las teorías bergsonianas³¹) en Francia y a Heidegger, fuera de ella.

Es precisamente Heidegger otro de los autores cuyas ideas sobre el tiempo y la existencia humana, junto con su idea de la verdad y de la historicidad, han tenido más trascendencia tanto entre los pensadores como entre los literatos hasta las fechas más recientes, como puede comprobarse ojeando el apartado dedicado a la literatura posmodernista en cualquiera de los manuales sobre teoría literaria al uso. Sus ideas sobre el tiempo y la existencia, desarrolladas fundamentalmente en su obra *Sein und Zeit*, parten de la fenomenología de Husserl y de la doctrina temporalista de Bergson para llegar al concepto de ser en el tiempo, en el mundo, es decir, a la fusión de esencia y existencia.

La influencia de Bergson en Heidegger se observa con mucha claridad en un ensayo publicado en 1916, "El concepto del tiempo en la ciencia de la Historia." ("Der Zeitbegriff in der

³¹Véase, Deleuze, Gilles. Le bergsonisme. París: Presses Universitaires de France, 1966. Y ----- Cinéma II: L'image-temps. París: Minuit, 1985.

Geschichtswissenschaft”³²) En este trabajo, Heidegger sostiene la existencia de dos clases diferentes de tiempo; por una parte, el tiempo de las ciencias naturales -en particular de la física- se deriva de sus objetivos. La física intenta explicar todos los fenómenos según las leyes del movimiento de una mecánica general. Por tanto, el concepto de tiempo que se debe emplear requiere la posibilidad de ser medido, de ser cuantificable; en este sentido, el tiempo es “una serie homogénea de puntos ordenados, una escala, un parámetro.” Por otra parte, la Historia como disciplina científica, aunque no deniega la sucesión de momentos distintos, tiene como objetivo “representar el contexto de efecto y desarrollo de las objetivaciones de la vida humana en su comprensible peculiaridad y unicidad por lo que concierne a su relación con los valores culturales.”(Heidegger: 8) En consecuencia, el concepto de tiempo es aquí muy diferente. Para Heidegger, “los periodos de tiempo histórico difieren cualitativamente” y, como puede deducirse, el tiempo histórico no tiene el carácter homogéneo del tiempo científico.

No resulta difícil establecer una correlación entre la distinción heideggeriana de tiempo científico y tiempo histórico y el tiempo cuantitativo y tiempo cualitativo de Bergson. Quizás la postura bergsoniana fuera más radical por lo que respecta a su concepción del tiempo verdadero como tiempo absoluto. No resulta descabellado suponer que Heidegger trata de conciliar, en un cierto sentido, las visiones encontradas sobre el tiempo de Bergson y Einstein³³.

³²Existe versión inglesa, traducida por H. S. Taylor y H. W. Uffelmann, por la que citamos. Véase, Heidegger, Martin. “The Concept of Time in the Science of History.” Journal of the British Society for Phenomenology 9.1 (January 1978): 3-10.

³³Para un mejor conocimiento de la controversia entre Bergson y Einstein, véase el trabajo de Charles Nordmann, traducido por Edward Edmund Fournier d’Albe al inglés, versión que citamos. Nordmann, Charles. Tyranny of Time. Bergson or Einstein?. London: Fisher Unwin Ltd., 1925. 157-200.

Es en su obra *Sein und Zeit*³⁴ donde Heidegger, a pesar de seguir manteniendo una concepción dual del tiempo, desarrolla sus ideas sobre el mismo que están estrechamente ligadas a su noción de existencia. Según Heidegger, la única forma auténtica de ser es “ser en el tiempo”. Y este ser de nuestra existencia, así entendido, se caracteriza necesariamente por su naturaleza limitada, finita; ello es la causa de nuestra preocupación ante la visión de la muerte. Esta preocupación se manifiesta en la angustia de la que la propia muerte nos libera, porque la muerte se concibe como la supresión de la propia existencia al alcanzar su totalidad. En este sentido el carácter existencial de la muerte nos puede llevar a una resolución (Entschlossenheit) de aceptar la misma al anticiparla.

Para Heidegger, existen, fundamentalmente, dos modos de ser en el tiempo: un modo auténtico y un modo inauténtico. Sus dos conceptos básicos del tiempo están directamente relacionados con esos modos de ser. Así, existe un “tiempo primordial” (ursprüngliche Zeit) y un “tiempo vulgar u ordinario” (vulgäre Zeit), que se deriva de aquél. Éste es la percepción de nuestra existencia considerada como una serie de “ahoras” independientes que existen realmente en la línea de duración. Heidegger sostiene que esa percepción del tiempo no tiene ninguna significación para nosotros porque los momentos del tiempo ordinario no pueden ser existenciales; esta noción del tiempo lo es de un tiempo infinito, ya que no hay razón para no pensar en una serie infinita de “ahoras”. Desde la perspectiva de la existencia, esto no puede darse. Si nuestro modo de ser es “ser para” (la muerte), nuestra existencia es finita y, por consiguiente, este tiempo no nos concierne. En nuestra existencia, contemplamos nuestro ser y

³⁴Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. 7ª. ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953. Son de especial interés para nuestra discusión las páginas 404-420 y 323-331.

reflexionamos sobre el mundo desde el punto de vista de su naturaleza finita, en lugar de hacerlo *sub specie aeternitatis*. Somos porque somos conscientes de la posibilidad de no ser.

Por otra parte, el tiempo primordial es el del modo auténtico de ser, que es el modo de “ser para”. En este sentido, el tiempo primordial coincide con nuestra existencia; es decir, es el tiempo de nuestra existencia finita en su modo de ser para la muerte. O, por decirlo de otro modo, el tiempo primordial es nuestra temporalidad -el tiempo que se corresponde con nuestra existencia en su conciencia de la posibilidad de no ser- en su unidad de los tres “éxtasis” del tiempo: el futuro, el pasado y el presente. El futuro es para Heidegger donde se sitúa la existencia: “El fenómeno primario de la temporalidad auténtica y primordial es el futuro.” (Heidegger: 329. Nuestra traducción³⁵). Si el futuro es significativo para nuestra existencia, se debe a que nuestra existencia, en su modo auténtico de ser, es “ser para” como modo de existencia finita. La preocupación que causa ese modo de ser nos lleva a la angustia de la anticipación de la muerte y, posteriormente, a la resignación (*Entschlossenheit*) ante ella. Concebimos, pues, la muerte existencialmente no como el fin de nuestra existencia sino como aquello que nos revela el carácter finito de la misma. Paradójicamente, entonces, la angustia, al anticipar nuestra posibilidad de no ser, se torna libertad para la muerte (*Freiheit zum Tode*). De esta manera el futuro no es un mero “aún no” que nos aguarda en una disposición lineal del tiempo. El futuro tiene sentido para nuestra existencia porque ésta es un “ir hacia” él, un “ser para”. De ahí se deduce que futuro quiere decir expectativas, anticipaciones, deseos, posibilidad... Esto lo hace relevante para el ser de nuestra existencia. El futuro es el modo

³⁵La cita del original dice: “Das primäre Phänomen der ursprünglichen und eigentlichen Zeitlichkeit ist die Zukunft.” (329)

primordial de ser, tal como lo entendemos (“ser temporal”).

De esta concepción del futuro, Heidegger deduce que el pasado es el segundo éxtasis del tiempo en importancia. Curiosamente, ese “ir hacia” o “ser para” que es el futuro nos muestra, a su vez, el pasado como pertinente para el modo en que somos. Somos lo que hemos sido. Si podemos decir que somos de un modo determinado, hay que concluir que ese modo de ser incluye lo que hemos sido. Esto es, el pasado, para el modo auténtico de ser, no se entiende como un “ya no”, sino como algo que tiene relevancia para nosotros en términos de presente. El pasado, contemplado de este modo, se nos revela gracias a la posibilidad que el futuro representa. Su carácter de “ir hacia” nos revela, en su materialización, como hemos sido para ser del modo en que somos; y ésta es la concepción del pasado en el modo auténtico de ser.

Por lo que respecta al presente, éste se concibe, en su modo auténtico, como la conciencia directa de estar realizando una acción o de estar en una situación. Es importante no confundir esta conciencia con la acción o situación en sí. El significado primordial del presente se halla, justamente, en el hecho de que somos conscientes de nuestra actividad como acción. Por ello, el presente como un instante abstraído de la medida del cambio o como un “ahora” aislado en una serie de ellos no tiene relevancia para nuestra existencia.

Como puede comprobarse, existen puntos de contacto entre Bergson y Heidegger, especialmente en cuanto a la concepción dual del tiempo y el carácter cuantitativo y cualitativo de cada una de las dos clases fundamentales de tiempo. No sería ir muy lejos tampoco si afirmáramos que también Heidegger, de alguna forma, tiende a privilegiar el tiempo primordial frente al tiempo vulgar u ordinario. No obstante, se pueden señalar importantes diferencias en Heidegger respecto a Bergson. La principal está en el hecho de que, aun recogiendo de Bergson

la distinción dual de las clases de tiempo, Heidegger concibe su tiempo primordial como tiempo puramente cualitativo sí, pero, a diferencia de Bergson, como tiempo finito y limitado también. Para Heidegger, la perspectiva ontológica tiene preferencia sobre la metafísica; de ahí su postura de que el tiempo es una derivación de la temporalidad y no al contrario. Los modos en los que afrontamos el tiempo se encuentran en nuestra propia temporalidad.

Machado, como gustador de la filosofía, también se interesó por las ideas de Heidegger y a las mismas dedicó alguna atención en sus escritos³⁶, especialmente un artículo titulado “Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena.” La exposición que ahí hace Machado de las ideas de Heidegger es, como dice Marías en el artículo citado, superficial e indirecta sin entrar a analizar cuestiones importantísimas en el pensamiento del profesor de Friburgo como, por ejemplo, su concepto de verdad, de la historia. De cualquier forma, no se puede dejar de observar que Machado se centra fundamentalmente en las partes que tienen que ver con la concepción heideggeriana del tiempo finito y limitado que hemos tratado más arriba, con la preocupación que de ese carácter se deriva y la angustia que provoca la certeza de la posibilidad de la muerte. En definitiva, Machado se siente atraído por aquello que constituía una de sus mayores inquietudes, si no la mayor, cuando de creación lírica se trataba, a saber: el carácter esencialmente temporal de la poesía porque “al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.” (Machado, Poesía y prosa: 4: 2119) Y ello no es, al fin y al cabo, más que la heideggeriana temporalidad finita y limitada, esencia de nuestro existir.

³⁶No queremos dar a entender que Machado tuviera un conocimiento exhaustivo directo de la obra heideggeriana como era el caso con Bergson. En este sentido, nos adherimos a la tesis de Julián Marías sobre el particular. Véase, Marías, Julián. “Machado y Heidegger.” Ínsula 94 (1953): 1-2 (Suplemento especial).

Sería posible recoger muchas más citas en donde se comprueba la sintonía de las ideas machadianas sobre la existencia y el estrecho vínculo de éstas con la obra de Heidegger; creemos, no obstante, que este apartado no necesita mayor elaboración al quedar claro nuestro propósito, ya expresado anteriormente, de resaltar las coincidencias, la común vibración -por usar un término machadiano- de personas que compartían un mismo tiempo histórico, más que analizar el grado de conocimiento y de influencia directos entre sí.

No puede dejarse de señalar que el hecho de compartir un mismo tiempo histórico no indica necesariamente un total acuerdo entre los protagonistas. En este sentido, valdrá la pena detenernos, siquiera brevemente, en la discrepancia entre Machado y Juan Ramón Jiménez respecto de la interpretación temporal de la poesía. No es coincidencia que sus discrepancias respecto a la concepción de la poesía se ahondaran no a cuenta de la importancia del tiempo³⁷ y de la reflexión sobre él, sino respecto al modo de expresar poéticamente dicha inquietud. Es decir, estaban imbuidos de similares ideas e inquietudes, pero vislumbraban soluciones diferentes para las mismas. No nos resistimos a citar a Machado sobre el particular, en una cita que, aunque breve, resume las características que Machado asignaba a la lírica destemporalizada:

“Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica -de J. Ramón- es cada vez más barroca, es decir, más conceptual y al par menos intuitiva. La crítica no ha señalado esto. En su último libro, *Estío*, las imágenes sobreabundan, pero son

³⁷Sobre la importancia del tiempo y la presencia de ideas e intuiciones muy similares a los postulados de Heidegger y otros pensadores, remitimos al trabajo de Basilio de Pablos. Véase, De Pablos, Basilio. El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Campo abierto. Madrid: Gredos, 1965.

cobertura de conceptos.” (Machado, Poesía y prosa: 3: 1190)

No quiere decirse con esto que Juan Ramón no tuviera una acusada conciencia temporal. Como puede comprobarse a través de la lectura del análisis de su obra que hace Basilio de Pablos, el tiempo, mejor, la conciencia de nuestra condición finita y transitoria -nuestra temporalidad, en suma- constituye en el motor de creación que impulsa toda su obra. Cuando se hace hincapié repetidamente en el ansia de plenitud, de eternidad juanramoniana se olvida que ese anhelo parte de la lúcida conciencia de nuestra transitoriedad. Desde este punto de vista la diferencia entre Machado y Juan Ramón estaría en la manera de afrontar, desde la creación poética, nuestra temporalidad. Por eso, Juan Ramón, como señala Machado, trata de evitar lo anecdótico, lo accidental, para concentrarse en lo absoluto. Así entendido, puede decirse que también Juan Ramón Jiménez es un poeta del tiempo.

La conclusión que debemos obtener de todo ello es que, a pesar de las diferentes concepciones poéticas, la preocupación por el tema del tiempo, de su fluir, de nuestra naturaleza esencialmente temporal, era tema central en ambos y, en este sentido, dialogaban con su propio tiempo en su peculiar vibración. Si a ello añadimos que no han sido sólo ellos con la enorme influencia que sus obras ejercieron en su momento y siguen ejerciendo en la actualidad en la poesía española, sino que también figuras tan fundamentales en la poesía universal como T.S. Eliot, Yeats, Laforgue, etc., confirmaremos la predominancia del tema del tiempo a lo largo de nuestro siglo en el plano intelectual.

No queremos concluir nuestro análisis sobre los diferentes conceptos del tiempo sin hacer mención de las teorías de Mircea Eliade, especialmente en su libro *Le sacré et le profane*³⁸.

³⁸Eliade, Mircea. Le sacré et le profane. Colección Ideas. Paris: Gallimard, 1965.

Debemos, sin embargo, hacer una precisión antes de continuar. Eliade, historiador y estudioso de las religiones de las religiones, aplica su concepto del tiempo al papel que la religión y los mitos desempeñan en una determinada sociedad y, más específicamente, a cómo el hombre moderno se vale de ellos para, desde la justificación científica que da sentido a su mundo, pasar al tiempo sagrado que le es transmitido por los ritos de su cultura y por su lenguaje. Es decir, Eliade lleva a cabo su estudio desde una perspectiva antropológica que, obviamente, no es la nuestra en este trabajo. Si nos servimos de las ideas de Eliade, es por ver de establecer un paralelismo entre el funcionamiento de los mitos en una sociedad y la función de la creación poética, como proceso y como resultado, para el poeta.

Hecha esta puntualización, vayamos ahora al análisis de los postulados de Eliade. Sus ideas no suponen excepción alguna por lo que respecta a la concepción dual del tiempo que hemos visto en Bergson y Heidegger. Efectivamente, Eliade habla de dos clases de tiempo y de cómo, al pasar de uno a otro - tránsito que se realiza por medio del mito, de las imágenes y los símbolos-, el ser humano es capaz de elevarse de su situación personal particular hasta alcanzar lo general y universal. Nosotros aplicaremos este modelo al proceso por medio del cual el poeta transmuta la realidad -sea ésta la suya personal o la del mundo en que vive- en objeto poético, por medio, igualmente, de los mitos, las imágenes y los símbolos.

En la obra citada anteriormente explica Eliade en profundidad las dos clases de tiempo que el distingue: el tiempo sagrado y el tiempo profano. En términos generales, el tiempo profano se identifica con el tiempo por el reloj o el calendario y que clasificamos en presente, pasado y futuro. El tiempo sagrado se diferencia de éste por ser un tiempo que no transcurre y que, en ese sentido, es irreal. Oigamos las palabras del propio Eliade:

“Para el hombre religioso, el tiempo [...] no es ni homogéneo ni continuo. Por una parte existen intervalos de tiempo sagrado, el tiempo de las celebraciones; [...] por otra parte está el tiempo profano, duración temporal ordinaria en que tienen lugar los actos sin significado religioso.

[...] Una diferencia esencial entre estas dos clases de tiempo nos llama la atención inmediatamente: por su propia naturaleza, el tiempo sagrado es reversible en el sentido de que, hablando con propiedad, es un *tiempo primordial mítico hecho presente*. Cada fiesta religiosa, cualquier tiempo litúrgico representa la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, “en el principio”. [...] Por consiguiente, el tiempo sagrado es infinitamente recuperable, infinitamente repetible. Desde esta perspectiva, puede decirse que no “transcurre”, que no constituye una duración irreversible. Es un tiempo ontológico, “parmenideano”; permanece igual a sí mismo, ni cambia ni se agota.” (Eliade: 60-1. Nuestra traducción³⁹.)

Varias cosas llaman nuestra atención en esta cita. En primer lugar, no sólo se ofrece una concepción dual del tiempo como era el caso de Bergson y Heidegger; también la terminología

³⁹En el original leemos: “Pas plus que l’espace, le Temps n’est pour l’homme religieux, homogène ni continu. Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps des fêtes [...]; il y a, d’autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s’inscrivent les actes dénués de signification religieuse. [...] Une différence essentielle entre ces deux qualités de Temps nous frappe d’abord: *le Temps sacré est, par sa nature même réversible*, dans le sens qu’il est, à proprement parler, *un Temps mythique primordial rendu présent*. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d’un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, “au commencement.” [...] Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D’un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu’il ne constitue pas une “durée” irréversible. C’est un Temps ontologique par excellence, “parmenidien”: toujours égal à lui même, il ne change ni ne s’épuise.”

utilizada por Eliade resulta especialmente familiar: podemos notar constantes referencias a un “tiempo primordial” o a una “duración irreversible” o una “duración temporal ordinaria” en que las expresiones de Bergson y Heidegger se funden. También coincide con Bergson y Heidegger al establecer la primacía de una de las dos clases de tiempo -el tiempo sagrado en este caso- sobre el otro. La noción de que el tiempo sagrado no tiene carácter homogéneo ni continuo está igualmente en consonancia con las teorías previamente expuestas. Quizá lo más novedoso de las ideas de Eliade es su alejamiento de la tendencia heracliteana que predominaba en Bergson y Heidegger cuando considera que el tiempo profano es un tiempo “parmenideano”.

Como puede comprobarse, las teorías de Eliade recogen buena parte de lo escrito con anterioridad para aplicarlo a las religiones. No obstante, el tiempo no se deja reducir tan fácilmente; de ahí que podamos aplicar sus ideas a la creación poética. De hecho, algunas de las características que Eliade asigna al tiempo sagrado habían sido ya formuladas por algunos poetas en obras bastante anteriores a la publicación del trabajo del autor rumano. Nos estamos refiriendo, en concreto, al carácter cíclico que señalan las expresiones “infinitamente recuperable” e “infinitamente repetible.” En efecto, la obra de Eliot -en especial su *The Waste Land*- está plagada de referencias al mito de la eterna repetición, como observa el propio Mircea Eliade en su libro *Le mythe de l'éternel retour*⁴⁰.

Otra de las características que Eliade asigna al tiempo sagrado -su carácter de irreal al no constituir una duración irreversible- había sido ya percibida como una experiencia de creación

⁴⁰Véase, Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris: Gallimard, 1969. 177. En el original se lee: “[...] l'oeuvre de deux des écrivains les plus significatifs de notre temps -T. S. Eliot et James Joyce- est traversée dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle et, en fin de compte, de l'abolition du temps.”

poética -de la misma naturaleza que la asignada al tiempo profano- por diferentes autores. A modo de ejemplo, podríamos citar, entre otros muchos, al propio Eliot y a Luis Cernuda. Si se leen con atención, los versos de Eliot en que habla de “el punto de intersección de lo intemporal/ con el tiempo,” (Eliot, Complete Poems and Plays: 128. Nuestra traducción⁴¹) de “Burnt Norton”, se verá que el concepto es muy similar al del tiempo sagrado de Eliade. En Cernuda podemos, igualmente, encontrar un concepto que guarda una estrecha relación con el de tiempo profano y, obviamente, con el eliotiano “punto de intersección de lo intemporal con el tiempo”. Cernuda lo llama acorde y lo desarrolló en su prosa poética “El acorde”⁴² de su libro Ocnos.

Hemos llevado a cabo hasta aquí un recorrido por algunos de los modelos que respecto al concepto del tiempo se han formulado a lo largo del siglo XX y que han tenido alguna relevancia para la literatura en general y para la poesía en particular. No hemos pretendido hacer un estudio exhaustivo del todo el pensamiento de los autores que se han tratado. Sí ha sido nuestro propósito, en cambio, ofrecer una visión lo más clara y concisa posible de sus conceptos del tiempo en lo que nos eran pertinentes. Al mismo tiempo, hemos intentado ponerlos en relación con las opiniones, ideas e intuiciones poéticas de determinados autores cuya obra ha marcado las líneas de evolución de la poesía en nuestro siglo. Con ello se muestra, a nuestro entender, la interrelación, como profetizó Machado, entre pensamiento y creación poética de una parte y, de la otra, la enorme importancia y atención que el tema del tiempo, en todas las actividades humanas,

⁴¹Los versos originales dicen: “The point of intersection of the timeless/ With time.” Véase, Eliot, T. S. The Complete Poems and Plays, 1909-50. New York: Harcourt, Brace, 1952.

⁴²Creemos que debe leerse completo para una comprensión plena del significado que el poeta sevillano da al acorde. Véase, Cernuda Luis. Obra Completa. 3 vols. Libros del tiempo. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. 1: 613-4.

ha cobrado en este siglo.

Estamos, pues, en disposición de aplicar los conceptos expuestos a la poesía de Fernando Ortiz para poder desentrañar su postura ante el tiempo y la expresión poética que la transmite.

CAPÍTULO III

EL TIEMPO EN FERNANDO ORTIZ

En el capítulo anterior hemos visto la importancia del tiempo y su recurrencia en la cultura moderna. La poesía española contemporánea no podía constituir una excepción. Una rápida ojeada a los nombres más importantes de la misma y su obra nos revela que el tiempo es el tema por excelencia en la poesía española de este siglo. El tiempo en sus diferentes registros se ha convertido en la preocupación principal que han cantado los nombres más señeros: Machado, Unamuno, Juan Ramón, Cernuda, Brines, Hierro... la lista sería muy extensa⁴³.

La poesía de Fernando Ortiz se encuadra claramente dentro de esa línea predominante en nuestra lírica como se señala en el estudio citado. El propio autor va más allá de esta afirmación, al ser preguntado por la importancia de la presencia del tiempo en su poesía, en unas declaraciones recogidas en el diario *El País*:

“Es [el tiempo] lo único que hay. Los grandes temas de la poesía son el amor, la muerte y el paso del tiempo. El tiempo subsume a todo: el amor se da en el tiempo, la muerte es su consecuencia. Los demás son sub-temas del primero.

Siempre se escribe sobre lo mismo; sobre lo que impresiona nuestra imaginación.

El tiempo es lo que cambia esa impresión.” (*El País*, 24 de octubre de 1998)

No cuesta gran esfuerzo estar de acuerdo con Ortiz. La presencia del tiempo se detecta

⁴³Para un estudio más detallado de la preocupación por el tiempo y los giros que ésta ha ido tomando en la producción poética de este siglo, remitimos a la introducción del excelente estudio de José Olivio Jiménez. Véase, Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. 2ª. ed. Madrid: Ínsula, 1972. 13-42.

desde el mismo momento en que se comienza a leer su obra. La primera impresión temporal nos la dan algunos de sus títulos que no pueden ser más significativos a este respecto. Su primer poemario se titula *Primera despedida*; el tercero y el cuarto *Vieja amiga* y *Marzo* respectivamente. No tan evidente a primera vista la resonancia temporal en su segundo poemario, *Personae*, aunque después de la lectura del mismo la cuestión queda mucho más clara.

En cualquier caso, es su primer título el más revelador para nuestro propósito de desentrañar la concepción del tiempo que tiene Fernando Ortiz.

El título *Primera despedida* proviene de un verso que Ortiz toma de un poema de Francisco Brines. Éste recogió parte de su poesía (1960-1977) en un libro titulado *Ensayo de una despedida*⁴⁴. En una recopilación posterior, *Selección propia*⁴⁵, Brines incluye un extenso comentario sobre su obra, “La certidumbre de la poesía”, en el que explica el significado del primer título mencionado. Por su importancia para la visión que Ortiz tiene del tiempo y de la temporalidad como ser, como existencia en el tiempo, no nos resistimos a citarlo:

“Cuando tuve que reunir mis libros en un volumen, el conjunto lo titulé *Ensayo de una despedida*, buscando en él su significación esencial. Se trata, por un lado, de la despedida de la vida, concepto que se nos hace presente cuando, ya muy pronto tomamos conciencia de nuestro destino mortal. Por otro, esta despedida es también la conciencia de las sucesivas pérdidas en que consiste el vivir. Asistimos a un empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia a la vejez. Empezamos por perder la inmortalidad y, después, la inocencia. Es decir, dejamos de ser dioses y

⁴⁴Véase, Brines, Francisco. Poesía 1960-1977: Ensayo de una despedida. Madrid: Visor, 1984.

⁴⁵Brines, Francisco. Selección propia. Madrid: Cátedra, 1984.

nos convertimos en culpables.” (Brines, Selección: 20)

Con la sola excepción, a nuestro juicio, de la referencia a la culpabilidad, estas palabras definen con asombrosa exactitud la visión del tiempo y de la existencia que Fernando Ortiz expresa en su obra. No puede ser casualidad, pues, que el verso que da título a su primer poemario esté tomado de la obra de Brines. Como tampoco es casualidad que éste prologara dicha obra. En la cita de Brines está contenida gran parte de la visión de Ortiz .

En el poema “Primera despedida”, puede comprobarse fehacientemente la idea apuntada por Brines del principio de la existencia como el tiempo en que estamos más cerca de la inmortalidad, como tiempo de plenitud en que aún no hemos perdido la inocencia y la vida, que aún no ha sufrido los envites del tiempo, se presenta sin mácula. Esto se pone de manifiesto en el poema por medio del paralelismo entre el alborar del día y el comienzo de la vida del personaje del poema. Por decirlo con la terminología de Eliot, el inicio del día constituye el correlato objetivo de la vida en su comienzo. Ello queda muy patente en los versos 4 y 5 del poema: “[...] Aún la hora es temprana/ y aún el fresco del alba va conmigo.” (Ortiz, Vieja amiga: 19⁴⁶) Existe en el poema una evidente presencia de términos pertenecientes al campo semántico de la pureza, de lo pristino: alba, temprana, fresco, primera misa, rocío, mañana clara. También, es posible detectar un tono, mezclado con la idea de pureza, de la vida como plenitud, como potencia pura, incluso, diríamos, de fertilidad: “mañana clara”, “ojos despiertos”, “el alba va conmigo”, “lo alto de la higuera” (la posición es harto simbólica), “blancas las casas, los olivos verdes”. Nótese a

⁴⁶Todas las referencias a la obra poética de Ortiz, a menos que lo contrario se haga constar, se hacen, como es voluntad del poeta expresa en una nota final, por el volumen que recopila su obra completa hasta 1993. Véase, Ortiz, Fernando. Vieja amiga (1975-1993). La veleta. Granada: Editorial Comares, 1994.

este respecto, cómo contribuye a la idea de plenitud la estructura bimembre en quiasmo del último verso que da idea de armonía de control respecto al resto del poema en que la distribución de acentos pareciera imitar el ritmo del niño que camina por el campo hasta que sube a la higuera (esto se refleja muy claramente en los encabalgamientos; desde el inicio todos los versos están encabalgados excepto los dos últimos) y divisa el paisaje.

Asimismo la idea de la infancia como tiempo de los dioses, de la inmortalidad, de la ausencia de tiempo, queda reflejada sutilmente en el verso 12 con la imagen del gallo que canta a lo lejos. Si entendemos el gallo como símbolo de la temporalidad humana, como el reloj natural que nos marca la sucesión de los días - el paso del tiempo, en suma-, se entiende esa lejanía de su canto en el poema. La distancia que separa al niño del canto temporal del gallo es el tiempo, por el momento sólo un rumor, de la existencia que queda por recorrer. Podríamos decir que esta alusión al tiempo cronológico transformado en distancia constituye un perfecto ejemplo del tiempo cronológico bergsonian, cuantitativo, como tiempo espacializado del que tratamos en el capítulo anterior.

Hay que destacar también otro recurso notable que ayuda a reforzar el efecto de inmediatez, a pesar de ser una rememoración, que nos produce la lectura del poema. Nos estamos refiriendo a lo que Carlos Bousoño ha venido en denominar “superposición temporal”, y que considera como uno de los recursos “más significativos” de “la agudeza con que el hombre del siglo XX capta el tiempo y la temporalidad de toda realidad vivida.” (Bousoño, Teoría de la expresión poética: 1: 305⁴⁷) El poema está escrito en presente (ése es el tiempo de todas las

⁴⁷Bousoño distingue varios tipos de superposición temporal. Para un tratamiento más exhaustivo, remitimos a su propia obra. Véase, Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 5ª. ed. 2 vols. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1970. 1: 304-20.

formas verbales), aunque por el comienzo del mismo sabemos que es una rememoración. La superposición que encontramos aquí es, por tanto, de pasado sobre presente. Mediante el uso de este recurso se vivifica el recuerdo evocando el principio ya pasado como algo actual, reciente. De esta manera, se enfatizan a la par nuestra ineludible naturaleza temporal y la fugacidad, la brevedad, de la misma. Se comprueba, no obstante, otra función más; la superposición permite darnos cuenta de que el pasado no es algo definitivamente ido y perdido, no recuperable, sino que sigue viviendo en nosotros. Esta técnica es recurrente en casi todos los poemas que tratan de la infancia como tiempo sin tiempo que pervive en nuestro recuerdo; a modo de ejemplo, aconsejamos la consulta del poema “El colegio.” de su libro *Moneditas* (Ortiz, *Moneditas*: 33). Reparando con atención, ésta es la función que Bergson asigna a la memoria en su teoría de la conciencia: la de depósito vivo que concentra la vida en su máximo punto de atención. La memoria, como realidad viviente, está compuesta de aquellos momentos de acentuada conciencia en que sentimos el pasado en la contingencia de la realidad presente, en el cambio.

Si “Primera despedida” nos muestra la época del tiempo sin tiempo, el poema “Arcadia” nos muestra ya la pérdida de la inocencia, el alejamiento del tiempo de los dioses para entrar en el tiempo cuantitativo. El tono aquí es bien diferente; el recuerdo no está vivificado sino objetivizado. La mención al tiempo cuantitativo al inicio del poema -los años- viene asociada con las connotaciones negativas del complemento en el segundo verso: “con lentitud tediosa”. En esta ocasión, el inicio de la vida se contempla como algo pasado (aquí todos los verbos están en pretérito... imperfecto). El uso de la memoria en el poema, a diferencia del anterior, no sirve para

Por nuestra parte, nos serviremos del recurso en mayor profundidad en el siguiente capítulo.

anular las categorías cronológicas del devenir temporal. No encontramos superposición. De la conciencia del cambio del tiempo cualitativo de “Primera despedida” al cuantitativo de “Arcadía” -expresado en los versos 3 y 4-, hace surgir la duda de la irrecuperabilidad del pasado que ocupa la última estrofa. A su vez, la respuesta nos da la clave: cuando ya no seamos, cuando hayamos alcanzado la imposibilidad de ser, volveremos al tiempo mítico, irreal -desde la perspectiva del tiempo cuantitativo cronológico, porque no transcurre-, con cierta similitud a la irrealidad del tiempo sagrado de Eliade que vimos en el segundo capítulo.

El poeta es perfectamente consciente de debatirse entre las dos percepciones del tiempo que identificaba Bergson: por una parte, experimenta la percepción del tiempo cualitativo en que no son posibles las nociones de pasado, presente y futuro; por otra, la percepción del tiempo cuantitativo en que no hay más que una serie de instantes irrepetibles que se sustituyen unos a otros; el tiempo cronológico del que tan negativamente trataba Eliot en “The Dry Salvages”. Esta dicotomía puede observarse en el kavafiano poema “En esta esquina de la tierra” del que citamos aquí sólo los versos más significativos para nuestro propósito:

“En una amante muerta ceñida por el río/
 abandonas miradas, furtivas sedas, tiempo/
 que no ha de volver nunca aunque en tu pecho tiemble/
 como el ancho olivar movido por el aire.” (Ortiz, Vieja amiga: 33)

Encontramos en estos versos la contraposición del tiempo cuantitativo, que puede medirse, que transcurre en una ciudad -de nuevo la espacialización- vista como una prisión (“una amante muerta ceñida por un río”), con el tiempo cualitativo, que no transcurre sino que es sentido (“aunque en tu pecho tiemble”) y no puede ser medido. Esa dicotomía que se esboza en

estos versos -con la ayuda del metro alejandrino que separa el verso en dos hemistiquios que los enfrentan- adquiere soberbia expresión poética sintetizada en los doce versos del romance titulado “El mapa y el calendario”. En el poema, se comienza desde el tiempo cuantitativo, el tiempo homogéneo que pasa, resaltado por la repetición anafórica de “atrás” en los versos primero y tercero. Igualmente la perífrasis de gerundio del primer verso acentúa el carácter de acción en transcurso del paso del tiempo. A señalar la fugacidad y el carácter inaprensible de ese proceso contribuye también el contraste entre el aspecto perfectivo del pretérito en el verso 3 con el presente negativo, más el énfasis del adverbio ahora, del verso siguiente. Comienza a apuntarse el paso de un tiempo a otro a partir del quinto verso; si bien con ese “yo soy... fui...seré” estamos todavía en el tiempo homogéneo lineal, el juego con los tiempos del verbo ser -inmediatamente nos viene al recuerdo el célebre verso de Quevedo “soy un fui, un seré y un es cansado”- que provoca la paradoja empieza a llevarnos al tiempo cualitativo. Este paso se confirma en el verso 7 en que se dan simultáneamente pasado, presente y futuro, y se reafirma con la pregunta de los versos 9 y 10 en que ya no existe noción de transcurso lineal y se ha perdido el sentido de la flecha que tradicionalmente se ha asociado con la representación del tiempo. Con el pareado final se resume magistralmente la esencia temporal de nuestra existencia.

Una de las razones que convierte a este poema en una composición de mucha altura es su metro y su composición. No puede menos que asombrarnos la clara y concisa formulación de tema tan complejo. Conseguir expresar tan honda reflexión filosófica, que ha sido materia de profundos y extensos tratados filosóficos, en una composición de esa brevedad y con un metro popular como el octosilabo, es una patente muestra del dominio técnico del oficio por parte de Fernando Ortiz.

Hablaba Brines en la cita con que abrimos el capítulo de que despedida también significaba conciencia de las sucesivas pérdidas en que consiste el vivir, conciencia del empobrecimiento sin pausa desde la adolescencia hasta la vejez. Éste es el aspecto que suele primar en la poesía de Fernando Ortiz. Vivir es ir deshaciéndose, desintegrándose, perdiendo. El canto de esa pérdida es lo que hace de esta poesía un canto elegíaco. La expresión de ese empobrecimiento ocupa en su obra un gran número de poemas. Así, por ejemplo, en su poema “Jardín de otoño” volvemos a encontrar el correlato objetivo del declive que vamos sufriendo a lo largo de la vida en el proceso de pérdida de las hojas de los árboles en otoño:

“Como rosa marchita es la tarde de otoño/
se deshace en el tiempo que todo difumina./
Piensas hoy en tu vida cada vez más desnuda:/
fue dejando caer lentamente sus hojas.” (Ortiz: 57)

O podemos pasar del tono nostálgico de estos versos a la misma idea expresada en “En la perfecta edad” con un punto de ironía amarga:

“Ahondan las heridas con el tiempo/
aunque oculte a su vez las cicatrices./
La juventud pasó, y eso que tienes/
es lo que llaman madurez los necios.” (Ortiz: 71)

Incluso en un tono afectuosamente jocoso y algo burlón como en su soneto al poeta Emilio Barón de su último libro (Ortiz, Moneditas: 55)

Hablábamos del dominio de Ortiz en su poema “El mapa y el calendario”, nos atrevemos ahora a decir que alcanza grado de maestría en su sextina “Llave de niebla” en que está

expresada su concepción global del tiempo. Nos movemos así de una composición popular a una culta y compleja que requiere del poeta un gran esfuerzo creador debido a los múltiples requisitos que la composición debe satisfacer. Su dificultad la prueba el hecho de que, introducida en la métrica española en el siglo XV, salvo para ciertos tratadistas del Siglo de Oro no gozó de gran aceptación; Menéndez Pelayo, en su *Antología de poetas líricos castellanos*, llegó a calificarla de “combinación ingrata.” (Menéndez Pelayo, *Antología*: 405, citado por Rudolf Baehr, 1970: 357⁴⁸)

En cualquier caso, lo que interesa resaltar en este momento es el magistral uso de los intrincados artificios que la sextina requiere para transmitir en esta composición el complejo recorrido que supone nuestra existencia y exponer una de sus más extensas reflexiones sobre el tiempo en la línea que ha quedado ya apuntada. El tono general del poema es de sereno desengaño ante el convencimiento de que el tiempo se nos va y de la imposibilidad de dominar su esencia, que es la nuestra, y de escapar a su inexorabilidad. Con respecto a este último apunte, es clara la presencia que tiene la creación poética -las palabras, la llave de niebla- en el poema. Nos limitamos por el momento a dejar señalado el asunto para tratarlo más extensamente en el capítulo dedicado al tiempo y la creación.

Hay dos notas, sin embargo, dentro del tono escéptico y desengañado predominante que no debemos pasar por alto. En primer lugar, el hecho de que, a pesar de la clara conciencia temporal del poeta y del predominio consiguiente de la esfera del tiempo cronológico o vulgar, existe la conciencia del tiempo cualitativo; es el recuerdo de ese tiempo el que causa la reflexión

⁴⁸Véanse respectivamente: Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. Francisco López Estrada y Klaus Wagner. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1970. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Ed. nacional. 10 vols. Santander: 1944-5. No aparece la editorial.

del poema. El recuerdo de un tiempo en que no teníamos percepción de éste, en que éramos los dueños absolutos de él, es lo que, por su pérdida y la comparación resultante con los estados posteriores, construye el poema. Ese tiempo se expresa en la segunda estrofa, y su recuerdo, su pervivencia en nosotros como elemento que nos constituye, está expresado significativamente en la última estrofa antes de la contera que cierra la composición. Hasta ese momento el poeta ha recordado ese tiempo y ha hecho balance de su estado de desengaño y de ausencia de esperanza. Y en la última estrofa surge de nuevo el recuerdo del tiempo sin tiempo. Nótese la adversativa que abre el primer verso de la estrofa. Ahí está la pervivencia del pasado en el presente, la memoria como depósito vivo de Bergson.

En segundo lugar, debemos notar que junto con el canto elegíaco que se deriva de la idea de existencia entendida como una pérdida, como continua despedida, encontramos la resignación, todo lo sentida y dolorosa que se quiera, frente al proceso de declive y el horizonte de la última despedida. En este sentido, la muerte -la eterna sombra- se entiende al modo temporalista de Heidegger no como un mero límite temporal, sino como la existencia que cumple su totalidad y, por tanto, ya no puede ser. Los versos finales de la quinta estrofa y de la contera pueden leerse así, además de como la expresión de la desilusión y el escepticismo resultantes del vivir, como la expresión de esa concepción existencialista de la muerte de donde surge la resignación y el coraje -recordemos la “Entschlossenheit” de que hablaba Heidegger- ante ella. Este estado de resignación se alcanza, lógicamente, cuando hemos comenzado a experimentar las diversas pérdidas que supone nuestra existencia. A este respecto, es destacable la presencia del adverbio temporal “ya” abriendo el primer verso de la contera. Tiene que ser ahora, después de haber pasado por la pérdida del tiempo que miraba hacia el futuro -cuando “ni siquiera preocupaba el

tiempo”-, cuando hemos experimentado “la miseria de los hombres”, el momento en que podemos contemplar la muerte desde esa perspectiva.

La presencia contrapuesta, compleja, enfrentada de las dos clases de tiempo en que el poeta siente que su existencia se debate, y la resignación valerosa y serena para afrontar la muerte son dos notas constantes en la poesía de Fernando Ortiz. Pueden encontrarse gran cantidad de ejemplos en sus diversos poemarios. Así, por lo que respecta a su actitud ante la muerte, citamos de su poema “Ética”:

“Atiende bien, tu obligación es clara:/

.....

da forma con cuidado al mármol donde hallarás cobijo.

Piensa sin ironía, que eres afortunado:

aún te es dado elegir, si eres discreto, un epitafio digno.” (Ortiz: 104)

La misma actitud, aunque esta vez la resignación venga acompañada de una dosis de socarronería a la que ayuda el ritmo de los pareados alejandrinos en asonante, la encontramos en su poema “Autorretrato”. No se pase por alto la presencia nuevamente, tal como quedó visto en “Llave de Niebla”, de los adverbios temporales “ahora” y “ya” con la misma función que en la sextina:

“Ahora ya no espero, ni pienso, ni creo en nada/

sino en esa oscura ave que ha de venir al alba./

Y cuando yo me aleje por la esquina del tiempo/

habrá siempre algún mirlo silbando de contento.” (Ortiz: 107)

No podrá negarse que quien usa el tono zumbón de los dos últimos versos para tan

trascendental asunto ha asumido resignadamente su inexorabilidad, y se sirve de dicho tono como mecanismo de defensa o, si se prefiere, de distanciamiento. Con resignación también, en un tono ahora de escalofriante serenidad, vemos expresada la conciencia de las dos clases de tiempo con la asunción de nuestra esencia temporal, finita y, en consecuencia, de la inevitabilidad de la certeza de la posibilidad de no ser, de la muerte:

“Viejas y nuevas voces son ya parte de mí./
 Y habré de consultarlas a todas fatalmente
 el día sin remedio, que de puntillas vuelva/
 para abrir, en la sombra, la puerta de la sala.” (Ortiz: 122)

Aunque llegar a esta visión expresada en su poema “La sala”, el poeta ha tenido que aprender a superar la angustia natural que el acabamiento, la vida en fuga y la muerte nos producen:

“Pensaste que los años daban serenidad y no impotencia./

 Quisieras no ser tú, ver otro rostro/
 en el espejo reflejado./
 Pero no, que aquí miento:/
 Quisiera solamente soportar ese rostro,/
 al igual que su historia,/
 sin importarme demasiado su turbiedad o su tristeza./
 Alza los ojos. Míralo: es el tuyo./
 Manténlo así. Bien alto. Entra en ti mismo.” (Ortiz: 163-164)

Ese rostro y esa historia es nuestro ser en el tiempo, nuestra existencia temporal. La aceptación de nosotros es el paso previo para aceptar nuestro destino final. Veámoslo en unos hermosos versos de honda resonancia y estirpe manriqueña tomados de su poema “Años” en el que usa la estrofa que inmortalizara en sus *Coplas* el insigne poeta medieval castellano:

“¿Qué nos queda del presente?/
 Del pasado y del futuro,
 ¿qué esperamos?/
 Tan sólo la transparente/
 certeza de lo inseguro/
 en las manos.” (Ortiz, Moneditas: 23)

Y con la certidumbre de la muerte -expresada con tan bella imagen, que nos recuerda la expresión heideggeriana del “Dasein en su más radical imposibilidad”- así asumida, sólo nos queda la resignación que surge, recordemos a Heidegger, de nuestra propia temporalidad finita y humillada. Aquí estamos ya en el tiempo primordial. Utilizamos las liras de su canción “Los fantasmas, el amor” para una mejor inteligencia:

“¿Todo, todo se apaga/
 hasta dejarnos, huecos, en la sombra?/
 No siempre. Ved la llaga/
 de los sueños. La daga/
 que en lo más hondo hurga y nos escombra./

**Allí, allí el pasado/
 es cruel presente y éste se deshace/
 inútil, fragmentado/
 revuelto, saqueado,/**
y así al buque da aviso del desguace./

**Mirar, mirar de frente
 mientras podamos y temblar el pulso.**

No mudar continente.

Tratar de ser paciente

y no ceder al propio adverso impulso.” (Ortiz, Moneditas: 25)

Llegar a lograr este estado, esta visión de la vida en su doble vertiente ontológica, finita, y, al mismo tiempo, absoluta en el sentido de la duración pura de Bergson, y a la resignación de este carácter temporal, supone recorrer una larga senda en la que no se siempre se caminó en la misma dirección. Una senda, por otra parte, nada fácil como se desprende de las connotaciones de deterioro de los verbos que cierran la primera la primera estrofa y de los adjetivos que indican disgregación desorden, destrucción presentes en la siguiente. En este sentido, cobra una gran importancia la primera lira de las que citamos si la entendemos como un diálogo con su propia obra, como modo de ofrecer una respuesta diferente a las mismas cuestiones que, como quedó claro al principio del capítulo, constituyen la preocupación -obsesión- sobre la que Fernando Ortiz construye su poesía. En este sentido, el uso de “huecos” en el segundo verso de la primera silva se torna extraordinariamente significativo. Es ésta una de las palabras clave, junto con sombra,

sueño, niebla, de la lengua poética de Ortiz. Si rastreamos el uso de la misma palabra en otras partes de su obra, veremos que huecos es el estado en que quedamos a medida que avanza nuestra vida. En su poema "Divagación" utiliza Ortiz la palabra hueco con el mismo sentido con que aparece en el poema recién citado y en una reflexión similar. Obsérvese, no obstante, la diferencia de actitud del poeta, de completo desengaño, de total fracaso, en la respuesta que se ofrece en los tres últimos versos a la pregunta previamente formulada. Este sería uno de los primeros pasos de la senda de que hablamos antes, justo cuando el poeta se da cuenta de que ha perdido la infancia mítica y la juventud y comienzan las sucesivas pérdidas que comporta la vida tal como el poeta la entiende. Nos parece adecuado citar el poema completo para que se pueda apreciar mejor el tono general y la diferente actitud, cuestionando el propósito de nuestra existencia, y sensación de derrota que se explica como lamento -elegía- por lo que se acaba de perder. Veámoslo:

"Oigo los pasos del silencio/
cómo se acercan en la sombra./
¿Soy yo la sombra y el silencio/
y el tiempo son los pasos/
que en mi interior dilata la memoria?/
¿Hay memoria, hay pasos, hay silencio?/
Digo palabras vanas/
intentando con ellas dar consistencia a un hueco./
¿Nos queda la nostalgia?/
No, también se vacía/

la mente de este triste paraíso./

Pasa en silencio el aire entre un hueco de sombras.” (Ortiz: 134)

Después de un cuestionamiento de todo lo que nuestra existencia entraña, después de poner de manifiesto la futilidad incluso de la creación poética, el poeta responde negativamente al interrogante final. Se acaba de perder la juventud y el sentimiento de derrota es insuperable, tal como expresan los tres últimos versos. Hablábamos de una senda que debe recorrerse y en la que no siempre se avanza en la misma dirección, hablábamos también de un diálogo entre su propia obra -o por mejor decir, del poeta consigo mismo a través de su obra-; a este respecto, debe resaltarse el paralelismo entre los dos poemas en cuanto al cuestionamiento de lo esencial de la existencia y la diferente respuesta, negativa rotunda en “Divagación” con el añadido del tono grave sentencioso, epigramático del verso final del poema; escéptica, pero dejando abierta la posibilidad en el caso de “Los fantasmas, el amor”, y sacando la convicción de seguir adelante de la propia conciencia de la finitud temporal de nuestra existencia, por difícil -ya dejamos señalada esa dificultad- que nuestro tránsito por ella pueda resultar.

Si “Divagación” y “Los fantasmas, el amor” constituyen dos etapas diversas de una misma senda, la etapa final en que ese recorrido viene a desembocar la encontramos en el poema “La última costa”, último de la sección “Amigos y maestros” que Fernando Ortiz incluye en su poemario *Moneditas*. Este poema es harto significativo al hilo del argumento que estamos desarrollando. El título del soneto recoge de nuevo -recordemos *Primera despedida*- el título de un libro y de un poema de Francisco Brines publicado en 1995, y, además, Ortiz especifica que se trata de un “homenaje al mundo de Francisco Brines”. El soneto pone de manifiesto la aparente paradoja que produce la visión dual del tiempo, personificándolo con imágenes y léxico que

recuerdan al de Brines -los dos primeros versos del último terceto son del poema “Alocución pagana” que Brines dedicó precisamente a Ortiz⁴⁹- para acabar concluyendo:

“Si no hay merecimiento en el nacer/
y nada justifica nuestra muerte,
a qué quejarse de dejar de ser.” (Ortiz, Moneditas: 63)

No se hace difícil entender este terceto como un estado más de esa senda de que hablábamos. Los versos del terceto, en este sentido, representan la definitiva resignación de la visión existencial de la muerte; incluso se la nombra explícitamente evitando las denominaciones metafóricas que primaban en los poemas citados anteriormente. Constituyen, asimismo, parte de ese diálogo interior del poeta que se muestra en el desarrollo de su obra -el machadiano “converso con el hombre que siempre va conmigo”-. Son, por tanto, una nueva visión que ha surgido del desencanto, y que supera la sensación de derrota de los versos de “Divagación.”

Pero son también algo más. Suponen un diálogo no sólo de su propia obra, de su autor consigo mismo, sino también un diálogo más amplio del autor, de su obra, con la de sus maestros y contemporáneos. Brines es uno de los poetas que más hondamente ha sentido la preocupación -obsesión- por el tiempo. Su transcurso, su fugacidad, la infancia como paraíso temporal, la vida como proceso continuo de declive y la muerte -como dejaba ver la cita con que abrimos el capítulo- constituyen las principales inquietudes alrededor de las cuales ha girado su obra. A modo de ejemplo, bastará citar alguno de los títulos de los poemas de su último libro *La última costa* que no dejan lugar a dudas: “Pérdida del dios que fui”, “Contra la pérdida del mundo”,

⁴⁹Véase, Brines, Francisco. Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997). Marginales 160. Nuevos textos sagrados. Barcelona: Tusquets editores, 1997. 240.

“Estos penúltimos días”, “La despedida de la carne”, “La despedida de la luz”, “Antes de entrar en la luz” o “La última costa”. Éstas han sido también las inquietudes de Fernando Ortiz y, por ello, la influencia que ha recibido de Brines no puede soslayarse. Así, el diálogo que comenzó con *Primera despedida* como acuerdo total se prolonga ahora con un nuevo intercambio; la sintonía inicial continúa (como también proseguía en *Vieja amiga*, otro título que Ortiz tomó de Brines), las inquietudes son las mismas, pero existen matices porque la obra de cada poeta debe responder -en mayor o menor medida y, en especial, con esta clase de poesía- a las diferentes vivencias y experiencias del autor. Por eso, este diálogo puede interpretarse como la expresión del “ser con los otros” a que se refería Heidegger como uno de los modos de ser.

Este diálogo con la obra Brines no es el único que se detecta en la poesía de Fernando Ortiz. Hay muchas otras voces, algunas han quedado ya esbozadas en las líneas precedentes, resonando en toda su obra. De ellas, no obstante, del uso tan particular que Ortiz hace de la tradición nos ocuparemos en profundidad en el siguiente capítulo.

En éste hemos analizado un extenso, creemos, número de poemas lo suficientemente representativos, por provenir de casi todos sus poemarios, para poder sacar conclusiones respecto a la percepción que Ortiz tiene del tiempo y de, cómo ésta se expresa poéticamente.

En primer lugar, hemos constatado que el poeta es consciente de la naturaleza dual del tiempo según los modelos que se vieron en el capítulo segundo, si bien no deja de cuestionarse la verdadera existencia del tiempo cualitativo absoluto no finito tal como lo entendía Bergson. En este sentido, Ortiz está más próximo a las ideas de Heidegger que entendía su tiempo primordial como un tiempo cualitativo, pero finito. La certeza de la naturaleza temporal limitada de la existencia le lleva a la resignación frente a la muerte como consecuencia de dicha naturaleza en

consonancia con los postulados de Heidegger. De esa resignación, que no aceptación voluntaria, ante una realidad de la que no podemos escapar surge, paradójicamente la fuerza para afrontar la vida. Ortiz, como hemos tratado de poner de manifiesto, llega a este punto después de un proceso que le ha hecho pasar por diferentes etapas. Ortiz se aleja de las ideas heideggerianas en su modo de entender el futuro. El futuro era el “éxtasis” principal del tiempo en Heidegger y su modo auténtico era el de “ser para”, en la anticipación y no en la espera. La resignación de Fernando Ortiz es la mayoría de las veces pasiva por su falta de esperanza, por su actitud desengañada. Es casi una actitud, fundamentalmente en la primera etapa, de sobrellevar la existencia lo mejor que se pueda esperando el final que, por otra parte, no se desea próximo.

Tampoco deja de sorprender que sea el tiempo cualitativo -el recuerdo que perdura y sigue vivo en la memoria actuando sobre el futuro- el que cause esta actitud de desengaño, el que, en definitiva, lo arroje al fluir del tiempo cronológico. En Ortiz, la determinación que nos redime del devenir temporal no la hallamos en el tiempo absoluto como pretendía Bergson ni en la comprensión de nuestro vivir esencialmente finito. La tenemos que buscar dentro de nosotros (“Entra en ti mismo”) para no llegar al nihilismo. Esa determinación puede ser desde un pequeño placer -fumar un cigarro, pasear por la ciudad, la charla con los amigos- hasta el amor como en los versos finales de “Los fantasmas, el amor.” Ahora bien, el tiempo cualitativo no cronológico de Bergson sí encuentra su expresión en la obra de Ortiz. La infancia y la juventud son constantemente recordadas por el poeta; puede decirse que no hay poemario en que no se ocupe de ella. Además, y esto es lo verdaderamente importante, no se queda en el simple recuerdo; ese periodo no es sólo un periodo que se fue y se añora, sino que, por contraste, con las pérdidas -las sucesivas despedidas- que nos depara el vivir influye sobre nuestro presente y, consecuentemente,

sobre nuestro futuro constituyéndolos.

Esta experiencia del tiempo adquiere diversos cauces de expresión. Por una parte, predomina un tono general de desilusión, de desengaño, de falta de esperanza, que se manifiesta por el uso de adjetivos muy negativos para calificar la existencia, el presente y el ambiente. Se observa también en el predominio de nombres como el humo, la niebla, el sueño, la sombra para indicar el carácter pasajero, fútil de nuestra existencia. Igualmente, el uso de metros largos en composiciones anisométricas con el uso, en ocasiones, del verso libre. Cuando se usa la rima, es generalmente consonante y tiene el propósito de reforzar la ironía o el humor con que el poeta trata de expresar su distanciamiento. Se suele asociar el otoño con la pérdida de la juventud y se usa el paisaje otoñal como fuente de imágenes poéticas para expresar el declive que comienza a partir de dicha pérdida.

A su vez, las referencias al tiempo cualitativo y las vivencias que éste comprende se expresan casi sin excepción en versos de arte menor, generalmente octosílabos y heptasílabos. Se suele preferir la asonancia para las composiciones que tratan de los recuerdos infantiles del poeta. El uso del tiempo presente en las formas verbales es otra constante en estas composiciones, consiguiéndose, por medio de la superposición temporal como vimos, vivificar el recuerdo. El léxico y el tono son también muy distintos de lo dicho más arriba. Predomina aquí un tono mucho más amable y un paisaje idealizado que se expresa por medio de un léxico que refiere constantemente a la idea de pureza, de frescura y de plenitud. Este paisaje es siempre un paisaje situado en el verano que se entiende como época en que los sentidos están más despiertos y el agua o el rumor de su fluir están presentes.

La relación que, por su uso, establece Ortiz de los elementos mencionados los carga de

valor simbólico y temporal. Así, en la lengua poética de Ortiz, el silencio expresa la muerte, la sombra puede ser nuestra vida al ir pasando, las estaciones se corresponden periodos de nuestra vida. Todo ello da un carácter eminentemente temporal a su poesía. La esencia temporal que constituye nuestra existencia se traspasa al lenguaje; espacializamos el tiempo al traspasarlo a los conceptos de que nos servimos cargándolos de temporalidad.

Hemos estudiado la visión percepción que del tiempo tiene Fernando Ortiz, y hemos tratado de desentrañar su expresión poética por medio del análisis de su obra. Dicho análisis ha definido muchos rasgos de su quehacer poético. Otros quedaron simplemente esbozados; es el caso de la presencia de múltiples influencias y resonancias de otros autores en sus poemas. En el siguiente capítulo analizaremos esas influencias y estudiaremos cómo entiende Ortiz la tradición poética, el uso que hace de ella en su obra y la relevancia de su concepción de la tradición para su idea del tiempo que hemos tratado en el presente capítulo.

CAPÍTULO IV

TIEMPO Y TRADICIÓN POÉTICA

Al ir analizando poemas, en el capítulo precedente, se mencionaron ciertos nombres de otros poetas cuya obra había tenido gran influencia en la poesía de Fernando Ortiz. Fue una mención superficial; ahora vamos a estudiar las influencias que recibe Ortiz de otros poetas, vamos a ver quiénes son éstos y qué uso hace nuestro autor de la tradición de la que se siente y se proclama heredero.

En efecto, la crítica ha venido señalando la presencia de otras voces más o menos familiares en la poesía de Fernando Ortiz desde que empezó a publicar⁵⁰. El propio autor así lo ha dejado patente en sus escritos (la nota final a su libro *Personae* es un perfecto ejemplo). Sin embargo, la mayoría de las referencias que tratan de este aspecto en su obra lo hacen encuadrándolo en el marco del llamado culturalismo. Es decir, como una característica propia de cierta poesía, en especial la de la primera época de los novísimos, que predomina en los años 70. Discrepamos de esta clasificación. En esa poesía, a diferencia del uso que veremos en Ortiz, el empleo de citas, versos y otro tipo de referencias (que por lo reiterado en muchas ocasiones de su alusión a la ciudad de Venecia dio lugar al llamado “venecianismo”) no va más allá, utilizando las palabras de Brines en su prólogo mencionado, del “prurito de mostrar la sabiduría o el

⁵⁰En general, casi todas las reseñas y los estudios de la obra de Fernando Ortiz mencionan, en mayor o menor medida y con desigual valoración, este hecho. Remitimos, por parecernos los más completos, a los de Emilio Barón, José Luis Cano y José Luis García Martín. Véanse, Barón Palma, Emilio. Después de Cernuda y otros ensayos. Almería: Zéjel editores, 1991. 57-76.

Cano, José Luis. “La poesía elegiaca de Fernando Ortiz.” Ínsula 421 (Diciembre, 1981): Los libros del mes.

García Martín, José Luis. “Un nuevo intimismo.” Anaquelet 1 (diciembre, 1984): 12-16.

virtuosismo del artífice.” (Ortiz, Primera despedida: 5). Este culturalismo era la mayor parte de las veces ornamental, e iba escasamente más allá de la erudición por la erudición. Con esta noción de culturalismo en mente, se ha calificado -en ocasiones podría decirse descalificado- la obra de Fernando Ortiz como poco más que buena carpintería literaria.

En la obra de Ortiz, en cambio, el uso de materiales tomados de otros autores tiene, como trataremos de demostrar, implicaciones más hondas y se convierte en uno de los recursos principales para dotar a su poesía del carácter temporalista que hemos señalado en el tercer capítulo. Para ello, nos volveremos a servir, como base que nos permita una interpretación más amplia, del concepto de superposición temporal de Bousoño que ya identificamos en el análisis precedente de algunos poemas.

Es evidente que en una primera instancia las alusiones explícitas e implícitas que encontramos en su poesía remiten a su conocimiento de la tradición, de determinados autores que han constituido lectura fundamental en su formación de poeta y han dejado profunda huella en ella. Ahora bien, no para ahí la cosa. En otro nivel, ya no tan aparente, la integración en su propia obra de elementos de otros autores es consecuencia inevitable de su manera de entender la tradición poética. Ortiz toma su concepto de la tradición de la idea de Eliot de la poesía occidental como un *continuum*⁵¹ que llega hasta nuestros días. La tradición, los autores que nos preceden y aquellos que nos son contemporáneos, son, de alguna forma, parte de nosotros y no podemos ignorarlos. Son voces que están en nosotros y forman parte de nuestra propia voz. Quizás ahora, con lo dicho en mente, se entienda mejor qué queríamos decir cuando asignábamos

⁵¹Véase, Eliot, T. S. The Sacred Wood. 7th ed. London: Methuen and Co. Ltd., 1950. 49 y ss.

una significación esencialmente temporal a *Personae* al comienzo del tercer capítulo. El propio título tiene una doble connotación temporal: por una parte, hace referencia a todas esas voces que nos precedieron y determinan; por otra, el acto de nombrarlos se lleva a cabo utilizando una palabra que ya fue usada por uno de esos nombres (recuérdese que Ezra Pound tituló uno de sus libros *Personae*). Con ello se consigue hacer referencia a la tradición y, justamente por medio de la misma referencia, se pone en relación lo posterior con lo anterior borrando la linealidad con que podría representarse dicho *continuum*. De este modo, la tradición pervive como un todo simultáneo en constante relación. Así, nos permite tributar un homenaje a la tradición poética andaluza, como propósito declarado de Ortiz en la nota final a su segundo libro, utilizando un título de Ezra Pound, a quien, en principio, no hubiéramos puesto en relación con aquélla.

Para poder conseguir esta insospechada simultaneidad el poeta debe poder “borrar” el tiempo. Para ello recurre al procedimiento que ya citamos: la superposición temporal. Mas en este caso no se trata, como señalaba Bousoño, de situaciones que se traen del pasado al presente o de un pasado remoto a otro más próximo al presente, etc. En esta ocasión, se va más allá y se trae al presente un autor pasado -su obra- consiguiendo, podríamos decir, revivirlo. Con los múltiples efectos que ello trae consigo. Veámoslo en los poemas de Ortiz.

Ya en su primer libro encontramos varios ejemplos de esta técnica. En su poema, “23 de febrero de 1810” (Ortiz: 22), el poeta reproduce, como explica la glosa después del título, el momento en que el poeta sevillano Blanco White zarpa desde el puerto de Cádiz rumbo a Inglaterra para no regresar más a España. En el plano más superficial, podríamos considerar el poema como el homenaje que un escritor sevillano tributa a su paisano. Pero, también, encarnándose en Blanco, asumiendo su voz por medio del monólogo interior que constituye el

modo de discurso del poema, el poeta logra traer al presente la trágica vivencia de Blanco.

Obsérvese que el poema está narrado en el mismo presente de los poemas en que se rememoraba la infancia con el uso de la que llamaremos superposición temporal situacional para distinguirla de los casos en que se superpone un autor o su obra en los poemas de Ortiz. Se logra mostrar la identificación de su figura con la de Blanco y, por consiguiente, se deja apuntada la vigencia de la figura de Blanco. Su pensamiento y las circunstancias que lo obligaron a partir están presentes como una de las voces que lo habitan, que constituyen su modo de ser.

En el segundo de los poemas dedicados a Blanco, el soneto “Liverpool 1839” (Ortiz: 26), la situación se complica algo más. En este poema, la primera superposición se produce al contrario que en el poema anterior. Nos sitúa en el pasado, en los últimos años de la vida de Blanco. Los dos primeros cuartetos describen la situación en ese momento del pasado. Al final del primer verso del primer terceto, se produce otra superposición que nos lleva hacia el pasado sevillano de Blanco por un instante. Con esta doble superposición se logra el efecto de presentar su figura no como una figura del pasado que se rememora -plana por estar sólo en esa dimensión-, sino como una figura vivificada, llena de inmediatez. Por consiguiente, su sufrimiento, la agonía de la enfermedad que al poco tiempo acabó con su vida se contemplan como sucediendo en este momento y el impacto que se causa en el lector resulta magnificado por el procedimiento. A reforzar esta impresión contribuye también el uso de la tercera persona que adopta el poeta para describir la situación. Gracias a él, el autor se sitúa como testigo de la situación que, aparentemente, está sucediendo en ese momento. Es decir, por una parte se presenta a Blanco como figura viva en que se contraponen las dos clases de tiempo; conserva el recuerdo su ciudad natal -su tiempo cualitativo- en sus últimos años de existencia -su tiempo cronológico- lo que le

lleva a escribir en su lengua nativa una composición propia de su lengua, de su tradición. Por otra, el poeta, como testigo, no está en su tiempo cronológico sino cualitativo; el tiempo de la memoria viva y activa que se acumula y constantemente se modifica y constituye la esencia que determina lo que el poeta es.

En resumen, se muestra con el uso de los diferentes estratos de temporales compartidos la existencia de un tiempo que escapa al tiempo cronológico o, al menos, que no pasa irremisiblemente con él. La tradición, así utilizada, se muestra como un elemento temporal de primera magnitud que impregna toda la lírica de Ortiz.

El uso de los diferentes estratos de tiempo se realiza mediante la superposición temporal de varias figuras pertenecientes a tiempos distintos que se ponen en relación. Eso es lo que ocurre con poemas como “Caballero veinticuatro” (Ortiz: 53) o “Intra tupino e l’acqua che discende” (Ortiz: 48). En estos poemas, no nos detendremos, por conocido, en el recurso de la superposición para evocar una situación como sucediendo en este momento. Lo que nos interesa resaltar de ellos es la doble visión de la tradición como sucesión de nombres y épocas por una parte, y como conjunto que convive y perdura a través de esas épocas.

En el primero de ellos, dedicado al poeta barroco sevillano Juan de Arguijo, la evocación de su figura se hace superponiendo a la figura evocada la de Bécquer, y a éstas, la de Cernuda. Esta doble dimensión de la tradición como recurso para mostrar la doble dualidad del tiempo que habíamos apuntado en el comentario de los poemas dedicados a Blanco se comienza a poner de manifiesto en las líneas que aparecen después del título. En ellas tendríamos el inevitable fluir del tiempo que se representa espacializado en tres poetas sevillanos de tres periodos distintos. Las dos primeras estrofas están dedicadas, en presente recordamos, a evocar la figura, vista como un

espectro, del autor del Siglo de Oro con un tono, nos atreveríamos a decir, fantasmal: “negra capa”, “grave asombro”, “la caída de la tarde”, “camina el caballero como sombra/ por calles donde el viento se pierde en los adarves.” Es la última estrofa la que nos ofrece el lado cualitativo de la tradición a través de la respuesta a la pregunta que principia la estrofa. La lectura del tercer verso (“Allá, allá lejos;”) nos hace saltar de Arguijo a Cernuda y el verso siguiente produce la revelación al no encontrar la continuación cernudiana al verso anterior. Nos viene así, a la memoria el verso de Bécquer que Cernuda tomó para su libro *Donde habite el olvido*. Acaso se entienda ahora el tono fantasmal de que hablábamos que recuerda al de algunas rimas y leyendas de Bécquer. Aquí hemos pasado del tiempo cronológico en sucesión como forma más elemental de entender la tradición al tiempo cualitativo simultáneo y heterogéneo que formó parte de los poetas mencionados del mismo modo que ellos forman parte de Ortiz. En él se prolonga, por tanto, el fluir y el coexistir que caracterizan a la tradición como elemento temporal. Podría afirmarse que más que superposición lo que encontramos es yuxtaposición, simultaneidad.

El uso de la técnica es similar en el poema homenaje a Pablo García Baena “Intra tupino e l’acqua che discende.” El poema utiliza en los primeros versos otros provenientes de la obra de García Baena (títulos de poemas, versos), toma, asimismo, parte de un verso del soneto a Córdoba de Góngora para recrear el mundo poético y vital de García Baena. El cuarto verso nos introduce una voz que se aclara por la referencia que el título hace al verso del pasaje, en el paraíso, de la *Commedia* de Dante en que Tomás de Aquino canta las virtudes de Francisco de Asís. El paralelismo es claro ahora: se cantan las virtudes personales que adornan a García Baena con su talento poético de forma paralela a como Dante pone en boca de Tomás de Aquino el elogio de Francisco por sus virtudes y su obra como guía. Se cargan de un sentido nuevo (más

allá del collage o pastiche, como se le quiera llamar, que tanto ha distraído a cierta crítica) los versos iniciales, especialmente el segundo “el monje en la ventana silente ante el crepúsculo.” Y como en un tapiz, en esos tapices que García Baena es tan aficionado a tejer, el dibujo sólo se ve completo al final cuando se comprende que el propio poema entrelaza en un mismo plano a Dante, García Baena y sus poemas-tapices. El poema usa el motivo del tapiz explícitamente y también implícitamente en el modo en que está construido. De resultados de ello, podría decirse que el tapiz representa otra bella manera de expresar el concepto de la tradición como un todo simultáneo a pesar de su individualidad. Como en el tapiz, cada nombre que la constituye supone un hilo independiente, mas lo que vemos es el dibujo final, el conjunto simultáneo que sus hilos entrelazados componen. Así, con este sentido, podría leerse también la enumeración de nombres, títulos, versos que aparecen entremezclados en su poema “Signos vanos.” (Ortiz: 141-2)

La pervivencia de la tradición no se hace ver sólo a través de la interrelación entre diversos autores y sus obras; puede también llevarse a cabo de manera similar mediante personajes anónimos. Ése es el recurso empleado en el poema “Un funcionario.” (Ortiz: 195-198) El poeta asume la voz de un “oscuro funcionario” florentino descendiente de Francisco de Aldana. Ese oscuro funcionario recuerda sus orígenes, sus antepasados y, en especial, al autor de nuestro Siglo de Oro. En este recuerdo se mezcla la vida y hazañas de Aldana con su obra incluyendo, a veces, versos de su “Epístola a Arias Montano” en el poema. Se consigue con ello dar a la rememoración un hondo tono temporal que supera la pura nostalgia del recuerdo. Son la vida y la obra excepcionales de tan gran autor, vivas en el funcionario -en cualquiera de nosotros por extensión-, las que permiten a éste situarse por encima de la monotonía y la trivialidad de su quehacer diario.

El poema es complejo por la gran variedad de aspectos que trae a colación, desde la tradición a la función de la creación poética. Resuenan ecos, formulas de la tradición poética española, la riqueza métrica y rítmica es asombrosa. Ahora nos interesa por la idea de la tradición que se desprende de él. La tradición se entiende como parte de esa circunstancia que somos; que, a pesar de nuestra gris existencia, nos constituye y diciéndonos nuestro origen nos dice también quiénes somos. No somos Aldana obviamente, pero la rememoración, la relectura de su obra nos inserta en la esfera del tiempo cualitativo que nos hace ser capaces de afrontar el cronológico. Esta es la visión, tomada de Eliot, que el mismo Ortiz tiene de la poesía. Por eso colocó el pasaje en que Eliot, en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, expresa esta idea al comienzo de su primer libro y de la recopilación de su poesía *Vieja amiga*:

“Ello [la poesía] nos hace de cuando en cuando ser algo más conscientes de los más profundos e inencontrados sentimientos que conforman el substrato de nuestro ser...” (Ortiz: 9⁵². Mi traducción)

Como vemos, por un procedimiento u otro, Ortiz hace resonar en sus versos los versos de aquellos que constituyen su tradición, que es como decir de aquello que es parte integral de nosotros mismos. A este respecto, su poema “Signos vanos” (Ortiz: 141) constituye con su entremezclamiento de la vida cotidiana y de referencias a diversos autores y sus obras otro ejemplo de indudable maestría. A veces se hace de forma explícita, utilizando directamente el verso en su propia creación. A veces implícitamente con versos que recuerdan a los de otros autores. Ya se mencionaron el caso de Brines que resulta paradigmático de lo que llamábamos el

⁵²Tomado de Eliot, T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. London: Faber and Faber, 1933.

diálogo de la obra de Ortiz con la tradición. No es el de Brines el único nombre. Hay ecos de Borges, de Cernuda, de Juan Ramón Jiménez, de García Baena, de Bécquer, de Antonio y Manuel Machado, de Cavafis, de Eliot... Quizás el caso de Eliot sea una de las presencias más importantes para la formación de Ortiz como poeta⁵³. No podemos detenernos aquí a analizar en profundidad todas las presencias de Eliot que pueden detectarse en Ortiz. Además, esta tarea ya la ha llevado a cabo con gran brillantez el crítico y poeta Emilio Barón⁵⁴. No es nuestra tarea llevar a cabo un estudio, más propio de la literatura comparada, que analice en detalle todas las presencias de otros autores en la obra de Fernando Ortiz. Lo que queremos resaltar es el hecho de que a esas referencias se las convierta en referencias cargadas de resonancias temporales. La crítica, salvo alguna excepción, no ha ido más allá de advertir el fenómeno y tildarlo de culturalismo en un modo en que no se hace muy difícil detectar ciertos ecos peyorativos. La excepción sería Emilio Barón que, a pesar de hablar de culturalismo, lo considera de forma positiva. Otros autores, por su parte, se han dedicado a tratar de discernir si el procedimiento empleado por Ortiz podría considerarse pastiche o collage, juzgando, según qué crítico, con diferente valoración dichos procedimientos. No queremos dar a entender que el pastiche o el collage como procedimientos no estén presentes en su obra; sin embargo, nos parece que, para el estudio de la relación entre tiempo y tradición, centrarse en tratar de encajar acartonadas definiciones teóricas cuyo contenido tampoco queda muy preciso supone, cuando menos, perder

⁵³El propio autor así lo ha admitido siempre. Creemos que es en su ponencia para el encuentro “30 años de poesía española”, celebrado en Sevilla en 1993, donde se expresa este magisterio con mayor claridad. Véase, Ortiz, Fernando. “El verso y sus glosas.” Verso y glosa. Valencia: Pre-Textos, 1996. 9-12.

⁵⁴Remitimos a su excelente trabajo sobre la influencia de Eliot en la poesía de Fernando Ortiz. Véase, Barón Palma, Emilio. T. S. Eliot en España. Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 1996. 101-107.

de vista lo esencial del recurso tal como Ortiz lo utiliza. A nuestro juicio, en una poesía que se escribe para dar cauce a la obsesión por el tiempo, por su brevedad, por sus efectos, por su percepción, en una “lírica temporal”, por utilizar la expresión de Machado, la tradición, por la capacidad de representar en su naturaleza la doble percepción del tiempo, tiene que jugar un papel fundamental para que esa poesía cumpla eficazmente con su propósito. El único autor, que nosotros sepamos, que con gran perspicacia ha puesto de relieve este aspecto de la poesía de Fernando Ortiz ha sido el poeta José Antonio Muñoz Rojas en “La poesía de Fernando Ortiz”.

Oigámoslo:

“No sólo son las evocaciones directas de lugares y ocasiones locales, sino el sutil e interior toque que las enriquece. [...] Con sus nombres fehacientes y sin interrogación, Arguijo, Medrano, Bécquer, Juan Ramón, Machado, Cernuda; y de lo mejor universal, pongamos por ejemplo a Eliot y su lección tan bien conocida y asimilada por Fernando Ortiz, poeta culto en el recto sentido de la palabra. [...] *Entiéndase bien que no se trata de culturalismo, que tanto nutre y trivializa a veces buena parte de la poesía actual. De todas aquellas preclaras voces hay, gracias a Dios, ecos en la poesía de Fernando Ortiz. [...] Un poeta no es más que una voz personal y continuada, articulada en su propio vivir y sentir, de tantas voces como le resuenan dentro y a las que da vida con la suya propia.*” (Muñoz Rojas: 33. El énfasis es nuestro⁵⁵)

Creemos que la longitud de la cita se excusa por la precisión con que se expone la visión

⁵⁵Véase, Muñoz Rojas, José Antonio. “La poesía de Fernando Ortiz.” El Correo de Andalucía 20 de mayo de 1994, secc. Suplemento cultural “La mirada.”

de la tradición. Esa “voz personal y continuada” expone con iluminadora concisión el concepto de la tradición como elemento temporal de naturaleza dual. Por una parte, en tanto que personal y continuada, estamos haciendo referencia a una voz en sucesión temporal a otras, es decir, a una voz espacializada en un punto de la secuencia temporal; por otra, en tanto que “articulada” expresa el conjunto de voces que la determinan y que no puede ser medido, sólo puede ser sentido, y sentido no sólo en su acepción de percibido, mas también con un significado activo de sentido como influencia viva en su obra, ese dar vida con la vida propia de la cita. De nuevo, la tradición, así empleada, como recurso fundamental que consigue darnos la sensación del inexorable paso del tiempo - por eso la voz es personal- cronológico y, al mismo tiempo del tiempo que perdura y se renueva -continuada- y que lo hace, seamos o no conscientes de ese proceso, cobrando nueva vida -que se acumula a lo anterior, no se borra- cada vez. Esto es, un tiempo que existe cualitativamente. No debió escapársele a Fernando Ortiz la sagaz observación crítica de Muñoz Rojas al que dedicó un magnífico soneto, en su último libro, del que entresacamos los siguientes versos:

“¡Oh la continuidad de la Poesía/

fluyendo por tu verso y por tu prosa!/

Qué lenta taracea primorosa

donde se apresura el año, la hora, el día.” (Ortiz, Moneditas: 61)

No podemos dejar de admirar la asombrosa hondura poética y el profundo sentimiento temporal que nos producen estos versos al recoger de tan bella manera el fluir, el pasar y el suspenderse o sustraerse a ese fluir que la tradición representa en simultánea paradoja.

De esa paradoja, el primero en darse cuenta fue Antonio Machado. Archiconocida es su definición de la poesía como “palabra esencial en el tiempo.” Fue el mismo Machado quien en numerosas ocasiones expuso, casi siempre por boca de alguno de sus apócrifos, qué se quería decir con ello y cómo se podía lograr una lírica temporal. En “El «Arte Poética» de Juan de Mairena” hace decir a su apócrifo respecto a los elementos de que el poeta dispone para lograr dotar a su poema de la necesaria impresión temporal:

“Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda emoción del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas.” (Machado, Poesía y prosa: 3:697-8)

Indudablemente, lo que Machado está diciendo en esta cita es que no basta con utilizar esos elementos *per se*; para dar una verdadera emoción del tiempo el poeta debe combinarlos adecuadamente, en el sentido cualitativo y no cuantitativo, reviviéndolos en su propia obra, con su propia voz, como decía Muñoz Rojas. En el caso de Fernando Ortiz, encontramos que su poesía nos da esa intensa emoción del tiempo gracias al sutil uso que hace todos esos elementos que enumera Machado en su cita. Una de las características que más llaman la atención en una primera aproximación a su obra es la diversidad de metros, ritmos y formas que descubrimos con un dominio muy notable de los mismos; algo ciertamente inusual en la poesía española que se ha escrito en el último cuarto de siglo. Este dominio del oficio, que en algunas ocasiones se ha criticado como mero ejercicio de virtuosismo retórico, tiene mayores implicaciones de las que sus

críticos han sabido ver. Trataremos de mostrar con algunos de sus poemas como la elección de esos materiales es elemento muy principal para conseguir que sus poemas transmitan una acusada emoción temporal.

En su segundo poemario, aparece su poema “Llave de niebla” que utilizamos en el capítulo anterior. Ya entonces destacábamos lo inusual de su forma: se trataba de una sextina. Quedó dicho que no es ésta composición usual en la poesía española y que, por su complejidad, no había tenido buena acogida, excepto en el siglo de Oro. ¿Por qué, entonces, quería Ortiz utilizarla? ¿Es su uso un mero ejercicio de facultades retóricas? Indiscutiblemente se necesitan grandes facultades para escribir una buena sextina, mas eso no puede justificar la impresión que la de Ortiz produce. La importancia que tiene la elección de la composición se deriva de la historia de la misma. Sextinas se escribieron pocas, y basta hacer un recorrido por la historia de la poesía española para caer en la cuenta que quien con más frecuencia y fortuna estética la practicó fue el poeta sevillano Fernando de Herrera, que compuso cuatro de ellas. El autor expresa al final del libro haber querido rendir un homenaje a la tradición poética andaluza. Comenzamos a comprender ahora el porqué de la sextina. No obstante, detrás de esa elección hay otras razones que confluyen con la mencionada para hacer del poema una pieza de verdadero valor. La sextina solía utilizarse para transmitir temas amorosos; ése es el tema de las que escribió Herrera. Sin embargo, la sextina de Ortiz no trata de ningún tema amoroso; como se dijo es una extensa reflexión sobre el tiempo. Valiéndose de ella y dándole nueva vida -no se había utilizado en la poesía española desde el XVII-, Ortiz aprovecha todas sus complejidades formales para expresar el enigma que para el ser humano supone el sometimiento al tiempo y su transcurso. Por medio de la elección de la composición se evoca directamente a Herrera, poeta por el que Ortiz -como

se habrá sospechado ya- profesa gran admiración, y se le trae al presente, es decir se le hace cobrar vida de nuevo. Por medio de la aplicación del tema inusual del tiempo con respecto al tema amoroso, Ortiz deja sentir su propia voz a través de las voces de la tradición. Así, la composición está justificada en relación con el tema que se trata y en relación con la tradición en que se inserta, que resulta vigorizada y enriquecida. Tenemos, por tanto, un poema que constituye una coherente unidad de forma y de sentido. Parece difícil, pues, poder decir que Ortiz es un simple epígono o un mero retórico.

El procedimiento se torna algo más aparente en el poema “Años” que también vimos en el tercer capítulo. En este poema en seguida nos damos cuenta del tipo de composición: se trata de la estrofa manriqueña. Indudablemente, si su identificación no presenta mucha dificultad es porque nos vienen inmediatamente a la memoria las *Coplas* de Jorge Manrique. Se consigue con ello el primer propósito que indicábamos anteriormente: la elección de la estrofa, también prácticamente en desuso desde al menos el Modernismo, nos remite a toda la carga histórica que ha acumulado, aunque sólo sea por un poema. Después en el tratamiento del tema del tiempo Ortiz muestra su propia voz, ya que lo leemos teniendo el poema de Manrique en un segundo plano. La conciencia de nuestro destino temporal que el poema transmite se incrementa por la elección de la estrofa y por el uso -breve- que, a diferencia de Manrique, Ortiz hace de ella.

Los ejemplos podrían multiplicarse. En el mismo libro *Moneditas* encontramos algunos de ellos, desde liras en el poema amoroso “Los fantasmas, el amor” hasta las terminaciones en aguda de su poema “Valiente soldado del arte”, homenaje a Gil de Biedma. Esto mismo lo vemos en todos sus libros. Recordamos ahora los pareados alejandrinos y la ironía a lo Manuel Machado de su poema “Autorretrato”, o los ecos de Salvago en “En la perfecta edad”, de su libro *Vieja*

amiga. Podríamos seguir con una larga enumeración; terminaremos con un poema que, a pesar de su brevedad, nos parece que ejemplifica soberbiamente el uso dual de la tradición como elemento temporal. Nos estamos refiriendo a “El mapa y el calendario”, también comentado en el capítulo tercero.

Ya dijimos que uno de los detalles que contribuían al gran valor literario que asignábamos al poema era la elección de su metro y su composición. Nos admirábamos del oficio de su autor al expresar tan brevemente algo tan complejo como el concepto del tiempo. Además de estos motivos, podemos ahora añadir otros que se relacionan con el uso que de la tradición hace Ortiz en el poema. En primer lugar, como ocurría, en el poema homenaje a García Baena que se analizó al principio de este capítulo, el título nos sitúa en el contexto adecuado. “El mapa y el calendario” se refiere a una conocida expresión de Antonio Machado en su famoso pasaje de la caña de azúcar. No nos vamos a extender en las connotaciones, por evidentes, que acarrea la referencia a Machado como iniciador de la línea temporalista en la poesía española. No obstante, sí deberán tenerse en cuenta para poder comprender el resto del argumento. Con la referencia a Machado se evoca toda una concepción de la lírica y un tipo de poesía muy concreto, a saber: las numerosísimas composiciones breves, con metros típicos de la poesía popular en que Machado expresa con gracia y brevedad hondas reflexiones que tienen que ver con problemas propios de la filosofía. Además, es bien conocida la predilección de Machado por el romance como una de las composiciones poéticas más aptas para expresar el carácter temporal de la lírica. Pues bien, todo esto que se acaba de explicar es lo que Fernando Ortiz muestra a través de su propia voz. Los elementos de que se vale el poeta, como decía Machado en la cita, se usan con el propósito claro de mostrar los diferentes estratos, por así decir, que componen su propia voz, que es personal, y

propia, porque ha sabido asimilar aquéllas que le precedieron. Es ese cuidado por los detalles, ese gusto por la forma precisa que nos muestra la tradición, no como algo impuesto sino como una guía que nos permite decir mejor, junto con el acierto de utilizarlo en una composición que podría haber requerido un tono y una composición distintos, hacen que el poema cobre un enorme valor. De igual manera que contiene la tradición en una pocas líneas, contiene la paradoja del tiempo tal como lo percibimos. Discrepamos en la consideración del poema de García Martín⁵⁶ que no ve en el poema más que una simple reescritura en verso de un texto en prosa de Ortiz publicado con el mismo título en su libro *El elefante en la cristalería*. No discutimos la similitud de ambos textos y el hecho de que el fragmento en prosa haya dado origen al poema. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo en que el poema sea un mero trasvase de la prosa al verso. En dicha afirmación se han pasado muchos detalles por alto. Como hemos tratado de demostrar, repetidas veces podemos encontrar en Ortiz el uso de la tradición a través de su voz personal en poemas de apariencia simple o anecdótica. En este sentido, podemos ver el poema “El colegio.” (Ortiz, Moneditas: 33) Se vuelve a utilizar el romance octosílabo con rima asonante en los pares para, aparentemente, rememorar una anécdota escolar. En un nivel menos superficial, el recuerdo sirve para hacernos ver cómo pertenecemos a una determinada tradición cultural que forma parte de nosotros. El niño, al comienzo de su vida, empieza a familiarizarse con ella; las referencias literarias que se citan pertenecen a la poesía épica y del Romancero, es decir de la base de la lírica castellana. Cobra relevancia todo el poema más allá de la anécdota escolar (independientemente de que ésta sea cierta o no) y no conviene pasar por alto el penúltimo verso: “las *viejas, vivas*

⁵⁶Véase, García Martín, José Luis. “Un nuevo intimismo.” Anaquele 1 (diciembre, 1984): 14.

palabras” (el énfasis es nuestro), para darse cuenta de la visión temporal dual de la tradición.

Además, el niño que empieza el periodo escolar y aprende sus primeros versos recuerda el relato de Machado al contar que aprendió a leer en los versos de uno de los romanceros que recopiló su tío Agustín Durán. También Machado, aunque en otro tono, escribió poemas sobre su periodo escolar. Todas estas cosas, en definitiva, puede evocar un poema en aparentemente tan simple.

En resumen, el conocimiento de la tradición es un hecho insoslayable, no se la puede ignorar siquiera sea para poder negarla. En este sentido, lo que podamos decir estará siempre impregnado de alguna manera de lo dicho por los que nos precedieron, para fraseando los famosos versos de Shakespeare⁵⁷ nada de lo que decimos es nuevo y, al tiempo, lo que decimos renueva lo dicho. Por eso, el uso que de la tradición hace Ortiz se torna un elemento temporal de primer orden. Mostrando la doble naturaleza que encierra - por una parte, sucesión en el tiempo de una serie de nombres; por otra, pervivencia de los mismos, de sus obras para ser más precisos, en las voces que le suceden-, se hace coincidir los conceptos de tradición y tiempo. El uso la tradición así entendida sirve como instrumento para mostrar la contraposición de las dos clases de tiempo que el poeta percibe. En la tradición se encierra, por tanto, aquello que nos hace ser conscientes de la futilidad de nuestra vida pero, también, aquello que nos mueve a encontrarle algún sentido.

En otro orden de cosas, hacer resonar las voces de la tradición, no por el mero hecho de hacerlo, sino en el sentido que hemos indicado, a través de la propia voz personal confiere a ésta

⁵⁷Nos referimos a su soneto LXXVI, en especial a los versos: “So all my best is dressing all words new/ Spending again what is already spent:/ For as the sun is daily new and old,/ So is my love telling what is told.” Véase, Shakespeare, William. The sonnets. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 40.

una hondura poética -los estratos de los que hablábamos- que difícilmente podría obtenerse de otro modo. Esos ecos de la tradición resonando en nuestra palabra la cargan, podría decirse, de la esencialidad en el tiempo que la palabra poética debe poseer, parafraseando la definición de don Antonio.

Finalmente, la visión de la tradición poética como herencia que queriendo o sin querer recibimos y que habla y sigue estando viva en nosotros lleva a plantearse la estrecha relación que existe entre tradición y creación. La tradición poética es lo que nos mueve a crear de la manera en que lo hacemos ya que no puede haber existir la una sin la otra. Analizaremos la creación poética y su relación con el tiempo en nuestro siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

TIEMPO Y CREACIÓN POÉTICA

La idea de que el tiempo fluye incesantemente y que nuestra existencia es sólo un minúsculo instante de ese fluir que no ha de detenerse ha llevado tradicionalmente al ser humano a experimentar la angustia ante la certeza de nuestra condición esencialmente temporal y finita. Esa angustia, que surge de una preocupación convertida en obsesión, puede llevar al creador literario a tratar, según module su voz, a tratar de refutar, invertir, revertir, convertir, anular subvertir, abolir el tiempo y, por ende, la realidad. Porque como sostenía Heidegger la única realidad de la que podemos estar seguros es de la posibilidad de dejar de ser. Aparte de ello, lo real puede representarse de muy diversas maneras.

La cuestión de la naturaleza de lo real de su representación y, consecuentemente, de la relación del tiempo con ella es una constante en la obra de Fernando Ortiz. No hay más que fijarse en los autores que forman la espina dorsal de la tradición en que se inserta para entender esto; los nombres de Machado, Eliot, Juan Ramón, Cernuda, Borges, Brines, Cavafis... no son sino una nómina de los mejores líricos temporalistas de este siglo, y de ellos, de su obra, se nutre la de Ortiz. En su obra, como en la de esos nombres citados, la creación poética sirve, primariamente para enfrentarnos al tiempo. Las diferencias entre ellos se ponen de manifiesto en el objetivo que se pretende alcanzar con dicho enfrentamiento. Ortiz, a diferencia de muchos de los nombres que le precedieron (por ejemplo, Eliot, Juan Ramón) no tiene afán de eternidad; es bien consciente de que la eternidad no puede ser, de que nuestro tiempo es el de nuestra existencia, es decir, la temporalidad de Heidegger. En el mejor de los casos, la eternidad es una

pura ilusión que nos creamos para hacer más llevadera la única verdad de nuestra existencia: la muerte como la realización plena de la misma. En Ortiz la creación poética no intenta anular la realidad, abolir el tiempo; por medio de su obra el poeta canta la precariedad de nuestra existencia y por medio de este canto, de esa toma de conciencia, podemos enfrentar el desánimo, el desamparo -la angustia se dijo antes- que dicha precariedad nos produce. La palabra, como veíamos con la tradición, tiene una doble función: en tanto que nos valemos de ella para expresar nuestra angustia, tiene un valor temporal finito, nuestra obra muere con nosotros en el sentido más inmediato. En tanto que lo que hemos creado es un producto que sale de nosotros, sale también del tiempo al que nosotros pertenecemos, sale de nuestra realidad subjetiva para hacerse intemporal. Es decir, la palabra es, al tiempo, expresión de nuestra angustia y fuente de serenidad para enfrentarla, ya que no ciertamente remedio para vencerla. En este sentido la palabra, la creación poética, nos conduce a la tremenda toma conciencia de estar inmersos en el devenir inevitable del tiempo, lo que no siempre se produce por estar, precisamente, inmersos en su transcurso.

La creación será, pues, un refugio ilusorio para resguardarnos de ese proceso de cambio. Creeremos poder escapar de él o, cuando menos, controlarlo, pero no podremos evitar nuestro destino. Al final, comprobaremos que todo, también la creación, es vano.

Este doble aspecto se comprueba en su poema "Verbum" (Ortiz: 39), una meditación sobre el valor de la creación poética -de la palabra- y el paso del tiempo escrita en alejandrinos blancos. El poema está dividido -tipográficamente- en dos estrofas que señalan la doble función de la creación poética. Así, en la primera parte se expone la idea de la palabra como asidero último del ser humano, como suma de todo aquello en lo que creemos, cuando comenzamos a

sentir el paso del tiempo en nuestro declinar físico. Ése vivir entendido, según se vio, como sucesivas pérdidas que comienzan ya con nuestra juventud, podemos tratar de esquivarlo mediante la creación. Porque, en una primera instancia, el proceso de declive físico no se ve acompañado por el de nuestro intelecto. Con respecto a ello, podemos observar cómo la primera serie de alejandrinos en el poema está estructurada en dos partes que se delimitan por la presencia de la adversativa “pero” en posición inicial del verso 10. Ahí está la primer frontera que hemos mencionado. La adversativa contrasta con el polisíndeton del verso anterior que no sólo expresa el declive físico, sino que también enfatiza el propio carácter de proceso, de acción en constante desarrollo, que se había comenzado a apuntar en el segundo hemistiquio del verso 7 y en el verso 8. La adversativa marca también la frontera entre la realidad y su representación. En el comienzo del poema hemos visto que el recurso a la creación poética -“invocan su forma sagrada”- viene causado por la toma de conciencia de que la vida supone un continuado empobrecimiento de la plenitud de que disfrutamos al inicio de ella. Y lo usamos creyendo que nos devolverá al estado de plenitud, que se ve como una ilusión, el “dorado sueño” del verso 15.

La segunda parte del poema se inicia asimismo con una adversativa. Se refuta por medio de ella lo expuesto anteriormente. La creación entendida como instrumento por el que podemos escapar del tiempo no es más que un engaño que se muestra en toda su crudeza conforme nuestra vida se acerca al inevitable final y cobramos conciencia de su carácter inexorable. El contraste de los versos en que se recrea el poder evocador, si se quiere incluso adormecedor de nuestro sentido de la realidad, de la creación poética con los primeros versos de la segunda parte en que se menciona la muerte es de extrema crudeza. Obsérvese la abundancia de adjetivos en los dos casos que contribuyen decisivamente a crear atmósferas completamente opuestas. Así, pasamos

de la “caricia del agua”, las “lejanas lágrimas”, la “infancia perdida” y el “dorado sueño” al “frío de noviembre”, la “importuna visita”, la “vieja prostituta”, el “repulsivo afeitado”, los “fétidos olores” y las “flores podridas”, que se habían anticipado ya en el “violento perfume” de último verso de la primera parte.

De la lectura del poema se desprenden varias ideas que van a suponer una constante en toda la obra de Fernando Ortiz respecto a su concepción de la creación poética en relación con el tiempo. En primer lugar, ya se ha señalado que la creación surge como la tentativa de continuar en el plano del intelecto la plenitud que sentimos en el plano físico. La contraposición de los dos planos, la dimensión física y la psíquica (en otros autores se podría hablar de espiritual), no es si bien se mira más que la una reflexión del modo en que sentimos el tiempo: el tiempo cronológico que se muestra en el cambio, en el deterioro que vamos sufriendo, y el tiempo psicológico que forma parte de nosotros acumulándose y constituyéndonos. La creación literaria, con lo que supone de representación, nos situaría en ese plano psicológico en que la infancia y la juventud no han perdido la viveza de sus colores y siguen existiendo en nuestra mente; en el plano psicológico, aún podemos tener la impresión de estar en el tiempo en que como, decía el poeta en su poema “Arcadia”, “todo era posible.”

Pero no nos confundamos, de esta idea no debe deducirse que Ortiz crea en la eternidad ni en la inmortalidad. Ortiz, y en esto se aleja de la concepción bergsoniana para coincidir con Heidegger, es plenamente consciente que el carácter cualitativo de ese tiempo se da en una existencia cuya esencia radica en su carácter finito. De ahí que cuando presentimos el final, llegamos también a la convicción de que todo, y esto incluye la creación, ha sido una preparación para ese final. Cuando se produce el declive del intelecto, poco importa ya porque hemos sufrido

el deterioro físico, que es el que se impone desde un punto de vista existencial. Podemos jugar a engañarnos, a creer que el tiempo puede eludirse, mediante la palabra poética, pero la única certeza es que sabremos de los “fétidos olores” de las “flores podridas.” Es decir, la creación poética se contempla como algo ilusorio. Es una ilusión porque supone una representación fija de algo que ya no se corresponde con lo representado. Esta idea de la creación como engaño, por su carácter estático, se ve muy bien en su soneto en alejandrinos “Arte del batihoja”:

“Acaricié palabras como si fuesen seda/
 y como el batihoja hice panes de oro/
 pensando recubrir con ellos el tesoro/
 de la infancia, los años, la herida más aceda./

Bajo aquellas palabras que escribiera hace años/
 escondí con cuidado pasiones no cumplidas,
 fallidas ilusiones, la expulsión del edén.../

Hoy de nuevo se muestran, y me enseñan el daño/
 que con su ocultamiento le hice yo a mi vida;
 panes de metal frío con que apresé a mi ser./

La creación nos sitúa en el tiempo psicológico que no pasa, que es duración pura. Por eso, al contemplar los productos de dicha creación contra el fondo de la temporalidad que nos es propia, nos parecen irreales, ilusorios. Véase como en los verbos que se refieren al proceso de la

creación en el poema se puede apreciar este deterioro: en un principio tenemos verbos que expresan tanto suavidad como artificio acaricié, recubrir, después encontramos un verbo, escribiera, podríamos decir neutral, que designa el acto concreto de la creación poética y sirve de transición para los verbos que, cargados de connotaciones negativas, la contemplan desde el punto de vista presente, escondí, apresé. En este sentido, la obra de Ortiz nace de la aceptación desengañada del paso del tiempo que es el paso de nuestra existencia. Como expresa, con profundas resonancias eliotianas, en el poema “Ofrecimiento”, “sólo huye al tiempo quien reniega de él.” (Ortiz: 113).

Debe quedar claro, no obstante, que la poesía de Ortiz no supone una negación relativista de la existencia. Esta idea se pone de manifiesto en los versos 4 y 5 de “Verbum”:

“Pues sin ella [la palabra], ¿qué harían? Se dejarían caer/
al vacío sin fondo.” (Ortiz: 39)

La acentuada conciencia de nuestro destino y de la precariedad de la vida deben entenderse en Ortiz como estímulo para afrontar la existencia serenamente. Y dado que se es consciente del final y no se aspira a ningún paraíso extraterrenal, es con nosotros mismos con quien tenemos que rendir cuentas: es en nuestra existencia temporal terrena donde tenemos que aceptar nuestro destino y, de esa aceptación, saldrá lo mejor de nosotros mismos. Esto se aprecia muy claramente en su poema “Epístola a Emilio.” El poema, en tercetos encadenados con las implicaciones que se comentaron en el capítulo anterior, cuenta cómo después de grandes tribulaciones personales, su autor se convence de lo que se acaba de explicar, y lo expresa así:

“Hay mas de mil [razones] y todas son ilusas,
para huir de saber el propio nombre./

Algo, Emilio, que nunca admite excusas:/

que aprenda el hombre la verdad del hombre.” (Ortiz: 248)

En definitiva, este aprendizaje de la verdad del hombre es la expresión de Ortiz de la certidumbre de que nada debemos esperar que no esté en nuestro interior, que recuerda el célebre verso de Fernández de Andrada en su *Epistola moral a Fabio*: “Iguala con la vida el pensamiento.”

Una vez que hemos llegado a este estado seguimos creando, recurriendo a la palabra, pero no ya como ensoñación o engaño, sino con la conciencia plena de su futilidad, pero también como instrumento que nos sirve de soporte en nuestro tránsito hasta la llegada del no ser. En varias ocasiones encontramos esta actitud en los poemas de Ortiz. Seleccionados dos de ellas por lo significativo de su actitud respecto a la función de la creación y la existencia. La primera es de su poema “Precariedad de una respuesta.” Es un breve romance heptasilabo con rima asonante e-a en los versos pares, y en él se pregunta Ortiz por la identidad de su propio ser y de su existencia para terminar diciendo:

“Mas si soy el que escribe/

su miedo y su torpeza,/

la sucesión de años/

tejiéndose muy lenta.../

Escribe, escribe, escribe.

¿Qué otra cosa te queda?” (Ortiz: 143)

La misma idea la encontramos expresada en un tono mucho más rotundo y explícito en su poema “Blanco” -que inmediatamente nos recuerda el poema homónimo de Octavio Paz-, una

reflexión en versos de distinto metro de la relación entre vida, existencia y creación poética. Aquí encontramos claramente los dos elementos a que nos referíamos: el carácter vano de toda creación y su naturaleza ilusoria, de ensoñación que nos ayuda hasta que llegue nuestro final:

“Mientras se espera el silencio nos quedan estos juegos/
silábicos./

Deseamos ensordecernos a su llegada maculando el papel/
y la vida.” (Ortiz, Moneditas: 19)

Apartándonos un poco del argumento que traíamos, vamos a ver ahora cuál es el concepto del proceso de creación que tiene Fernando Ortiz. En casi todos los poemas en que se trata del tema de la creación literaria podemos encontrar alguna sutil alusión cuando no un claro desarrollo del mismo. Ortiz siempre desliza algún elemento que nos sirve de guía para descubrir su concepto de la creación poética como proceso intencionado, consciente y también artesanal. Como el artesano va dando forma a los objetos el poeta engarza en el poema todos aquellos elementos constitutivos que lo integran, ritmo, metro, cantidad, composición estrófica, dicción, imágenes... de forma que el resultado final sea un todo armonioso, una unidad de sentido y forma en que esas partes quedan entrelazadas sin distinguirse unas de otras. En relación con esto, la cita del *Discurso poético* de Juan de Jáuregui que Ortiz coloca al comienzo de su libro *Personae* se convierte en toda una declaración de principios. Principios que, como dijimos, no quedan en simple retórica sino que se practican en sus poemas. Así, en su poema “Verbum”, vemos que en los versos finales se incluye una referencia al carácter de oficio de la creación por medio del adjetivo que define cómo se emplea el verbo: “con el único empleo *laborioso* del verbo.” (Ortiz: 39. El énfasis es nuestro.) Aparentemente de pasada, se deja clara la idea de la creación como

trabajo artesano. Recordemos también el motivo del poema como un tapiz que veíamos en el poema “Intra Tupino e l’acqua che discende” dedicado a García Baena. La misma idea del poeta como artesano de cuyo trabajo resulta el poema se veía en el soneto a José Antonio Muñoz Rojas cuando se nombra la poesía como “lenta taracea primorosa.” Asimismo el primer cuarteto de “Arte del batihoja”, citado más arriba, puede entenderse como la paráfrasis de la acepción de escribir en el sentido de creación poética que, de hecho, aparece al comienzo del primer terceto. Obsérvese cómo todo está descrito en términos que sugieren extremo cuidado, precisión -que se tornará frialdad más adelante-, y delicadeza: “acaricié”, “seda”, “panes de oro”. Además está la comparación explícita con la tarea artesanal del batihoja.

En su poema “Sobre el oficio” (Ortiz: 140), el poeta utiliza un lenguaje muy directo y no se anda por las ramas: la creación como se desprende del título es un oficio y es un oficio que requiere “un largo aprendizaje/ de dudas, soledad, despojamiento.” Queda claro el concepto de creación poética como mester.

Si la idea de labor consciente, de artificio en sentido positivo resulta, como hemos puesto de manifiesto, de capital importancia, no debemos pensar que la creación se resume en eso únicamente. Para Ortiz, el artificio que nos permite crear, el conocimiento del oficio es la parte que nos consiente dar forma poética al impulso creador que podemos llegar a sentir. Esta dualidad la podemos ver en su poema “La poesía.” (Ortiz: 139) En el poema el autor expresa el cambio que su concepto de poesía ha sufrido con el paso del tiempo. En el pasado, en la época de juventud, cuando aún no se tenía conciencia -o esta no era tan acusada- del fugaz paso del tiempo, la poesía vuelve a presentarse como una tarea artesanal, placentera, un juego que en cierta forma escapa a la definición. Obsérvese que el tono es muy parecido al del comienzo de

“Arte del batihoja”: “tintineo de palabras”, “alabeadas sílabas”, “el ritmo mágico del verso” y “oficio sutil”, “si no es docto.” En cambio, cuando la conciencia de nuestra existencia temporal se incrementa como aumenta nuestro desengaño y nuestra incredulidad, la poesía pierde su aspecto lúdico para adquirir carácter de elemento esencial que nos infunde vida; la poesía es lo nos ayuda a seguir vivos: “devuelve sangre a las sombras del Hades.” Es importante la precisión de los últimos versos, porque con ella se incluye en la función de la poesía tanto al lector como al creador y, lo que es muy relevante, a la tradición. Es decir, la creación nos sirve para evitar el nihilismo a que nos podrían conducir la desesperanza y el desengaño que la condición temporal de la experiencia nos causa (y que se manifiesta principalmente por el declive físico). Aun sabiendo del carácter vano que tiene la misma frente a la temporalidad pura. Y siendo consciente de ello podemos continuar haciendo uso de la palabra como bálsamo, porque adormece nuestra percepción sin caer en la impostura del artificio en el sentido de cosa fingida y no sentida. Así, la creación, la palabra, se torna nuestro vehículo para sobrellevar con serenidad la terrible resignación que oponemos a la angustia que “la transparente certeza de lo inseguro”, por decirlo con una bella imagen de Ortiz, nos inflige. La creación se torna entonces, paradójicamente, en la expresión de lo mejor que llevamos dentro, porque para que pueda ayudarnos a seguir adelante tiene que ser expresión genuina aunque sea del desengaño. Por eso puede escribir Fernando Ortiz:

“Es un buen ejercicio [la creación poética], como la vida misma./

Y al igual que la vida/

se nos escapa entre los dedos, y al fin no queda nada.” (Ortiz: 206)

Pero también esto otro:

“Escribí libros de poesía./

Quise decir palabras bellas y a la vez verdaderas./

.....

Araña con tu pluma tu presente/

y pon verdad/

para que así ilumine tu pasado el futuro.” (Ortiz: 168)

Si leemos con atención estos versos nos daremos cuenta de cuan parecida es la evolución de la visión de la creación a la evolución del concepto del tiempo y, por ende, de la existencia que vimos en el tercer capítulo. La creación empieza siendo el refugio donde nos parece ser capaces de atrapar la plenitud del tiempo de la infancia y la juventud. Que es la misma idea que veíamos con respecto al tiempo de creernos dioses, de sentir que éramos dueños del tiempo. Después, la pérdida de la juventud y el comienzo del deterioro y el empobrecimiento que constituían la manifestación de esa pérdida, llevan a un extremo desencanto que lo conduce a desistir de todo y a pensar que la vida no tiene ningún sentido. En varias ocasiones en sus poemas menciona Ortiz que no sentía deseos de escribir, por ejemplo en “Acerca del presentador” y “Epístola a Emilio.” (Ortiz: 231 y 247) Este escepticismo no deviene nihilismo porque sólo nos salva la resignación - que no aceptación en el sentido cristiano del término- ante la muerte y la serena conciencia de caminar hacia nuestro destino. Así, siendo conscientes de lo que nos aguarda, podemos sobrellevarlo con la palabra, la creación poética, o acaso con el amor. Esto se ve muy claramente a lo largo de su obra; escogemos dos fragmentos de sus poemas “Libros”, un soneto de homenaje a Quevedo inspirado en un conocido soneto de éste, y “Mi patria”, un romance heroico en que el poeta nombra a los autores que han influido en él:

“En fuga irrevocable huye la hora/
 pero aquélla el mejor cálculo cuenta/
 que en el amor al otro nos mejora.” (Ortiz: 103)

Y por lo que se refiere a la función de la poesía:

“¡Oh pasión de mi vida, poesía,
 cómo sostiene de mi vida el paso!” (Ortiz: 209)

Este tono coincide con el de la actitud de plena conciencia, tras un proceso en que no siempre se avanza en la misma dirección decíamos entonces, de la doble naturaleza cualitativa pero finita, que veíamos en Heidegger, de la existencia y de nuestra experiencia del tiempo. Vimos cómo de esa conciencia el ser humano es capaz de encontrar la fuente para encarar la culminación de su existencia temporal. Recuérdese en relación con esta idea los fragmentos que citamos en el capítulo tercero de poemas en que se podía comprobar dicho proceso, por ejemplo “Ética”, “Autorretrato”, “La sala”, “Tarde de primavera” y, especialmente, “Años”, “Los fantasmas, el amor” y “La última costa”, y compruébese el paralelismo entre la actitud de estos últimos y la de los versos citados anteriormente del poema “Blanco.”

También resaltábamos entonces como la ironía y el humor, a veces socarrón y sarcástico, a veces burlón, constituían una prueba fehaciente de tal actitud de resignación a la vez que un arma para afrontar el paso irremediable del tiempo. Pues bien de igual modo encontramos la ironía burlona respecto a la creación literaria como muestra de haber alcanzado un estado de serenidad que nos hace estar enteramente conscientes del carácter ficticio y vano que en términos existenciales ésta tiene. El poema inicial de su último libro *Moneditas* se incluye como único poema en la primera sección de las seis en que está organizado el poemario. Curiosamente, esta

sección se titula “Primera despedida” y en el poema, que lleva por título “El tipo aquél”, podemos leer:

“Ahora al personaje literario/
 -el mismo que os habló desde mi verso-/
 yo lo deshago, digo, y lo disperso/
 como al humo dispersa el incensario.

Fue siempre un paseante solitario/
 que, haciendo de su ombligo el universo,/
 dio en ver del mundo sólo el lado adverso/.
 Un sujeto tristón. Un perdulario./

Quien lo inventó no quiere ni hablar de él,/
 pues cada día se le acerca más/
 con su paso apagado y quejumbroso.” (Ortiz, Moneditas: 15)

Merece la pena citar el soneto casi completo para comprobar cómo mediante la burla de sí mismo el poeta pone en solfa el carácter ficticio de la creación literaria. El resultado es un distanciamiento irónico del autor que nos hace ver claramente esa resignación escéptica de que hablábamos antes. Nótese el cambio de registro en este poema, desde el propio título con el demostrativo pospuesto al nombre con ecos peyorativos, con respecto a los precedentes; la angustia o la desesperanza no aparecen aquí.

Es importante el recurso a la ironía y el humor para hacer patente lo ficticio de la creación

poética. Del mismo modo que, como ya se vio, por su carácter ficticio nos llevaba a la desolación, podemos transformar ese carácter en ventaja para que la creación se convierta en el apoyo para continuar adelante, pues el final ya no se pone en duda tal como se advierte en los versos del terceto. De esta manera, existencia y creación, al compartir una visión común, llegan a identificarse la una con la otra haciéndose difícil distinguirlas.

Otro punto de contacto entre la creación poética y la existencia puede observarse en la referencia frecuente en Ortiz al papel en blanco. Así, el papel en blanco viene a significar la futilidad de la vida, su temporalidad limitada que pasa sin dejar rastro lo que le confiere un cierto carácter de irrealidad también. De la angustia, del miedo incluso si se prefiere, nace el impulso de la creación poética. Y nos sirve para soportar el paso del tiempo y la convicción de la culminación de la existencia. Por tanto, crear, escribir, es en ese sentido estar vivo, ser en el tiempo. Del mismo modo que nos empobrecemos, que nos vaciamos conforme avanza nuestra existencia hacia su culminación, así nos vaciamos para llenar el papel en blanco creando una obra que, al tiempo que nuestra existencia, camina hacia su culminación con la pretensión de que esa obra nos haga algo más placentera la espera del final y de que algo quede después de éste. Al ir inscribiendo los “signos vanos” en el papel en blanco, vamos maculando ese papel de modo que el pasar de sus páginas es, también, una metáfora temporal de nuestro pasar. En el poema “Blanco”, del que citábamos los últimos versos anteriormente, podemos encontrar esta idea desarrollada valiéndose de la referencia a la tradición -explícita, por una parte, en los nombres citados en el poema e implícita, por otra, con la evocación de la obra de Paz- con el uso que vimos en el capítulo cuarto:

“Triste de ti, otra vez ante el papel en blanco./

La vida en blanco, ante la vida en blanco./
 El mismo Dante trabó en tercetos un monumento en/
 donde guarecerse de ese miedo./
 Bifurcó Borges sus jardines/
 a fin de huir del minotauro vacío/
 Shakespeare y Proust fueron muchas personas /
 pues intuyeron el no ser.” (Ortiz, Moneditas: 19)

El poema termina con los versos que se recogieron más arriba en que se alude al alivio que encontramos en la creación para llevar a término nuestra existencia. La referencia a la tradición es de nuevo importante porque se alude implícitamente a su doble naturaleza temporal y, en cierto sentido, pone en duda la realidad de la existencia temporal. Además, muestra la interrelación entre creación, tradición y existencia como elementos de naturaleza temporal. La creación nos ofrece un refugio para la temporalidad finita de nuestra existencia y la tradición, como vimos, es el elemento fundamental de la creación de una lírica que pone su acento en lo temporal como la de Fernando Ortiz.

En resumen, la creación es también un elemento temporal en tanto que forma parte integral de la existencia del poeta y surge como respuesta al transcurso de ésta. Y como tal respuesta es voluntaria; no olvidemos que la creación se veía como una labor, como un oficio, un oficio que es elección del poeta. En este sentido, la creación es la vida del poeta y, por tanto, se dan en ella las dos características del tiempo que hemos venido tratando: la creación en tanto que oficio es finita, tiene una duración cronológica. En tanto que producto de la imaginación -”El poder del deseo hace el poema”-, nos permite habitar en el dominio del tiempo cualitativo y, con

la tradición como elemento constituyente esencial, nos permite ser más que nuestra propia voz.

Concediendo el estrecho vínculo de la creación con la existencia, y recordando la idea de la misma como proceso de acabamiento después de la plenitud del periodo de juventud e infancia, será fácil comprender que sea ese periodo el que ocupe gran parte de la obra de Fernando Ortiz. El tiempo de la infancia en su poesía es el objeto de análisis de nuestro siguiente capítulo.

CAPÍTULO VI

TIEMPO, INFANCIA Y CIUDAD

En diversas ocasiones a lo largo de este trabajo nos hemos referido a la infancia como el periodo de verdadera plenitud existencial según la visión de Ortiz. Vimos también la coincidencia entre la visión de Ortiz y la de Francisco Brines. No obstante, los orígenes de esta idea de la infancia como paraíso en que el tiempo parece no transcurrir tiene sus orígenes, en la poesía española del siglo XX, en Juan Ramón Jiménez y, en menor medida, en Luis Cernuda⁵⁸. Y ya dijimos que Juan Ramón y Cernuda eran dos de los autores que más influencia habían ejercido en la obra de Ortiz. No es de extrañar que las principales características que éste atribuye a la infancia provengan, pues, de ellos.

La característica predominante de la infancia desde la visión que se acaba de mencionar acaso sea el sentimiento de que el tiempo nos pertenece, de que concentramos en nosotros todo el tiempo que iremos perdiendo al vivir. En este sentido, es tanto el periodo del “tiempo entero” juanramoniano o del “tiempo sin tiempo” cernudiano. Esto se ve enseguida en Ortiz.

Recordemos su sextina “Llave de niebla”:

“Era entonces eterno ese mañana/
y ni siquiera preocupaba el tiempo/
a quien creía poseer la llave/
para abrirnos la puertas de la sombra.” (Ortiz: 59)

⁵⁸Esta idea se comprueba muy claramente con la lectura de “Cuando yo era el niñodios” del autor de Moguer y “Luna llena de semana santa” del sevillano.

Con esta idea de posesión del tiempo vienen asociadas otra serie de características de la infancia, fundamentalmente la idea de plenitud y la idea de pureza en sentido de origen, de lo pristino. La idea de plenitud se expresa poéticamente en la obra de Ortiz de variadas formas. Así, es frecuente encontrar que el niño está situado en algún lugar en alto sobre el paisaje circundante que puede contemplar a placer y de forma casi extática. Algo de esto dejamos apuntado en el capítulo tercero cuando analizamos el poema “Primera despedida”. Sin embargo, no se trata de un hecho aislado en dicho poema sino que se trata de una constante en su obra. En el poema “El balcón” (Ortiz, Moneditas: 37) el niño aparece asomado a su balcón y observa la vida que pasa - en su doble acepción de transcurso y desarrollo- abajo en la calle. El mismo caso encontramos en el poema “La azotea” (Ortiz: 77) y, como se podrá deducir del título, el niño está en la azotea y es toda la ciudad esta vez lo que contempla. Hemos dejado como ejemplo final el poema “El colegio” (Ortiz, Moneditas: 33) por parecernos muy significativo dada la asociación que se establece entre la posición y el tiempo. En este caso el niño es contemplado por sus compañeros mientras recita poesías desde la tarima del aula en el colegio. El niño está en alto con respecto a los demás y representa el tiempo que habla por su boca. En él se encarnan, tal como establecimos al tratar de la tradición, todas las voces del tiempo que están presentes en “las viejas, vivas palabras” que el niño recita.

Otra forma muy significativa de expresar la plenitud es la de relacionar al niño con el sol, bien fundiéndose con él, bien caminando hacia él. Éste es el caso en el poema “Arcadia” que vimos en el tercer capítulo; el sol es el amigo del niño y su compañero de juegos. Con una carga simbólica aún más profunda lo encontramos en el poema “El parque”:

“Y en el final del paseo/

había unas verdes barcas/
 que me llevaban despacio/
 hacia el sol sobre las aguas.” (Ortiz: 76)

Son muy evidentes las resonancias bíblicas y las connotaciones que tiene la escena del niño avanzando sobre las aguas hacia el sol, el centro de la creación. La consideración del niño como un dios viene inmediatamente a la cabeza. En su poema “El verano” (Ortiz: 223), se menciona explícitamente el “tiempo sin tiempo de los dioses y su luz”, quedando así unidas la idea de plenitud con la referencia a la luz, una de las maneras en que se expresa la idea de pureza.

Efectivamente la idea de pureza relacionada con el origen, con lo que comienza es otra de las características que se asocian con la infancia. La presencia de la luz, de la claridad y la blancura son las referencias más comunes para transmitir la idea de pureza. Ya comentamos sobre la presencia de estos rasgos en el poema “Primera despedida.” Además, podemos encontrar rasgos similares en otros poemas. En “Verbum”, la pérdida de la infancia se pone de manifiesto por la pérdida de los “colores más vivos”, de la luz, que se torna gris. En “Llave de niebla”, junto con la referencia a los dioses, encontramos: “Cálidas palabras/ iluminando siempre la mañana.” (Ortiz: 60) En “La azotea”, la infancia ocurre en “el azul de la mañana.” (Ortiz: 77) Podrían entresacarse más ejemplos de parecido tenor, pero creemos que no son necesarios.

La idea de pureza se transmite también con abundancia de referencias al origen, a lo pristino, con frecuentes asociaciones a las referencias a la luz. Así, es frecuente la aparición de las primeras horas del día, el alba que viene asociada con la idea de blancura, de frescor, de limpieza. De modo más concreto, se representan estas ideas haciendo uso de la presencia del rocío en la hierba a primera hora de la mañana, la cal de las casas luciendo bajo ese sol primerizo, el verdor

del olivo como signo también de vida, de potencia pura. También muy importante es la presencia del agua; encontramos fuentes, albercas y el rumor del agua corriente por toda su obra. En la mayoría de los poemas que hemos venido señalando con relación a la infancia puede comprobarse esta idea.

La asociación de la infancia con el sol y el agua, aparte las obvias connotaciones que tienen en términos de pureza, origen de la vida y su plenitud como centro alrededor del cual ésta gira, revela en su uso otras connotaciones no tan aparentes en una primera lectura. El sol no sólo es el centro que rige la vida es también la fuente de luz. Hemos dicho que la presencia de la luz era una de los rasgos característicos de la descripción de la infancia en Ortiz. Por oposición, debe seguirse que la sombra, la oscuridad, es la característica del periodo de que sigue a la juventud. Habíamos hablado asimismo del carácter irreal que la infancia tiene cuando se recuerda desde la edad adulta por su carácter de tiempo sentido, de tiempo en donde el tiempo no pasa. En la vida adulta cobramos conciencia de los efectos de la espacialización del tiempo si seguimos a Bergson o de nuestra temporalidad en términos heideggerianos. Es decir, sentimos los efectos del tiempo en su doble dimensión, la aparentemente verdadera de nuestra existencia pasajera y la del tiempo de la memoria. Traslado esta dicotomía a una escala mayor, podríamos entenderla como un cuestionamiento de la esencia de lo real. Esto es, la duda que se nos plantea es qué es lo verdaderamente real -o, si se prefiere, qué es más real- nuestra existencia como recorrido limitado hacia un final que supondrá su realización o la realidad de nuestra imaginación, de nuestro recuerdo. En este sentido, la oposición sombra/ luz se torna algo más que una contraposición de infancia y edad adulta y cobra resonancias platónicas que nos evocan el mito de la caverna. La infancia se asocia con la luz porque se percibe como algo inalterable, pleno. La edad adulta por lo

que tiene de empobrecimiento, de declive de la plenitud, en suma, de cambio, pertenece al mundo de las sombras, de la apariencia.

Desde un punto de vista existencial, de la realidad material, la infancia en tanto que tiempo que permanece en nosotros sin cambiar y podemos revivirlo en un continuo regreso a él, es un tiempo irreal, en el sentido que da Eliade al término como característica que resume los rasgos de su tiempo sagrado. Si recordamos lo visto al tratar de éste en el segundo capítulo, el tiempo sagrado, según Eliade, es un tiempo discontinuo, heterogéneo por oposición a la duración temporal ordinaria del tiempo profano. Hasta lo dicho, las coincidencias con las dos clases de tiempo que establecía Bergson son inapreciables; podría decirse que hablamos del tiempo cualitativo y del tiempo cuantitativo. La diferencia esencial entre los postulados de Bergson y de Eliade radica, precisamente, en el carácter estático del tiempo sagrado. El tiempo sagrado no pasa; es, en palabras de Eliade, infinitamente repetible y recuperable, no constituye una duración irreversible, porque permanece igual a sí mismo, ni cambia ni se agota. El tiempo cualitativo de Bergson, por el contrario, era un tiempo que pervivía sí, pero en constante cambio, formando e informando nuestro presente y nuestro futuro. Nuestra infancia nos determina como adultos, es lo que nos da forma, pero no cambia, la revivimos en el recuerdo de forma siempre idéntica. Ésto, sostiene Eliade, es lo que define al mito. Y la infancia es, desde este punto de vista, un tiempo mítico. Así, lo expresa el propio Ortiz en su poema "Arcadia":

“¿Antes? ¿Y qué eras antes?/

Un niño, me dirías;/

pero yo te lo niego./

Antes eras el mito/

de Narciso en la Arcadia/
y todo fue posible.” (Ortiz: 25)

Y también en su poema “El parque” en que conjuga a la vez la referencia al tiempo mítico y a la doble dimensión en que percibimos el tiempo:

“Qué cerca y lejos el tiempo/
en el que, niño, escapaba/
del húmedo y gris colegio/
en busca del sol y el agua.” (Ortiz: 76)

La referencia al sol y al agua lógicamente refieren al carácter mítico de la infancia en cuanto suponen un símbolo que pone en duda la naturaleza de lo real y se ve acompañada por el contraste que se establece entre cerca y lejos como modos de percepción del tiempo.

La alusión al agua es también muy importante en relación con nuestro argumento. Señalamos antes que el agua era otro símbolo con análoga función a la del sol. En efecto, el agua tiene una doble significación en la poesía de Ortiz. Por una parte, tiene una significación temporal en el sentido análogo al valor temporal de la imagen de nuestra vida como un río. Es decir, el agua, el rumor del correr del agua en la fuente -tan machadiano- es un símbolo del rumor del tiempo. Como tal símbolo, representa la doble percepción del tiempo. El río es el mismo, pero nadie se baña dos veces en las mismas aguas. Por otra parte, tiene también una dimensión mítica que se refuerza con su asociación con el sol. El agua puede ser, en la poesía de Ortiz, espejo donde nos vemos. Con esto en mente, probablemente, cobre aún más sentido la referencia a Narciso que veíamos en los versos de “Arcadia.” Es decir, el agua refleja lo que somos aparentemente. Al reflejarnos en ella vemos una imagen y vemos también el fondo en el que esa

imagen se refleja. También pone en duda la naturaleza de la realidad porque la imagen que vemos es una sombra más que una imagen real por cuanto es una imagen que no tiene una dimensión física. Esa duda queda perfectamente ejemplificada, a través de la constante referencia al sol y al agua al final de las estrofas como elementos de comparación con la realidad, en el poema “El parque”:

“El Parque, el Parque... Uniformes/

de tímidas colegialas/

rientes, inaprensibles/

como el sol y como el agua./

.....

Graznaban roncós los gansos/

y el cisne se interrogaba/

con su blanca silueta,/

solemne signo del agua.” (Ortiz: 76)

La repetición de la referencia al sol o al agua se produce al final de cada estrofa del romance, y la palabra agua está siempre en posición final del último verso de la estrofa para rimar en asonante con el segundo verso. Esa importancia que se concede a la palabra y su repetición nos hacen darnos cuenta de su carga simbólica. En la última estrofa citada, queda incluso acentuada por la aliteración del sonido “s.”

La infancia en esa irrealidad estática que hemos visto coincide con el tiempo sagrado, con el tiempo mítico porque supone el inicio de nuestra existencia; la infancia es el principio donde aprendemos todos los ritos de que nos valdremos en el resto de nuestra vida. Es el periodo en

que tomamos por primera vez contacto con el amor, en que nos relacionamos con los demás, en que comenzamos también a aprender soledad, por utilizar las palabras de Ortiz. Desde este punto de vista la infancia contiene todos los ritos, todos los mitos de la existencia; de ahí su plenitud y de ahí que la vida a partir de ella se entienda como un sucesivo empobrecimiento. Cada experiencia vital nos remite a la inicial que nos modeló y que torna idéntica cada vez mostrándonos el deterioro que el paso del tiempo nos inflige. Así, como rito de iniciación podemos leer las diferentes partes del extenso poema "El verano." (Escogemos este poema por su extensión que permite ver esta idea con mayor claridad, pero la misma actitud puede verse, referida al amor en este caso, en su poema "Desde la tarde.") Cada parte puede leerse como una iniciación a los diversos aspectos que conforman la existencia, hecho que queda de manifiesto por la utilización del transcurso del día como correlato objetivo de la misma. De acuerdo con esto, la parte primera sería una introducción a modo de reflexión sobre los aspectos que hemos visto concernientes a la naturaleza de lo real y el papel que juega el pasado y la memoria. La parte segunda, sería el despertar al mundo exterior, el asombrado descubrimiento de la realidad circundante en sus más insignificantes detalles. Es el tiempo del juego, del conocer. Nótese el comienzo y el final idénticos con la significativa mención del "agua fresca." La parte tercera es el aprendizaje del "ser con", de la relación con la familia, de los problemas para relacionarse con los semejantes que marcarán su vida adulta. Es, de alguna forma, el aprendizaje de la soledad. Supone también el inicio de la primera pérdida: la de la libertad de que se disfrutaba en el comienzo, que se observa en los últimos versos. Obsérvese el contraste entre el hexasílabo de la segunda parte, grácil y ligero, y el arte mayor del alejandrino con ritmo más lento. La referencia a los libros de aventuras premonitoria de la ocupación futura es también relevante. Si la tercera

parte era el comienzo de la integración en un grupo social -limitado a su familia, y no con demasiado éxito-, la parte cuarta lo será de la integración en un grupo mayor que es la sociedad, representada por los niños y niñas de su misma edad, si bien el resultado será del mismo tenor del habido con sus padres y hermanos. Es, a su vez, la iniciación al amor que lo deja turbado y confuso y que anticipa la norma de las relaciones amorosas futuras. Ha pasado la hora de reclusión, el niño está en el exterior -su "reino y cárcel"- y hemos pasado del alejandrino al metro algo más ligero del endecasílabo.

La parte quinta y última es una recapitulación desde el momento presente acerca de la realidad de todo aquello que se ha evocado y del carácter ritual, de iniciación que aquel tiempo tuvo para el desarrollo posterior. Se deja claro, pues, el carácter primigenio que se concede al tiempo de la infancia. Recuperándolo, actualizándolo, le conferimos ese carácter de tiempo mítico de tiempo estático, recuperable y repetible por medio de dicho recuerdo. Por medio de la evocación del momento inicial de plenitud en el presente, conseguimos devolver el significado original, primigenio a la experiencia.

Todas estas características coinciden con aquellas que asignaba Eliade al tiempo mítico que analizamos en el capítulo segundo. El tiempo mítico es lo que ocurrió en el principio, cuando no existía conciencia del tiempo, y que se toman míticas al conformarnos haciéndonos volver siempre al origen, que es, paradójicamente, también nuestro final. Esta idea -muy frecuente en Ortiz y que éste toma de Eliot⁵⁹- podemos comprobarla en la estrofa final del poema "Arcadia":

“¿Y no has de volver nunca/

⁵⁹Nos estamos refiriendo al famoso primer verso de Eliot en "East Coker": "The end is where we start from."

al tiempo que sentiste/
 tu unidad con el mundo?://

Volveré para siempre.” (Ortiz: 25)

La idea de la infancia como lo primigenio como aquello que nos conforma irremediablemente está relacionada muy de cerca con el tratamiento que del paisaje, en términos generales, y de la ciudad, más específicamente, se hace en la poesía de Fernando Ortiz. Parece lógico que, si las experiencias de la infancia marcan la pauta para el resto de nuestra existencia, y que si la tradición de la que nos formamos parte, asimismo nos constituye, la ciudad en que nacemos y pasamos los primeros años, el tiempo de la infancia en un sentido más amplio, constituya también parte esencial de nosotros. En efecto, esta es la visión que de la ciudad tiene Fernando Ortiz. Visión que está expresada de este modo no sólo en su obra poética, también en sus numerosas prosas sobre su ciudad natal, Sevilla, la ha dejado recogida. Por su belleza y concisión, citamos aquí su definición del solar nativo de su poema “Ciudad”: “recinto primero que dio forma a mi fondo.” (Ortiz: 127)

Decíamos que la ciudad estaba estrechamente relacionada con la infancia. Podremos comprobar buscando en su obra que existe una ciudad cuya descripción contiene básicamente los mismos rasgos que definían el periodo de la infancia, y otra ciudad -más gris- que se corresponde con el periodo adulto. Cada una de ellas presenta los rasgos típicos del tiempo en que se inscribe señalando de ese modo la unión esencial que la ciudad y sus habitantes presentan.

Ya vimos que la plenitud era una de las características primordiales que Ortiz adjudicaba a la infancia. Plenitud que se manifestaba en la posición elevada sobre el terreno del niño, y por la atmósfera de potencia pura que se creaba con referencias a al alba a la pureza, a la idea de

comienzo y de claridad. Veamos cómo contempla el niño la ciudad desde su atalaya en el poema

“La azotea”:

“Qué alto yo de muchacho/
 en mi azotea tan alta/
 entre las enhiestas torres/
 y gráciles espadañas,

 los esbeltos campaniles,
 el azul de la mañana/
 y el vuelo de las cigüeñas/
 surcando la tersa calma.” (Ortiz: 77)

La correspondencia entre la descripción de la ciudad que ve el niño y la del tiempo de la infancia es casi idéntica. Tenemos que reparar en la abundancia de adjetivos, todos pertenecientes al campo semántico de la plenitud, de la potencia, o de la luz y de la limpidez. Esta abundancia de adjetivos es la que contribuye a crear en la contemplación de la ciudad una atmósfera semejante a la de la recreación de la infancia. Nótese las connotaciones de vigor y de pureza que transmiten todos ellos.

Otras veces es un espacio el que representa a la ciudad y éste tiene características propias del “locus amoenus”. Así, la adjetivación resulta de nuevo fundamental. Veámoslo en el poema “El parque” (Ortiz: 76) En seguida llama la atención el marcado contraste que por medio de los adjetivos se establece entre dos lugares del universo del niño. Por una parte, en los versos iniciales, el colegio tiene connotaciones peyorativas que adquiere de los adjetivos que lo

acompañan: gris y húmedo. Por otra parte, el parque es el lugar placentero para el niño que encuentra allí la “penumbra verde y grata/ de los árboles copudos.” A diferencia del colegio, que era gris, en el parque encontramos claridad y color que deslumbran al niño: las colegialas rientes, el abanico del pavorreal, muy significativo, por sus connotaciones de lo fantástico y lo exótico, de lo que serán las preferencias del niño.

Igualmente, en clara línea machadiana, existe en la poesía de Ortiz una ciudad donde se escucha el rumor del agua en las fuentes, una ciudad de calles estrechas y plazuelas, de naranjos cargados de azahar. Ésta suele ser la ciudad de la rememoración nostálgica, elegiaca porque el poeta ya la ha perdido. Ha entrado en la edad adulta y ese perfume se siente por rachas que coinciden con los momentos en que el recuerdo se hace más fuerte y la nostalgia menos soportable. Es normal en estos poemas (por ejemplo “Voyeur” y, en cierta forma, también “Como en sí mismo, al fin”) que encontremos al poeta vagando por la ciudad sin rumbo, en una trayectoria que se hace equivalente a la de la existencia.

El poema “Imágenes” supone el punto de inflexión en el proceso por que atraviesa el poeta desde la infancia plena de ilusión, de sueños, de esperanzas, hasta la edad adulta cuando toma conciencia de la pérdida del mundo de la infancia. Basándose en una situación real -el paso del cortejo de la procesión del Cachorro que utilizaba el antiguo puente de tablas, que no se conserva, y que salvaba el Guadalquivir para unir Sevilla con Triana- que se convierte en el correlato objetivo de nuestra existencia, el poeta describe el declive que se ha apoderado de la ciudad y que es el nuestro también. Vemos que el antiguo esplendor no era más que artificio, “arquitectura efímera”, “fuego fatuo”:

“El puente roto de la vida./

Puente de tablas carcomidas/
 que unías Sevilla con Triana/
 y hoy nuestros sueños y el pasado./
 En su sensualidad y su misterio/
 qué tristes los jardines, sus viejos paraísos/
 que van a dar a un río ya cegado,/
 a una ciudad muy ancha y campesina./

.....
 ¿Qué se hicieron?/

Aquí, en gris y sepia,/
 pasa una lenta angustia que nos llama.” (Ortiz: 151-2)

Esta sensación de deterioro, de desilusión, de acabamiento con que termina el poema “Imágenes” la encontramos en algunos poemas más de Ortiz. Así, en su poema “En esta esquina de la tierra”, la ciudad llega a ser casi un recinto que extingue los sueños del poeta, que estrangula el periodo final de su juventud que queda, pues, separado de la época adulta. La ciudad se describe de modo radicalmente distinto a lo que habíamos visto hasta ahora y se vuelve a utilizar la imagen del río, que se trocó en dársena al ser desviado el curso del Guadalquivir durante muchos años:

“En una amante muerta ceñida por el río/
 abandonas miradas, furtivas sedas, tiempo/
 que no ha de volver nunca aunque en tu pecho tiemble” (Ortiz: 33)

El cambio que va sufriendo la visión que el poeta tiene de su ciudad es análogo al cambio que observábamos en su postura respecto al tiempo. El poeta pasaba de la exaltación de la infancia al desencanto por su pérdida y de ese desencanto llegaba a salir al final una actitud de resignación escéptica y serena de nuestro destino finito y la pervivencia del tiempo en que éramos dioses en la memoria, en el recuerdo. Con la visión de la ciudad ocurre igualmente; ya hemos visto la ciudad de la infancia, también la visión de la ciudad del desencanto, del declive. En su poema “De provincias”, damos con la ciudad que se acepta serenamente -casi estoicamente, nos atreveríamos a decir- resignándonos a ella y guardando en el recuerdo la de nuestra infancia. El poema describe la vida rutinaria de una ciudad provinciana con sus pequeños placeres -el café, la charla, el tañer de las campanas que hacen brotar la nostalgia...- en espera de que se cumpla nuestro destino:

“Ver cómo pasa el tiempo./

¿Qué otra cosa hará uno?/

Ya sé yo dónde vivo,/

lo que aquí da el futuro.” (Ortiz: 169)

Pero a este punto podemos llegar porque, como veíamos con el concepto del tiempo y el paralelismo sigue, conseguimos aprender a sobrellevar el deterioro que el tiempo nos causa y somos conscientes de lo pasajero de nuestra existencia. De modo similar, nos resignamos ante el declive del esplendor de la ciudad para llegar a hacer del recuerdo de ese esplendor la razón de seguir en ella como la conciencia de nuestro final inevitable nos alentaba para seguir viviendo. Este proceso es el trasfondo del poema “Ciudad”, con seguridad uno de los mejores poemas de Ortiz respecto a la visión de la ciudad en conjunto. El poema está compuesto estructuralmente

siguiendo una técnica parecida a la que usa Pablo García Baena en su poema "Córdoba"⁶⁰. Se hace un recorrido por las zonas más representativas de la ciudad a la vez que se traen al presente voces cordobesas de la tradición para mostrar el expolio y el estado de ruina en que el paso del tiempo y la desidia han dejado a la ciudad. Ortiz se vale de un procedimiento parecido por el que se va recorriendo la ciudad, que queda personificada y con la que se mantiene un diálogo durante el poema, según las etapas de la vida; se hace uso también de la tradición en el periodo que corresponde a la juventud, y finalmente, una vez que la ciudad se ha abandonado, se siente la nostalgia de ella en ciudades extrañas que nos enseñan a valorar aquélla que nos vio nacer con sus ruinas y con su deterioro incluidos. El poema termina del siguiente modo:

"Muchos años después, Ciudad, en la memoria/
 pisé en verdad tus calles en ciudades ajenas/

 Y volví, en mi deseo, por lugares dormidos/

 al recinto primero que dio forma a mi fondo./
 Qué importaban las ruinas, la miseria del hombre/
 -igual en todas partes-/
 para quien no ignoraba que volvía/
 a su comienzo y a su fin a un tiempo." (Ortiz: 126-27)

De ello puede deducirse que, como la infancia, la ciudad es a su modo una arcadia para el

⁶⁰Véase, García Baena, Pablo. Poesía completa (1940-1997). Madrid: Visor, 1998. 249-51.

poeta; pero no una arcadia en el sentido físico, geográfico. Constituye una arcadia en tanto que paisaje de la memoria que perdura en nosotros y nos conforma del mismo modo que vimos con las experiencias de la niñez. En definitiva, una arcadia dentro de la arcadia temporal mayor que supone el tiempo mítico de la niñez y la juventud.

CONCLUSIÓN

Se han analizado hasta aquí un número considerable y suficientemente representativo de poemas de la obra de Fernando Ortiz. Con los datos obtenidos del análisis estamos en condiciones de emitir algunos juicios, a modo de conclusión, sobre el tratamiento del tiempo y los recursos utilizados para su expresión poética.

Hemos visto que el tiempo es el tema principal de la poesía de Fernando Ortiz y que de él emanan todos los demás. Todos los elementos de que se vale el poeta siguen el mismo patrón temporal, en su uso y en su concepción, que su concepto del tiempo. Para Ortiz, la vida, nuestra existencia puede quedar expresada en la experiencia de dos clases contrapuestas de tiempo. Por una parte, el tiempo lineal, cuantitativo, histórico del que no podemos escapar. Por otra, el tiempo cualitativo de la memoria que pervive en nosotros, el tiempo mítico de la niñez. En resumen, su experiencia del tiempo se nutre, en curiosa paradoja y simplificando algo los términos, tanto del materialismo dialéctico con su énfasis en el tiempo histórico cuanto del idealismo platónico con sus postulados sobre la fijeza de la realidad cambiante, lo que plantea la cuestión de la naturaleza de lo real.

La obra de Ortiz surge, pues, de la tensión entre esas dos visiones enfrentadas del tiempo. Surge de la constatación de que nuestro tiempo es el de nuestra existencia y que en su extinción no nos quedará nada del tiempo cualitativo. Es su poesía, por consiguiente, un canto elegíaco; se canta una pérdida y los efectos de ella.

En este canto, Ortiz consigue dotar de un fuerte carácter temporal a sus poemas mediante el uso de elementos de clara naturaleza temporal. Así, utiliza su conocimiento de la tradición y

del oficio para llegar a producir poemas cargados de múltiples resonancias en los que habla y es hablado por ellas. Esto ha quedado patente en la enorme variedad métrica, rítmica y estrófica presente en su obra y en la sapiencia con que se dispone de ese caudal. En este sentido, su poesía es una poesía continuista; no pretende romper con lo que le precedió. No obstante, su obra tiene un sello personal y peculiar que la distingue claramente del resto de la producción poética actual. Frente a una poesía plana de pobre lenguaje estereotipado y que no va más allá de la mera anécdota sin ser capaz de trascenderla, la poesía de Fernando Ortiz, partiendo de unas raíces muy concretas, consigue por su hondura y su riqueza de medios, pero con un lenguaje aparentemente sencillo -que es el más difícil- alzarse por encima de la circunstancia personal y hacerse universal. Esta poesía nos interesa y nos emociona porque hablando para sí misma habla para cada ser humano que se reconoce en los sentimientos que se tratan y en la vivencia del tiempo.

Por otra parte, la poesía de Ortiz es una poesía del detalle. Todo cuenta, el mínimo elemento cumple una función necesaria. Sus poemas consiguen un entrelazamiento tan perfecto entre sus partes que es difícil encontrar las juntas. Es una poesía de tono sereno, pero seguro. Sereno por estar habitada por voces como las de los autores barrocos sevillanos, famosos por su frialdad y su comedimiento en la expresión; seguro por su dominio del oficio, por capacidad para encerrar en unos cuantos versos las contradicciones y paradojas de la vida humana y hacerse entender.

En resumen, estamos ante un digno continuador de esa tradición ininterrumpida poética de poesía meditativa, metafísica en muchos casos, de la que orgullosamente se proclama heredero. Su voz recoge lo mejor de esa tradición, que es lo mejor de la poesía occidental, para darle nueva vida porque con su obra nos abre caminos nuevos para ayudarnos a visitar y redescubrir las

obras de los que le precedieron borrando así, también para el lector la dirección de la flecha del tiempo que en Poesía perdura en tanto que cualitativo. Una poesía, al cabo, que nos enseña un poco de cómo somos y de por qué somos como somos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. Cántico 9 y 10 (agosto-septiembre, 1955), II época.
- AA. VV. La caña gris 6, 7 y 8 (1962).
- Amorós Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939." Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora. Ed. José Manuel López de Abiada. Madrid: Gredos, 1984. 19-31.
- Aullón de Haro, Pedro. Poesía de la generación del 98. Temas de España 144. Madrid: Taurus, 1984.
- Baehr, Rudolf. Manual de versificación española. Trad. Francisco López Estrada y Klaus Wagner. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1970.
- Barón Palma, Emilio. T. S. Eliot en España. Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.
- Después de Cernuda y otros ensayos. Textos y Ensayos. Almería: Zéjel Editores, 1991.
- Bergson, Henri. Essai sur les donées immédiates de la conscience. 32ª. ed. Paris: F. Alcan, 1932.
- L'evolution créatrice. 62ª. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1946.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 5ª ed. 2 vols. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1970.
- Brines, Francisco. Ensayo de una despedida (1960-1997). Barcelona: Tusquets editores, 1997.
- Poesía 1960-1977: Ensayo de una despedida. Madrid: Visor, 1984.
- Selección propia. Madrid: Cátedra, 1984.
- Carnero, Guillermo. El grupo "Cántico" de Córdoba. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Castellet, José María. Veinte años de poesía española (1939-1959). Barcelona: Seix

- Barral, 1960.
- Nueve novísimos poetas españoles. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Cernuda, Luis. Obra completa. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. 3 vols. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- De Diego, Fernando, Antonio Garrido y Francisco Ruiz Noguera, ed. Antología de la poesía española contemporánea. Ottawa: Legas, 1991.
- De Pablos, Basilio. El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Campo abierto. Madrid: Gredos, 1965.
- Egea, Javier y otros. La otra sentimentalidad. Granada: Don Quijote, 1983.
- Eliade, Mircea. Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition. Paris: Gallimard, 1969.
- Le sacré et le profane. Paris: Gallimard, 1965.
- Eliot, T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. London: Faber, 1933.
- The Complete Poems and Plays, 1909-50. New York: Harcourt, Brace, 1952.
- The Sacred Wood. London: Methuen and Co. Ltd., 1950.
- García Baena, Pablo. Poesía completa (1940-1997). Madrid: Visor, 1998.
- García de la Concha, Víctor. La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos. 2ªed. Madrid: Prensa Española, 1973.
- García Hortelano, Juan. El grupo poético de los años 50. Una antología. Temas de España. Madrid: Taurus, 1978.
- García Martín, José Luis. Treinta años de poesía española (1965-1995). Sevilla: Renacimiento, 1996.
- La segunda generación poética de posguerra. Colección Rodríguez Moñino 5. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986.
- "Un nuevo intimismo." Anaque! 1 (diciembre 1984): 12-16.

- García Posada, Miguel. 40 años de poesía española. Antología 1939-1979. Madrid: Cincel, 1979.
- Heidegger, Martin. "Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft." Journal of the British Society for Phenomenology 9.1 (January, 1978): 3-10.
- . Sein und Zeit. 7ª. ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1953.
- Jiménez, Juan Ramón. El Modernismo. Notas de un curso (1953). Ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Ensayistas Hispánicos. México: Aguilar, 1953.
- Jiménez Martos, Luis. Nuevos poetas españoles. Madrid: Ediciones Agora, 1961.
- Lázaro Carreter, Fernando y Vicente Tusón. Literatura del siglo XX. Ciclo de Lengua y Literatura. Madrid: Anaya, 1994.
- Langbaum, Robert. The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. New York: Random House, 1957.
- López-Morillas, Juan. "Machado's Temporal Interpretation of Poetry." Journal of Aesthetics and Art Criticism 6.2 (1947): 161-171.
- Machado, Antonio. Poesía y prosa. Ed. Oreste Macri. 4 vols. Clásicos castellanos nueva serie. Madrid: Espasa- Calpe Fundación Antonio Machado, 1988.
- Mariás, Julián. El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- . Literatura y generaciones. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- . "Machado y Heidegger." Ínsula 94 (1953): 1-2 (Suplemento especial).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. 10 vols. Santander: Editora nacional, 1944-5.
- Muñoz Rojas, José Antonio. "La poesía de Fernando Ortiz." El Correo de Andalucía 20 de mayo de 1994, secc. Suplemento cultural "La mirada."
- Nordmann, Charles. Tyranny of Time. Bergson or Einstein. London: Fisher Unwin Ltd., 1925.
- Ortiz, Fernando. Moneditas. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . Vieja amiga. (1975-1993). La veleta. Granada: Editorial Comares, 1994.

- . El verano. Córdoba: Diputación Provincial, 1992.
- . Un funcionario. Málaga: Suplementos de Galeote, 1991.
- . Recado de escribir. Sevilla: Renacimiento, 1990.
- . La ciudad y sus sombras. Sevilla: Monte de Piedad y caja de Ahorros de Sevilla, 1986.
- . Marzo. Madrid: Trieste, 1986.
- . Vieja amiga. Madrid: Trieste, 1984.
- . Personae. Sevilla: Calle del Aire, 1981.
- . Primera despedida. Colección Aldebarán. Sevilla: Editorial católica, 1978.
- . Introducción a la poesía andaluza contemporánea. Sevilla: Calle del Aire, 1981.
- . La estirpe de Bécquer. Jerez de la Frontera: Fin de siglo, 1982.
- . Verso y glosa. Textos y pretextos. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . Sevilla, pequeña historia de una gran ciudad. Sevilla: Fundación El Monte, 1997.
- Payeras Grau, María. Poesía española de postguerra. Documentación Filología 1. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1983.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo: del Romanticismo a la Vanguardia. Biblioteca breve 367. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda. 3ª ed. Serie del volador. México: J. Mortiz, 1976.
- Ramonedá, Arturo. Antología de la literatura española del siglo XX. Madrid: Editorial Coloquio, 1988.
- Rozas, Juan Manuel y Gregorio Torres Nebrera. El grupo poético de 1927. 2 vols. Serie Literatura 24 y 25. Madrid: Editorial Cincel, 1980.
- Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra." Cuadernos Hispanoamericanos 361-362 (Julio-Agosto 1980) : 199-214.

Ruiz Lagos, Manuel. Ilustrados y reformadores en la baja Andalucía. Madrid: Editora nacional, 1974.

Shakespeare, William. The Sonnets. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Turetzky, Philip. Time. The Problems of Philosophy. London and New York: Routledge, 1998.

Zubiría, Ramón de. La poesía de Antonio Machado. 3ª. ed. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1966.