

VUELO ENTRE DOS POÉTICAS: GERARDO EN PUREZA

JOSÉ ANTONIO LLERA
Universidad de Extremadura

...y tu canto está tan adherido
y mezclado a ti mismo, está contigo tan unificado
que nadie adivinará
si tu agua forma el canto
o si tu canto forma el agua.
(Vicente Huidobro)

Cuando sale a la luz *Habitable (Primera Poética)*¹, habían transcurrido cinco años desde la aparición del último poemario de Pureza Canelo: *El barco de agua*². Su lectura había emocionado hondamente a Gerardo Diego, quien se manifestó sobre el libro —*La barca de agua*, como él gustaba llamarlo— de este modo: «Pureza Canelo se ha inventado una gramática, una sintaxis, que domina profundamente y que le da una gran originalidad; sólo ha de revisarlo por razones poéticas. Para mí su libro es uno de los fenómenos más significativos del ya brillante panorama actual de la joven poesía femenina española»³. La *invención* de un lenguaje era sin duda, para el creacionista inagotable que fue Diego, el más valioso hallazgo de la joven poeta.

Las críticas ciertamente elogiosas que merecieron también sus dos primeros libros no van a prostrar en lo acomodaticio a Pureza Canelo, exigente en todo momento en la búsqueda de una palabra comprometida con lo *inédito*, y consciente de que por el mar del conocimiento no hay que dejarse embobar

¹ Madrid, Rialp, colección Adonais, 1979.

² Madrid, Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1974.

por los cantos de las sirenas: «Anteriores a este libro [*Habitable*], *Celda verde* (1969), *Lugar común* (Adonais 1970) y *El barco de agua* (1974) pertenecen, por derecho, al más atrevido (eso sí) balbuceo (instinto) poético que debo reconocerme. Sí, tuvieron excelente crítica, pero era yo quien no estaba conforme y restaba puntos, la autocrítica feroz que no me abandona nunca, una miseria reconocida por lo que aún no he podido crear»⁴. Ya en 1928 se refería Gerardo Diego a la necesaria concordia entre emoción e inteligencia: «Se nos tacha de cerebrales, porque nos tomamos el trabajo de pensar un poco antes de ponernos a escribir, y porque sometemos nuestros ensayos a una reflexiva disciplina autocrítica. No creo que haya otro remedio, si se pretende hacer una obra de arte»⁵.

Como ha reconocido su autora, *Habitable* es un libro de crisis, de activa y febril meditación (en el sentir y en el pensar), un buceo de madurez que tensa el poema hasta lo insospechado. En las próximas páginas, nos proponemos anotar las etapas más señaladas de esa huida hacia adelante que comprende el libro, haciendo especial hincapié en sus huellas creacionistas. ¿Pureza con idénticas plumas que Gerardo? En absoluto; más bien, Pureza personalísima con la respiración en libertad de Gerardo, con su magisterio, con el recuerdo de su *espuma*. Nuestra poeta encuentra en el verso dieguino una seguridad, una brújula a la hora de enfrentarse a la creación: «Me preocupaba tanto oírte / dándome alas magisterio errante yo / desde lo que diste en llamar / con insistencia *la barca de agua*»⁶.

Hay una idea clave en el creacionismo y en toda la vanguardia: autonomía del poema en tanto que espacio verbal. Liberación del pesado lastre de una tradición castradora por anquilosada, voluntad inaugural, negación de la mimesis baldía. Lo que subraya el manifiesto huidobriano de 1916 es la negación del burdo referente canjeable en la realidad. De este modo, no habrá que buscar en el poema —orbe en sí— más justificación que su misma y categórica existencia. Por este camino, la creación de Diego llega a la palabra-imagen, a la metapoésía⁷. Debemos leer buena parte de los poemas de *Imagen*, *Manual de espumas* o sus *Poemas adrede* como una deliberada y libérrima reflexión sobre el acto de crear; el pensamiento no se imposta en el poema, sino que en su equilibrado avance de imágenes yuxtapuestas *se dice*. El poema se

³ *Apud* Rosario Hiriart, «Pureza Canelo: su entrega a la palabra», *Revista de Estudios Extremeños*, XLII, III, septiembre-diciembre 1986, pág. 586.

⁴ Preliminar de la autora a *Tendido verso (Segunda Poética)*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1986, pág. 13. En adelante, citaremos por esta edición.

⁵ *Apud* Bernardo Pérez, *Fases en la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1989, pág. 37.

⁶ *Gerardo en mis poemas*, Badajoz, Cuadernos Poéticos Kylix, 1990, pág. 14.

⁷ *Cf.* Bernardo Pérez, *op. cit.*

niega a servir a la realidad a través de la representación («non serviam» fue la divisa de Huidobro: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / hacedla florecer en el poema») y afirma, por encima de todo, su irreductible *ser* o, como lo expresaría Derrida, su irreductible *escritura*. Pero el asombro que produce la reflexión matapoética de Diego es que no deja de ser *concreta y humana*: es un cosmos de objetos tangibles más que de ideas mostrencas. Los *topoi* reanimados, las metáforas puras, las sinécdoques, los alegorismos y demás tropos y figuras no funcionan mecánicamente en el poema, sino que al situarse más allá del artificio instauran conocimiento en virtud de su desafío ontológico.

Veremos en adelante cómo *Habitable* participa sustancialmente de estos presupuestos y se nutre en cierto modo de la «tradición» creacionista para crear un tupido retículo de imágenes, un espesor textual que da la verdadera medida de su *poeticidad*⁸.

El poemario mantiene una estructura tripartita: abren el libro cinco poemas sin título, el primero de los cuales habría que interpretarlo como obertura o pórtico general. Diez poemas medulares, todos ellos con título, constituyen la segunda parte. El mismo número recoge la última sección, que añade esta vez la nota en cursiva de *poemas del descanso* a la portadilla con numeración romana. Todos los poemas con título son *Poema de* porque nada permanece dado hasta que se nombra.

Dejó escrito Heidegger que el lenguaje es la casa del Ser. El poeta comienza por ser el demiurgo del territorio poético donde mora y abre allí un hueco, un refugio para la voz. Decíamos que no hay creación sin acto de nombrar. Juan Ramón también está cantando en Pureza: «Leyenda de estas cosas y algunas menos / se han corrido hacia allá y las he llamado / como a ÉL, HABITABLE, y ciego» (pág. 13). El poeta nombra y a la vez ordena el espacio escrito de la página indicando en la dirección de la lectura su inercia engendradora: he ahí la función del deíctico *allá*. La virtualidad inherente al título se transforma en acto de hecho porque el demiurgo-poeta posee una imagen lineal del tiempo; lo habitable, objetivado, se torna *habitado* por mor de las palabras precedentes del primer verso («Y de todo habrá en el libro...») y por el propio deseo del dialogismo amoroso (yo-él) que fecunda el crecimiento. El arranque con la conjunción patentiza ya dicha continuidad creadora:

Y de todo habrá en el libro habitado,
con el amor permanente, y el amor dividido.

⁸ Vid. Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989. García Berrio delimita cuidadosamente las nociones de literariedad y poeticidad: «El efecto estético de poeticidad aparece en la forma provocado por una estructura verbal privilegiada, que se muestra irreductible por definición a toda previsión convencional previa» (pág. 103).

Aquí estoy creciendo
 para las hojas vestidas en desorden
 de más de un mundo hablado a la intemperie. 5
 Y puedo engañaros con esta ceremonia
 que hace su batalla porque
 los orígenes me empujan y es cumplimiento
 a que esta libertad está hecha para tomarse
 si el salivazo penetra en el ojo de los cuencos. 10
 Este es el placer de haber perdido la memoria
 y de haber manchado la soledad;
 lo merezco como leña al fuego de mi pasar al nido
 Porque siempre deseé llevar locomoción directa
 mejor que luces, y no se notaba en el andar, 15
 ahora me entretengo en la dulzura cardíaca.
 Busco la dificultad y no en cabeza ajena,
 y en este arrendamiento tengo ese valor
 que invita a tomar el pan del suelo
 y la araña de los rincones. Habitar es ir 20
 perdiendo el rumbo a tiempo en los tres metales
 del vacío colocado sobre la romana balanza.
 Si existe huida por quien claudico cercana
 y miope de su veracidad, es este Libro.

Estos primeros veinticuatro versos dicen ya mucho del lenguaje torrencial de Pureza Canelo y en ellos despuntan los leitmotivos esenciales de un libro bien trabado y orgánico. Deseo constante de la palabra, su corporalidad, pero también conciencia de una separación, de lo inabarcable poético. La palabra de la plenitud junto a la palabra del desengaño y de la soledad (v. 2). Poema: árbol. El poeta crece en el poema, en su naturaleza vegetal, en el espeso ramaje de los signos (vv. 3-4). En la «poética» previa a «Imagen múltiple» de *Imagen*, Diego escribe: «Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol— dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos»⁹. El comienzo del poema «Luz» de Diego, que cierra la mencionada sección, ejemplifica el símbolo en su praxis poética: «Para librarnos del sol / abramos estos árboles / que brotaron anoche de mis venas» (pág. 177).

Si hay un eje fundamental que define la poesía de Pureza Canelo es la lucha, la batalla (v. 7): de un lado el corazón y su ímpetu vegetal, selvático; de otro, el logos. Amor permanente y amor dividido en y por la palabra. En el interior de esa tensión, condenada siempre al naufragio o la usura, gravita

⁹ *Imagen*, edición e introducción de José Luis Bernal, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990, pág. 145. En adelante, citamos por esta edición.

el acto creativo, que se siente como un destino («es cumplimiento»). En uno de los poemas en prosa más significativos de *Tendido verso (Segunda Poética)* se expresaba así la autora: «Escribir, tal como lo hago, es un destino, pero no suicida, sino la conciencia inagotable de una lucha sin saber qué hacer con esta *lucha* en este universo que se toca» («Palabra», pág. 37). Como ya en Bécquer, poesía y mujer son conceptos que se asimilan de manera muy recurrente en la poesía dieguina: la plenitud amorosa enlaza con el entusiasmo poético; la ruptura se siente por contra como el abandono de la palabra. En *Manual de espumas*, leemos:

Mujer

Quando te alejes lenta sobre tu propia vida
veremos caer el sol
y las frutas podridas¹⁰.

De la batalla amorosa queda sólo la desazón, pues la mujer ideal resulta, por naturaleza, inalcanzable para el vuelo lírico. Recordemos el fragmento del poema «Tren» de *Imagen*:

Yo	ella
como	dos
golondrinas	paralelas ¹¹ .

La creación será un rito, una ceremonia (v. 6), pero una ceremonia en libertad, nacida de un impulso de adanismo (v. 7). Esa voluntad inaugural, de suelta de amarras con el pasado que orienta *Habitable*, está en la *génesis* misma del creacionismo. Baste citar el poema «Creacionismo» que corona la primera parte de *Imagen*: «... Hagamos nuestro Génesis. / Con los tabloneros rotos, / con los mismos ladrillos, / con las derruidas piedras, / levantemos de nuevo nuestros mundos. / La página está en blanco. / 'En el principio era...'» (pág. 139). Las citas de Diego podrían prolongarse fácilmente: «Quiero inaugurar / el encendido espejismo del símbolo / que ya tiembla de verse junto al mar» («Hoy», pág. 188); «Por primera vez entre la lluvia muerta / cantaban los tranvías zozobrantes» («Gesta», pág. 149). Asimismo, en *Manual de espumas*: «El viento deja de nuevo en blanco mi cuaderno / Otra vez a empezar» («Ventana», pág. 120). El decidido impulso requerirá también de una forma no que lo retenga, sino que lo contenga: el cuenco (v. 10). Lujuria del verso, libro ciego, sin memoria, nacido de una experiencia límite en soledad (vv. 11-12). El *dulce* placer de la ceguera —la miopía que lleva a la verdad: vv. 23-24— consiste en que tiene libertad de abundamiento: palpa, indaga; permanece

¹⁰ Citamos por *Manual de espumas y Versos humanos*, edición de Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 102.

¹¹ *Ibidem*, pág. 166.

libre de la sumisión al referente, camina por la ventisca. Como en Diego, escritura es navegación: la trirreme de *Habitable* se aleja, pierde el rumbo que había regido los libros anteriores; la «romana balanza» sugiere el juicio crítico (vv. 20-22).

En Gerardo Diego, todas las imágenes de agua reenvían a una lectura en clave poético-musical. Así, unido al símbolo de incansable fuente de renovación poética, el mar como huerto fértil va a ser también un motivo recurrente¹²: «Parece que el barco avanza / abriendo un surco en la tierra. /... Tiembla / el agua, ayer virgen. Hoy / parturienta de promesas» (*Imagen*, «Ría», pág. 111); «Por los surcos del mar / ni una sola semilla deja de brotar» (*Manual...*, «Emigrante», pág. 81). De manera similar, en el poema que comentamos, Pureza escribe: «Aquí me comporto como plancha de planchar / y traigo cerezas del océano vegetativo» (vv. 33-34). Nótese que la alusión a la plancha ya aparecía en el primer verso de la *Fábula de Equis y Zeda*, todo un prodigio de metapoésia con la impronta gongorina: «Sobre el amor del delantal planchado».

El movimiento perpetuo —título por cierto de un poema de Diego— de la máquina emblematiza para los vanguardistas el esforzado empuje de su aventura poética. Pureza Canelo elige también para su *iter poiesis* la imagen del motor en marcha (vv. 14-16). Se traba de esta forma una relación especular con los versos de Larrea que Diego coloca en el frontis de «Evasión»: «Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido». O bien con el poema en que Diego exhortaba a sus compañeros creacionistas: «Venid conmigo / Cada estación es un poco de nido» («Tren», pág. 166). Ese plexo de imaginaria metadiscursiva aparece igualmente en *Manual de espumas*; por ejemplo, los dos últimos versos de «Camino» celebran los frutos poéticos de los que provee el tren: «Y el tren que pasaba / ha dejado mis manos colmadas de racimos» (pág. 113). Ese bogar inquieto, taquicárdico, se traduce radicalmente en *audacia verbal*; todo puede ser poético, nada resulta impuro, nimio o imperfecto (vv. 18-20). Una diferencia sustancial que distingue, entre otras, la poesía de Gerardo Diego de la de Pureza Canelo es que, siendo ambas profundamente humanas, en la de aquél tiene mayor prelación el equilibrio y la geometría: lo que en Gerardo es árbol, en Pureza es *selva*. Vayamos de nuevo a *Tendido verso*:

Tú, amor humano, dolor humano, deseo aún más humano, trampa profunda a un rostro profundo, pasión a las estrellas ausentes que son todas, es mi

¹² El primer Alberti, el de *Marinero en tierra*, también apoya muchos de sus poemas en esta analogía. Vid. José Luis Bernal, «El poeta y su mar: versos cantábricos», en *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento-Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, págs. 1-12.

amor a este libro imperfecto. Pero ahora vamos a pensar juntos: si de lo impuro ha nacido algún instante de nobleza poética, ¿qué habría sucedido cuando el cansancio de un mismo cielo no existiera ordenándose doblemente imperfecto, impuro, a lo que aspiro trazada la vida y la palabra? Tal suerte hubiera sellado una boca para siempre fuera de lugar, fuera del mundo, lo irreconocible, desolación, no información humana. No placer¹³.

La búsqueda poética empieza por comprometer en la dificultad del logro al poeta mismo («no en cabeza ajena»). Y no habrá conocimiento sin consciencia previa de los límites: «Así, que parto de cero con insistencia / en mi convencimiento de lo practicable» (vv. 47-48). Consciencia crítica también de la vacuidad que se desprende de la caída en el hermetismo poético: «El ocultismo es tanto que puede resultar / computable y sordo, y advenedizo» (vv. 44-45). La creación de Pureza Canelo se sitúa en un espacio equidistante tanto del exceso culturalista que hincha artificialmente el verso como de la torpe ramplonería: «La cultura me desvanece, también la caminata de la cabra» (v. 49). De hecho, hay unos versos del Gerardo de *Imagen* muy significativos, que concuerdan en cierto modo con la idea de Pureza: «Y este motor que nada mueve / siempre zumbando su estribillo agreste» («Círculo», pág. 175).

En el segundo y tercer poema, el demiurgo-poeta se dirige al poema individualizándolo por medio de la tercera persona, con la mirada del amante: «Él es un tronco sobre el río»; «Él temprano se levanta y colabora a que vivir / no será espectacular en el círculo». De nuevo surge la imagen del poema como árbol en la corriente de la vida-creación a través de la cual se hace la «travesía» (v. 9). Sin nostalgia, el poeta mira hacia atrás, hacia los libros anteriores, entre el refugio y la renovación como señas de identidad; es ahora otra *pasión* poética la que le mueve: «(Ah, tuve un día otro ritmo vertical más hermoso / que también fue socorro y desobediencia.) / Pero será mejor que brote ahora otra pasión» (vv. 39-41). Se reitera la voluntad de incansable gestación en la que se halla comprometido el poeta: «... pero estos *campos* quieren *revivir* / el *sábado* de *frutas* que *trabajan* por atender / sus carnes» (vv. 50-52; los subrayados son nuestros). Las isotopías que indican movimiento y feracidad consolidan el contraste con la desidia poética que implica el sábado. La riqueza sintética de estos versos se multiplica con el intertexto dieguino: «¿No os parece, hermanos, / que hemos vivido muchos años en el sábado? / Descansábamos porque Dios nos lo daba todo hecho» («Creacionismo», pág. 139). La dialéctica logos-corazón no se hace esperar; el silbo del canto tiene que buscar su equilibrio en la inteligencia:

Así procuro que una molécula dormida silbe,
se haga cordura sufriendo suelta de brazos,

¹³ *Op. cit.*, pág. 78.

amiga de la reflexión, por terca que me apriete
 en su pecho alcoholizada la reflexión misma (vv. 44-47).

En el mismo poema ya se nos había advertido que la construcción del cuerpo poemático —*pues del vocablo voy / a la rosa*— no es dañado por la presencia del orden armónico: «... que el número no mata a nadie, si viene, / y transparenta» (vv. 23-24). Con el presentimiento de la Selva se cierra la primera parte; el cosmos que se avecina debe organizarse: «Lo importante sea que la intensidad / además de dividirse, me guarde de sus cocodrilos» (pág. 24, vv. 42-43). Llegados los *poemas del descanso*, la obligación de una actividad crítica no expira: «Ahora debo pagar el remolino de naranjas caídas; / la humildad está para quien persevera / y critica a fondo las águilas de su corazón» («Poema de entonces, ¿qué?», vv. 1-3).

Pero los *avisos para navegantes* no terminan aquí:

Cuidado con la palabra competidora entonces,
 cuidado en el arrastre y el destino de la boca
 que se llena de agua dulce de aquello
 tan bien tronchado.
 Por si acaso no deseo tomar el verso que brille,
 ni el salvajismo, ni los duendes al por mayor, y parche (vv. 26-31).

La palabra advenediza y soberbia, la que se cree que por sí misma salva y eterniza merecerá todo el rechazo. Confianza en el brote fuerte, en la necesaria poda: lo que debe troncharse en beneficio del crecimiento pleno del poema. El verso jactancioso de su brillo, que llega con promesas de impecable luz, tampoco tendrá cabida en un poemario que se quiere *ciego*, inocente y lozano como el primer asombro, sin contundencias ni malabarismos técnicos. Más adelante, leemos: «¿A cuántas mentiras estamos acostumbrados / en esto de la palabra hecha escopeta brillante?» (pág. 22, vv. 11-12). El contraveneno de la brillantez está siempre en los orígenes, simbolizados por los elementos telúricos: «Es el tambor en el centro del solar en alza, / los orígenes toman la justicia por su mano / formando una vida de capacidad libérrima» (pág. 23, vv. 34-36); «Mi pasión va y hace capullos de su *barro* / y luego dirán que no de carne humana» («Poema de se me dan los capullos de este barro», vv. 20-21; el subrayado es nuestro).

La poesía de Pureza Canelo se siente profundamente enraizada en la naturaleza. Véase el apóstrofe que lanza el sujeto lírico al poema: «Por ejemplo a ti, Poema, a quien he dado / sangre de raíz natural...» («Poema del exilio voluntario», vv. 78-79). La imagen del tinte verde nos parece muy significativa de ese vitalismo poético: «Hay tinte cansado y verde sobre la sangre / que trabajo y tardo en poseer» («Poema de las lumbres irrazonables mal menor»,

vv. 12-13). En la *Fábula*¹⁴, el poeta-amante Equis se dirige a la amada-poesía Zeda con estas palabras:

A ti la bella entre las iniciales
la más genuina en tinta verde impresa
a ti imposible y lenta cuando sales¹⁵.

Así pues, se observa la relación especular que se produce entre ambos textos: vitalidad del canto y lucha, trabajo tenaz (*tardo en poseer* enlaza directamente con *lenta cuando sales*). Tal espera paciente —como el cazador— se asocia a menudo en Diego con la labor del hilado (el hilo de la vida es también el de la obra):

- Nuestra mano de azar sus hilos pierde
y sobre el piano olvida el color verde¹⁶.
- Ellos son los pacientes hilanderos de rías¹⁷.

De manera similar, el motivo es recurrente en *Pureza Canelo*, sólo que la red metafórica se amplifica *al modo selvático*: hilo, puntada, aguja, tela y costurera intervienen en la rigurosa hechura del *textus* poético:

- Esta dulce concatenación de animal de amor
que muge y ladra su contraseña
pendiente está de la división del hilo¹⁸.
- y vienen los techos como el naípe
de la puntada justa,
de la palabra mía¹⁹.
- ¿Estaré cantando sobre una silla de mimbre
y aún debajo andarán agujas de quien oculta
su vagancia en la fiesta que me hablo?²⁰.
- Es la expresión
de un Cuerpo que ofrece escaso dominio en la bahía.
No seducirá mi tela²¹.
- Esta costurera nació aquel día²².

¹⁴ En 1932 y en la editorial mejicana Alcancía aparecen —en edición no venal— primero la *Fábula de Equis y Zeda*, y después los *Poemas adrede*. Se publicarán conjuntamente ambos libros en nueva edición ampliada: Madrid, colección Adonais, nº III, Editorial Hispánica, 1943.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 61.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 66.

¹⁷ *Manual...*, ed. cit., pág. 85.

¹⁸ *Habitable*, ed. cit., págs. 19-20, vv. 15-17.

¹⁹ *Ibidem*, «Poema que me da la espalda», vv. 66-68.

²⁰ *Ibidem*, pág. 17, vv. 3-5.

²¹ *Ibidem*, pág. 21, vv. 52-54.

²² *Ibidem*, «Poema de nueve de diciembre...», v. 1.

El sujeto lírico desea cuidarse de la metafísica abstrusa («duendes al por mayor») y de la trivialidad del irracionalismo («el salvajismo»). Estamos de acuerdo con la puntualización que en su reseña de *Habitable* hizo Leopoldo de Luis: «La autora es siempre lúcida, sin sombras oníricas. Son algunos de los rasgos que diferenciaron el creacionismo del posterior surrealismo. Voluntad de poema y elaboración de lenguaje»²³.

Téngase en cuenta que Diego había insistido en el carácter *consciente* de la creación poética. Bernardo Pérez resume bien la postura creacionista: «Tanto para Diego, como para Huidobro, oponiéndose ambos a la actitud pasiva o puramente receptiva que recomendaban los surrealistas, tal estado de conciencia activa y exacerbada [el «estado poético»] se alcanza con la puesta en marcha de todas las facultades anímicas. El poema brota en los momentos de mayor lucidez; por consiguiente, confiesa Diego, “no soy freudiano, y más que en la subconsciencia, creo en la hiperconsciencia”»²⁴. El programa poético de Pureza Canelo es bien distinto al surrealista: conciencia es dignidad de lo verdadero: «Y cómo cuesta ofrecer la *sensatez*, invento lujoso / de *los despiertos* que se arañaron por ella» (pág. 23, vv. 38-40; los subrayados son nuestros). En consecuencia, fe vigilante será la que informe el verso; la poética transparenta una *po-ética*: «¿Cómo podría ofrecerlos la *dedicación* / que he puesto con *libertad* en el acero sencillo / de mi juventud *despierta* hasta el fantasma?» («Poema de entonces, ¿qué?», vv. 57-59).

Seguimos leyendo:

[...] Aprendamos entonces
 a sabernos oscuros o con una historia distinta,
 a contraer alijos de las torpezas, melancolías,
 y lo que podría invitarnos
 a paraíso en el acto de incorporar del lecho
 a un poema con andadura pasada,
 las calumnias cambian de su óptica,
 y la encina debe asirse más verde y añeja
 para que el niño pierda su polen antes mismo
 de cruzarlo con el agua, o entender al hombre
 que tuvo unas luces de otras que ahora vuelven
 insignificantes (pág. 18, vv. 12-23).

El poema entendido como experiencia intransferible de nocturnidad. El canto en soledad: «Es conveniente que tú no hables en público de la canción

²³ *Pueblo*, 5 de enero de 1980. A este título, compárese, por ejemplo, el poemario de Pureza Canelo con el de Blanca Andreu (*De una niña de provincias que se vino a vivir a Madrid en un Chagall*), que sería Premio Adonais al año siguiente de la publicación de *Habitable*.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 37.

/ si el poema se maltrata menos / bajo duendes florecidos. / Así no te confundan con la rima ni camaleones, / ni bollos del poder entre los viajeros» (pág. 19, vv. 1-5). *Lucha íntima* abrazada al dolor, a las tinieblas: «... dormir / enroscada a la serpiente» (vv. 9-10).

Para entender el significado preciso de esa *historia distinta* conviene recordar algunos versos del poema «A contra moda», perteneciente al último libro de Pureza Canelo hasta el momento²⁵: «No lo olvidéis / a contra moda escribo. / Siempre a contra moda / peino, calzo, vivo». Una voz distanciada de los que se dicen «actuales» y que no puede enmudecer porque ha sido macerada por la experiencia de la soledad: «Por qué voy a callarlo, he luchado con soledad / distinta a los de enfrente en el caballo común. / Por eso destrozo estas lindes poéticas, pequeñas, / con voz que sustituye tarde al llanto que pasó» («Poema de entonces, ¿qué?», vv. 42-45). Ese énfasis en la lucha vital trae ecos de dos poetas imprescindibles de nuestra posguerra: pensamos en Blas de Otero y en el José Hierro de *Alegría*. De otra parte, en una primera lectura de *Habitable* se observa la huella de César Vallejo —maestro reconocido por la autora, citado en el libro y en absoluto ajeno a Diego, quien en 1929 se ocuparía de la edición en España de *Trilce*— en lo tocante a ciertos estilemas: el ritmo cambiante y a veces áspero del verso, que acumula un amplio registro de latidos; sinestesias; paronomasias; cambio de regímenes preposicionales; continuas sincopaciones; hipérbatos; imágenes expresionistas; neologismos...

Fue Edmond Jabés quien escribió que el poeta es el extranjero, aquel que no haya su voz sino en la radicalidad del destierro. Ya se habrá atisbado que la poesía de Pureza Canelo camina también por el exilio. En «Poema de retiradme de los festines de las mesas» la poeta grita su necesidad de huir de los actos de sociedad, de las camarillas poéticas y su gula obscena, del dolor artificioso que impregna las palabras de la tribu («de las cebollas»), muertas para el canto: «Pido la separación de vosotros / que habéis horadado la pasividad de mi entendimiento / robándole amabilidad y paciencia. / Buen crimen que la huida del hombre florezca / entre almas no fáciles de combatir entre mesas / llenas de bocas de comida sin pasto y sin estrellas» (vv. 34-39). En el «Poema de palabrería del desencanto» leemos: «Tú bellissimo itinerario que no sabe / donde te borraría la mediocridad / de los abrazos generales». Nos traen a la memoria estos versos el poema de Luis Cernuda «Aplauso humano», perteneciente a *Como quien espera el alba*:

La consideración mundana tú nunca la buscaste,
aún menos cuando fuera su precio una mentira,
como bufón sombrío traicionando tu alma
a cambio de un cumplido con oficial benevolencia.

²⁵ *Pasión inédita*, Madrid, Hiperión, 1990.

Perseverancia, autenticidad en las cosas *otras* por muy banales e *insignificantes* que parezcan en estos tiempos. Maduración: poesía robusta y viva como la encina (árbol unamuniano inevitable en el paisaje de Extremadura), intransigente con el huero balbucir del sentimentalismo. No olvidemos que Gerardo Diego, en sus *Poemas adrede*, ya ironizaba sobre el mismo asunto: «Oh la melancolía / de que haya noche y día». En *Imagen* la crítica adquiere también una tonalidad burlesca:

Qué pocos cantos sabe el ruiñeñor
Se aprenden enseguida Cuéntalos
Ay Señor Señor Señor
En el Paraíso hubiéramos estado mejor²⁶.

Al contrario, nuestra poeta insiste en la lucha-diálogo cuerpo a cuerpo:

He dicho tantas veces luchar con la materia
que se construye hablando de tú a tú a un poema,
he dicho tan poco mostrando esa farsa sensacional²⁷.

La farsa sensacional, esa *agua* —otro símbolo dieguino por excelencia— quejumbrosa e inútil se descubre en Pablo Neruda, pero tampoco se excluye de ella la poeta de Moraleja: «Y entonces los canales líricos se atiborran de agua / inservible para el cuerpo cuando la fiebre / se va mezclando con la agonía. / Y es buen momento para insultarnos a nosotros, a ti, / a mí, los sentidores, los rompemartillos ya para siempre» («Poema del diario», vv. 77-81). Tan perjudicial como los sentidores son los «sabios maleantes», los críticos que leen aplicando la regla de tres del biografismo, con lo que asfixian el verdadero sentido del poema²⁸:

Pero si una mujer de las encinas habla firmemente,
no hagáis caso de lo que lleva puesto cuando el viento
consigue unas razones al servicio temporal
para que al final la reina viva o muera²⁹.

O bien:

²⁶ Ed. cit., «Antipoema», pág. 200.

²⁷ *Habitable*, ed. cit., pág. 20, vv. 18-21.

²⁸ Cf. sobre este asunto las inteligentes palabras del filósofo Hans-Georg Gadamer, «¿Qué debe saber el lector?», en *Poema y diálogo. Ensayo sobre los poetas alemanes más significativos del siglo xx*, Barcelona, Gedisa, 1993, págs. 100-106: «No es necesario conocer detalles personales ni estar al día. Incluso si se sabe algo de ello hay que apartarlo del poema y pensar sólo lo que poema sabe. Pero, por su parte, el poema quiere que se sepa, experimente y aprenda todo lo que él sabe, y que no se vuelva a olvidar jamás» (pág. 104).

²⁹ *Habitable*, ed. cit., pág. 20, vv. 25-30.

³⁰ *Ibidem*, «Poema de al ajedrez, al ajedrez», vv. 9-10.

Si entráis en este hojaldre, que para eso es,
os costará entrar porque a mí se parezca³⁰.

En esa «reina» de los versos citados hay que volver a reconocer el intertexto dieguino. Así, en el «Brindis» que abre la *Fábula de Equis y Zeda*, escribe Diego: «a ti ante el coto de la reina en veda / en tres tiempos te brindo equis y zeda». La visión del poeta como cazador perseverante de la reina-poesía lo encontramos ya en Baudelaire. El motivo reaparece también en Pureza Canelo: «Del rastrojo conservo la vibración / en el centro de vivir y cazar / a la palabra...» («Poema de la tempestad medieval», vv. 1-3).

La sabiduría por la que aboga el sujeto lírico es una sabiduría inocente, humilde, la que otorga el trabajo, el cansancio —tan humano— de la lucha constante: «Vanidad y humildad muy juntas empobrecen / la torre del que no tiene en movimiento / su sabiduría de lugar cansado» (pág. 18, vv. 24-26); «Reyerta propia que arranca / la voz de verso yendo, y suyo, y siempre: / ¿Quién no desea vivir inocencia / a mitad de la sabiduría como honesta locura / todavía hoy que puede mantenerme unida?» (pág. 32, vv. 9-13). En coherencia, merecerán rechazo el material de acarreo, el verso enjoyado de *ideés reçues*, de citas ajenas que en un intento desesperado pretenden salvar el poema que languidece sin remedio: «Pero de Oeste a Este vuelvo a arremeter contra todos / los escudos de la sabiduría del préstamo, quiero decir, / prestada» (pág. 64, vv. 26-28). Por contra, en el «Poema de poetas mayores que tropiezo» se hace una encendida defensa de los maestros antiguos, de la verdadera tradición poética. La libertad creadora es incompatible con el olvido porque no se puede crear de la nada. Ahora bien, la vanguardia está comprometida en una labor *desautomatizadora*. De ello dan fe los homenajes que el Diego vanguardista tributó a Góngora, San Juan de la Cruz, Jorge Manrique o Fray Luis. Es obligada la cita de unos versos del poema dieguino «Creacionismo»:

... Hagamos nuestro Génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
'En el principio era...'³¹.

Escuchemos ahora algunos versos de Pureza Canelo, homenaje emocionado a la memoria de un destino, de pájaro a pájaro:

Algunas noches me sorprende sobrevolando
la línea cercana a vuestras casas

³¹ *Imagen*, ed. cit., pág. 139.

por mirar mejor el don de la conciencia,
 el convencimiento de la suerte echada,
 batallas que hoy os duran en los rostros
 que de tarde en tarde encuentro.
 (...)
 Ofrecimiento de mi pobreza larga para defender
 a los hijos de vuestro tronco³².

Pronto se pone de relieve la actualidad poética del propio Gerardo Diego: «Pablo, y Gerardo que me lo encuentro vivo en Santander».

Se ha dicho que la poesía de Pureza aspira a ser por encima todo un vigoroso canto desde la libertad. Tal deseo se sugiere con numerosas imágenes que se vertebran en torno al sentido del sabor, incorporando por lo general el sema de lo dulce (la boca es el lugar del canto):

- ahora me entretengo en la dulzura cardíaca³³.
- Ahí va esa roca dulce que al correr de las aguas organiza su blandura y soledad³⁴.
- Esta dulce concatenación de animal de amor³⁵.
- Venid entonces a la capacidad del Dulce³⁶.
- Tú, a quien he visitado repentinamente, siempre parecía deprimida cuando el sabor era el gigante que ahogaba mi pupila y el cuerpo se me ponía distinto³⁷.

No podía ser de otro modo cuando se ha declarado afán de corporalidad o materialidad: «En mi batalla/ se ha perdido la razón: creo en la separación de palabra y cuerpo de palabra» («Poema de la tempestad medieval», vv. 33-34); «Materialidad, en rebeldía apretada y quieta, / aquí las manos libres para romper / lo que se rompe...» («Poema del exilio voluntario», vv. 98-100). La paradoja de una *rebeldía quieta* encuentra su sentido de nuevo en la dialéctica logos-corazón. Octavio Paz ha escrito: «Como los cuerpos, el lenguaje produce y se reproduce; en cada sílaba late una semilla [...] que, al actualizarse en sonido, es una vibración que emite una forma y un sentido»³⁸. Más arriba

³² *Habitable*, ed. cit., vv. 28-33 y 45-47.

³³ *Ibidem*, pág. 11, v. 17.

³⁴ *Ibidem*, pág. 14, vv. 2-3.

³⁵ *Ibidem*, pág. 19, v. 15.

³⁶ *Ibidem*, «Poema de al ajedrez, al ajedrez», v. 10.

³⁷ *Ibidem*, «Poema del exilio voluntario», vv. 84-87.

³⁸ «El pensamiento en blanco», en *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pág. 53.

hacíamos mención del cuenco en tanto que forma; y es que, en efecto, el canto reclama, primero, una forma:

oh corazón no corras tanto
después de pedirte *vertébrame*
en la torpe *vasija* de mi garganta³⁹.

y después una arquitectura, una ascensión:

- Podrá fallar en *cimientos* la víscera. Sí,
la experiencia de morir cuando el líquido
se siente como con ventaja, Naturaleza, tendrás
arriba de tus *ventanas*.
Llevo horizontes que van con doble filo,
y quiero una *almena* del dieciséis⁴⁰.
- La jornada fue un carro de mi transigencia.
Un carro de arena que chorreaba
poquito de su agua, y un rumor
para *hacer las tejas de mi sorbo*⁴¹.

En Diego se multiplican los ejemplos. En la *Fábula*, el poema aparece imaginado como una torre —asimismo en Pureza: pág. 18, v. 25— y el poeta como el arquitecto de la misma:

- De punta a punta de arpa un arquitecto
recorriendo su playa infatigable
calculaba el perímetro perfecto⁴².
- La vida es una torre
que crece cada día sobre el nivel del mar⁴³.
- Y sobre los tejados
mi mano blanca es un hotel
para palomas de mi cielo infiel⁴⁴.

Pero enamorarse del cuerpo es enamorarse de lo mortal. Bien lo sabe nuestra poeta:

³⁹ *Habitable*, ed. cit., «Poema de la tempestad medieval», vv. 15-17. Los subrayados son nuestros.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 22, vv. 27-32. Los subrayados son nuestros.

⁴¹ *Ibidem*, «El poema que me da la espalda...», vv. 47-50. Los subrayados son nuestros.

⁴² Ed. cit., pág. 55.

⁴³ *Manual...*, ed. cit., «Paraíso».

⁴⁴ *Ibidem*, «Primavera».

⁴⁵ *Habitable*, ed. cit., «Poema de al ajedrez, al ajedrez», vv. 7-8.

