

## CARLOS BARRAL O UN REVERSO GUILLENIANO

SERGIO OJEDA MORA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

*Alrededor, a veces,  
los objetos se ponen en contacto,  
difíciles de pronto<sup>1</sup>*

Si la frase “las apariencias engañan” no es más que una manida sentencia tan aplicable como discutible a cada paso de la experiencia humana, la crítica literaria —entendida como *experiencia* en el sentido de “experimento” del vocablo— no deja de corroborarla o refutarla, según el caso. Así, aparentemente, poco parecen tener que ver las límpidas y ordenadas páginas del *Cántico* de Jorge Guillén con los versos desiguales y farragosos del Barral de *Metropolitano*.<sup>2</sup> Bien es verdad que no se trata más que de la presentación sobre el papel de dos poetizaciones bien distintas, o más exactamente, opuestas: el vallisoletano se extasía ante un mundo que considera perfecto tal cual

<sup>1</sup> Del poema “Timbre” (Barral, 2003: 76, vv. 1-3).

<sup>2</sup> El poeta de la Generación del 27 Jorge Guillén (Valladolid, 1893 - Málaga, 1984) ejerció la cátedra de literatura española en Murcia y en Sevilla, y tras la Guerra Civil, en los Estados Unidos. Influido por Paul Valéry y su concepción de una poesía pura y estructurada, su *Cántico* es un título central de la poesía española contemporánea. Por su lado, Carlos Barral (Barcelona, 1928 - 1989) perteneció a la sección barcelonesa de la promoción poética de los años 50. Licenciado en derecho, entró en el mundo editorial haciéndose cargo de la empresa familiar. Es considerado uno de los artífices del *boom* latinoamericano, puesto que dio a conocer a autores como Vargas Llosa, Bryce Echenique o Cortázar. De su actividad como memorialista queda un legado estimado hoy fundamental dentro de la literatura de memorias.

es, mientras que los textos del barcelonés no muestran una realidad tan agradable. El aspecto o *apariencia* de los escenarios contemplados es muy diferente, aunque quizá no tanto los ojos que los miran.

El que fuera catedrático en Murcia habla de luz, de amaneceres admirables, de la ambición por cumplir el verbo *ser*, de una realidad exuberante que es merecedora de conformar sus versos. *Cántico* acopia vida, belleza, amor. En cambio, el editor catalán se ocupa de oscuras tierras, de profundidades subterráneas, de la imposibilidad del amor, de una humanidad edificada sobre grietas... Desolación, frustración, crisis. Pero el mundo del poeta no se encuentra allende sus pupilas, sino que ellas son su particular filtro para reconstruir la realidad: cada uno reviste de muy diferente forma esa realidad exterior con sus propios ropajes para conformar su mundo poético personal. Y esta máxima se palpa de manera bien notable en estos dos autores.

Es evidente la distancia que separa sus respectivas actitudes ante el mundo, pero sin duda el Barral de *Metropolitano* es un alumno aventajado de Guillén, de los mecanismos poéticos y lingüísticos que don Jorge emplea en el ejercicio de poetización de lo que sus ojos observan. Tanto uno como otro abogan por un sujeto o voz que poetiza aquello que ve, lo que tiene lugar en un aquí y un ahora sin los cuales no se entienden *Cántico* ni *Metropolitano*. Bien diferenciados de su contexto, el “yo” que construyen uno y otro escritor se relaciona con la realidad circundante de forma muy diversa. Y es que no es otra la temática de los poemarios citados: la relación del sujeto con su entorno.

Por otra parte, Jorge Guillén y Carlos Barral resultan “difíciles de pronto” tras una primera lectura desprovista del equipaje teórico necesario; de hecho, ambos comparten el tópico o *apariencia* de poetas intrincados y herméticos. El presente estudio, lejos de forzar una conexión literaria entre ambos —que aportaría más oscuridad que luz a sus poemas—, pretende resaltar que sus textos “se ponen en contacto”, no solo aportando declaraciones en las que Barral se confiesa profundamente guilleniano, sino también demostrando que sus palabras son las de un poeta que deconstruye de manera casi sistemática el mundo de *Cántico* con una pupila en gran medida deudora de la de Guillén. De los dos, seguramente fuera el catalán quien más hubo de sufrir el calificativo de hermético, y la crítica que se ha ocupado de su poemario, si bien ha acertado en multitud de aspectos, también puede que se haya contagiado de ese hermetismo. No así los estudios sobre *Cántico*, que convergen de forma unánime

en unas teorías que, como se comprobará, pueden resultar clarificadoras y vienen a completar lo escrito acerca de *Metropolitano*.

Por último, este estudio sobre una parcela concreta de la influencia poética de Jorge Guillén en Carlos Barral, dos nombres bien alejados en el imaginario literario colectivo —incluso entre la crítica—, pretende establecer un puente entre dos promociones poéticas separadas solamente por unos “años de penitencia” y por la aplicación de un método generacional que a veces establece barreras entre una y otra promoción.

### 1. CONFESIONES DE UN MAGISTERIO

*Se lo enseñé a Carlos Barral y me dijo: “Pero si esto es Guillén...”*.<sup>3</sup>

Con esta confesión, Jaime Gil, el más fiel “compañero de viaje” de Barral, expresaba la sorpresa de este cuando aquel le mostró su versión al castellano de los cantables de *Nit de Sant Joan*.<sup>4</sup> La anécdota, desvelada en una entrevista, más allá de revelar la influencia del autor de *Cántico* en los versos de Gil de Biedma, denota los profundos conocimientos de Barral sobre la poesía del vallisoletano.

Si las amistades literarias son un óptimo caldo de cultivo para el aprendizaje y la producción de un poeta, su materialización en cartas y coloquios, y su noticia en diarios y memorias, allanan el camino de la crítica y afianzan sus conclusiones. En este caso se hace justamente imprescindible la figura del autor de *Moralidades*. El vínculo literario y personal que lo unió a Carlos Barral es clave para entender el acceso de este a los versos de Guillén y su inclinación hacia ellos. Más allá de las primeras lecturas de los clásicos españoles y de la afición por los simbolistas franceses —Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud— y por la Antigüedad grecolatina —Hesíodo, Catulo, Lucrecio, Virgilio— (Rodríguez, 1984: 36; Barral, 2003: 16), Barral fue preso de dos

<sup>3</sup> Gil de Biedma, 2010: 1299. La práctica totalidad de la obra de Jaime Gil de Biedma se recoge en *Obras: Poesía y prosa* (2010), por lo que las alusiones a las palabras del autor remitirán a este volumen, salvo indicación contraria.

<sup>4</sup> Continúa: “Yo aprendí en [Guillén] mucho o casi todo lo que sé de composición poética y de arte de concebir el poema, y sé que en una gran parte de lo que se dice en el capítulo de mi ensayo sobre Guillén dedicado a los supuestos del estilo es igualmente aplicable a todos mis poemas”. La importancia de Jorge Guillén para Gil de Biedma no solo queda probada en el excelente ensayo que este le dedicó, sino que también se observa frecuentemente en las entrevistas que concedió el poeta barcelonés.

obsesiones poéticas, ya que siempre declaró haber sufrido “una fiebre guilleniana mucho tiempo después de ser una especie de erudito en Rilke” (Rodríguez, 1984: 38).<sup>5</sup> En el contexto de la dictadura franquista las recomendaciones de lectura entre amigos adquirirían suma relevancia, de tal manera que Barral en sus *Años de penitencia* deja constancia del papel de Gil de Biedma en cuanto responsable de su fascinación por los poetas mayores del veintisiete.<sup>6</sup>

En un mundo tan extraordinariamente mal informado como el de entonces, las pistas de lectura que nos comunicábamos eran importantes. Seguramente fui yo el que inoculó a Jaime Gil el morbo rilkiano, una fiebre que al cabo de los años recuerda como una pesadilla, y por influencia suya entré yo en la obra de Guillén, el primer poeta español moderno que leí seriamente, y en la de Salinas, que había leído con cierta distracción un par de años antes (Barral, 2001: 234).

Entre 1946 y 1949 —durante su etapa universitaria— Barral conoce a Gil de Biedma (Barral, 2003: 15), quien trae *Cántico* bajo el brazo. Ya en el verano de 1952, desde Orense, Jaime Gil no deja de remitir a su colega los progresos en el ensayo sobre la obra de Guillén en que se halla inmerso (Gil de Biedma, 1990). Barral lo publicará en 1960 bajo el título de *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén* (Gil de Biedma, 2010), por lo que no cabe duda de que, durante ese período, permanece bien al tanto de las posturas de su amigo con respecto a la poesía del vallisoletano. El original del futuro libro ronda por la mesa de trabajo del editor, quien, a ratos, no deja de leerlo en esos años. Una entrada de su diario fechada en junio de 1958 revela, una vez más, la soltura con la que Carlos Barral maneja las páginas de *Cántico*, hasta el punto de que algunas conclusiones de su compañero de promoción le resultan algo manidas:

<sup>5</sup> Conviene no olvidar que Barral es autor de una traducción de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke (1954). Pese a reconocer la influencia del checo en su poesía, años después admitirá sentirse muy alejado de él (Campbell, 1971: 283-284; Rodríguez, 1984: 36).

<sup>6</sup> Aunque más de una vez Barral señaló la importancia que para él y su grupo tuvo esta generación (Campbell, 1971: 282; Barral, 2001: 438), en sus últimos años confesará que tras descubrir a Guillén y a Salinas se fue aficionando “a otros poetas de esa generación, pero no tanto como a esos dos primeros”; no obstante, desde una perspectiva generacional no deja de referirse a ellos como “nuestros abuelos” (Rodríguez, 1984: 38).

Me he puesto a leer el capítulo *Amor de muchos días*, capítulo sobre el tema amoroso, en el original del libro de Jaime sobre Guillén.

Muy buena explicación en la primera parte sobre la naturaleza literaria del amor y espléndida la versión del singular punto de vista guilleniano. Con la primera parte estoy calurosamente de acuerdo; las generalidades me apasionan todavía (Barral, 1993: 71).

Queda claro que la década de los cincuenta es una etapa en la que Barral se convierte en avezado lector de los textos de don Jorge. Parece insoslayable la mediación de Gil de Biedma y de su ensayo, ya que las tertulias con el primero y la lectura del segundo debieron configurar, en gran medida, los juicios del autor de *Metropolitano* acerca de la poética que *Cántico* promueve. Al fin y al cabo, ambos “compañeros de viaje” se pasaron “media vida charlando sobre poesía...” (Rodríguez, 1984: 36).

La calurosa devoción que Barral profesó por el vallisoletano queda definitivamente manifiesta en la manera con que el editor rememora el primer encuentro con Guillén, acaecido presuntamente en 1959 gracias, como no podía ser de otra forma, a la intercesión de Gil de Biedma, quien ya conocía personalmente al profesor y había mantenido relación con él durante la redacción de su estudio sobre *Cántico* (Barral, 2001: 438). A partir de esa ocasión, Barral y don Jorge iniciarían “una espaciada correspondencia, al principio muy distinguida y poco a poco más personal, puntuada por cuestiones editoriales y por el envío y lectura de libros” (Barral, 2001: 438). El autor de *19 figuras de mi historia civil* concluye la narración de su recuerdo con las más caras y reveladoras palabras que le dedicó a su maestro, a quien se refiere como “el poeta [...] que más admiro, sin duda, de su generación, de su grupo —lo que en mi caso es afirmar mucho— [...]. Me parece *terriblemente* el Poeta” (Barral, 2001: 439).

Carlos Barral compone su poemario apenas unos años antes de este encuentro —concretamente, entre enero de 1955 y septiembre de 1957 (Barral, 1996). Para su redacción se vale, como en tantas ocasiones, de un cuaderno a modo de diario en el que va apuntando variaciones de versos y títulos de lecturas en los que busca estímulo o inspiración. El 16 de enero de 1955, apenas comenzada la redacción del segundo poema, el propio Barral ya observa la intromisión de las maneras de Guillén en las primeras tentativas del poema que terminará titulándose “Ciudad mental” (Barral, 1996: 79), y un año después

manifiesta la intención de considerar al vallisoletano para el arranque de “Timbre” (1996: 104).

No toda la crítica que se ha detenido en el análisis de *Metropolitano* ha pasado por alto la predilección de Barral por Guillén en sus versos. Apenas salió a la luz el libro, Caballero Bonald ya advirtió que quizá recordase a *Cántico* “en algunas características expresiones” (1958: 31). Asimismo, Masoliver Ródenas percibe sus resonancias, por ejemplo, “en la búsqueda de la esencia geométrica de los objetos más ocultos o ignorados para cargarlos de vitalidad” (1974: 11). Solo Jordi Jové se ha atrevido a ir un poco más allá de esta prudencia, resaltando el semejante punto de partida de las poéticas guilleniana y barraliana. Este autor, que menciona a Gil de Biedma al relacionar la poesía del profesor con la del editor, acierta a vislumbrar la oposición sistemática que diferencia sus miradas: “La visión del mundo [en *Metropolitano*] no es positivamente optimista —al contrario que en Guillén—, sino *pesimistamente positiva*” (1991: 24-25).

## 2. LA CONVERGENCIA DE DOS POÉTICAS

El poemario de Barral constituye una muestra de la apuesta poética de su autor por aquellas fechas. En 1953, dos años antes de emprender la escritura de *Metropolitano*, publicó en la revista *Laye* un artículo titulado “Poesía no es comunicación”,<sup>7</sup> que supone el punto de partida de una de las polémicas más características de la generación del medio siglo español.<sup>8</sup> En su prólogo al diario de trabajo del barcelonés, García Montero pondera la importancia de la figura de Carlos Barral en el contexto de esta disputa (Barral, 1996: 13-29). El citado artículo se revela como un texto duro en el que su autor vislumbra un panorama literario gris y decadente, consecuencia de la Guerra Civil y el exilio. Él mismo señala que se trata de una reacción al ensayo *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño (1952), en el que este defendía el acto poético como un hecho de comunicación, en estos términos:

<sup>7</sup> Recogido en la edición del *Diario de “Metropolitano”* de Barral (1996: 277-282).

<sup>8</sup> Gil de Biedma también intervino en la discusión generacional mediante su artículo “Poesía y conocimiento” (1955: 96-101). El debate “comunicación-conocimiento” ha sido estudiado por Carme Riera (1988) y fue analizado en relación con la situación poética española por Fanny Rubio (1980).

Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica [...], previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. [...] La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento [...] y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres (1952: 22).

Las concesiones de Bousño al *conocimiento* no fueron suficientes para el poeta catalán, cuya reacción extraña por su rotundidad. Como señala García Montero, los conceptos de *conocimiento* y *comunicación* se implican de manera inevitable, ya que todo conocimiento es un acto de comunicación “con una verdad interior oculta”, a la vez que toda comunicación sufre un proceso de objetividad cercano al conocimiento, pues lleva implícita una ordenación del lenguaje. Así, “el conocimiento poético es esencialmente comunicable, porque se trata de un conocimiento producido por y en la expresión, por y en la forma lingüística” (Barral, 1996: 18-19).

Desde estas premisas, si en el artículo de Barral los términos *conocimiento* y *comunicación* aparecen tan enfrentados se debe a que al autor de *Metropolitano* le preocupaba que Bousño definiese la poesía como un hecho previo a la escritura del poema. En consecuencia, el acto creativo estaría al servicio de un contenido anterior y carecería de autonomía. El poema supondría así un simple medio de *transporte* para mensajes anteriormente definidos, concepción que Barral asocia a la poesía española de posguerra. El editor concluye:

A mi juicio no se puede hablar de comunicación distinta de la estética. La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni si éstos existiesen bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras (Barral, 1996: 281).

En efecto, difícilmente puede percibirse cualquier atisbo de comunicación de un conocimiento consabido en el primer libro de Barral: la “clara avenida, dulce ciudad del hombre” no es el trasunto de ninguna urbe, sino que sólo existe en “Ciudad mental”.

Pudiera parecer que el poeta se limita a oponerse a las motivaciones previas y que defiende el conocimiento para abogar por el territorio autónomo del poema, reafirmando así su voluntad de estilo y alejándose de las anteriores tendencias.<sup>9</sup> Y en gran parte, así es. El propio Barral comprueba la validez de su teoría en la laboriosa composición de *Metropolitano*:

*Poesía-no comunicación* resulta no sólo probado, mas llevado a sus últimas consecuencias. Probablemente no tanto por ser verdad cuanto porque yo lo creo firmemente. Hasta ahora sólo puedo decir que mi teoría poética es consecuente con mi problema creador (Barral, 1996: 81).

Sin embargo, no puede pasarse por alto el hecho de que su enfrentamiento con Bousoño también implica una intención pragmática. Como bien indica García Montero, a Carlos Barral no le interesa tanto proponer una teoría poética del *conocimiento* como echar por tierra unas explicaciones comunicativas contrarias

al racionalismo vitalista orteguiano y a las teorías de Eliot, es decir, a los presupuestos de los primeros poemas publicados por él y por Jaime Gil de Biedma en *Laye*, deudores entonces de un autor tan significativo como Jorge Guillén (Barral, 1996: 28).

En definitiva, Bousoño contribuía con su libro a la consagración de la poesía social imperante y sus postulados cerraban las puertas del canon literario de la España de la época a la literatura con la que se identificaban Barral y Gil de Biedma.

Volviendo a su artículo, el editor catalán menciona en primer lugar a Jorge Guillén al acometer una revisión de las distintas poéticas desarrolladas por los poetas del 27 (Barral, 1996: 278). Del vallisoletano subraya el “rigorismo intelectual y emotivo” que caracteriza a *Cántico* y que, salvo en lo de “emotivo”, permeará *Metropolitano*. No en vano Barral confiesa que descubrió la obra de su maestro guiado por su “interés por la poesía pura” (Rodríguez, 1984: 38). En una carta a Fernando Vela en la que Guillén da testimonio de su apuesta poética, el catedrático alude a Valéry para

<sup>9</sup> Luis García Montero explica *Metropolitano* y *19 figuras de mi historia civil* en el contexto literario de la época desde la perspectiva del conocimiento que defendía Barral (1990).

afirmar que “poesía pura es matemática y es química, y nada más. [...] Es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía” (Guillén, 1999: 741).

La lectura que Barral hace de *Cántico* se atiene más a este Guillén que al de *Maremágnum*, reivindicado como “realista” años después en la famosa antología de Castellet (Riera, 1988: 203). Y es que las huellas de Guillén aparecen muy desdibujadas en *Veinte años de poesía española* (1960), al igual que las de tantos autores traídos a colación con casi el único fin de conferir consistencia al grupo de Barcelona y promocionarlo.<sup>10</sup>

Es verdad que la obra de Guillén sufre un giro a causa de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, situación que le exige estar “a la altura de las circunstancias”. Su encarcelamiento, la muerte de amigos como García Lorca y el exilio al que el vallisoletano se vio abocado marcaron un nuevo rumbo de *Cántico* en el que las experiencias vividas tendrían un peso considerable (Ruiz de Conde, 1973; Bou, 1994). Ciertamente, lo anecdótico se inmiscuye, aunque de manera muy distinta, en los dos últimos *Cánticos* y en *19 figuras de mi historia civil*, pero *Metropolitano*, al igual que el Guillén de 1928 y 1936, apenas acusa su presencia. El “beato sillón”, como la “clara avenida”, sólo existe en las estrofas del profesor. Pero ni la irrefutable influencia de la poesía pura en Guillén, ni su recepción, filtrada por este, en el primer Barral, es sinónimo de que ambos autores cultiven una poesía *deshumanizada* (Díez de Revenga, 1993). Sin duda, la inclusión de elementos procedentes de la experiencia vital por parte de ambos autores en *19 figuras de mi historia civil* y en los dos *Cánticos* postreros manifiesta más claramente una preocupación por el mundo del hombre.<sup>11</sup> No obstante, tanto *Metropolitano* como las primeras versiones del poemario guilleniano son fruto de la idiosincrasia de sus autores y, por tanto, también de sus vivencias. Y *mirar* el mundo es una manera de vivirlo —quizá la más efectiva. Bien que la poesía cercana al marbete “de la experiencia” es humana, también lo es aquella que denota una actitud ante el mundo, una forma concreta de asumirlo, de *mirarlo*. Como afirma Guillén, la experiencia de la

<sup>10</sup> El lanzamiento literario de la Escuela de Barcelona y la preparación de la antología son estudiados por Carme Riera (1988: 165-231). Pasado el tiempo, Gil de Biedma y Barral rectificaron públicamente su consideración acerca de la poesía de Guillén (Gil de Biedma, 2010: 714-727).

<sup>11</sup> Lázaro Carreter analiza la transición de *Cántico* a *Clamor* como el fin del purismo poético de Guillén (1993).

poesía, la creación lírica, significa “mucho más que simple expresión de la experiencia” (1999: 394). Molesto el eminente catedrático por padecer el calificativo de “poeta deshumanizado” con el que le asociaban ciertos detractores incompetentes, no dejó de destacar los aspectos negativos de su propia poesía —fruto de sus vivencias— en *El argumento de la obra* (Guillén, 1999); hastiado el editor barcelonés de la boyante “poesía social”, acomodó —no cambió— sus principios literarios a los de una “poesía de la experiencia” que la trascendiera.

Por otro lado, ambos escritores compartieron las enseñanzas de Mallarmé, quien les inclinaría a la continua depuración de su poesía y al hermetismo de sus versos.<sup>12</sup> Los anhelos de pureza llevaron a Guillén del simbolista francés a los herméticos italianos, en una búsqueda por reasignar al mensaje poético una carga expresiva absoluta que le alejara del aspecto meramente comunicativo del lenguaje. Entre ellos merece destacarse a Giuseppe Ungaretti.<sup>13</sup>

## 2. 1. El taller poético

Es significativo el hecho de que tanto Guillén como Barral siguieran un método de escritura muy parecido que perseguía el máximo rigor del verso. Más de veinte años separan la primera edición de *Cantico* con respecto de la última (1928-1950), un período en el que el catedrático volvió una y otra vez a sus poemas, modificándolos y añadiendo otros. Aunque Barral solo invirtiera dos años en componer su *Metropolitano*, no deja de ser un tiempo estimable para la confección de siete poemas. Su diario de trabajo (Barral, 1996) da buena cuenta de la tensión existente entre las aspiraciones del catalán y unos versos con los que nunca termina de sentirse satisfecho. Años después recordará este proceso:

Cada fragmento del monstruo obtenido en la sesión anterior es desmenuzado críticamente en la siguiente, palabra por palabra, anotando [...] cada una de sus posibles lecturas en relación con el conjunto. Y cada fragmento independiente es juzgado en consideración de sus posibilidades semánticas y desde el punto de vista del ritmo, pensando en el significado de las pausas, indicadas o

<sup>12</sup> Según Alberto Oliart, el poeta Jorge Folch, amigo de juventud de Barral, lo llamaba “Carlitos Mallarmé” (1990: 31).

<sup>13</sup> No hay que olvidar que Guillén viajó varias veces a Italia. La influencia de este autor en su obra es objeto del estudio de Margarita Garbisa Buesa (2002).

no. Los versos añadidos en cada sesión se incorporan al fragmento conjunto que debe ser juzgado en las sucesivas. Muchas veces el texto, en lugar de crecer, mengua. De vez en cuando, un tramo de lo escrito es totalmente sustituido de golpe, no sabría explicar por qué, por el texto generalmente definitivo (Barral, 2001: 361).

Díaz de Castro define la poesía del autor de *Cántico*: “Inteligencia frente a irracionalismo, precisión verbal frente a escritura más o menos automática, contención y exactitud siempre” (2003: 41), palabras que igualmente podrían predicarse de los poemas de *Metropolitano*, en razón de su arduo trabajo de creación. De este laborioso proceso deja testimonio escrito Guillén en el prólogo a *Selección de poemas*: “El trabajo lento del poeta marchaba espontáneamente en una constante dirección. Todo procedía de un solo manantial y seguía un curso nunca previsto y siempre fiel a su arranque” (Guillén, 1999: 774). El parentesco entre estas palabras y la referencia a los “lentos poemas de hierro” que ocuparon a Barral es palmario (Barral, 2001: 362). La primera parte de *Diario* es una muestra de este proceso, en el cual el autor trata de situarse ante la página en blanco sin pretensiones de expresar una idea o un valor preexistente que comunicar a un hipotético lector. De esta manera, se ponen de relieve procesos de escritura que permiten “un ejercicio de nuevo conocimiento y la configuración lingüística de una identidad” (García Montero, 2010: 24-25). El objetivo del barcelonés consiste en buscar disciplinadamente un lenguaje personal en el que identificarse; en moldear un universo lingüístico propio (Barral, 1996: 30).

Similar es la forma de proceder del catedrático vallisoletano. José Manuel Blecua ofrece los pormenores de la “verdadera paciencia horaciana y encendido fervor” con que el poeta elabora su “Plaza mayor”, poema empezado en 1942 y terminado en 1944 para la tercera versión de *Cántico*. En esos años el texto conoce entre dos y cuatro intentos para cada uno de sus veinte versos (Guillén, 1970: 13-23).

## 2. 2. Razones para poetizar

Si esta es la mecánica de construcción de *Metropolitano*, las memorias del editor barcelonés permiten acceder en buena medida a las motivaciones de las que parten los poemas:

La voluntad de escribir *Metropolitano* era ya, ella misma, consecuencia de un período de interrogación acerca de cuestiones que

no me gustaría llamar filosóficas, pero sí suscitadas por la sustitución de las referencias de la filosofía heredada y de la religión desestimada por otras en el límite de la inteligibilidad, constantemente sugeridas por la síntesis de datos de la conciencia de existir. Datos, no sólo del pensamiento, sino de los estados de ánimo, en esa manifestación preverbal, prelógica, en la que todavía pueden insertarse en la imaginación. Mis interrogaciones no tendían a la formulación de ideas, a ordenar los elementos abstractos de un pensamiento hecho de fragmentos de filosofías, de fórmulas de inteligencia aprendidas o instituidas, recogidas en el azar de la cultura e hilvanadas por la necesidad de congruencia, sino a aliviar la necesidad de representarme a mí mismo pensando el mundo, de situarme imaginativamente en el mundo en el que estaba pensando. Esa era la vocación del poema (Barral, 2001: 360).

Esta declaración desvela las oposiciones sistemáticas patentes entre las miradas poéticas de Barral y Guillén. Ante el canto al mundo bien hecho de “Beato sillón”, el catalán reacciona en clave de una crisis existencial, actitud radicalmente opuesta a la de su maestro. Filosofía y religión son puestas en tela de juicio, lo cual equivale a decir que el poeta desarticula la realidad, o que ve una realidad desarticulada: los significados, conceptos y valores que la filosofía y la religión han impreso sobre el mundo quedan anulados. La realidad es desvestida: la pintura con la que la inteligencia humana ha coloreado el mundo desde sus inicios para interpretarlo a su medida es disuelta. Mientras que Guillén disfruta con el mero hecho de contemplar las cosas y llamarlas por su nombre común, Barral observa enrarecido el mundo creado por la especie humana y que él ha heredado, una circunstancia que le lleva a declarar esa “necesidad de representarme a mí mismo pensando el mundo”.

El propio editor catalán describió la actitud ante la realidad que le estimuló en la confección de *Metropolitano*, pues en sus memorias enumera las facetas de un “temperamento intelectual” que resultan “claves” para la lectura e interpretación de sus poemas. Riera ha extractado esos aspectos del temperamento barraliano mediante un esquema numerado (1990: 27):

- 1) Desconfianza hacia la ciencia empírica.
- 2) Horror a la deformación utilitaria del mundo.
- 3) Indiferencia ante el futuro no inmediato.
- 4) Sensualismo y vinculación personal a los objetos próximos y a sus representaciones.

- 5) Relación entre el sentimiento de identidad y la conciencia de la muerte.
- 6) Fijaciones afectivas “depositadas por el ejercicio un tanto reiterativo del amor y del odio a las figuraciones del estar en el mundo, de pertenecerle”.
- 7) Sacralización de los modelos del mundo antiguo y del pasado lejano.
- 8) Escenario marítimo y clásico, mediterráneo.
- 9) Formas de sensualidad primitivas, rústicas, muy refinadas y en equilibrio.
- 10) Estado de conciencia de estar inserto “en la tragedia de la sobrenaturaleza compuesta por la tensa yuxtaposición del hombre y del mundo natural al que ya no se pertenece y que destruye destruyéndose”.

Estos diez puntos resumen la mirada del protagonista de *Metropolitano*. Su trascendencia para este estudio radica en que la mayor parte de estos principios también subyacen, de una forma u otra, en la poesía de Guillén. En relación con la desconfianza hacia la ciencia, el pensamiento del vallisoletano se verá influido por la constatación de la mediocridad del ser humano y de las aberraciones tecnológicas salidas de sus manos; de esta forma, el “mundo bien hecho” de 1928 conocerá la mácula de un mundo del hombre “mal hecho” en 1950 (Carnero, 2003). Igualmente, el “yo” poético de Guillén también se halla en tensión con los objetos circundantes, aunque de manera muy distinta a la del protagonista poético de Barral. Mientras que este se inserta “en la tragedia de la sobrenaturaleza” por yuxtaposición, aquel lo hace armoniosamente, por coordinación o subordinación armónica con respecto a una naturaleza amable. Por último, la existencia del individuo, la efectividad de su *ser*, ya encierra la idea de la muerte también para el autor castellano (Gil de Biedma, 2010: 601-608; Guillén, 1970: 39-40).

Por su parte, no es de extrañar que el barcelonés desvele en sus memorias su afición durante aquellos meses por *De rerum natura* de Lucrecio, que muestra “cómo la naturaleza es modificada sustancialmente en cuanto pensada por el hombre, desnaturalizada por el hombre” (Barral, 2001: 360-361). Tampoco sorprende que explicitara su interés por los existencialistas. En este sentido Carme Riera apunta la más que probable influencia de *La náusea* de Sartre, autor apreciado en el entorno de *Laye*. El filósofo francés debió dejar su huella en el primer libro de Barral, no solo desde una perspectiva

hermenéutica sino también en lo referido al uso terminológico: “oquedad”, “vacío”, “viscoso”... son voces que comparten la obra sartriana y la barraliana (Barral, 2003: 23).

De nuevo, las preocupaciones existencialistas del catalán se muestran radicalmente contrarias a las de Guillén. A este propósito, Blecua recuerda la denominación de “existencialismo jubiloso” que Eugenio Frutos aplicó a un pensamiento que asegura: “Ser es el valor. Yo soy valiendo, / Yo vivo. ¡Todavía!” (Guillén, 1970: 40).

### 2. 3. Tensión idiomática

La visión barraliana es la de un ser ajeno a la Tierra, o mejor dicho, la de un hombre primitivo que se topa con una contemporaneidad urbana a la que necesita nombrar. Y este ejercicio de bautizar lo desconocido, de verter sobre ello nuevos significados, es sinónimo de creación. La urgencia de abordar la realidad, de relacionarse con ella mediante el lenguaje, produce

un estado de rebeldía idiomática, de necesario distanciamiento de los usos establecidos, donde cabe el empleo de cultismos, arcaísmos, tecnicismos, y el aprovechamiento de los significados marginales del vocabulario, bien a través de la actualización poética de las etimologías, bien a través de las connotaciones secundarias del vocabulario (Barral, 1996: 30).

Así, *Metropolitano* juega constantemente con el doble o triple sentido de las palabras, de manera que al significado común de *riguroso* como “austero” y “severo”, hay que añadir el de “fuerte, rígido de frío”, propio de su étimo (“Penetraré la cueva / de bisonte y raíl riguroso”, en “Un lugar desafecto”); al igual que *linde* (“palpar la linde amarga”, en “Portillo automático”), más arcaico hoy, es preferido a *límite* (Barral, 2003: 32).

El ejercicio de Barral de rebautizar o resemantizar la realidad discutiendo cada palabra, cada forma sintáctica y cada verso consigo mismo da cuenta de una tensión con el lenguaje extremadamente intrincada, acorde con la actitud del protagonista poético frente a la realidad: un sujeto en crisis ante el mundo se relacionará con él mediante un lenguaje tormentoso. En cambio, parte de la fuerza poética de *Cántico* reside en la completa correspondencia entre la realidad circundante al ser humano y la intelectualización que este ha

hecho de aquella. El lector no debe temer enfrentarse a ninguna metáfora si se encuentra con los vocablos “primavera”, “nube” o “campo”: se trata de cantar lo que *es* en un mundo armónico. De acuerdo con Blecua, “la palabra guilleniana no es sugeridora ni intensificadora, sino [...] denominadora y buscada, entre todas las posibilidades, [...] para que diga sólo aquello que quiere decir el poeta” (Guillén, 1970: 46-47). En todo caso, quizá el lector deba aunarlas en un mismo contexto para hacer la “composición de lugar” que observa Gil de Biedma en los versos del profesor (2010: 633-636): “Calles, un jardín, / Césped —y sus muertos” junto con la “Losa vertical” son elementos sobre los que, uno a uno, se detiene el ojo, pero que en conjunto constituyen el panorama de un cementerio (Guillén, 2008: 98).

El editor catalán define *Metropolitano* como un “poema unitario” cuya elocución es la de “distintos monólogos dramáticos” (Barral, 2003: 315). Logra así una poesía objetivada y despersonalizada mediante el uso de “correlatos objetivos”, o construyendo “una pluralidad de voces a la manera de T.S. Eliot y Ezra Pound” (Jawad Thanoon, 2009). De igual modo, José Vicente Saval ha elucidado el dialogismo frente al diálogo presentes en la estructura de algunos poemas de Barral (2010: 31-37). En concreto, advierte de las distintas voces que interactúan en “Puente”, en donde una de ellas es la de una mujer, mientras que en “Mendigo al pie de un cartel” hablan “el lisiado y la hoja de periódico sobre la que las monedas caen” (Barral, 2003: 316). En estos textos el poeta marca las voces que dialogan en cursiva con el fin de diferenciarlas de la voz narrativa principal. En los últimos versos de “Puente”, la voz narrativa, a modo de acotación, deja en suspenso el diálogo:

—*Todo ocurre*

*de pronto...*

De pronto los cristales  
que saltan a la luz, de pronto  
cruje el hierro tendido por el aire  
(2003: 85, vv. 65-69).

Una y otra técnica, la del monólogo dramático y la del diálogo, son también explotadas en *Cántico*.<sup>14</sup> Así, dos voces cierran “Perfección del círculo” con un sucinto intercambio de palabras:

Misteriosamente  
 Refulge y se cela.  
 —¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?  
 —Misteriosamente...  
 (2008: 94, vv. 17-20)

La distinta forma de enfrentarse a la realidad por parte de cada uno de los protagonistas poéticos también encuentra su reflejo en la disposición gráfica del texto sobre el papel. Basta con situarse ante poemas de *Cántico* como “Salvación de la primavera” y sus nueve partes distribuidas en páginas de cinco coplas heptasílabas cada una (Guillén, 2008: 107-117). Bien es verdad que la guerra trajo una realidad no tan agradable para *Cántico*, y entonces los versos largos y los poemas irregulares empezaron a proliferar entre el orden de las formas clásicas.

Como sería de esperar, el desorden y la irregularidad destacan en las páginas de *Metropolitano*. Carme Riera apunta que la métrica barraliana “corresponde al movimiento posmodernista con influencia del creacionismo” y suele ceñirse, en todo caso, a la silva libre impar, combinación de endecasílabos y heptasílabos libres (1990: 189-190). De tal forma que frente al orden clasicista de Guillén en, por ejemplo,

Río con riberas  
 De historias y mitos:  
 ¿Dejas o te llevas  
 Los días perdidos?  
 (Guillén, 2008: 100, vv. 1-4).

Barral presenta unos poemas en los que “el ritmo de locución viene también determinado por la acumulación verbal, adjetival o adverbial. [...] Los poemas, por tanto, más que estar organizados estróficamente son bloques de locución” (Rodríguez, 1984: 37). Un ejemplo sería:

<sup>14</sup> El monólogo guilleniano es estudiado por Virtudes Serrano y Mariano de Paco (1994), mientras que Francisco José Díaz de Castro (1994) analiza la pluralidad de voces de *Cántico*.



del editor catalán, dado que aporta algunas precisiones a los estudios ya existentes.

En primer término, ha de señalarse el escenario urbano que comparten los poemarios de Guillén y Barral.<sup>15</sup> El mundo de *Cántico* es agradable a la mirada poética en la medida en que esta lo percibe. Por tanto, para que tenga lugar ese sentimiento epifánico o de exaltación que recorre las páginas del poemario, será necesaria la presencia de la luz. Esta viene a descubrir la realidad, por lo que el momento del amanecer cobrará suma importancia. La luz “renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical de asombro. Ese hombre se conoce así, gracias a un más allá que no es él” (Guillén, 1999: 747). Es decir, la luz contextualiza al hombre en un aquí y un ahora, lo hace *ser*. El despertar y el asombro ante la propia existencia son las dos primeras sensaciones con las que se abre “Más allá”, primer poema del *Cántico* de 1936:

(El alma vuelve al cuerpo,  
Se dirige a los ojos  
Y choca.) —¡Luz! me invade  
Todo mi ser. ¡Asombro!  
(Guillén, 1970: 79, vv. 1-4).

En cambio, “Un lugar desafecto”, el poema programático de *Metropolitano*, se inicia con un retiro a la oscuridad, al *no-ser*. No le queda otro remedio al hombre primitivo contemporáneo, anteriormente mencionado, frente a una realidad que le rechaza y le hace sentir “urgente y frágil, de alabastro”; mientras tanto, en el amable mundo guilleniano,

Una seguridad  
Se extiende, cunde, manda  
(1970: 79, vv. 21-22).

El túnel de Metro representa en Barral un mundo virginal, no conquistado aún por los tentáculos de la humanidad; un “pasadizo sin dolor” donde “la piedra decimal” es inofensiva, dado que “nunca conoce” (Barral, 2003: 73). El protagonista del vallisoletano,

<sup>15</sup> La condición urbana de *Cántico* ha sido estudiada extensamente por Francisco Quintana Docio (1990).

extasiado en la superficie, apenas si tiene tiempo de preguntarse “¿Hubo un caos?” (1970: 17).

Como acertadamente señala Jordi Jové, el sueño congrega a la humanidad, la hace género y “multiplica su miedo” (1991: 56). Pero esa humanidad carece de unos referentes externos comunes que faciliten la comunicación entre las personas. El sueño, fruto de una subjetividad íntima y personal, es inútil para la comunicación:

Cuentan todos por sueño  
y el sueño tan aprisa  
los párpados tramonta y se resuelve  
sobre su huella... Turbios  
como el temor o ciegos como el humo  
inútilmente se preguntan  
(Barral, 2003: 73, vv. 12-17).

No obstante, el sujeto lírico de Barral no se resigna a la soledad ni a la incomunicación y se pregunta si aún es posible la comunión entre la realidad y el hombre, la intelectualización equilibrada de aquella por parte de este:

Quisiera  
averiguar si aún el pacto antiguo  
puede ser entendido, si allá arriba  
en el fragor de torres,  
de supliciada primavera —lejos  
del muro que tallaron— vive  
(2003: 73-74, vv. 20-25).

El principal interés de estos versos reside en las implicaciones del sustantivo “primavera”. Arriba, en la superficie, los altos edificios, imagen del desmesurado e irracional progreso tecnológico, ahogan la primavera, siempre portadora de significados positivos. De este modo, el florecimiento, el surgimiento de la vida y el curso natural son imposibles por culpa de la creación humana. No así para Jorge Guillén, que condensa en el cuerpo femenino esa eclosión vital de la primavera. Para él, el “pacto antiguo” es más que posible y la correspondencia amorosa tiene una trascendencia cósmica que revitaliza las cosas, las hace *ser* extremadamente, incluido a sí mismo. En la amada se condensa la “Salvación de la primavera”:

Mi atención, ampliada,  
 Columbra. Por tu carne  
 La atmósfera reúne  
 Términos. Hay paisaje.  
 (Guillén, 1970: 120, vv. 21-24)  
 ¡Amor: ni tú ni yo,  
 Nosotros, y por él  
 Todas las maravillas  
 En que el ser llega a ser!  
 (vv. 45-48).

En el caso del poeta barcelonés, sin embargo, el amor, como una construcción social más, tampoco es posible y el contacto humano queda reducido al nivel de la más pura animalidad. Como apunta Gil de Biedma, el personaje lírico de Barral establece un diálogo con una mujer condenada a la soledad tras la pérdida brutal de su virginidad. A ese exilio íntimo también se ve relegado el “mendigo al pie de un cartel” (1996: 291-292). La denuncia social que conllevan estos textos son prueba de que los herméticos y “lentos poemas de hierro” del autor catalán no se desentienden de la temática social (Saval, 2002).

Por fin el contacto humano, la salida al exterior, se hace posible en “Torre en medio”,<sup>16</sup> aunque de forma degradante: el protagonista participa de un producto social abominable como lo es la prostitución (Barral, 1996: 292-293):

Rocé el borde, y apenas  
 tomados de las uñas,  
 envueltos en lo múltiple por todo,  
 entramos cuerpo a cuerpo,  
 adentro de los muros  
 abyectos del amor. [...]  
 (2003: 91-92, vv. 79-84)

Es entonces cuando el “yo” lírico comprueba que, al menos, “aún es posible / el mundo enteramente en los adentros” (Barral, 2003: 92). El personaje poético de *Metropolitano* es una persona frustrada, es decir, un individuo desgajado del mundo, incapaz de establecer relaciones con su propio yo. Por eso el sujeto de “Puente” se muestra nostálgico al evocar “un baile dominguero contemplado desde la calle” (Barral, 1996: 292):

<sup>16</sup> Título seguramente derivado del guilleniano “Jardín en medio”.

*la gente acostumbraba a pararse en los pórticos.  
Se hacían las fronteras  
débiles bajo el agua y más desnudas  
y entraba compañía por el cuerpo.  
(2003: 83, vv. 17-20)*

En cambio, el autor de *Clamor* sí presenta a una persona o, como enuncia Gil de Biedma, un “sujeto de relaciones” cuya esencia radica en su lugar dentro de la realidad (2010: 578-579). Ya lo advirtió el propio Guillén: “Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos” (1999: 747).

Soy, más, estoy. Respiro.  
Lo profundo es el aire.  
La realidad me inventa,  
Soy su leyenda. ¡Salve!  
(1970: 81, vv. 57-60)

Sin duda, estos versos están tras los iniciales de “Ciudad mental”, poema que se sitúa muy lejos del prototípico despertar guilleniano. No se percibe ninguna sensación luminosa, solamente la de la oscuridad homogénea y telúrica que se deja atrás: “Aspira lo profundo / a envés de su materia sepultada” (Barral, 2003: 95). Para el individuo escindido de *Metropolitano* resulta una proeza verse cara a cara con una realidad que le es por completo ajena e inaccesible. La boca de Metro de la que habla Gil de Biedma constituye la frontera entre la intimidad y la exterioridad (1996: 289), entre lo conocido y lo remoto, la “linde del consuelo”. La entrega sin reservas a la realidad por parte del vallisoletano es aquí un paso “a ciegas”, un ojo radicalmente diferente al de Guillén.

Si el poema se sustenta en esa mirada poética, las cosas en las que se detiene la pupila pasan a un primer plano. La realidad, agradable para Guillén, está conformada por objetos hermanados de forma armoniosa, idea que ya reflejan los versos de “Más allá”, el texto que abre *Cántico* a partir de 1936. Se trata de un motivo esencial para el poeta, quien lo condensa al máximo cuando exclama: “¡Gozosa materia en relación!” (Guillén, 2008: p. 36, vv. 7-8). La tercera parte del poema comienza:

¡Más allá! Cerca a veces,

Muy cerca, familiar,  
Alude a unos enigmas.  
Cortesés, ahí están  
(1970: 82, vv. 81-84).

Es más que probable que alguna sustancia de estos versos lata al fondo de los que encabezan “Timbre” de Carlos Barral y que abren este trabajo:

Alrededor, a veces,  
los objetos se ponen en contacto,  
difíciles de pronto,  
como si no quisieran  
guardar nuestra conciencia construida  
(2003: 76, vv. 1-5).

La que para Guillén era “gozosa materia en relación” se transforma ahora en unos entes hostiles y extraños que parecen tramar entre sí, confabular contra el protagonista del poema. En *Cántico* son “enigmas” a los que Barral califica de “difíciles”. Nótese la diferencia en el matiz semántico: el enigma no denota aversión, sino que suscita curiosidad, mientras que aquello que es difícil siempre se vuelve complejo e indeseable.

De manera inminente, la realidad se rebelará contra la “conciencia construida” por el hombre desde que concibió esos objetos e intentó hacerlos inteligibles. Los referentes se afanan en despojarse de su significante y de su significado, es decir, de la posesión humana que los constriñe. En esta ocasión quien se decide a alzar la voz es el teléfono:<sup>17</sup>

Y allí, en lo más íntimo  
de la otra parte circular, estalla  
un ruido.

Un tallo con espinas  
urge en la atmósfera, penetra  
las actitudes familiares. [...]  
(Barral, 2003: 76, vv. 6-11).

<sup>17</sup> Según Barral, el poema “parte de una llamada telefónica” (2003: 315).

El aparato rompe con su ruido la soledad —intimidad— en que la realidad ha recludo al ser humano, que, perturbado, lo resemantiza como un urgente “tallo con espinas”.

El autor castellano suele referirse a la Naturaleza cuando usa la palabra *soledad*, siguiendo una tradición en la que se alinean Góngora o Machado. Un ejemplo es el poema “Las soledades interrumpidas”, incluido en el último *Cántico* (2008: 46-47). En “Los amantes” se alude al espacio natural como

Tallos. Soledades  
Ligeras. ¿Balcones  
En volandas? Montes,  
Bosques, aves, aires  
(1970: 94, vv. 1-4).

Si bien Jorge Guillén es un poeta de referencias urbanas, su poesía da muestra de su gusto por los jardines, asumidos como fruto de “un proceso de manipulación y ordenación de la naturaleza libre para elevarla a las cimas del refinamiento y perfección” (Quintana Docio, 1991: 42). En cambio, los pequeños espacios de verdor enmarcados en la gran ciudad barraliana son vestigios de una Naturaleza que lucha por romper la oscura realidad de hormigón dominante. El árbol es una isla en medio de la megalópolis que devuelve al protagonista poético a sus raíces naturales. En su soledad el poeta se define al hacer su propia interpretación de la realidad circundante, fundando una identidad, tal como indica García Montero (Barral, 1996: 32):

Basta volver la vista:  
la soledad del árbol se propaga  
y soy su presa singular.  
Un hueco  
cercado de silencio inviolable...  
...es otra vez poema  
(Barral, 2003: 75, vv. 57-62).

Volviendo a la dialéctica entre el “yo” lírico y la exterioridad, ambos poetas presentan una tensión, que es gozosa en el caso de Guillén y hostil en el de Barral. Una pupila que no deja de tener presente esta premisa hará hincapié en la definición de los objetos y en la frontera donde termina el individuo y empieza la otredad. Por eso

Guillén escribe sobre la “superficie manifiesta a sus átomos tristes” del “material jubiloso” (1970: 83). El texto “Naturaleza viva” y su descripción de una mesa probablemente constituyan el ejemplo más claro de un objeto que el sujeto reconoce mediante sus sentidos y el contacto físico. El protagonista del poema guilleniano está en el centro de una realidad donde encuentra su espacio concreto y definido:

Mientras van presentándose  
 Todas las consistencias  
 Que al disponerse en cosas  
 Me limitan, me centran!  
 (1970: 79, vv. 13-16).

En cambio, el mundo hostil de Barral tendrá unos límites extremos. Una realidad indefinida provoca las preguntas del poeta: “¿Con qué prisa / se está el todo midiendo desde fuera?”, “¿Con qué extremo / rigor, por qué nos hemos hecho tan distantes?” (2003: 101). Hay que recordar aquí la pugna del individuo con su propia percepción cuando el sujeto se dispone a salir del túnel. La mera acción de subir las escaleras ya parece heroica: “Peldaños de repente, / el vértigo y los límites porfían” (2003: 95, vv. 3-4).

Tanto la realidad que Guillén disfruta en la existencia neta que comienza en “Más allá” como el mundo siniestro al que asciende el Barral de “Ciudad mental” permanecen en una calma tensa. El sujeto poético está alterado en ambos casos, por lo que es altamente impresionable. Lo que rodea al vallisoletano está “intacto aún” hasta que “ruidos irrumpen” (1970: 79), y lo que circunda al catalán permanece “en vilo, pendiente” (2003: 95), hasta que “estalla un ruido” (2003: 76) que rompe la calma. Esta palpitación de los objetos también puede verbalizarse mediante el verbo *vibrar*: “Vibran / los andamiajes, los puentes en lo vivo / del ánimo que cruzan [...]” (Barral, 2003: 79, vv. 88-90), “Y la mañana pesa, / Vibra sobre mis ojos” (Guillén, 1970: 80, pp. 25-26).

Este último ejemplo, cuyo primer verso le otorga una cualidad física a un momento del día (“la mañana”), es propicio para llamar la atención sobre la materialización que ambos escritores hacen del aire y de la luz. Barral hablará en “Ciudad mental” de que “sucumbe el aire demasiado grave” (2003: 95, v. 7).

Asimismo, es interesante detenerse en la concepción del tiempo que se observa en las obras de estos autores. Según García Montero,

en *Metropolitano* existe una unión compleja entre pasado y presente que explica la existencia paradójica de ese hombre que es a la vez contemporáneo y primitivo, que concibe el túnel como cueva de Altamira y boca de metro, como bisonte y raíl (Barral, 1996). La participación del presente en el pasado se revela en el verso “Cometemos un círculo que dura” (2003: 74, v. 42). En apariencia, muy parecido es el sentido de la temporalidad en el autor de *Cántico* revelado en estos versos: “Todo está concentrado / Por siglos de raíz / Dentro de este minuto, / Eterno y para mí” (1970: 80, vv. 29-32), donde también aparece la idea de concentración temporal. La diferencia estriba en que la conciencia guilleniana adopta un sentido de la temporalidad casi siempre inverso al de la mayor parte de la poesía lírica, y también al de Barral. El tiempo de Guillén sigue una dirección pasado-futuro. El presente participa de lo pretérito continuamente, a la vez que no deja de cabalgar hacia el porvenir (Gil de Biedma, 2010: 583-588). De ahí los versos

Y sobre los instantes  
Que pasan de continuo,  
Voy salvando el presente:  
Eternidad en vilo  
(Guillén, 1970: 33-36).

También en vilo, palpitando, vibrando, como una realidad más que delimita al “yo” lírico.

Hasta aquí se han tratado algunos de los aspectos principales de la poesía de uno y otro autor, y se ha comprobado cómo el camino que toma cada uno es justo el contrario del otro: uno positivo y el otro negativo, uno saliente y el otro entrante, uno relleno y el otro hueco, uno cóncavo y el otro convexo... El más joven plasmó en su poesía las enseñanzas del mayor de una forma muy concreta; más exactamente, y expresado en los términos que emplearía Harold Bloom, Barral es el efebo “antitético [que] «completa» a su precursor”, es decir, a Guillén, “conservando sus términos, pero dándoles otro sentido” (Bloom, 2009: 64). Siguiendo la teoría sobre el proceso de influencia desarrollada por el crítico estadounidense, el poeta barcelonés habría abandonado “la percepción correcta de los poemas que más aprecia” de su maestro para, paradójicamente, acercarse a él sin serlo. Se trata de una *malinterpretación* o *traducción equívoca* necesaria para realización del aspirante a poeta al que es imposible dejar de mirar a

su modelo (2009: 113-114), o lo que es lo mismo, un caso palmario de revisión de Jorge Guillén a modo de *tessera* o compleción y antítesis por parte de Carlos Barral.

#### CONCLUSIONES

Resultaría estéril imaginar el devenir de los versos de Carlos Barral sin las horas febriles dedicadas a Rilke o a Guillén. El autor checo vino a ser para el barcelonés una vía de escape en un país oscuro que padecería por muchos años “los adverbios de temor y el humo”. Pero los amigos son tan importantes como los padres y, además, son cómplices. La leyenda de la Generación del 27 se asemejaba al mito de un naufragio en el momento más feliz de la travesía y Gil de Biedma dio noticia a Barral de los supervivientes. Uno de ellos era el Guillén de *Cántico*, un producto literario rebosante de éxtasis y epifanía a través de unos versos surgidos de un minucioso buril. El joven editor haría propio ese laborioso proceso de escritura que producía tan fértiles resultados.

Es durante la década de los cincuenta cuando Gil de Biedma y Barral echan a caminar de la mano. Una vez más, una amistad escribe algunas de las páginas más ilustres de la literatura española. En esos años la pareja de Barcelona experimenta la prolongada exposición al sol de Guillén, el cual quedaría para siempre impreso en *Metropolitano* y en “Las afueras”, uno de los primeros poemas del autor de *Compañeros de viaje*. No en vano la crítica ha señalado la afinidad entre estos dos textos, ambos desiguales, ambos “difíciles de pronto”.

Curiosamente la editorial de Barral dio a luz en el mismo año de 1960 dos obras aparentemente tan dispares en sus motivaciones y planteamientos literarios como *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén* y *Veinte años de poesía española*. La primera, de Jaime Gil, fue leída por Barral durante los años de su redacción, suponiendo para este una continua aprehensión de la poesía guilleniana. Sin duda, la publicación de este ensayo responde a un intento por corregir la defectuosa lectura que se estaba haciendo de *Cántico* en la España de la época. Por otro lado, la mencionada antología no sería más que un mero instrumento para dar visibilidad a Barral, Gil de Biedma y los demás poetas barceloneses en medio del imperio decadente de la literatura social. Para ello se hizo necesario el viraje hacia una estética en la que el elemento real o anecdótico tuviese mayor cabida, un

hecho que desdibujó, en la poesía del editor, los vestigios de Guillén, reivindicado ahora deliberadamente como poeta “realista”.

Pero la honestidad del ensayo de Gil de Biedma y la perspectiva que otorga el tiempo han aclarado qué Guillén ejerció efectivamente su magisterio sobre estos poetas. Y es la cosmovisión, la coherencia de pensamiento y el rigor estructural seguidos por el autor de *Cántico* lo que lleva a Carlos Barral a adentrarse en sus páginas, a sumergirse en sus versos y a hacerlos propios.

Sin embargo, la idiosincrasia de Carlos Barral estuvo fuertemente condicionada por una infancia transcurrida en la España de la Guerra Civil, por una pupila marcada desde muy pronto por la destrucción, y por unas relaciones humanas difíciles, extremas, quebradas. El orden característico de la cosmovisión poética de Guillén se traducirá, en *Metropolitano*, en una destrucción sistemática del escenario del poema. El ojo de Barral será el revés de la mirada del maestro, su negativo. Por tanto, la armonía y comunión del sujeto con respecto al mundo circundante que presenta *Cántico* se transformarán en la obra del barcelonés en una realidad hostil que rechaza al individuo, constriñéndolo en su propia intimidad e impidiendo cualquier tipo de relación eficaz y satisfactoria con el exterior. Se trata de la universalidad de un “Más allá” frente a la fatal concreción de “Un lugar desafecto”, de la exaltación frente al drama, de la plenitud frente a la escisión.

Un día después de la muerte de Jorge Guillén, Carlos Barral no pudo evitar definirse públicamente como “guilleniano” en un vehemente artículo en el que incluso hablaba del “guillenianismo” como un sistema moral y poético (Barral, 1984). El catalán expresó así su adhesión a la obra del escritor español que probablemente más influyó en la suya. *Metropolitano* no es sino “sobrevivencia guilleniana”.

#### BIBLIOGRAFÍA

Barral, Carlos (1984), “Guilleniano”, *El País*, 7 de febrero, en [[http://elpais.com/diario/1984/02/07/cultura/444956401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/02/07/cultura/444956401_850215.html)] (10-06-2015).

- (1993), *Los diarios (1957-1989)*, ed. Carme Riera, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- (1996), *Diario de "Metropolitano"*, ed. Luis García Montero, Madrid, Cátedra.
- (2001), *Memorias*, Barcelona, Península.
- (2003), *Poesía completa*, ed. Carme Riera, Barcelona, Lumen.
- Bloom, Harold (2009), *La ansiedad de la influencia*, trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid, Trotta.
- Bou, Enric (1994), "Experiencia y poesía: apostillas al cántico americano de Jorge Guillén", en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (ed.), *La claridad en el aire: estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, pp. 11-35.
- Bousño, Carlos (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Caballero Bonald, José Manuel (1958), "Crónica de poesía: *Metropolitano*", *Poesía Española*, 66, pp. 29-32.
- Campbell, Federico (1971), "Carlos Barral o el mar", *Infame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 278-290.
- Carnero, Guillermo (2003), "La poesía integral de Jorge Guillén", en Francisco José Díaz de Castro, *Nuestros premios Cervantes: Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 162-175.
- Castellet, Josep Maria (ed.) (1960), *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.
- Díaz De Castro, Francisco José (1994), "Las voces de *Cántico*", en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (ed.), *La claridad en el aire: estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, pp. 67-132.
- (2003), "Poesía y vida", en Francisco José Díaz de Castro (ed.), *Nuestros premios Cervantes: Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 39-62.
- Díez De Revenga, Francisco Javier (1993), *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Barcelona, Anthropos.
- Garbisu Buesa, Margarita (2002), *Purismo español y hermetismo italiano: coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- García Montero, Luis (1990), "Carlos Barral o los matices del conocimiento", *Ínsula*, 523-524, pp. 25-27.
- (2010), "Las lecciones de Carlos Barral", *Campo de Agramante*, 13, pp. 21-32.

- Gil De Biedma, Jaime (1955), “Poesía y conocimiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, pp. 96-101.
- (1990), “Doce cartas a Carlos Barral”, *Revista de Occidente*, 110-111, pp. 185-220.
- (2010), *Obras: poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Guillén, Jorge (1970), *Cántico [1936]*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Labor.
- (1999), *Obra en prosa*, ed. Francisco José Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets.
- (2008), *Aire nuestro*, ed. Óscar Barrero Pérez, Barcelona, Tusquets, vol. 1.
- Jawad Thanoon, Akram (2009), “El monólogo dramático y Carlos Barral (1928-1989)”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/mondracb.html>] (10-06-2015).
- Jové, Jordi (1991), *Carlos Barral en su poesía (1952-1979)*, Lleida, Pàges.
- Lázaro Carreter, Fernando (1995), “Jorge Guillén: el fin de la poesía pura (de *Cántico* a *Clamor*)”, en Antonio Piedra y Javier Blasco Pascual (ed.), *Jorge Guillén: el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 161-177.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1974), “Carlos Barral o las pasiones de la inteligencia”, *Camp de l'Arpa*, 10, pp. 8-13.
- Oliart, Alberto (1990), “Carlos Barral: el hombre y el escritor. Recuerdos y consideraciones”, *Revista de Occidente*, 110-111, pp. 21-50.
- Quintana Docio, Francisco (1991), *La poesía urbana de Jorge Guillén en el contexto de la poesía española*, Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén.
- Riera, Carme (1988), *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- (1990), *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península.
- Rilke, Rainer Maria (1954), *Sonetos a Orfeo*, ed. y trad. Carlos Barral, Madrid, Adonais.
- Rodríguez, Gracia (1984), “Entrevista con Carlos Barral: A pesar de todo, poeta”, *Quimera*, 43, pp. 32-39.
- Rubio, Fanny (1980), “Teoría y polémica en la poesía española de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, pp. 199-214.

- Ruiz De Conde, Justina (1973), *El "Cántico" americano de Jorge Guillén*, Madrid, Turner.
- Saval, José Vicente (2002), *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos.
- Serrano, Virtudes y Mariano de Paco (1994), "Las voces de *Cántico*", en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (ed.), *La claridad en el aire: estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, pp. 297-310.