

LA GENERACIÓN DEL 27 EN LA POÉTICA Y POESÍA DE LUIS FELIPE VIVANCO

En febrero de 1934 aparecen en la revista *Cruz y Raya* dos reseñas sobre *La voz a ti debida* firmadas respectivamente por dos jóvenes poetas, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Rosales, quien al año siguiente publicará su primer y carismático *Abril*, aplaude y recibe la obra de Salinas como «el primer libro de amor de nuestra generación». Se refiere a sus amigos Vivanco, Juan Panero y Germán Bleiberg, cuyos primeros poemarios se publicarán en los meses preliminares al comienzo de la guerra civil. Entre los artículos que les dedica la prensa de la época, Vicente Salas Viu los considera como «nuestros valores jóvenes», mientras que Ricardo Gullón los califica de nuevo movimiento poético. Tras la contienda, este último fue el principal valedor del marbete «generación del 36», denominación polémica, pero que a la postre se acabó imponiendo¹.

La diferencia de edad entre los noveles poetas (entre ellos también Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo) y los ya consagrados del 27 no era grande, lo que propició desde un principio la relación y amistad entre ellos². Todos se iniciaron en la poesía siguiendo los rumbos que abrieron aquellos, no solo en su etapa de experimentación vanguardista sino también cuando, ya entrados en la década de los treinta, viran hacia la rehumanización, mérito con el que se ha querido en varias ocasiones diferenciar el arranque de la nueva promoción. El propio Rosales manifiesta que «*Abril*, del mismo modo que los primeros libros de todos los poetas de mi generación, nació bajo la influencia de

* Recibido: 29 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

¹ Soslayo entrar en el debate de si realmente se puede hablar o no de una generación; traté la cuestión en Romarís (2010).

² Altolaguirre los acoge en las revistas y colecciones que dirige, los encontramos en 1935 en la comida homenaje a Aleixandre, al aparecer *La destrucción o el amor*, y juntos participan en ese mismo año en la publicación *Homenaje a Pablo Neruda. Tres cantos materiales*. Más allá de la simple bienvenida al nuevo cónsul en España, esta *plaque* con tres poemas inéditos de *Residencia en la tierra* preconizaba la impronta que la «poesía impura» del chileno iba a tener en la escritura de nuestros poetas.

la Generación del 27, a cuyos componentes consideramos en todo momento como nuestros maestros»³. Tal comentario bien podría ser puesto en boca de Luis Felipe Vivanco (1907-1975), arquitecto de profesión, crítico de arte y literatura, y, ante todo, poeta. Amigo en su juventud de Alberti –tan solo cinco años más joven–, también lo será luego de Dámaso Alonso y Gerardo Diego, quienes, por cierto, prologarán y reseñarán algunos de sus poemarios.

Vivanco dedicó dos importantes y extensos trabajos críticos al estudio de la Generación del 27. El primero de ellos, *Introducción a la poesía española contemporánea*, tiene su origen en una serie de conferencias impartidas entre 1953-1954, que reelabora para su publicación en 1957 y, en edición ampliada, en 1971. Aparte de ser un meritorio estudio –en la línea de la Crítica estilística– sobre la «palabra verdadera y fundante» de los ocho poetas capitales del 27 (y de sus compañeros de Generación: Hernández, Rosales, Ridruejo y los hermanos Panero), en él encontramos importantes reflexiones aplicables a su propia poética. En cuanto al segundo, Vivanco optó por una crítica más «centrífuga» –son sus propias palabras– de acuerdo con su finalidad: formar parte de la extensa *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz Plaja. A los poetas tratados en su *Introducción...* añade ahora el estudio de Larrea, además de otros interesantes capítulos centrados en los orígenes de la generación y sus revistas; su cultivo del poema en prosa, la narrativa y el ensayo; y un último epígrafe dedicado al aforismo y a la creación poético-intelectual de José Bergamín. Al final, Vivanco se lamenta de que su estudio quede incompleto por no haber dedicado un capítulo al teatro del grupo, y por la exclusión de autores como Moreno Villa, Altolaguirre, Emilio Prados y otros. En definitiva un estudio amplio y profundo, acompañado de abundantes notas y de una completa bibliografía, de la que carecía su *Introducción*.

Pero aparte de estos acercamientos críticos, varios autores del 27 influyeron en la poética y poesía de Vivanco en su primera etapa, y a algunos de ellos también rindió homenaje en composiciones escritas al final de su vida. En estos dos aspectos se centrará este artículo

INFLUENCIA DEL 27 EN LA POÉTICA Y POESÍA DE VIVANCO

La poesía de juventud de Vivanco permaneció prácticamente inédita hasta muchos años después. Nos referimos a *Las mocedades* y *Memoria de la pla-*

³ Véase Núñez (1965: 4). Y añade: «A partir de ese primer momento, todo poeta busca su modo y su medio de expresión personal. Nuestro medio y nuestro modo de expresión personal lo buscamos en un nuevo punto de intersección, al descubrir el valor de la generación del 98». En el mismo sentido Leopoldo Panero opina que hacia 1933-1934 «empezamos a tomar conciencia de nosotros mismos y a sentirnos un tanto separados y como distintos de los poetas que nos precedían y cuya autoridad, genio o maestría acatábamos, sin embargo, y éramos los primeros en reconocer y admirar» (1965: 6).

ta. Si nos atenemos a sus declaraciones, lo entonces escrito lo revisó, eliminó varios textos y reelaboró otros para su publicación posterior.

En *Las Mocedades* recoge poemas escritos entre sus diecisiete y veinticinco años, rehechos a partir de 1969, y de los cuales publicará en 1972 dos *plaquettes* bajo el título «*Las mocedades. Canciones y sonetos*» y *Poemas en prosa*⁴. Sus «canciones» se ajustan en su métrica y temática a la tendencia neopopularista que revitalizan Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y, sobre todo, algunos poetas del 27 a mediados de los años veinte. En la titulada «Plenilunio» la visión de la luna sobre los olivos toledanos, y ante la que el sujeto poético exclama «¡quien caminara / un sueño así, y al cabo / no despertara!», nos recuerda los breves «apuntes» sobre los olivares de Baeza de las *Nuevas canciones* de Machado. En las vagas ensoñaciones de amores adolescentes de otras composiciones se intuye la influencia del Juan Ramón simbolista. Pero en cuanto a la métrica, la abundancia de versos hexasílabos y heptasílabos, la frecuente mezcla en una misma canción de grupos estróficos con desigual número de versos, y el uso de un estribillo monoversal que se reitera a lo largo del poema nos hace pensar en la influencia de la poesía neopopularista de Alberti. En sus *Poemas en prosa*, por el contrario, vemos la influencia vanguardista. No es solo la elección de la forma poética, sino también el hecho de que se tome un objeto como motivo lírico –como sucede en los titulados «Petrouchka» o «El abrigo»–, el uso de abundantes imágenes, y, asimismo, la técnica con que se hilan; así una imagen se genera a partir de sugerencias de la que le precede, y así sucesivamente, lo que revela la influencia del Creacionismo de Gerardo Diego.

Entre 1927 y 1931 Vivanco escribe supuestamente los poemas surrealistas de *Memoria de la plata*, obra editada en 1958. En su «Presentación» nos recuerda que algunos de sus textos ya habían sido publicado en revistas de la época, mientras que los demás los da a conocer ahora, «algunos intactos, otros, más o menos recreados». Nos desvela, además, el móvil que lo llevó a la escritura surrealista: «la impresión que me produjo la primera lectura de *Sobre los ángeles*, de Alberti»⁵. Ahora bien, cabe sospechar que varios poemas no fueron exactamente «recreados», sino escritos en los años inmediatos a 1958, a la luz de varios apuntes en su diario, publicado parcialmente tras su muerte (Vivanco, 1983; 1991). Así, en septiembre de 1955, anota:

He escrito un poeta con título y estilo juvenil: *Deseos de choque de caballería en un niño*. Y estoy escribiendo otro lo mismo, pero religioso: *Siluetas de Abantos*. Y estoy contento y excitado de escribirlos, y de haber conservado algo que me permite escribirlos. Estoy viviendo de mi inde-

⁴ Ambos están recogidos en la edición completa de su poesía preparada por Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca (2001), con un amplio estudio preliminar a cargo del segundo.

⁵ Los poemas ya conocidos –cinco en total– habían aparecido en 1929 en *Litoral* (nº 9) y *Nueva Revista* (nº 1).

pendencia y de mi exaltación de antes de los veinte años. Sin la conciencia atormentada de entonces (1991: 74)⁶.

Por lo demás, nada disuena en los nuevos poemas de los cinco publicados en 1929, en las revistas *Litoral* y *Nueva Revista*. Uno de ellos, «Balada: el alma de un oso blanco», surgió a partir de la visión de un documental sobre el Ártico en una sesión cinematográfica a la que asistió con su amigo Alberti, quien a su vez –y a partir de la misma anécdota– escribe «Hallazgos en la nieve», publicado en el mismo número de *Litoral* y luego incorporado a *Sermones y moradas*. En todo caso, es cierto que Vivanco está poetizando vivencias de su juventud; en concreto, la crisis amorosa y espiritual por la que atravesaba, como se precisa en su «Presentación» y como se puede comprobar cotejando alguno de sus textos con los datos aportados por sus memorias de juventud *La humildad de ser poeta*, publicadas por entregas en *Correo literario* entre junio y noviembre de 1950. Tanto en sus motivaciones como en su discurso *Memoria de la plata* es un poemario surrealista y sumamente original, porque textos de nuestros místicos –que por aquel entonces Luis Felipe leía con fruición– se incorporan a su intertexto ya desde su propio título, que se explica a partir de la cita de San Juan de la Cruz reproducida en su página inicial⁷.

Si la influencia de Alberti fue clave en el origen de este poemario, la de Gerardo Diego lo fue en su continuación y publicación. Cabe preguntarse por qué Vivanco no lo publicó hasta veinticinco años después. Por las fechas en que confiesa haberlo terminado –en 1931– se produce una importante inflexión estética en nuestra poesía, en la que el Surrealismo parece no tener lugar. Las vanguardias en general, y el Surrealismo en particular, también fueron objeto de rechazo en la primera década de posguerra (y el mismo Vivanco se postuló al respecto en varios de sus artículos sobre arte y literatura) hasta que comenzó su progresiva revalorización y recuperación en los años cincuenta, si bien en un principio en clave neorromántica. Así se observa, por ejemplo, en las páginas que dedica a la obra surrealista de los poetas

⁶ Una muestra más es esta otra entrada correspondiente al año 1956: «Pero me atosiga un poema sobre el cine, con actitudes y palabras juveniles. Es poema de nostalgia amorosa y de amor imposible. Si me sale bien, lo incorporaré a *Memoria de la Plata*» (1983: 94). De la breve síntesis que hace luego sobre lo que quiere expresar es obvio que se refiere al titulado «Fábula del gran Fausto».

⁷ En otro momento analicé este poemario desde las claves del Surrealismo (Romarís, 2002), tal como lo consideró Leopoldo Panero en el momento de su aparición (Panero, 1959). Ahora bien, el propio Vivanco en algún momento apuntó también la influencia del Creacionismo; por ejemplo, en su prólogo a la edición facsímil de la revista *Los cuatro vientos*: «También los poemas de Luis Rosales, o los míos, parten de una influencia creacionista, y no sólo surrealista. De mí sé decir lo que en aquel tiempo le debía a la lectura de Huidobro y Larrea (éste, traducido por Diego), del *Manual de espumas* del propio Diego o *Sobre los ángeles* de Alberti, además de un poeta francés como Reverdy, maestro de surrealistas» (Vivanco, 1976: 15).

del 27 en su *Introducción*. Pero, paralelamente, el paso dado por Diego en 1953 al recopilar y publicar en *Biografía incompleta* su poesía vanguardista, escrita desde 1925 hasta ese momento, fue determinante para que se decidiese a retomar y dar a la luz *Memoria de la plata*. Por esto Luis Felipe se la dedica: «A Gerardo Diego, por su BIOGRAFÍA INCOMPLETA, donde sigue siendo felizmente el más joven de los poetas españoles»⁸.

En una carta a Juan Larrea de 1969, Vivanco le confiesa que la lectura de su *Versión celeste* (se refiere a la edición italiana de Bodini) «me ha rejuvenecido, me ha hecho volver a mi entusiasmo juvenil por su poesía. Mis grandes entusiasmos de aquellos años fueron, además de sus poemas publicados por Gerardo, *Sobre los ángeles* primero y el primer *Residencia en la tierra...* » (Yagüe, 1998: 178). Vivanco se refiere a los poemas aparecidos en la polémica *Poesía española. Antología 1915-1931*, cuya primera edición coincide con la fecha en que Luis Felipe dice –sea cierto o no– haber concluido *Memoria de la plata*.

En *Grecia, Cervantes, Favorables Paris Poemas* o *Carmen*, Larrea ya había dado a conocer una treintena de composiciones. En las más tempranas de 1919 (las publicadas en las dos primeras revistas) se observan aún recursos ultraístas, que abandonará inmediatamente cuando conoce a Huidobro y su Creacionismo. Sin embargo, tras sus contactos iniciales con César Vallejo en París, Larrea se distancia del credo estético del chileno en busca de una expresión poética que pueda dar cuenta de sus inquietudes espirituales y metafísicas. Tal dimensión se puede observar ya en los diez poemas publicados en *Favorables París Poema* y *Carmen* entre 1926 y 1928, que son los que creo pudieron entusiasmar al joven Vivanco. En esta inflexión tuvo algo que ver el surrealismo. Así, Luis Cernuda (1972: 166) pensaba que García Lorca y Alberti habían aprendido de él las técnicas surrealistas, y de la misma opinión era Gerardo Diego, quien en una carta de 1929 le dice a su amigo que «en el último libro de Alberti, *Sobre los ángeles*, hay una última parte en que tu influencia es patente, aunque asimilada a su estilo»⁹.

⁸ Para Rafael Alarcón la citada obra de Diego fue el estímulo que llevó a Vivanco a publicar su libro. Opina que es un «proyecto curioso» porque su escritura vanguardista distaba mucho de su estilo en aquel momento. Y de ahí su tesis de que prefiriese declararlos como escritos todos en su juventud: «seguramente le resulta complicado explicar ahora abiertamente este nuevo proceso tan rico que se abre en su creación» (2007: 104-105).

⁹ Vittorio Bodini lo consideró el padre del Surrealismo español en su conocido estudio sobre tal movimiento, y varios críticos posteriores han analizado los rasgos surrealistas en su obra. José Fernández de la Sota (2009: 68) considera que el bilbaíno «es la pieza que no encaja en su generación, pero es también uno de sus motores más secretos. Poco tiene que ver con Breton, y mucho con Larrea, el surrealismo que atraviesa a la llamada Generación de 1927». El propio Larrea, sin embargo, restó importancia a tal influencia, y varios de sus estudiosos inciden en tal idea. Así David Bary (1976: 127) piensa que nunca se identificó con el movimiento y Miguel Nieto (1995) minimiza tal influencia incluso en un aspecto clave como es el de la escritura automática.

Personalmente creo que donde la influencia de Juan Larrea es más palpable es en el artículo «Sobre la nada en poesía», que Vivanco publica en 1931, en el único número de la revista *Extremos a que ha llegado la poesía española*. Su título, en opinión de Leopoldo Panero (1965: 5-6), aludía, por un lado, «a la extremosidad radical a que la expresión lírica había llegado a través principalmente del creacionismo y del surrealismo y, por otro lado, al extremo o rabo, al non plus ultra o callejón sin salida a que históricamente había abocado la poesía española y la poesía del mundo entero»¹⁰. El texto de Luis Felipe es una suerte de poética, sin duda hermética y juvenilmente pretenciosa, pero en ningún caso «pesadilla intelectual sin cabos ni remos» como opina Rafael Osuna.

Vivanco comienza su argumentación negando que el arte sea simple reflejo o reproducción de la vida (o «realidad creada»): «Es imposible partir del árbol y seguir por el camino del árbol para igualar el árbol (crearle); lo mismo que es imposible partir de la alegría humana y seguir por el camino de la alegría humana para igualarla (crearla). La creación dará otro árbol lo mismo que dará otra alegría». En su siguiente tramo argumentativo sostiene que el proceso creativo exige que el poeta se instale en una «nada» –«nada de lo que existe», precisa– entre la realidad de la vida y la de del arte. Es este un estadio de «pureza» (o un «estar de más») al que el poeta accede desde su «soledad», entendido como desapego o distanciamiento de la vida. Es una exigencia alcanzar tal estadio para que se manifieste el «espíritu creador», que no se reduce a ser mera inspiración pues la creación requiere de un «desarrollo» o elaboración. Ahora bien, la autonomía del arte con respecto a la vida no llega a ser tajante en su planteamiento. Nos matiza que dicha nada no es absoluta sino «una nada relativa a la condición humana del poeta»; de ahí que la creación poética resultante confunda arte y vida. Vivanco parece atribuir a la «pasión» –común a la vida y a la creación– tal confusión final: «Pasar de todo lo que se sufre –o se goza– en la vida a todo lo que se sufre o se goza en la creación, pues vida y creación, puestas de común acuerdo, sólo pueden encontrarle una continuación, a cada pasión inseparable de una de ellas, en la otra, en ese paso de la nada». Y con una alusión a esta especie de síntesis final cierra el artículo: «La poesía empieza en cuanto se llega a una distinción real, termina en cuanto se llega a una confusión real y hay que volver a empezar, es decir, hay que volver a distinguir. Por eso la poesía es espíritu directo

¹⁰ En breve nota inicial anónima (pero redactada por José Herrera Petere, uno de sus fundadores) se advierte de «... los sueños de disparates que vemos escritos hoy con el nombre de poemas» y para que quede constancia de ello van a reproducir algunas de esas «gemas» que florecen en la poesía española del momento; ahora bien, tales muestras no son sino composiciones de sus propios colaboradores parodiando el tipo de poesía que se denuncia, con la intención –según el profesor Osuna– «de poner de manifiesto, creemos, los excesos surrealistas» (2005: 310).

de todas las realidades distintas. Sólo en la dirección de la poesía (o de la música, o de la plástica), las realidades distintas se confunden en otra realidad posterior».

Es obvio que la poética del Creacionismo de Huidobro late tras este planteamiento inicial, como en su momento precisó Ricardo Gullón al aludir a este artículo¹¹. Pero, como ya señalé líneas atrás, en mi opinión quien influye directamente en esta juvenil poética es Juan Larrea. A partir de 1924, cuando entabla amistad con Vallejo, el poeta vasco empieza a valorar cada vez más lo cordial y emocional frente al frío intelectualismo del Creacionismo. Y esto será ya evidente en su manifiesto «Presupuesto vital» que abre el primer número de *Favorables París Poema* (1926), la revista de efímera trayectoria que funda en París con el peruano, y que tuvo inmediato eco en nuestro país.

En primer lugar, Larrea socava el principio de la autonomía de la creación poética y le resta importancia al factor racional o intelectual en el acto creativo; afirma que «sin claridad no existe el artista» y apostilla que el artista «sólo existirá en cuanto consciencia de lo que debe no expresarse», pero seguidamente defiende que «inteligencia» y «sensibilidad» deben complementarse y no excluirse porque son «las dos coincidentes mitades del tórax artístico»¹². También Vivanco considera que el factor de la «sensibilidad» incide en la segunda fase del proceso argumentativo –el de la «nada»– como puente de unión, porque «aparece sola y pura (aislada) en nuestra disposición frente a lo natural, y lo mismo en nuestra disposición frente a lo poético». Para Larrea, admitir esa complementación inteligencia–sensibilidad es un elemental axioma humano que hay que asumir en el arte; porque, al fin y al cabo, la obra artística no es más que una «máquina de fabricar emoción». No obstante, Vivanco no se plantea tal complementación como inicio del proceso creativo sino como parte del de recepción, momento en el que la sensibilidad «confunde» lo que en principio el pensamiento «dispone» o separa. La emoción o pasión es una idea básica en Larrea, y con ella abre y cierra su artículo: si «en lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión» –como afirma en su primer enunciado– la nueva literatura que él y Vallejo proponen también es «pasión y vitavirilidad por los cuatro costados». Dada esa pasión vital se admite de nuevo en la obra de arte la «imperfección» y la diversidad de estilos («no proclamo la estandarización artística; ya está suficientemente envilecido el arte por nuestros predecesores» –afirmará en un momento–), pero «coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión

¹¹ «...era reflejo o, si se quiere, adaptación y prolongación de doctrinas propagadas por Vicente Huidobro y, continuándole, por Gerardo Diego y Juan Larrea» (Gullón, 1976: 266).

¹² Gurney precisa que Larrea «había rechazado la exigencia de Huidobro de que la poesía debía ser creada exclusivamente por la «inteligencia» y se había desplazado algo hacia la poesía de la «sensibilidad» de Vallejo» (1985: 213). El texto de Larrea se puede consultar en Rozas (1986: 193-198).

íntima y su orientación al conocimiento»¹³. De igual forma Vivanco, como ya vimos, concedía una importancia clave a la «pasión» en el paso de su «nada», donde la «pasión humana» derivaba en «pasión poética».

Hay otro aspecto básico en «Presupuesto vital» del que Vivanco no se hace eco en «Sobre la nada en poesía», pero que sí vemos presente en dos textos posteriores: la idea de la creación artística como una «lucha» «entre el temperamento dotado y el implacable artístico». Para Larrea «Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen»; enemistad que metaforiza como una colisión de «arcilla y soplo». Esta «esencia dramática» es determinante tanto en el proceso de creación como en el de recepción de la obra artística: «la misma que enemista dos palabras en el cráneo del poeta y obliga a todo el idioma a entrar en ebullición; la misma que la obra terminada levanta en el sujeto recipiente a brazo partido contra todo lo que en él preexiste».

En 1933 Vivanco escribe para *Cruz y Raya* «La desesperación en el lenguaje», una reseña de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. No es la usual reseña informativa o analítica, sino más bien una reflexión personal sobre el proceso de creación poética en el que retoma, desarrolla y matiza ideas ya expuestas en «Sobre la nada en poesía».

En principio, frente a la «existencia» (o sucesión de instantes) Vivanco precisa la idea de «insistencia» o acto de colmar la vivencia del instante mismo, que produce una «sorpresa» definida como «pura intensidad que llega a un colmo y en él se termina». Tal «sorpresa» es el paso previo a la instalación en la «nada» que ya conocemos, un «anonadamiento» matizado ahora como desposesión o suspensión transitoria, como un «fuera de tiempo» que remonta al hombre al estadio previo a su existencia; a esta vuelta al «principio y raíz de vida» la denomina «retraso en visión». La novedad, con respecto al artículo de 1931, es el concepto de «insistencia» que genera la «sorpresa» que lo trasciende a la «nada», que sigue siendo el necesario crisol para la creación poética. Y también que ahora sugiere explícitamente la influencia de Larrea, el poeta moderno que más se ha acercado «a esta dirección suprema que consiste en pertenecer al instante puro, pero terminando una obra fuera de sí mismo». Al igual que dos años antes, Vivanco matiza que la creación no sur-

¹³ Para Manuel Díaz de Guereñu el concepto de «emoción» es esencial desde sus primeras teorizaciones creativas; luego –a partir de «Presupuesto vital»– el concepto se desglosará en otros dos correlativos: la «pasión», que designa la vertiente creativa del autor y evoca su «drama interior», sus contradicciones, su lucha en fin, y la «emoción» que designa el sentimiento que se trata de producir en el receptor, con el fin de conducirlo («orientación al conocimiento») a la «sensibilidad de la imaginación» (1988: 29-81). De igual forma María Helena López González considera fundamenta el concepto de «pasión», vivencia radical o entrega absoluta que es como Larrea concibe la experiencia poética; además sería el principio animador que resuelve la dialéctica entre inteligencia y sensibilidad, dos aspectos antagónicos en cada interior humano, donde únicamente existen (2000: 115-119).

ge *ex nihilo*, sino vinculada sutilmente a la experiencia vivida; entonces nos hablaba de una «nada relativa a la condición humana del poeta» y ahora, en el mismo sentido, nos precisa que la suya es una «sorpresa de las cosas» y que «mientras el hombre insiste, sigue existiendo». Nos lo dirá en otro momento de una forma más directa: el fondo es «humano» y la forma es «artística», pero ninguno de los dos planos por sí solo es capaz de generar poesía pues «es menester su confluencia o encuentro».

La otra novedad de este artículo es la idea de «desesperación» en el lenguaje, reformulación de aquella «esencia dramática» de la que nos hablaba Larrea. Sostiene Vivanco que todo gran poeta busca la manera «de mantenerse en la nada» y el medio es «desesperando en el lenguaje»; y precisa: «El sentido mismo de la creación es desesperación, pero desesperación no en la conciencia sino en el lenguaje». En su *Introducción* –en el capítulo dedicado a Aleixandre (I, 304-307)– recordará, precisamente, su artículo sobre Neruda aclarándonos su sentido: «la palabra convencional es una palabra que ha perdido imaginación creadora, y el poeta tiene que convertirla otra vez en palabra *real* a través de su lucha constitutiva dentro de la significación misma». Nos precisa, asimismo, que hacer poesía consiste «... en conseguir que las nuevas intenciones de la palabra provoquen la oposición eficiente del lenguaje pasivo, para triunfar de éste, pero conservándolo como término de referencia de la liberación alcanzada»¹⁴. Sobre el mismo concepto vuelve en su «Presentación» de *Memoria de la plata*. En este caso –y aludiendo a las composiciones supuestamente escritas en su juventud– nos puntualiza que la tensión dramática con la materia verbal que manipulaba era, por un lado, el lenguaje bíblico y místico y, por otro, el vanguardista, en busca de una expresión poética propia; y añade: «Sin oposición eficaz de una materia –o lenguaje como materia– no se puede crear nada. Y la palabra que brota, o sobrevive, después de la oposición, es la que empieza a hacer posible las realidades del mundo y alma juntos, que antes no lo eran».

Aparte de Alberti y Larrea, el tercer poeta del 27 que tiene un especial impacto en el joven Vivanco es Pedro Salinas, en concreto por su obra *La voz a ti debida* (1933). Un año antes de su publicación, Dámaso Alonso escribía una reseña de *Espadas como labios* en la que exculpaba a su grupo generacional de la «falta absoluta de sentido humano» que se le venía achacando. Como muestra de ello *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York* de Lorca, el poemario de Aleixandre y *La voz a ti debida* de inminente aparición, obras que consideraba dentro de un nuevo movimiento neorromántico. Tal inflexión en nuestra poesía se producía al mismo tiempo que renacía el interés por la obra de Bécquer y Garcilaso de la Vega, interés que se intensifica conforme se

¹⁴ En la misma cita Vivanco diferencia entre los poetas que «desesperan en el lenguaje» y los que «desesperan del lenguaje»; estos últimos serían los dadaístas y surrealistas, pues «suprimen las intenciones lógicas significativas como término de referencia y dejan o quieren dejar a las palabras en libertad».

acerca el año 1936 en el que se conmemorarían el primer centenario del nacimiento del primero y el cuarto de la muerte del segundo.

El cambio de rumbo también afecta a los más jóvenes poetas del momento, con Luis Rosales y su poemario *Abril* a la cabeza, en cuya gestación va a ser fundamental la influencia de la citada obra de Salinas. Ya se adelantó que en 1934 Vivanco había publicado en *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, una reseña de *La voz a ti debida* con el título «Amor suficiente». Es un artículo elogioso y, al igual que los precedentes, un tanto abstracto, como él mismo reconocerá años después en las páginas que dedica a Salinas en su *Introducción...*, por lo que aclarará la interpretación de entonces que, no obstante, sigue considerando acertada¹⁵.

En la línea de anteriores planteamientos Vivanco sostiene que la poesía ha de desligarse de la realidad, pero sin romper taxativamente con ella como sucedía en las vanguardias formales. Esto se cumple en la poesía amorosa que inaugura Salinas; deja de ser expresión inmediata de estados de alma («en sus versos, el amor no tiene historia, ni siquiera intrahistoria...»), pero a partir de una experiencia real funda una realidad amorosa objetiva mediante la palabra poética: «Entre el sentir natural, o en caliente, y el artístico, o en frío, que es el verdaderamente creador, está la memoria viva o imaginación». Esta idea de «imaginación de la realidad» –que en el artículo de 1934 denomina «vista sobremisteriosa»– en oposición a la idea de «visión», simple invención de la fantasía, va a ser clave en la poética posterior de nuestro poeta¹⁶. Vivanco subraya la autenticidad de *La voz a ti debida* porque «sueña el amor absoluto» que hará del sujeto poético un «ser completo» y «suficiente», pero se acerca a él desde su condición de hombre –con anhelo, dolor, triunfo o amargura– con su mirada «sobremisteriosa» o descubridora. En ese estadio culmen del amor no hay alteridad ni dualidad dentro-fuera, sino solo un «espacio único» en soledad donde el yo y el tú son también uno. El amor así entendido es inefable (solo traducible con palabras «elegidas como términos de la distancia») y en tal sentido Vivanco lo asocia con la idea suma de Poesía.

Es innegable la impronta de *Abril* de Rosales en *Cantos de primavera* (1936), el primer poemario publicado de Luis Felipe Vivanco, y muestra de

¹⁵ En el número 19 de la revista, y en octubre de ese mismo año, publica “Música celestial, de Gustavo Adolfo Bécquer”, una selección de breves fragmentos de su obra en prosa precedida de un texto dedicatorio inicial.

¹⁶ Por eso encabezaba su artículo con esta cita de Mallarmé: «Dans une île que l’air charge / de vue et non de visions». Son dos versos del poema «Prose (Pour des Esseintes)», que se ha interpretado como una suerte de viaje iniciático a la «isla» de la Poesía (la simbólica «flor» de sus dos siguientes versos: «Toute fleur s’étalait plus largue / sans que nous en devisions»). Se sustenta aquí una especie de sublimación de la realidad material en realidad poética ideal o pura; no hay intervención de la inspiración ni de la fantasía (es decir, la «visión»), sino solo una mirada (la «vue») que devela la esencia pura y misteriosa de las cosas. Asimismo en el ya comentado planteamiento de Vivanco sobre la «nada» (ámbito preciso para la epifanía de la palabra esencial) es posible considerar la impronta del poeta francés.

ello es la dedicatoria inicial a su amigo, que acompaña de un breve texto a modo de poética al que pertenece esta declaración: «Yo canto, y escribo mis versos, como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado». Pero, además, está la influencia directa de *La voz a ti debida*; tanto es así que la filosofía del amor que Vivanco pergeña a partir de la obra de Salinas es básicamente la misma que sustenta las composiciones de *Cantos de primavera* y también de su siguiente obra, *Tiempo de dolor. Poesía 1934-1937(1940)*¹⁷.

En los cuatro sonetos iniciales de *Cantos de primavera* se plasma ya la idea de un amor absoluto, suficiente en sí mismo, como se declara taxativamente en este cuarteto: «La gloria sola del amor señero / canto, y su erguida frente luminosa / en nieve dulce, en perfección gozosa, / en admirable luz de albor primero». Salinas lo buscaba «detrás, más allá» de la inmediatez del tú amado, y lo mismo sucede en Vivanco, quien igualmente debe a la amada la experiencia que su voz poetiza, como vemos en estos versículos de «Canto de esperanza»: «Ahora has llegado tú, y me pides los pálidos reflejos que perfeccionan mis palabras, / ahora mi voz sube de sonido y de ternura; un resplandor me inunda y una presencia nueva». El hallazgo ansiado y presentido se simboliza como una cósmica «ardiente primavera», en correspondencia con la «gran víspera del mundo» de Salinas o el «abril» de su amigo Rosales. En su artículo sobre Salinas, Vivanco nos decía que en su descubrimiento del amor suficiente «...la soledad interrumpida del hombre es, empleando la expresión de Dante, *vida nueva*» Es obvio que la «primavera» simboliza tal idea en su poemario; y también la expresa en su «Canto de resurrección», recurriendo a la sucesión de los tiempos litúrgicos de Viernes y Sábado santos:

Mañana será día de gloria y de resurrección.
 ¡Que mi amor rescuite en tu pecho dulcísimo!
 ¡Que tus ojos me miren, renovando la gloria de otros días azules!
 ¡Mañana, con el aire engalanado! Pero no he de decir siempre: mañana.
 ¡Que la esperanza se cumpla en la alegría!
 ¡Que la gloria descienda al corazón!¹⁸

¹⁷ En las páginas publicitarias del número 23-24 de *Cruz y Raya* (febrero-marzo 1935) se informa del catálogo de Ediciones del Árbol y entre las obras en publicación se cita *Pérdida fija*, de Luis F. Vivanco. Uno de los poemas de la segunda sección de *Tiempo de dolor* se titula precisamente así, por lo que deduzco que tal poemario debió ser una primera organización o versión del que ahora conocemos. Mi hipótesis es que *Cantos de primavera* y *Tiempo de dolor* son resultado de un proyecto único desglosado en dos solo para su publicación, siempre y cuando en ambos se poetiza un único proceso amoroso del que *Cantos de primavera* es su primera fase. Al frustrarse la publicación de *Pérdida fija* –seguramente a causa del estallido de la Guerra Civil– el proyecto inicial se amplió con nuevos poemas y cambió de título.

¹⁸ También Salinas en algún momento recurre al motivo de la muerte-resurrección para expresar su idea trascendental del amor: «Por encontrarte, dejar / de vivir en tí, y en mí, / y en los otros. / Vivir ya detrás de todo, / al otro lado de todo / -por encontrarte-, / como si fuese morir».

Aparte de la escasa atención que la crítica ha prestado a *Cantos de primavera*, en las pocas y escuetas observaciones sobre esta obra es habitual que se señale la presencia del tema religioso junto al amoroso, sin hacer apenas precisiones al respecto. Recordemos el fragmento ya señalado de su dedicatoria a Luis Rosales; Vivanco recurre a su voz «creyente» para expresar su idea de amor suficiente y absoluto, siguiendo la vía poética abierta por *Abril*¹⁹. Por la misma razón se explica el diálogo intertextual con el *Cantar de los cantares* en «Canto de la esposa», la composición final de su poemario. Al amor absoluto solo se puede llegar desde el proceso recíproco de ambos amantes en su deseo de unión mutua. «Mi amado es para mí y yo soy para él», rezaba el texto bíblico, y en el mismo sentido se expresa la voz poética de la esposa en este poema:

No haya más que el misterio de tu fuerte venida.
 No haya más que el instante en que tu amor recoge
 la soledad del mundo y la vierte en mi llanto.
 Y ya estamos reunidos los que estábamos solos,
 ya estamos desvelados en dulces claridades
 que son la ofrenda cierta donde el amor reposa.

Esta reciprocidad también se apuntaba en varias ocasiones en *La voz a ti debida*, ya fuese directamente o recurriendo al símbolo del espejo. En su poema final el yo poético pide «realidades», «límites, días, nombres», cuando anteriormente se añoraba un mundo primigenio todavía sin nombres: «¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!». Algo similar parece sugerir Vivanco cuando en «Respuesta del poeta», el colofón final de «Canto de la esposa», concluye: «Y yo sueño intensamente para que el sueño acabe / y empiece la visión serena de tu nombre». Refiriéndose a Salinas, Monserrat Escartín comenta que «la larga búsqueda de la amada imaginada acaba con la aprobación de la real; la trascendencia de la carne es olvidada por la afirmación de su presencia que se impone con los límites de lo tangible» (1995: 25)²⁰. La anterior conclusión marca la inflexión hacia el tono desengañado y reflexivo de *Razón de amor* (1936), en donde se poetiza el fin de la relación amorosa a la vez que se recuerda y explica la experiencia vivida. Similar correlación es la que se puede establecer entre *Cantos de primavera* y los poemas de la primera parte o «libro» de *Tiempo de dolor*. En las dos siguientes la plenitud amorosa a la que aspiraba antes el sujeto poético deriva y culmina en la necesidad de una trascendencia solo religiosa, ya implícita en la primera, y en este cambio la influencia determinante es el poemario de Luis Rosales.

¹⁹ Para Vivanco las dos características diferenciales de *Abril* son «el entrecruzamiento viviente y atrevido del motivo existencial amoroso por el religioso, y su realización incesante, como «total forma gozosa», hacia el cumplimiento humano del amor» (1971, II: 123).

²⁰ En *Razón de amor* (1936) hay unos versos que avalan esta apreciación: «Que esperaba y que no es: / porque un sueño sólo es sueño / verdadero / cuando en material mortal se desensueña y encarna».

Tras la Guerra Civil Vivanco forma parte del proyecto de la revista *Escorial*, que en su primera época dirigirá Dionisio Ridruejo, y desde cuyas páginas se recupera la persona y poesía de Antonio Machado. Bajo su influencia encuentra Luis Felipe su voz poética más personal y auténtica, la de sus dos siguientes poemarios: *Continuación de la vida* (1949) y *El descampado* (1957)²¹. Una voz más sencilla para expresar una realidad íntima de la que forma parte el paisaje, en el que sujeto poético ahonda con su mirada contemplativa para sentir latencias de índole espiritual. En definitiva, una nueva poética que el mismo Vivanco denominó «realismo intimista trascendente».

POEMAS EN HOMENAJE A LOS POETAS DEL 27

A principios de los años setenta Luis Felipe Vivanco comienza la elaboración de *Prosas propicias* que, inacabado, se publicará un año después de su muerte con un prólogo de Gerardo Diego. Es este un poemario denso y complejo. En cuanto a contenido presenta como novedad su temática socio-política, pero también encontramos las inquietudes más intimistas de su poesía precedente, si bien tratadas ahora con un tono de amargo pesimismo. Formalmente, su renovación técnica y estilística salta a la vista, y en ello puede haber influido de nuevo Juan Larrea y su *Versión celeste*, cuya edición crítica preparó y publicó en 1970. Son poemas en prosa, cuyos enunciados –algunos críticos los consideran versos libres o versículos disfrazados bajo forma de prosa– exentos de todo tipo de puntuación (sustituídos por espacios dobles o triples) se agrupan en una especie de párrafos estróficos, individualizados no solo con un espacio interlineal sino también con sangría francesa. En lo que respecta a su estilo, su discurso se apoya, por una parte, en abundantes y complejas imágenes de fundamento irreal y otros recursos que nos recuerdan el de *Memoria de la plata*; por otra, el peculiar ritmo de pensamiento que rige su escritura solo se sujeta a la tensión emotiva del sujeto poético. De las tres partes en que se estructura –«Prosas líricas», «Sátiras», «Prosas de amistad»–, la que nos interesa aquí es la tercera, en la que encontramos los poemas dedicados a sus amigos de la Generación del 27: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y José Bergamín. En su origen parecen ser poemas de circunstancias, pero su hondura y calidad excede con mucho el nivel que suele ser habitual en este tipo de poesía.

En los cuatro poemas en los que el motivo del homenaje son, en concreto, obras de sus amigos, Luis Felipe entabla con ellas un sutil diálogo intertextual que le sirve para caracterizar las claves de su contenido o de su estilo, aspecto este último que incluso llega a reproducir en su propia prosa. Empecemos por «Gerardo enamorado», que se acompaña de la siguiente

²¹ *El descampado* fue prologado por Dámaso Alonso, a quien Luis Felipe le dedicó el poema de igual título.

dedicatoria: «A Gerardo Diego, en su *Antología de poesía amorosa*»²². En su *Introducción...* Vivanco titulaba «La palabra temporal provinciana» (en alusión a la presencia de Santander y Soria en su poesía) uno de los epígrafes dedicados al análisis de su obra lo que explica el «Sufre sufre Gerardo y goza provinciano» que encabeza uno de los párrafos estróficos de la composición. Como si de un mosaico se tratase, Vivanco elabora la semblanza del «enamorado» Gerardo con alusiones a sus poemarios: a *Romancero de la novia* («Resulta que Gerardo tímido y quinceañero suavizaba con lágrimas adultas la mano de su novia y no se la besaba»), a *Alondra de verdad* («Resulta que en Gerardo retoñan con los años las alas más ingenuas», «...resulta que Gerardo consigue para siempre su alondra americana»), o a *Manual de espumas* («Resulta que sus manos teclean ilusas y amueblan con frágiles espumas las regiones celestes»). De igual manera se insinúa su estilo creacionista: «Gerardo abre palabras desusadas o lámparas carne de doncella dulces como mampuestos Su cárcola traviesa teje sus angarillas y cosquillas que aciertan como un vuelo cruel de cetrería». E incluso Vivanco lo imita; así sucede con el enunciado «y al compás de los trenes-moscones-musicales que recorren (juguetes insomnes) su azotea se cuele y enamora», que nos recuerda la frecuente referencia a los trenes en las imágenes múltiples de *Manual de espumas*. En la dedicatoria de *Memoria de la plata* Vivanco encomiaba su palabra poética siempre joven y el mismo elogio lo repite ahora:

Resulta que Gerardo quincuagenario estalla de volcán en activo Nos empla-
za y excede en su fáustico andén empavesado y su pacto infernal incan-
descendente le rezuma seráfico por dentro

Como ya analicé en otro trabajo (Romarís, 2008), los poemas de *Prosas propicias* suelen ir encabezados con una o más citas que, lógicamente, hay que considerarlas en la lectura intertextual que su autor nos propone. En el caso de «Gerardo enamorado» es el verso «Mi alegría es mirarte cuando escuchas» de Huidobro, en concreto del canto II de *Altazor*, todo él un panegírico a la mujer, símbolo de la Poesía y de la ansiada eternidad, y por la que el sujeto poético supera su angustia y soledad.

En el caso de la prosa de amistad «Los besos» la cita es esta: «La memoria de un hombre está en sus besos»; y a continuación inserta su dedicatoria: «A Vicente Aleixandre en sus setenta y cinco años, por su libro *Poemas de la consumación*»²³. Vivanco titula su poema como uno de los que integraban *Sombra del paraíso*, mientras que la cita es el verso inicial de «Quien hace

²² Se refiere a *Poesía amorosa 1918-1969* (Barcelona, Plaza Janés 1970), la segunda edición ampliada de una antología de su propia obra y de igual título publicada inicialmente en 1965 por la misma editorial.

²³ Esta obra de Aleixandre se publica por primera vez en 1968, mientras que sus setenta y cinco años los cumplía en 1973.

vive», uno de los textos de *Poemas de la consumación*. El lexema «besos», aparte de su presencia en los títulos de dos de sus composiciones («Como la mar, los besos» y «Beso póstumo»), se reitera una y otra vez a lo largo de este libro alexandrino, en especial en su parte V. Para el crítico Díez de Revenga (1988: 175 y ss.) en él encontramos una de las clásicas dimensiones de toda poesía de senectud, la elegía por la juventud perdida, cuya exultante sensualidad se simboliza con el motivo del «beso». Esta es también la dimensión y sentido en el que ahonda la prosa de Vivanco: como una elegíaca evocación del pasado por parte de un yo poético que sabe ya cercano su fin. Su primera estrofa ya anuncia este sentir existencial: «Morimos tantas veces tantos besos / Sopesamos un poco de alarma en cada beso / Besamos y el morir no tiene boca / Seguimos sin morir y ya sin besos». También Luis Felipe Vivanco participaba, en la época que escribe su poemario, de este amargo sentimiento de declive vital que se refleja, ante todo, en la primera parte, la titulada «Prosas líricas», pero también en muchas de sus «Prosas de amistad». De ahí esa voz poética en primera persona plural a la que recurre en la dedicada a Aleixandre, y como muestra estas estrofas finales:

Sobrevive heleando y se apodera de nosotros el acoso y cansancio de los días el
resabio de endémicos quehaceres la experiencia de manos desasidas

El beso es el deseo que se acerca hasta el límite de su playa absoluta / Para aliviar
el paso de las horas vacantes su frenesí dibuja otros perfiles

Cuántos besos perdidos cuántos muertos / Bello es el pensamiento de que habrá
siempre jóvenes de impaciencia besándose despertando y amando

Un beso juvenil ha recorrido su látigo inicial de primavera / su azúcar de primera
compañera. Y hemos sido ese beso

El amargo pesimismo de Vivanco no se debe solo a ese sentimiento de acabamiento, sino también a la circunstancia social y política del país que sufre su propia familia (en el momento de su muerte, su hijo menor está encarcelado por participar en revueltas estudiantiles), situación más amarga todavía por cierto sentimiento de culpabilidad al haber colaborado con el Régimen en sus primeros años²⁴. «INSOMNIO 73. A Dámaso Alonso, a los 30 años de *Hijos de la ira*» es un buen ejemplo. La composición arranca con el

²⁴ Es sabido que Vivanco formó parte del grupo de escritores que, desde las páginas de *Escorial*, participaron activamente en la vida cultural que intentaba recomponer la Dictadura recién finalizada la contienda; entre otros, Leopoldo Panero, Rosales, Pedro Laín Entralgo y Ridruejo. Ahora bien, primero el desencanto y luego el progresivo distanciamiento del Movimiento no tarda en producirse en casi todos ellos, con Ridruejo a la cabeza, el más directo y combativo del grupo. Es a partir de 1953 cuando empezamos a encontrar en las páginas de su diario ataques directos al Régimen, que, conforme pasa el tiempo, serán más abundantes, amargos y mordaces. Ahora bien, su poética de aquellos años, la del

mismo verso inicial del poema en cuestión de Dámaso Alonso para dejar constancia de que, treinta años después, la degradación moral y existencial denunciada en aquella obra no ha cambiado sustancialmente:

Madrid es una ciudad de más de tres millones de cadáveres (según las últimas estadísticas)

Te quedaste corto Dámaso te quedaste muy corto en tu cálculo enfurecido de la putrefacción y el crecimiento unánimes

Pudrirse es progresar sin la centella íntima de persona que sufre libremente
Pudrirse es practicar muchas calles paradas al volante

Pudrirse es el hedor que acusa la hora punta y las ropas usadas que no tienen más lírica puñeta ni más campo que un patio y sus ronquidos

No es solo una denuncia de la deshumanización sino, y ante todo, de la putrefacción de una sociedad oprimida por la Dictadura, crítica que desliza en la siguiente estrofa con la alusión a *El rinoceronte*, de Ionesco (y también a *Las sillas*), mordaz parábola sobre la degeneración del ser humano que supone todo régimen totalitario:

Han crecido las sillas los armarios las camas –oh larvas de Ionesco– han crecido las mentes propagadas que embisten y los rinocerontes

Similar amargura y denuncia vemos en «Aquel verano (en los 80 años de Jorge Guillén)», precedido de la siguiente cita de Fray Luis de León: «¿No ves cuando acontece / turbarse el aire todo en el verano? / El día se ennegrece, / sopla el gallego insano...». Sus primeros párrafos estróficos nos sugieren el mundo simbólicamente primaveral, luminoso y ordenado de *Cántico*. El tono de la voz poética de Guillén cambia radicalmente en *Clamor*, en donde el anterior sentimiento de plenitud ante la realidad se desmorona con la irrupción del desorden y el mal. Tal inflexión poética la vemos reflejada en la composición de Vivanco a partir de su séptima estrofa:

Pero el aire se turba y rasga sus vestidos una espada insaciable de raíz insalubre
y rencorosa

La poesía cambia de costado y sus horas fallidas se esconden en el pálido abrazo
del espejo

«realismo intimista trascendente», no se avenía con la denuncia social y política. La vemos por primera vez en *Lecciones para el hijo* (1961); muy solapada en algunas de sus «lecciones salteadas» (por ej., en «Oposiciones», «Exigencias», «Barbechos», «Castigo» o «Distancias») y en clave simbólica en el «poema representable» titulado «Los nombres (Idilio)». Ahora, en *Prosas propicias*, y en especial en su sección «Sátiras» la denuncia es mordaz y directa (Vid. Romarís, 2006).

Si estábamos a punto y admitidos si todos respirábamos acordes nuestra misión
apenas empezada

Si el pan hecho mendrugo devoraba su inercia y ocupaba una estrella bienhe-
chora de escándalo y asueto

Pronto un clamor histórico de familias heridas situó sus guirnaldas sobre el
pecho del mar que olvida y flota

No esperéis otro otoño no acuséis a las nubes que suben doloridas o al último
vencejo

Las firmas excluidas los jueces como acólitos y los muchos expertos rebosan las
exiguas proporciones de pacientes poetas

A falta de las páginas mejores sumemos los excesos de subsuelos y mentes nega-
tivas exportando sus huesos

Hay un lápiz estéril que patrulla los ojos y tinteros volcados sobre un botín o jau-
la de horizonte

Hay pérdidas afines de carne y de relámpago de hospital y matute de madrugada
y mano que acaricia

Porque ninguna otra violencia o desmesura puede aliviar los hombros exclusivos
del culpable

Y en la sesión continua de sangre puntualmente derramada sopla el gallego insano

Los versos de la cita pertenecen a su a oda «A Felipe Ruiz». Son el comienzo de la descripción de la tempestad que el fraile agustino pone como muestra del poder de Dios en el gobierno del cosmos. Con su último verso concluye Vivanco su prosa; el «gallego insano» culpable de tal desorden es en este caso el dictador Franco, venido como el viento del noroeste²⁵.

Finalicemos con la composición «Tercer oído», con la dedicatoria «A mi tío José Bergamín, por su *Beltenebros* y su *Poética del tercer oído*». Con tal nombre –y como puntualizaba Cervantes, «por cierto significativo»– había titulado Bergamín un conjunto de cinco ensayos publicado en 1969, uno de los cuales es, precisamente, «Poética del tercer oído»²⁶. El nombre que adop-

²⁵ La anfibiológica expresión ya la encontramos en una entrada de su diario correspondiente al año 1963: «Entra en mi cuarto de soñador antifranquista el viento frío gallego» (1983: 206).

²⁶ *Beltenebros. De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía* (Barcelona. Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico). Cuando Vivanco publica por primera vez su poema en 1973, en un número que la revista *Litoral* dedica a su tío, acababa de aparecer en España una segunda edición ampliada publicada por Editorial Noguer.

ta el Amadís penitente, y por consiguiente Don Quijote, lo toma Bergamín como símbolo de la poesía que encierra a la vez lo bello y lo tenebroso en su misterioso ser. Para captar sus «supremas armonías» es determinante ese «tercer oído», idea que Bergamín toma de Nietzsche, y a partir de la cual reflexiona sobre la poesía de algunos de nuestros clásicos (Manrique, Fray Luis o Góngora, entre otros). Paralelamente sostiene en su ensayo (y en especial en el epígrafe «Tiempo y alma») que la esencia del fenómeno artístico es «convertir un *momento histórico* en un *instante eterno*. La posibilidad de lo imposible. La poesía en cuerpo y alma», idea ya presente en la poética de Machado, sintetizada en sus conocidos versos «Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia / contando su melodía». A todo ello se alude en la estrofa inicial de esta prosa, engastada de citas en cursiva que Vivanco toma de los citados cinco ensayos de su tío:

He intentado la refracción a un tiempo exacta y caprichosa de todos mis problemas y penachos iguales (léase: indiferentes) y aunque me inclino sensualmente hacia las más finas pestañas exteriores no dejo de aprender que ese tercer oído *la posibilidad de lo imposible la poesía en persona* cunde como una ciencia infusa y peligrosa algo beltenebroso y fronterizo que nos acerca demasiado al brillo y al desmayo de las cosas la grieta y el buzón por donde se cuele el cómplice atrevido y distraído de tantos amuletos que no están en el mapa

También en la poética de madurez de Vivanco encontramos una idea similar a la del «tercer oído» de su tío. Me refiero a su «imaginación de lo real», que retoma una y otra vez en sus artículos críticos sobre literatura y arte desde aproximadamente 1945, y que también fundamenta en ocasiones en la idea machadiana de la poesía como canto y cuento. Por tal entiende la facultad espiritual que, movida por la emoción, le permite ahondar en la realidad a la procura de otra realidad esencial. Reparemos ahora en su segunda estrofa:

Se cuele ¿hasta qué lata vacía de conservas donde soñamos más a gusto cuando ya se ha marchado para siempre nuestra primera novia? No hay que hacer ilusiones porque *el tiempo no pasa el tiempo empieza* y recobra en el canto los nidos de su humilde procedencia La realidad de pronto se equivoca de cepas y vendimia y hay que empezar de nuevo Su aparición nos tienta entre armarios inmunes que nadie ha logrado conocer y domesticar hasta el fondo La realidad sin gemido ni enredos sin culpas ni desagüe pero siempre averiada y golpeada

Una vez más vemos el desencanto que atenaza a Luis Felipe en sus últimos años: «La realidad de pronto se equivoca de cepas y vendimia...». La realidad de la que partía en su «imaginación de la realidad» era la de su vida cotidiana, el paisaje castellano y, en especial, el de las cumbres de sus sierras. La denuncia de la realidad social «siempre averiada y golpeada» es

la que lamenta ahora haber dejado de lado en su poesía, refugiado en su poética del «realismo intimista trascendente». La tercera estrofa es una sucesión de reproches que su conciencia le dicta a su personal tercer oído; entre otros, «Déjate de ambiciones y aventuras mediocres...», «Cuánto cuánto has pecado contra el mejor destino de tu anonadamiento...», «Porque a los pueblos los únicos que no los han movido nunca son los poetas...»²⁷.

Defensor de la República, Bergamín presidió durante la Guerra civil la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Su oposición al Régimen fue una constante en su vida, por lo que tras volver a España en 1958 se vio obligado a exiliarse de nuevo en 1963. Regresa en 1970 y tras la muerte del dictador siguió defendiendo su idea de una Tercera República. A su figura enjuta y a su inquebrantable posicionamiento rebelde y contestatario se refiere Vivanco en su última estrofa:

Yo me digo hojeando tu condición traviesa y fugitiva que es un poco difícil
(y tal vez muy difícil) lo que sigues perdiendo de peso y coyuntura
hasta el final sin corregirte nunca La raíz de tus débiles medidas es
esa letra impresa *mágica y musical moral y metafísica* que no
mata al espíritu sino *lo verifica y así lo vivifica* Y en esa letra viva
susurran los cimientos de tu aéreo edificio Tú agitas como un triunfo
tu fantasma impalpable y vulnerable Tú no estás permitido no
estás arrinconado ni arruinado y escuchas las rendijas iniciales de tu
tercer oído desde el *rescoldo ceniciento* de tu *rapsodia triste*.

ANDRÉS ROMARÍS PAIS
I.E.S. ANTONIO FRAGUAS
SANTIAGO DE COMPOSTELA

²⁷ En este último reproche Vivanco tergiversa irónicamente una frase de José Antonio en su discurso con motivo de la fundación de Falange: «A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas». Vivanco parece no haber comulgado con esta idea, pues siempre menospreció la poesía social por razones estéticas. Ahora, al final de su vida, parece lamentar no haber hecho uso de ella para denunciar la Dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1932). «Sobre *Espadas como labios*». *Revista de Occidente*. CXIV. 323-333.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2007). *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- BARY, David (1976). *Larrea: poesía y transfiguración*. Barcelona. Planeta.
- CERNUDA, Luis (1972). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 3ª ed. Madrid. Guadarrama.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Manuel (1988). *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*. Bilbao. Universidad de Deusto.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1988). *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Madrid. Anthropos.
- ESCARTÍN, Montserrat (1995). Introducción» a Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*. Madrid. Cátedra
- FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (2009). *Juan Larrea. Versión terrestre*. Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores S. L.
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (2001). «La palabra vivida. Aproximación a Luis Felipe Vivanco y su poesía». En Vivanco (2001). Vol. 1. 9-82.
- GULLÓN, Ricardo. (1936). «Un movimiento poético. Disciplina y profundidad». *El Heraldo de Madrid*. 27 de marzo.
- (1936). «Un movimiento poético. Salvación de la poesía». *El Heraldo de Madrid*. 16 de julio.
- (1976). «Luis Felipe Vivanco, joven». *Cuadernos hispanoamericanos*. 311. 265-279.
- GURNEY, Robert G. (1985). *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao. Universidad del País Vasco.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, María Helena (2000). «Juan Larrea y la revista *Favorables París poema*». *Revista Hispánica Moderna*. LIII, 1. 106-120.
- NIETO, Miguel (1995). «La escritura automática en Larrea». *Insula*. 586. 10-12.
- NÚÑEZ, Antonio. (1965). «Encuentro con Luis Rosales». *Insula*. 224-225. 4.
- OSUNA, Rafael (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla. Renacimiento.
- PANERO, Leopoldo. (1959). «La palabra abandonada». *Blanco y Negro*, 7 Febrero. 83-84.
- (1965). «Unas palabras sobre mi poesía». *Cuadernos hispanoamericanos*. 187-188. 5-19.
- ROMARÍS PAIS, Andrés. (2002). «*Memoria de la plata*, de Luis Felipe Vivanco, en el contexto del vanguardismo español». *Letras de Deusto*. 96. 91-124.
- (2006). «Crítica y sátira social en la poesía de Luis Felipe Vivanco: *Prosas propicias*». *Revista de literatura*. 135. 173-198.
- (2008). «Elementos paratextuales en *Prosas propicias* de Luis Felipe Vivanco». *Rilce*. 24.1. 147-167.
- (2010). «La generación del 36. El puzle imposible». *Quimera*. 319, 29-33
- ROSALES, Luis. (1934). «Dulce sueño donde hay luz». *Cruz y Raya*. 11. 118-127
- ROZAS, Juan Manuel (1986). *La generación del 27 desde dentro*. Madrid. Istmo.
- SALAS VIU, Vicente. (1936). «Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco, dos vertientes de una misma poesía». *El Sol*. 22 de julio.

- VIVANCO, Luis Felipe. (1933). «La desesperación en el lenguaje». *Cruz y Raya*. 8. 149-158.
- (1934). «Amor suficiente». *Cruz y Raya*. 11. 129-134
- (1958). *Memoria de la plata*. Madrid. Rialp, Col. Adonais.
- (1967). «La generación poética del 27». *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. 6. Coord. Guillermo Díaz Plaja. Barcelona. Vergara. 463-628.
- (1971). *Introducción a la poesía española contemporánea*. 2ª ed. Madrid. Guadarrama.
- (1972). «Las Mocedades. Canciones y sonetos (1924-1970)». *La estafeta literaria*. 489.
- (1972). *Poemas en prosa*. Santander. Bedia.
- (1976). «Prólogo». *Los cuatro vientos*. *Revista literaria*. Nendeln. Kraus Reprint. 7-37.
- (1983). *Diario 1946-1975*. Madrid. Taurus.
- (1991). *Los cuadernos de Segovia. Estancias y vagancias*. Segovia. Diputación Provincial.
- (2001). *Obras. Poesía 1 y 2*. Ed. de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca. Madrid. Trotta.
- YAGÜE, Pilar. (1998). «Epistolario inédito de *Versión celeste* (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)». *Moenia*. 4. 169-233.