

Anatomía de la tristeza. A propósito de un poema de Manuel Pacheco

JOSÉ ANTONIO LLERA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Manuel Pacheco ha venido siendo considerado por la crítica como un ejemplo de poeta social. Mi objetivo en este estudio es demostrar que ese calificativo sólo puede aplicarse con propiedad a la segunda parte de su producción poética, ya que sus primeros libros se explican mejor a la luz de sus raíces vanguardistas.

1

Cuando han transcurrido varios años desde de su muerte, ¿qué nos evoca hoy el nombre de Manuel Pacheco? Mucho me temo que continúa identificándose de forma mecánica con la poesía social¹, aunque dicho encasillamiento resulte vago e inexacto cuando lo aplicamos a sus primeros libros. Bien es cierto que la poética que redacta Pacheco a petición de Leopoldo de Luis para su histórica *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964)*. *Poesía social*² consiste en toda una proclama en defensa de esta corriente. En esta

¹ Por ejemplo, Luis GARCÍA MONTERO escribe: «Por su estilo realista, su compromiso moral y la elección de temas, Manuel Pacheco es uno de los representantes más significativos de la poesía social de la posguerra» (GULLÓN, Ricardo, dir., *Diccionario de literatura española e hispanoamericana. N-Z*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 1.195). Con razón escribe Raquel MANZANO que «el encasillamiento en poeta social sería injusto, porque al lado de composiciones de este tipo en lenguaje coloquial e incluso prosaico, encontramos audaces vuelos hacia la metáfora poética y temas mucho menos inmediatos» (*La poesía de Manuel Pacheco*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1985, p. 140).

² Madrid, Alfaguara, 1965. En 1969, y debido a su buena acogida, aparece una segunda edición revisada y aumentada. El elenco de autores, además de Pacheco, era el siguiente: Angela

declaración programática liga lo social a un humanismo que el autor cree inexcusable de todo hecho poético y se alinea con la poética más ortodoxa de su generación (pienso en Gabriel Celaya y Eugenio de Nora): «La poesía en España ha bajado a la calle, y ha bajado a la calle porque las torres de marfil no pueden concebirse en la actualidad, son una traición. La poesía en España se ha humanizado y es solidaria de todos los que necesitan solidaridad, y esto quizá se deba a nuestra sangrienta guerra civil. A esto se le llama poesía social»³. Los poemas de Pacheco seleccionados por Leopoldo de Luis no son ni mejores ni peores que los de la mayoría de otros autores que apuestan por un verso abiertamente realista y cercano a la oralidad. En estos seis poemas está presente el Pacheco visceral y combativo, sinceramente testimonial, capaz de versos excelentes y de tropiezos inverosímiles, intuitivo y a la vez monótono, al borde de que su estilo desfallezca en beneficio de la tendencia que dicta la circunstancia histórica, uno de los peligros sobre los que un lúcido José Ángel Valente, perteneciente ya a la promoción de los 50, alertaba entonces desde las mismas páginas del florilegio⁴. Con los buenos sentimientos no siempre se

Figuera Aymerich, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, Agustín Millares Sall, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales, José Hierro, Salustiano Masó, Eugenio de Nora, Gabino Alejandro Carriedo, María Beneyto, Ángel González, Ángel Crespo, Antonio Molina, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, Jesús López Pacheco, José Luis Martín Descalzo, Manuel Mantero, Eladio Cabañero, Jesús Lizano, Félix Grande, Carlos Sahagún, Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo de Luis. Manuel Pacheco recuerda de esta forma el acontecimiento: «El 20 de mayo de 1965 se editó la *Primera Antología de la Poesía Social en España* [sic]. Me escribió el poeta Leopoldo de Luis [...], y me decía en su carta que le enviara poemas para ella, porque si esta antología se editaba sin mis poemas se quedaría coja, ya que yo era un auténtico poeta social» (*La poesía y mi poesía. Discurso...*, Cáceres, Real Academia de Extremadura, 1991, p. 15).

³ «Poética», en LUIS, Leopoldo de: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 336. Pacheco empieza con un intertexto irónico: «Creo que toda poesía auténtica es poesía social, y no estoy seguro si esto lo dijo Heidegger». En realidad, Pacheco está aludiendo a Eugenio de Nora, quien en la *Antología consultada* de Ribes manifiesta que «toda poesía es social».

⁴ Vale la pena recordar sus palabras: «La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria. No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del realismo, en las que la *idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente*» («Poética», en LUIS, Leopoldo de: *Op. cit.*, p. 442).

hace buena poesía. La poesía social es legítima y adquiere toda su vigencia cuando lo ideológico no precede –y por tanto extingue– a lo poético. El adjetivo social, con todos los matices, ha de estar a la misma altura que la vertiente creativa. El golpe de gracia que recibe la poesía social por parte de la estética novísima en los setenta no significará tanto una querrela contra el realismo como una denuncia de la mala literatura. Del Pacheco poeta social creo que perviven y se leen hoy con gusto un buen puñado de poemas-reportaje en los que la estructura narrativa trepidante y cuidada sostiene perfectamente el mensaje antibelicista o solidario, que adquiere de esta forma verdadera temperatura artística. No obstante, sus mejores poemas siguen siendo aquellos en los que canta sin perder esa fiebre alucinatoria e intimista de su poesía primera, porque, pese al socorrido sambenito de poeta social, a Pacheco sólo podemos entenderlo si lo leemos de atrás hacia delante. En este caso, puede decirse que el orden de los factores sí altera el producto.

Ausencia de mis manos (1949), *El arcángel sonámbulo* (1953), *En la tierra del cáncer* (1953), *Los caballos del alba* (1954) y *El emblema del sueño*⁵, a pesar de algún que otro tópico y de alguna candidez normal en un joven poeta autodidacta, devuelven la imagen de un autor valiente, que se abstrae del contexto regional y nacional para responder tan sólo a los estímulos de su mirada interior. Se trata de un poeta que no va al rebufo de una moda, que ha asimilado dentro de un molde personal la herencia simbolista y vanguardista, y que si se equivoca es porque arriesga. Pacheco es un poeta muy irregular, pero creo que en estos primeros libros la estridencia y cierto prosaísmo, deliberados muchas veces, están sostenidos por el empuje de un reverbero íntimo, original, que ansía ser comunicado. Tenemos a un francotirador consciente que lanza perdigonadas contra el localismo y se embarca en una aventura lingüística sin preocuparse demasiado de un canon dominante que, a partir de la publicación en 1952 por Francisco Ribes de la *Antología consultada de la joven poesía*

⁵ El libro se escribe también a principios de los años cincuenta, si bien Pacheco lo mantiene inédito durante casi veinte años: *El emblema del sueño (Poesía 1960-1970)*, Bilbao, editorial CLA, 1972. Comparto totalmente la opinión que le expresaba Juan Ruiz de la Peña al poeta en una carta que le dirige en 1973: «Creo que es tu libro más entonado y unificado, el más maduro y representativo» (Apud PACHECO, Manuel: *Poesía Completa*, I, ed. de Antonio Viudas Camarasa, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 210, n.º 23). Creo que Pacheco se equivocó al no publicar el libro en su momento; probablemente su decisión estuvo mediatizada por factores externos que tenían que ver con el horizonte de expectativas imperante a principios de los 50: la poesía social, que despreciaba la poesía antimimética donde el sentido tiende a ser fluctuante, ambiguo, autorreferencial.

española, se identifica claramente con el socialrrealismo. Aunque resulte paradójico, el Manuel Pacheco de los primeros cincuenta tiene poco que ver con el Celaya de *Las cartas boca arriba* (1951), por citar un libro emblemático de la poesía social. El poeta extremeño se aproxima más a aquellos autores cuya poética contradice la norma dominante: me refiero a autores de la talla de Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta (con él llega a mantener correspondencia) y Manuel Álvarez Ortega, que tienen en común un denso sustrato irracionalista y que beben directamente de las fuentes de la modernidad europea e hispanoamericana. En la mayoría de poemas de los cinco libros citados no se rompe el equilibrio entre la intención testimonial y el afán experimentador que pone de manifiesto una imaginaria onírica con incrustaciones de prosaísmo expresionista, y que bascula inteligentemente entre la indagación personal y el compromiso ético.

Ausencia de mis manos aparece en 1949, el mismo año en que se publican libros capitales en la historia de la poesía de posguerra: *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez; *La casa encendida*, de Luis Rosales; *Violento idílico*, de Miguel Labordeta; y *Lilith*, de Juan Eduardo Cirlot. En la mayoría de sus poemas el poso nerudiano y lorquiano abriga una audacia verbal poco común en tiempos de formalismos y soniquetes existenciales. De ello daría cuenta Ángel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*, al hablar del «plástico dominio que desde el clasicismo parnasiano desemboca en mares superrealistas»⁶.

En una entrevista concedida a Andrés Sorel en los años setenta, Pacheco revela sus lecturas: «El *Ulises* de Joyce, *Los Cantos de Maldoror* de Ducasse, *El almuerzo desnudo* y *Nova Express* de William Burroughs, *Los trópicos* de Henry Miller, los libros del Marqués del Sade, Arrabal, Artaud, Michaux, Samuel Beckett, André Breton y el surrealismo, la poesía y la prosa del gran poeta peruano César Vallejo [...]. *Yo escribo para comunicarme*, para realizarme en la vida»⁷. Nótese que esta identificación de poesía con comunicación propia de un poeta que se ha decantado claramente hacia la poesía social entra en conflicto con la poética que emana de sus primeros libros de veinte años antes, más

⁶ VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la literatura española*, III, Barcelona, Gili Gaya, 1990, p. 833.

⁷ Apud PACHECO, Manuel: *La poesía y mi poesía. Discurso...*, ed. cit., p. 21. El subrayado es mío.

cercanos a la poesía como conocimiento, y por tanto conectados en su base con la poética de algunos de los jóvenes poetas del cincuenta, como Valente y Barral. Precisamente en 1953, año de publicación de *Arcángel sonámbulo*, Carlos Barral publica un artículo histórico, «Poesía no es comunicación», en el que reacciona contra el programa socialrealista basado en «el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa»⁸.

2

Quiero comentar en las páginas que siguen «Descripción de mi tristeza», poema que forma parte de *Arcángel sonámbulo*, publicado en 1953 en el número 128 de la revista venezolana dirigida por Conie Lobell y Jean Aristeguieta *Lirica Hispana*.

Empecemos por el hombre. Al decir de aquellos que lo conocieron, Pacheco tenía un carácter vital y extravertido. Frecuentaba tertulias, aulas poéticas, daba recitales y mantenía una crecida correspondencia con poetas españoles e hispanoamericanos. No puede decirse que fuera un hombre triste, aunque sí muy sensible al dolor y a la injusticia. En su discurso de recepción en la Real Academia de Extremadura pronunciado el día 27 de octubre de 1991 en el salón de actos del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Badajoz, Pacheco relata su autobiografía intelectual. Es un hombre enfermo que sabe que en gran medida su poesía ha dejado de leerse y que la crítica le ha vuelto la espalda. Su discurso es un acto –muy legítimo– de autorreivindicación; los tiempos que vertebran su elocución pertenecen al pasado, al tiempo de lo narrado, comprenden una memoria vital, y sobre todo la memoria de la recepción de su poesía. Lo notamos ansioso de reconocimiento público, seguramente agradecido con los amigos que le agasajan y al mismo tiempo lejano, sin confundirse con el espíritu de la Academia. Pacheco, un autodidacto contestatario que clamaba contra los adocenados poetas del diccionario, acepta por un día vestirse de gala con el frac que prescribe la ocasión, pero no renuncia a romper con *el decorum* apropiado al discurso grave e institucional. Por eso no se resiste a contar una de sus anécdotas. En un recital celebrado en los jardines de la Alcazaba de Badajoz se atreve a pronunciar la palabra *mierda* en un poema, para escándalo de su timorata

⁸ BARRAL, Carlos: «Poesía no es comunicación», *Laye*, 23, 1953, p. 24.

audiencia. Es un gesto humorístico, casi bufonesco, *agaputiano*⁹, que delata su carácter indómito y su distancia con respecto al público más circunspecto. La edición del discurso académico se acompaña de una fotografía de Enrique Caldera que es muy significativa. El poeta aparece casi de perfil, meditativo, ensimismado; resalta el blanco de sus manos y su cabellera cana sobre el negro de la prenda de vestir. Tiene las manos recogidas la una sobre la otra y no adopta ni mucho menos una postura hierática, sino que parece resbalar las caderas del butacón en que se halla sentado. Tenemos testimonios de que Pacheco se mostró jovial ese día¹⁰. Sin embargo, fijando nuestra atención en la foto [Fig. 1], percibimos signos de lejanía. El primer síntoma lo denota su propio cuerpo en relación con el frac que lleva puesto. En «El traje y la fotografía», John Berger¹¹ analiza una serie de obras del fotógrafo alemán August Sander. Al examinar una foto de una banda de músicos populares ataviados con traje y pajarita subraya un aspecto en apariencia marginal: las ropas no preservan sino que deforman la identidad física y la autoridad natural de los componentes de la banda. Algo semejante sucede con Pacheco, embutido hasta la rigidez en el frac y tratando de apoyar los codos en un sillón que tiene los brazos demasiado altos. Pero es sobre todo la mirada lo que comunica más al espectador de la fotografía. El poeta la tiene perdida; con la barbilla ligeramente inclinada no mira desde luego al estrado de la sala de conferencias, sino que su mente parece náufraga de las tinieblas interiores, aislado de una circunstancia en la que él es precisamente el protagonista. Los rostros anónimos y agrupados que aparecen a cierta distancia en el fondo del retrato recalcan, por contraste, esta sensación. Pacheco parece ausente, al igual que el ángel del grabado de Alberto Durero titulado *Melancolía I* [Fig. 2], en un trazado también casi de perfil. Los instrumentos que tiene a su alrededor, emblemas del arte de la geometría, no consiguen atraer su atención y yacen abandonados. La mano sostiene con desgana un compás y el rostro trasparenta cansancio y abatimiento. Como han

⁹ Laurentino Agapito Agaputa es el heterónimo que Manuel Pacheco pone en escena en su *Diario de Laurentino Agapito Agaputa*, Barcelona, La Mano en el Cajón, 1981. Véase LLERA, José Antonio: «La prosa de Manuel Pacheco: Notas sobre el *Diario de Laurentino Agapito Agaputa*», *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, VII, 1997, pp. 87-123.

¹⁰ «Pacheco disfrutaba con aquello y disfrutó aquel día más que un niño con zapatos nuevos» (PAGADOR, José María: «Pacheco verdadero», *Extremadura*, 31-X-1991, p. 7).

¹¹ BERGER, John: «El traje y la fotografía», en *Mirar*, trad. de Pilar Vázquez, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 39.



Figura 1.- Manuel Pacheco Conejo

hecho notar sus mejores comentaristas, la obra de Durero representa una «síntesis simbólica del *Opus Acediae* (el parangón popular de la inactividad melancólica) y el *typus Geometriae* (la personificación escolástica de una de las artes liberales)»¹². Diría que el ángel azul pachequiano se reencarna en su propia melancolía. ¿Por qué habría de estar melancólico un poeta en la ceremonia en la que un grupo de amigos de su tierra desea colocarle sobre la sien el merecido laurel? Precisamente, la melancolía se define como una tristeza sin causa, como un sentimiento «acompañado de pasividad, deseos de aislamiento y, con fre-

¹² KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAYL, F.: *Saturno y la melancolía*, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 306.

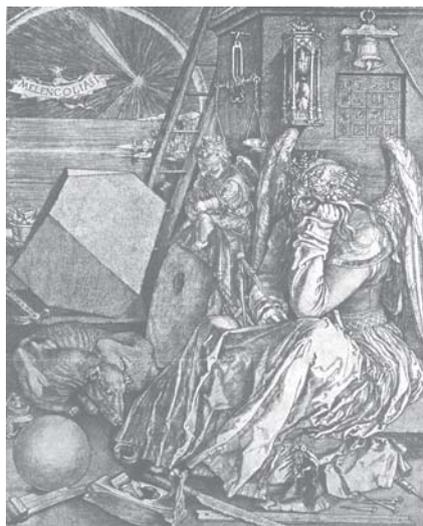


Fig. 2.- *Melancholia I* (1513), por Dürero

cuencia, de languidez y ensoñaciones»¹³. En todo caso, y como había dejado escrito Robert Burton en su clásico tratado *tristeza y melancolía* «forman un círculo», siendo causa y síntoma la una de la otra¹⁴. Rosa María Lencero, que conoció y trató personalmente al poeta en sus últimos años de vida cuenta que

estaba existencialmente cansado, vitalmente agotado, tantas enfermedades suyas y de Manola [su mujer] lo tenían exhausto; tanta crítica mordaz,

¹³ MARINA, José Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa: *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 440.

¹⁴ BURTON, Robert: *Anatomía de la melancolía*, I, trad. de Ana Sáez Hidalgo, prefacio de Jean Starobinski, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997, p. 258.

*agresiva y descalificadora para un hombre que era poeta por encima de todo,
le fueron minando las pocas ganas de vivir*¹⁵.

3

En un poeta como Pacheco, en el que poesía y biografía se comportan como vasos comunicantes, la tristeza se convierte también, desde muy pronto, en tema. Pacheco gustaba de la celebración, de la oda, pero su obra no podría entenderse sin la presencia de la sima elegíaca en medio del triunfo del amor. Creo que en él la elegía es a la vez un canto triste y un canto airado. Sostienen José Antonio Marina y Marisa López Penas que, a diferencia de la tristeza, la ira es «agresiva, activa, extravertida, se vuelve contra el obstáculo»¹⁶. La poesía social de Pacheco tiene una vertiente satírica, ya que lanza dentelladas contra la injusticia y los opresores que la generan, aunque su rendimiento estético, como decíamos más arriba, resulte discutible en muchas ocasiones. Como Juvenal, Pacheco pudo escribir también *indignatio fecit versum*, y no cabe duda de que nunca se comportó como un diletante de la protesta en verso. Entre la tristeza y el grito, permítame el lector que me quede con la tristeza, concretamente con su «Descripción de mi tristeza». Si comparamos el poema en sus sucesivas reediciones –*Poesía en la tierra*¹⁷, *Poesía*¹⁸ y la *Poesía Completa* en la edición a cargo de Antonio Viudas Camarasa– se observan múltiples variantes. Como puede comprobarse en el Apéndice, el autor suprime y añade versos, versifica fragmentos en prosa y suprime párrafos completos. En el comentario me guiaré por la edición definitiva del poema, llamando la atención sobre el conjunto de adiciones y sustracciones anteriores.

¹⁵ LENCERO, Rosa María: «Carta azul al arcángel sonámbulo de la muerte», en Manuel Pacheco, *Poesía Completa (1943-1997)*, I, ed. de Antonio Viudas Camarasa, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. CXXVIII.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 269.

¹⁷ Bilbao, ZYX, 1975. El poema no aparece aún en la primera edición de 1970.

¹⁸ Prólogo de Luis Regodón, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1986, 3 vols.

En *Ausencia de mis manos* (1949) la tristeza es un sentimiento ligado a la soledad del amor imposible, como en los grandes líricos del barroco: «¡Oh, tu cuerpo de loto / en el río silencioso de la tristeza humana! / Más triste tu tristeza / al mirar el ardor de mis miradas. / Más triste tu blancor en las horas / que sueñan esmeralda»¹⁹. En el poema de *Arcángel sonámbulo* todo es más complejo. Pacheco se ha referido al libro diciendo que brotaba de «un surrealismo en parte onírico que ni yo mismo entendía»²⁰. Al encuadrar su libro dentro del movimiento vanguardista, Pacheco está afirmando los resortes conscientes e inconscientes en los que está envuelto el proceso creador, que trata de dar forma a una experiencia que no siempre es preexistente al poema, sino que surge y se realiza dentro de él. ¿Podría decirse entonces que estamos frente a una muestra meridiana de poesía surrealista? No en sentido estricto, puesto que el discurso no está regido por el automatismo²¹, aunque sí se apoya en imágenes y símbolos de naturaleza irracional, por lo que la coherencia semántica resulta más elusiva. Como ha escrito Carlos Bousoño, «todas las irrealidades simbólicas (imágenes visionarias, símbolos monosémicos y visiones) engendr[a]n, no significados lógicos, sino eso: puras emociones, que encierran, ellas sí, como no podía ser menos, una recóndita significación irracional de tipo asociativo»²². Como veremos, en Pacheco, la significación es sólo recóndita en apariencia, y testimonio e irracionalidad no tienen por qué excluirse. La respuesta de Ángel Crespo en una carta en la que comentaba su parecer sobre el libro es bastante exacta:

*Tu poesía es inquieta y le revuelve a uno las tripas, lo que ya es mucho.
Sin embargo, no creo que seas surrealista [...]. Te interesa, como a mí, como*

¹⁹ *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 10.

²⁰ *La poesía y mi poesía. Discurso...*, ed. cit., p. 15.

²¹ Recordemos la definición de André Breton de surrealismo: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (*Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995, p. 44).

²² BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, I, Madrid, Gredos, 1976 (6ª ed.), p. 265.

a todos, la poesía surrealista, más que nada por su léxico y sus imágenes, pero el sentido es tan directo que excluye totalmente el surrealismo.

Se trata de una sujeción al sentido que sigue la tradición de la Generación del 27 (Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda). Pacheco, además, se aleja del surrealismo francés por la importancia que le concede al metro y a la música del verso. En todo caso, si por la técnica Pacheco no es surrealista *stricto sensu*, sí lo es por la afirmación de los aspectos lúdicos e irracionales que envuelven a la creación.

Veamos la primera estrofa de «Descripción de la tristeza» (véase Apéndice). El lector advierte de inmediato que dicha descripción se basa en la enumeración de un estado emotivo. Los objetos y las sensaciones se suceden, de forma aparentemente caótica, pero el poema no resulta impenetrable. Los contenidos simbólicos que otorgan *poeticidad* surgen de universales antropológicos que garantizan una interpretación si no unívoca, sí estable. Pacheco no es un poeta de máscaras, por lo que el posesivo *mi* en posición anafórica permite establecer una equivalencia clara entre el hablante lírico y el poeta. Al modo de la estética romántica, el poema se convierte en una pieza confesional de carácter catártico en la que el autor da rienda suelta a su aflicción. Ahora bien, ¿qué hace pragmáticamente el poema? ¿Describe tan sólo un nebuloso estado de ánimo? En absoluto. El poeta sondea la subjetividad poniendo al descubierto una relación entre sus valores éticos y el sistema económico, cultural y político imperante.

Todo parece indicar que la tristeza se identifica en primer lugar con la nostalgia, es decir, con el recuerdo de algún bien perdido: el jardín de la infancia a salvo de las embestidas del tiempo, donde todo sucede en un presente absoluto y donde todo es comunión con los seres y las cosas. Se trata de un paraíso sumergido, que descansa en los sustratos más hondos de la conciencia, invisible pero presente, y que en parte puede ser recuperado por el instante efímero de unidad que se vislumbra mediante la escritura. El huerto cercado, el jardín secreto de la poesía aparece también nombrado en otro poema de *Arcángel sonámbulo*: «un jardín enterrado en el beso de un niño»²³; en la «Carta de otoño a Conie Lobell y Jean Aristeguieta» («Sentado como un sueño os escribo mi carta / oyendo el rechinar de un columpio de niños [...] / Los jardines se

²³ *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 70.

enfrian bajo la luz violeta»²⁴); y en la «Carta al poeta y amigo Luis Álvarez Lencero» («Te escribo en un jardín de niños»²⁵), poemas pertenecientes ambos a *Los caballos del alba*. La relación de la poesía y del poetizar con la infancia es clave en poetas como Hölderlin o Cernuda, y Pacheco se refiere a la misma indicando lo que el oficio tiene de actividad lúdica e imaginativa: «El poeta no ha perdido la pura imaginación del niño porque el poeta auténtico ha retenido el tiempo de la infancia y sigue siendo niño. El poeta no ha perdido la pura imaginación del niño, la magia del juego de los niños, porque el JUEGO es el elemento puro de la poesía»²⁶. También Breton, al principio de su *Primer Manifiesto* (1924), considera que la infancia es el momento de la vida en que el hombre escapa a la norma y al utilitarismo que impone después la edad adulta:

*En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada que todas las cosas le ofrecen*²⁷.

Lenguaje y juego son conceptos esencialmente fundidos el uno en el otro: desde el niño que descubre las posibilidades expresivas del sistema lingüístico haciendo malabarismos con las palabras hasta los juegos dadaístas o joyceanos que tanto atraían a Pacheco.

Al igual que sucedía con el columpio y el juego, el *celuloide* del tercer verso remite, a través de la contigüidad espacial que fija la sinécdoque, a un elemento mayor: el cine, que es el que jalona el camino de la vida (nótese la presencia del tópico literario del *iter vitae* en el sintagma *mis pasos por pasillos*, subrayado en el plano de la expresión por la aliteración del fonema bilabial oclusivo sordo /p/, presente también en *columpio*). La fantasía y la imaginación que representa el séptimo arte le interesó desde muy joven a Pacheco. Además, como poeta siempre mantuvo una concepción global del arte, capaz de aglutinar imagen y escritura. En el cine, el espectador es sujeto activo de un

²⁴ *Ibidem*, p. 140.

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

²⁶ PACHECO, Manuel: *La poesía y mi poesía. Discurso...*, ed. cit., p. 28. Huizinga, en su clásico estudio sobre el juego, ya lo había puesto de manifiesto: «Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma» (*Homo ludens*, trad. de Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 1972 [1ª ed. 1938], p. 159).

²⁷ *Op. cit.*, p. 17.

acto de conocimiento que se metaforiza en la mano que atrapa un objeto material:

Las imágenes envueltas en las pavesas de las palabras caen sobre el lienzo desnudo y las miradas se convierten en manos que penetran en los objetos, los paisajes y las habitaciones donde se vive la muerte de los días [...].

*El cine aplica la magia de la poesía sobre la sábana de los sueños*²⁸.

La aparición del gato, ser de la noche, no es casual: las imágenes del cine se proyectan a oscuras. Pacheco dedica un poema íntegro a este animal en *El emblema del sueño*, donde se halla estrechamente vinculado al insomnio: «Maullidos como lepra, / como un cordón de nervios en un ojo cortado. / Los gritos de los gatos perforaban mi frente / agrandaban mis ojos comiéndome los párpados»²⁹. Ojo desnudo, conocimiento absoluto, buñueliana navaja que divide en dos la córnea. Estamos de nuevo ante una de las constantes del surrealismo. En la «Oda al surrealismo» cuya primera versión Pacheco publica en noviembre de 1953 en la revista cacereña *Arcilla y pájaro* escribe: «Sólo te pido un sueño: / que me arrojes visionario / en los mares azules del insomnio»³⁰. La relación (tan baudelairiana) entre el gato, el misterio y la poesía se pone de manifiesto en otros versos de *Arcángel sonámbulo*: «El emblema del sueño / como un gato sonámbulo / quema el pulso de mi sangre»³¹. Vibrantes maullidos representan el sueño, el inconsciente y el deseo, como en el poema de Neruda «Caballero solo» de *Residencia en la tierra*, citado aquí a modo de eco: «Y los roncós gatos que cruzan mi jardín en tinieblas». Infancia, imaginación, sueño y vigilia ilustran de este modo los contornos del poema como epifanía interior, y se convierten en deseo permanente con su halo de nostalgia. La visión no es otra cosa que un soñar despierto; el poeta es un médium que no se contenta con la realidad física, espesa y muda, y tiende sus redes hacia lo invisible. De nuevo Breton nos sale al encuentro: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar»³².

²⁸ *El cine y otros poemas*, en *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 251.

²⁹ *Op. cit.*, p. 209.

³⁰ *Poesía Completa*, II, ed. cit., p. 266.

³¹ *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 71.

³² *Op. cit.*, p. 30.

La segunda secuencia continúa y desarrolla rítmicamente la anáfora del posesivo. La ausencia de verbos es deliberada: provoca un estatismo que se aviene muy bien con el significado de tristeza. El quinto verso introduce semas de temporalidad que ya habían aparecido anteriormente. Los pasos generan una acción (caminar) que implica un ciclo, un movimiento de ida y vuelta que suspende el tiempo. Como sucede con el columpio, la noria no sólo es un objeto que se asocia al entretenimiento infantil, sino que dibuja una rueda vertical donde no hay principio ni fin. Un verso de *El emblema del sueño* no deja lugar a dudas sobre su pertenencia al campo semántico de la temporalidad: «Voy leyendo días y tocando años de mi hijo / que se alza del suelo hacia la noria / que romperá la luz de sus juguetes»³³. Pero, en este caso, la noria no aloja una visión destructora del tiempo; se halla encapsulada entre una pareja de adjetivos que no convocan un valor peyorativo, sino todo lo contrario: «*tibias norias húmedas*». Fuego y agua: formas del sueño, la imaginación y la memoria. Se trata pues de un movimiento que describe no sólo la vida, sino también la creación poética, entre la tierra y el cielo, entre la realidad y lo sobrenatural. El tránsito entre dos medios físicos, la tierra y el aire, genera a su vez dos estados de conciencia. Juan Eduardo Cirlot, que ha estudiado su simbología, lo expresa de este modo: «La noria va girando y sus ocupantes ven alejarse la tierra bajo sus pies, se levantan por encima del tejadillo de la instalación anexa [...]. Luego, al descender, ven cómo la tierra sube a su encuentro y, si la velocidad de los giros se acelera, el movimiento llega a aturdirles ligeramente y a darles una emoción aviatoria»³⁴. El péndulo pertenece también a la isotopía temporal, e insinúa asimismo un vaivén, como el columpio y la noria. A diferencia de lo que veníamos observando, el adjetivo *heridos* vuelca definitivamente el sentimiento difuso de nostalgia hacia la tristeza y el dolor. El complemento agente causante de la herida es un elemento vegetal que quizá habría que poner en relación con el ámbito del sueño y del ciclo terrestre. El juego con los significantes vuelve a ser primordial, ya que encontramos otra aliteración, esta vez de nasales, algunas en posición trabada: «Mi floración de péndulos heridos / por el latir de *inmensas amapolas*». Los dos versos siguientes, en paralelismo sintáctico, no hacen sino poner de relieve una carencia: «Mi cuarto sin vestir, / mi máquina sin aire». Como ha destacado Gaston Bachelard³⁵, la casa es

³³ *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 206.

³⁴ CIRLOT, Juan Eduardo: *Ferías y atracciones*, Buenos Aires, Argos, 1950, p. 36.

³⁵ Ver *La poétique de l'espace*, París, PUF, 1970.

un símbolo del cuerpo. La máquina hace referencia al corazón, que late acompañado como un motor del alma. La alusión parece clara a juzgar por otro de los poemas del libro, donde se dice que «late el corazón mecánico»³⁶. Por tanto, el ser interior del sujeto lírico sufre una privación dolorosa. Acaso Pacheco aluda no sólo al desamparo vital (*sin vestir*), sino también a la falta de libertad durante la dictadura (*sin aire*)³⁷. El verso mi «verdad sin notarios», que tanto en la edición del poema de 1970 como en la de 1986 forma parte de la primera secuencia, refrenda esta interpretación. La verdad íntima y personal no puede ser expresada en toda su claridad porque lo prohíbe la censura; por este motivo la certeza es muda, comparece sin testigos, sin *notarios*. Se observa, por tanto, un sutil deslizamiento desde un principio poemático de impronta subjetiva, e incluso metadiscursiva, hacia la esfera histórica. Ahora sabemos que la tristeza deviene cuando las ansias del yo por testimoniar su circunstancia social de escritor y de hombre son cercenadas. Al contrario de lo que estaba sucediendo en la mayor parte de la poesía social (y a diferencia de lo que después hará muchas veces el propio Pacheco), se recurre en este caso a un lenguaje de elevado espesor metafórico y simbólico, pero en modo alguno incoherente.

Revisemos las versiones anteriores de estas dos estrofas. En la versión que se incluye en la antología de 1970 (ver Apéndice), el poema comienza con dos versos que son suprimidos posteriormente. El primero de ellos es el que da comienzo a «El emblema del sueño», poema de *Arcángel sonámbulo*: «Mi pie de aceite pálido». Tanto éste como el segundo verso —«mis orejas sin sobres»— contienen un significado de menoscabo y de ausencia que debe interpretarse en su toda su resonancia emotiva e histórica: el aceite, sustancia nutritiva emblema de la prosperidad, está condenado a la *palidez*, y el circuito de la comunicación con los otros está cortado (nótese la metonimia: «orejas» nos lleva al *canto* y «sobres» a la *escritura* que persigue un testimonio personal y colectivo). Además de los cambios que afectan a la puntuación, la supresión del gerundio —*sosteniendo o conteniendo*— y de los artículos, que dan mayor relieve a los sustantivos en la versión definitiva, llama la atención que en los tres casos se mantiene la musicalidad. Predominan metros clásicos como el

³⁶ *Poesía Completa*, I, ed. cit., p. 39.

³⁷ Como el mar, el aire se codifica dentro de la poesía de acento social como un símbolo de la libertad. Ver SÁNCHEZ REBOREDO, José: *Palabras tachadas (Retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1988, pp. 92-96.

heptasílabo y el endecasílabo, con cierta regularidad acentual. Así, los dos primeros heptasílabos son anapésticos: el ictus recae sobre la tercera y la sexta sílaba, mientras que los dos primeros endecasílabos de la segunda estrofa son sáficos: distribuyen su acento entre la sílaba cuarta y la sexta. El poder hipnótico y encantatorio de la música hace que el verso sea no sólo materia inteligible, sino también sensible. La música está presente en la poesía pachequiana formal y temáticamente, ya que en *Los caballos del alba* dedica sendos homenajes a Chopin, Falla y Debussy.

Vuelvo a la tercera estrofa de nuestro poema. La verdad existencial del poeta se halla reducida a la sangre («sangrada con élitros de pulpa») y al abandono del frío («helándose despacio»). Violencia y olvido. El complemento circunstancial de lugar revela al fin que la verdad oprimida atañe a la creación poética, a los *libros*. El adjetivo *sumergidos* reitera el calificativo aplicado al jardín del primer verso. Tenemos, por tanto, un ejemplo de lo que Levin llama emparejamiento (*coupling*): términos semánticamente equivalentes en posiciones también equivalentes³⁸. Estas recurrencias, incluida la anáfora que estructura el conjunto, ponen de relieve hasta qué punto fondo y forma resultan inseparables en el poema. Si anteriormente su sentido parecía más próximo al sentido de buceo en las raíces del ser (en su «Oda al surrealismo» Pacheco se congratula de que este movimiento haya comprendido «el ansia de la estrella / que *desciende a los sótanos del hombre*»³⁹), ahora aquella significación se expande y se matiza de forma crítica gracias al contexto: *sumergidos* sería sinónimo de *abismados*; se describe una acción que se ejecuta en contra de la voluntad del sujeto. Arte clausurado por la falta de libertad de expresión que Pacheco sufrirá en sus carnes, puesto que el lápiz rojo de la censura le obliga a suprimir de *Los caballos del alba* los poemas-homenaje a Miguel Hernández y Federico García Lorca. Los versos siguientes despliegan el mismo *leit-motiv*. El poeta se refiere a la reclusión del canto al silencio; para él, la poesía («violines»: la lírica tuvo su origen en la música, de ahí el tropo) debiera despertar las conciencias acerca del dolor en el mundo («frías pantallas del quirófano»). Estamos, además, frente unos heptasílabos que provocan encabalgamientos,

³⁸ LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas de la poesía*, trad. de J. Rodríguez-Puértolas y C. C. Rodríguez-Puértolas, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1979 (3ª ed.), pp. 49-54.

³⁹ *Poesía Completa*, II, ed. cit., p. 265. El subrayado es mío.

una lectura entrecortada que converge con el sentido de reducción al silencio. Mientras que este poema se hace eco de un sentimiento de impotencia, en la versión de 1970 se leía en cambio «mis violines *pegados* en las frías pantallas del quirófano», dando por sentado que el alegato contra el dolor, la humillación y la injusticia era ya un hecho posible.

En la cuarta estrofa asistimos a un cambio de la primera a la tercera persona. ¿No hay alternativa para el poeta más allá de la mudez y del silencio? Las tres breves secuencias son variantes de un mismo suceso que se repite: narran historias de muerte y de miseria. La ausencia de elementos de cohesión explícitos obliga al lector a realizar un esfuerzo para interpretar unos versos tan abruptos. Pacheco nos da las cosas, pero nos hurta de los nexos que las unen; el lector ha de ir rellenando los huecos e indeterminaciones que se crean en el texto, sin que pueda hablarse de una lectura unívoca. Si nos guiamos por el contexto poemático, la reticencia permite al menos dos interpretaciones. Así, podría pensarse de un lado que la conciencia extrema del dolor conduce a la muerte; pero también cabe adentrarse en una lectura en clave irónica. Quizá lo que quiere denunciarse aquí no es tanto la muerte como la persecución y el asesinato. Pacheco citaría, en eco, con intención distanciadora, las sarcásticas versiones oficiales una vez que se ha eliminado a la víctima: «Aquel hombre sabía demasiado / y se murió de pronto». Hombre al que se le roba impunemente la vida, la plenitud, el amor. El destino del segundo personaje de estas mínimas narraciones no es diferente. *Tropezada*, por un desplazamiento metonímico que permuta el efecto por la causa (tropiezo → caída → *golpe*), alude de nuevo a la violencia y a la agresividad que acaba con la vida (la cabeza magullada y sanguinolenta nos hace pensar en los *Desastres de la guerra* de Goya⁴⁰). El uso adjetival provoca un efecto de extrañamiento en el lector que desautomatiza el lenguaje estándar ofreciéndonos una percepción inédita de la realidad y llamando la atención sobre la textura verbal. Estos tres versos son más ricos simbólicamente que los anteriores. La araña y la cabellera son según Durand *símbolos nictomorfos*⁴¹ que remiten a la noche, a las tinieblas y a la muerte; el aceite es germen vital (recordemos «mi pie de aceite pálido» de la versión de

⁴⁰ Pacheco le dedica una de sus odas: «Tu pincel escalpelo /abriéndole a la carne una herida siniestra» (*Poesía Completa*, II, ed. cit., p. 273).

⁴¹ DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, pp. 85 y ss.

1970). En un contexto semejante al Pacheco, aunque sin objetivo crítico, Pablo Neruda hace referencia también a este insecto. Su «Oda a la tristeza» empieza con el siguiente apóstrofe: «Tristeza, escarabajo / de siete patas rotas, / huevo de telaraña»⁴².

Tanto el hombre como la mujer muertos violentamente podrían representar las víctimas de la guerra civil. Sabemos que ésta dejó una profunda huella en la infancia de Pacheco, que escuchó desde el hospicio en que se hallaba internado las terribles detonaciones de los fusilamientos que tuvieron lugar en la plaza de toros de Badajoz. La imagen inquietante y expresionista de los ojos vacíos de la muerte alumbrados por arañas tiene su continuidad en la secuencia siguiente, que cierra el ciclo narrativo en tercera persona. Sobre estos versos nos da la clave un poema de *En la tierra del cáncer* titulado «Elegía a la cabeza de un niño», surgido a partir de un trágico suceso acaecido en Badajoz, y que narra en una nota el propio poeta: «En 1952, en un lugar denominado *Las canteras*, junto al río Guadiana, en Badajoz (España), un burro rabioso mató a dentelladas a un niño de seis años que vivía en una chabola»⁴³. En esta relación intratextual ambos textos traban un diálogo en el que el uno ilumina al otro. El motivo de la tristeza aparece en la citada elegía, donde se ha multiplicado en patetismo: «El agua tiene limpia la mirada / y no quiere mirar tanta tristeza». En los cuatro versos de nuestro poema todo aparece a una luz más propia de la pesadilla. Sabemos que se trata de un niño pobre por la connotación de *alpargatas*, pero al animal, a la *bestia*, se le adjudica ahora una función en apariencia opuesta: no es la causante de la muerte del niño inocente, sino que se comporta como una madre, lo mece en su sueño mortal. Sin embargo, la *bestia*-madre es en realidad la imagen misma de la muerte que lo acoge en su seno originario. Por otra parte, este suceso dramático tiene mucho que ver con el tremendismo cultivado por Camilo José Cela. De hecho, en *La familia de Pascual Duarte* (1942), novela ambientada en la Extremadura rural, el narrador nos relata la muerte de su hermano Mario, al poco tiempo de nacer:

Como al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras, día llegó en que, no encontrándolo por lado alguno, fue a aparecer, ahogado, en una tinaja de aceite [...]. Estaba en la misma postura

⁴² NERUDA, Pablo: *Odas elementales*, en *Poesía Completa, I*, Buenos Aires, Losada, 1967 (3ª ed.), p. 1.185.

⁴³ *Apud Poesía Completa, III*, ed. cit., p. 61, n. 3.

que una lechuza ladrona a quien hubiera cogido un viento; volcado sobre el borde de la tinaja, con la nariz apoyada sobre el barro del fondo. Cuando lo levantamos, un hilillo de aceite le caía de la boca como una hebra de oro que estuviera devanando con el vientre; el pelo que en vida lo tuviera siempre de la apagada color de la ceniza, le brillaba con unos brillos tan lozanos que daba por pensar que hubiera resucitado al él morir⁴⁴.

«He creído siempre que un rey sin hojas / no tiene nunca demasiada tristeza». Se cierra la secuencia narrativa de versos en tercera persona y volvemos a la primera. Se dibuja entonces una estructura circular, en anillo, que reenvía al motivo temporal del columpio, el péndulo y la noria del principio. La reaparición del sujeto lírico llega a través de unos versos bastante crípticos y de significado abierto, plural. Si volvemos a los versos finales de la secuencia anterior en primera persona tal vez obtengamos algunas respuestas. El rey podría muy bien ser la representación del poder supremo, quien no necesita del arte para perpetuarse. La polisemia de *hojas* (parte del árbol, pero también «cada una de las partes iguales que resultan al doblar el papel para formar el pliego» según el *DRAE*) permite interpretar el verso de esta forma. A diferencia del poderoso, el poeta es un rey desposeído de su reino que habita en el exilio permanente de su patria verdadera, la palabra.

Comparando las tres versiones del poema se observa que en la versión definitiva, al igual que sucedía ya en la de 1970, se ha suprimido un fragmento en prosa relativamente extenso que sí aparece en la edición de la *Poesía* de 1986 (ver versión [B] en Apéndice)⁴⁵. Al suprimirlo, Pacheco ha equilibrado más su texto, pero también hay que decir que ha perdido singularidad y efervescencia.

Se pierde un tanto el impulso vanguardista que confería al texto experimentación visual y turbulencia onírica en beneficio de una mayor claridad expresiva. Porque, ¿qué es lo que desvela el análisis de este fragmento? No es desde luego un caso de alogicismo lírico sin más; el flujo asociativo de la conciencia, favorecido por la ausencia de signos de puntuación, arroja un

⁴⁴ CELA, Camilo José: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, p. 52. Sobre este asunto puede verse BREINER-SANDERS, K. E.: *La familia de Pascual Duarte y su imaginaria*, Madrid, Pliegos, 1990.

⁴⁵ Los versos comprendidos entre el undécimo y el decimoséptimo aparecen prosificados y sin puntuación en la versión de 1986.

sentido, como se deduce de las isotopías de pobreza, noche, descomposición y muerte (*crepusculares arpilleras, lunas de las hormigas, huesos del esqueleto, podridas, hambriento, ratas comiéndose las cabezas de los niños recién nacidos*). Eso sí, las posibilidades de combinación de la cadena sintáctica son múltiples. Tal vez lo que resulta más chocante en esta enumeración que se imposta en otra mayor, la del poema, es el sintagma «lunas de las hormigas». Pero como explica Durand⁴⁶, la luna es un astro sometido a la temporalidad y a la muerte, mientras que en las hormigas se proyecta la angustia humana frente a la agitación acelerada y al cambio brusco, por lo que componen también uno de los múltiples rostros del tiempo. Ambos términos son de estirpe claramente lorquiana.

Hay otra imagen de contenido grotesco que llama la atención por un visionarismo tenebroso que hace pensar en El Bosco⁴⁷: «los huesos del esqueleto más antiguo ponía en los banquetes relicarios de ostras podridas para el hambriento huir de las pupilas». En este banquete de ostras podridas creo que resuena toda la tradición de los convidados de piedra y su macabro menú de gusanos y alacranes, aunque esta vez con un objetivo crítico hacia el sistema capitalista, que no distribuye equitativamente la riqueza: un alimento de lujo como la ostra se sirve *podrida* a la mesa del hambriento. La elección del término relicario –antes ya habían aparecido *orar* y *cirio*– no es arbitraria; la religión sería también responsable a los ojos del poeta por ser incapaz de remediar el hambre y la injusticia en el mundo, por mostrarse sorda ante ellos, como denunciaba el Lorca de *Poeta en Nueva York*.

Es quizá la última imagen, por su fuerza plástico-expresionista, la que dura más vivamente en la retina del lector. «Las ratas comiéndose las cabezas de los niños recién nacidos» conecta con el episodio anterior del niño agonizante y con otro poema de Pacheco titulado «Las ratas»: «¡Esos puntos brillantes como gotas de sangre en la noche sin alba! / Hay que cerrar la puerta. Pueden morder al niño». La rata se asocia a la miseria en su sentido más puramente denotativo. En el nivel simbólico la rata pertenece a la esfera del tiempo y de la muerte: es cruel y agresiva, roe cabezas como el mismo Saturno (dios de

⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 68 y 95.

⁴⁷ Pacheco escribió una «Oda a Jerónimo Bosch El Bosco», en *Poesía Completa*, II, ed. cit., p. 274: «Falta hace sobre los banquetes / que celebran los grandes de la tierra / el ojo inquisitivo de tus puros pinceles / dibujando en los vientres de los hartos / sapos de malas digestiones, / camellos de cáncer por la arena encendida».

la Melancolía, no se olvide). Igual fijación en las fauces mordedoras y dañinas hallamos en la «Oda a la tristeza» de Pablo Neruda. El chileno zoomorfiza a la tristeza, que aparece como «rata descalabrada», con «dientes de culebra» y «huesos roedores». Además de Neruda, pueden citarse también otros dos poetas a los que Pacheco leyó con delectación, y con los que cruzó algunas cartas en algún momento de su vida. Dámaso Alonso, por ejemplo, recurre a la imagen onírico-existencial continuamente en su desolador *Hijos de la ira* (1943) y, de manera similar a Pacheco, aproxima simbólicamente la tristeza al ámbito de la muerte a través de un insecto venenoso como el ciempiés: «Ha sentido siempre una tristeza que era como un ciempiés monstruoso que le colgara de la mejilla»⁴⁸. En «Tristeza o pájaro» Vicente Aleixandre representa metafóricamente a la tristeza como un «pájaro carnívoro»⁴⁹ que desgarrar las entrañas.

La última secuencia, que reitera en anáfora el sintagma «mi tristeza», liga este sentimiento a la angustia por el destino colectivo de la humanidad. A diferencia del resto del poema, donde son frecuentes los heptasílabos y los endecasílabos, ahora se impone el eneasílabo. El paralelismo sintáctico salta a la vista: tenemos una estructura trimembre –muy rítmica– de sustantivo, preposición, sustantivo y adjetivo. Tanto el caimán como el faisán representan partes del mundo natural armónico amenazado, como sugiere la adjetivación (*partido* y *ahogado*). Como no ignorará ninguno de sus lectores, el color más empleado por Pacheco en sus versos es el azul, que define muchas veces a la poesía misma. Chevalier y Gheerbrant aclaran:

*Aplicado a un objeto, el color azul aligera las formas, las abre, las deshace. Una superficie de azul no es ya una superficie [...]. Es el camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario [...]. Dominio, o sobre todo clima de la irrealidad –o de la surrealidad– inmóvil, el azul resuelve en sí mismo las contradicciones, las alternancias –como las del día y la noche– que dan ritmo a la vida humana*⁵⁰.

El poema acaba con una mención a la era atómica: «Mi tristeza esposada / de plomo atómico del aire». Recuerdese que Pacheco escribe este texto en

⁴⁸ ALONSO, Dámaso: *Hijos de la ira*, ed. de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, p. 108.

⁴⁹ ALEIXANDRE, Vicente: *La destrucción o el amor*, en *Obras Completas*, I, prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1977, p. 371.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 163-164.

plena guerra fría. La angustia frente a una posible autodestrucción del planeta en una conflagración mundial es uno de los temas constantes de su poesía, como prueba «Los hongos de la lepra»: «Libélulas de uranio / golpeaban la cárcel de los átomos. / Un viejo sumergido en los quirófanos / machacaba cabezas de electrones». La tristeza del poeta no es un sentimiento decadente servido en páginas color sepia. La tristeza pachequiana tal y como se expresa aquí tiene que ver con la injusticia y con el miedo. Por este motivo, resulta muy alejada de la melancolía romántica, de «la dicha de ser desdichado», como lo formulará Víctor Hugo y en la que sí se inspira Cernuda para escribir su «Himno a la tristeza»: «Fortalecido estoy contra tu pecho / de augusta piedra fría, / bajo tus ojos crepusculares, / oh madre inmortal»⁵¹.

No. En el poema de Pacheco la tristeza quema, no remansa el alma, sino que la mortifica cuando toma conciencia de la desigualdad de los hombres. Como decíamos más arriba, el Pacheco de estos primeros libros comparte algunos rasgos del lenguaje enaltecido y visionario de Juan Eduardo Cirlot. Éste escribe en 1947 su *Libro de Cartago (Diario de una tristeza irrazonable)*, editado póstumamente. Para el poeta catalán, Cartago, la ciudad arrasada y sembrada de sal por el ejército romano, emblematiza la nada de la propia existencia: «Oh, Baal, Cartago se parece a mi tristeza. Es un ronco plumaje de caliza, un estremecimiento de caderas y de muslos rozados; es un lugar caído entre la espuma, cuyos áridos lirios crecen y crecen con persistencia horrenda, quemada por el dolor de ese crecimiento inacabable»⁵². No obstante, y a diferencia de Pacheco, esta tristeza se identifica con una angustia cuya causa no hay que buscarla en el exterior; es una tristeza puramente subjetiva y agonística, que horada el corazón, pero que no surge de una mirada hacia el otro que sufre.

¿Quién es entonces el Pacheco que escribe *Arcángel sonámbulo*? Desde mi punto de vista, ni un poeta social bajo la férrea consigna del pedestre

⁵¹ CERNUDA, Luis: *Poesía Completa*, en *Obra Completa*, I, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 242. Cernuda, que conoció bien el romanticismo inglés, tiene en mente la «Ode on Melancholy» de John Keats: «Ay, in the very temple of Delight / Veiled Melancholy has her sovran shrine, / though seen of none save him whose strenuous tongue / can burst Joy's grape against his palate fine; / his soul shall taste the sadness of her might, / and be among her cloudy trophies hung» (*Odas y sonetos*, ed. bilingüe de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1995, p. 176).

⁵² CIRLOT, Juan Eduardo: *El libro de Cartago*, prólogo de Carlos Edmundo de Ory, ed. de Victoria Cirlot, Barcelona, Igitur, 1998, pp. 48-49.

popularismo o de la retórica panfletaria, ni un poeta surrealista tan hermético como torrencial. El lector percibe una notable elaboración del lenguaje a través de símbolos e imágenes irracionalistas, erosivas, que en ocasiones despliegan un vector crítico muy acusado. Uno se pregunta por qué Pacheco no siempre siguió la consigna de esta incandescencia verbal dentro de planteamientos testimoniales. Un poema como el que acaba de comentarse es más universal que otros muchos que con el correr de los años va a escribir con la mente puesta en esa entelequia traicionera que es la *inmensa mayoría*.

APÉNDICE

[1] DESCRIPCIÓN DE MI TRISTEZA

Mi jardín sumergido
con columpio de niños.
Mis pasos por pasillos de celuloide
donde los gatos encienden sus maullidos.

Mi caminar de tibias norias húmedas.
Mi floración de péndulos heridos
por el latir de inmensas amapolas.
Mi cuarto sin vestir,
mi máquina sin aire.

Mi verdad sin notarios
sangrada con élitros de pulpa,
helándose despacio
en libros sumergidos.
Mis labios sin decir
la relación que tienen
los violines con frías
pantallas de quirófano.

Aquel hombre sabía demasiado
y se murió de pronto
como un papel sin escribir te amo.
Aquella mujer tenía la cabeza tropezada.
Largas cabelleras de arañas sin aceite
alumbraban los ojos de la muerta.

Aquel niño agonizaba en alpargatas
meciéndole la bestia
sin atreverse a orar
por las filas del húmedo cirio.

He creído siempre que un rey sin hojas
no tiene nunca demasiada tristeza.

Mi tristeza esposada,
con cinta de caimán partido,
pluma de faisán ahogado
y letra de poema azul.
Mi tristeza pesada
de plomo atómico de aire.

(Poesía Completa, 1999)

[2] DESCRIPCIÓN DE MI TRISTEZA

Mi jardín sumergido conteniendo el columpio de los niños,
mis pasos por los pasillos de celuloide
donde los gatos encienden sus maullidos,
mi caminar de tibias norias húmedas;
mi floración de péndulos heridos
por el latir de inmensas amapolas;
mi cuarto sin vestir,
mi máquina sin aire, mi verdad sin notarios.

Sangrada como élitros de pulpa, helándose despacio en libros sumergidos y labios sin decir la relación que tienen los violines con las frías pantallas del quirófano.

Aquel hombre sabía demasiado
y se murió de pronto
como un papel sin escribir TE AMO;
aquella mujer tenía la cabeza tropezada
y largas cabelleras de arañas sin aceite
alumbraban los ojos de la muerta;
aquel niño moría en alpargatas
meciéndole la bestia sin atreverse a orar
por las filas del húmedo cirio.

He creído siempre que un rey sin hojas no tiene
nunca demasiada tristeza.

Mangas crepusculares arpilleras crecían por las cabezas lunas de las hormigas nieves soliendo predecir destinos donde los huesos del esqueleto más antiguo ponía en los banquetes relicarios de ostras podridas para el hambriento huir de las pupilas que miraban la lentitud de las ratas comiéndose las cabezas de los recién nacidos.

Mi tristeza esposada
con una cinta de caimán partido,
con una pluma de faisán ahogado,
con una letra de poema azul.

Mi tristeza pesada de los plomos atómicos del aire.

(Poesía, 1986)

[3] DESCRIPCIÓN DE MI TRISTEZA

Mi pie de aceite pálido,
mis orejas sin sobres,
mi jardín sumergido sosteniendo el columpio de los niños,
mi cuarto sin vestir,
mi verdad sin notarios,

mis violines pegados en las frías pantallas del quirófano.

Aquel hombre sabía demasiado y se murió de pronto
sin pronunciar «Amor».
Aquella mujer tenía la cabeza tropezada
y largas cabelleras alumbraban los ojos de la muerta.

He creído siempre que un rey sin hojas no tiene nunca
demasiada tristeza.

Mi tristeza esposada con una cinta de caimán partido,
con una pluma de faisán ahogado,
con una letra de poema azul.

Mi tristeza pesada de los plomos atómicos del aire.

(Poesía en la tierra, 1970)