



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**“DE CORAZÓN A CORAZÓN, DE HUESO A HUESO”
ELEMENTOS SIMBÓLICOS
EN LA POESÍA DE JOSÉ LUIS HIDALGO**

María Ángeles Chavarría Aznar

Directora: Consuelo Candel Vila

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

**UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA**

**“DE CORAZÓN A CORAZÓN, DE HUESO A HUESO”
ELEMENTOS SIMBÓLICOS
EN LA POESÍA DE JOSÉ LUIS HIDALGO**

TESIS DOCTORAL

**Presentada por:
María Ángeles Chavarría Aznar**

**Dirigida por:
Dra. Consuelo Candel Vila**

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

Valencia, 2015

A mis hijos, Alejandra y Héctor, a quienes deseo legarles el valor de la constancia y transmitirles que ningún halago es más satisfactorio que el trabajo hecho con ilusión y empeño.

De corazón a corazón, de hueso a hueso,
saltan pájaros ardiendo como puñales,
piel del mundo o deseo donde la carne gime,
un gran río desnudo de inesperados crisantemos.

José Luis Hidalgo, *Raíz* (“Amor así”)

Pero ya no estoy solo, mi ser vivo
lleva siempre los muertos en su entraña.
Moriré como todos y mi vida
será oscura memoria en otras almas.

José Luis Hidalgo, *Los muertos* (“Lo fatal”)

No creo que nada esté escrito en ningún libro. Al contrario, cada
hombre trae al mundo una cantidad infinita de hombres por hacer, muchos
blancos donde apuntar.

José Luis Hidalgo

Si me muero, dejadme. No me cantéis. Enterradme envuelto en la baraja que dejo, en ese bello tesoro que sabrá pulsarme como una mano imponente. Sonaré como un perfume del fondo, muy grave. Me levantaré hasta los oídos, y desde allí, hecho pura vegetación me desmentiré a mí mismo, deshaciendo mi historia, mi trazado, hasta dar en la boca entreabierta, en el sueño que sorbe sin límites y que, como una careta de carbón, me tragará sin toserse.

Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra* (“Fuga a caballo”)

[...] sé que Hidalgo tendrá su biografía. Si no fuera bastante justificación su obra, lo sería su persona, humana, atormentada, admirable.

José Hierro

Los hombres no sabemos ser justos y necesitamos de la muerte para perdonar incluso el talento.

Eusebio García Luengo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	12
PALABRAS PRELIMINARES	13
PARTE I: ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
1.1. Contexto cultural y panorama de la poesía de la posguerra	18
1.1.1. Una mirada retrospectiva	18
1.2. 2. Poesía de la posguerra. Complejidad y respuestas estéticas	36
1.2. Ubicación de la poesía de Hidalgo	69
1.2.1. Primera aproximación	69
1.2.1. La colaboración de Hidalgo en revistas de su época	80
PARTE II: INTRODUCCIÓN AL UNIVERSO POÉTICO DE HIDALGO	95
2.1. Fundamentos del mundo poético de Hidalgo: temas recurrentes en su poesía ..	96
2.1.1. El amor	96
2.1.2. Dios	105
2.1.3. La muerte	117
2.2. <i>Intensificación y distensión</i> en los tres poemarios de Hidalgo	131
2.2.1. <i>Raíz</i>	132
2.2.2. <i>Los animales</i>	148
2.2.3. <i>Los muertos</i>	152
PARTE III: LOS SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE JOSÉ LUIS HIDALGO	191
Introducción al estudio de los símbolos más representativos en los poemas de José Luis Hidalgo	192

3.1. Símbolos de uso o emblemas cromáticos	200
3.1.1. Azul	201
3.1.2. Rojo	209
3.1.3. Verde	221
3.1.4. Amarillo y luz	226
3.1.5. Negro, oscuro, gris y blanco	234
3.2. Símbolos arquetípicos	242
3.2.1. Elementos primigenios	242
3.2.1.1 Elementos aéreos	242
3.2.1.1 1. El aire, el viento, la brisa, las nubes	243
3.2.1.1 2. Las nubes y la nebulosa asociadas a otros elementos ...	251
3.2.1.1 3. El pájaro	262
3.2.1.1 4. El árbol	269
3.2.1.1 5. Elementos cósmicos y celestes	283
3.2.1.1 5.1. La noche	284
3.2.1.1 5.2. La luna	295
3.2.1.1 5.3. Las estrellas	302
3.2.1.1 5.4. El sol	309
3.2.1.1 5.5. El cielo	314
3.2.1.2. Elementos terrestres	320
3.2.1.2.1. Espacios físicos interiores	320
3.2.1.2.2. Espacios terrestres naturales	322
3.2.1.2.2.1. La tierra	322
3.2.1.3. Elementos acuáticos	333
3.2.1.3.1. El mar	334
3.2.1.3.2. El río	342
3.2.1.3.3. La lluvia	346
3.2.1.4. Elementos ígneos	350
3.3. Símbolos de creación	354
3.3.1. Espacios íntimos	354

CONCLUSIONES	373
El imaginario de Hidalgo	374
BIBLIOGRAFÍA	383
A. Referencias bibliográficas de José Luis Hidalgo	384
• Ediciones originales de su obra poética	384
• Otras ediciones	385
• Números especiales de revistas dedicados a José Luis Hidalgo	385
• Referencias <i>on line</i> de interés	386
B. Estudios sobre José Luis Hidalgo y su obra	387
C. Bibliografía sobre poesía (principalmente española). Teorías literarias y crítica metodológica	399

AGRADECIMIENTOS

Aun a riesgo de omitir a tantas personas sin cuyo apoyo hubiera sido imposible este trabajo, no puedo olvidar en mis agradecimientos al personal de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València (en particular a Inmaculada Zaragoza) por facilitarme todas las gestiones y hacer sencillo cada trámite; además de a diversos estudiosos, profesores y doctores (Arcadio López-Casanova, Ricardo Llopesa, Elia Saneleuterio, Sergio Arlandis, Carlos Alcorta...) que me han ayudado con su orientación bibliográfica o metodológica, sus ánimos y su estímulo. Gracias por toda la información aportada y por darme la seguridad necesaria en cada fase.

De modo especial, doy públicamente las gracias a mi directora de Tesis, la Dra. Xelo Candel, por estar pendiente de cada detalle, implicarse en el proyecto como si fuese suyo propio y atender las dudas y las correcciones con un rigor y celeridad impecables. Es impagable su acompañamiento en este proyecto y su aliento para superar todas las dificultades que, por razones ajenas a mi voluntad, han ido surgiendo a lo largo de este proceso. Gracias por convertir cada obstáculo en un motivador reto.

Para terminar, destaco mi más profundo y cariñoso agradecimiento a mi familia. Sin la ayuda de mis padres, la comprensión de mi marido y la paciencia de mis hijos este trabajo no hubiese llegado a su fin. Gracias por esa entrega sin límites.

PALABRAS PRELIMINARES

El interés que demostraron los contemporáneos de José Luis Hidalgo por su figura y su obra nos proporciona un intenso material elaborado por todas aquellas personas que convivieron con él, compartieron inquietudes artísticas, debatieron sobre manifestaciones literarias, disfrutaron de sus lecturas y lamentaron su muerte temprana. La recopilación de estos estudios nos abre el camino para el conocimiento del poeta y el reconocimiento de su mérito. En este aspecto, hemos creído conveniente profundizar en la figura de Hidalgo y en su obra poética reconsiderando los estudios realizados sobre él hasta el momento e intentando abrir otras vías de investigación futuras.

Partimos de la hipótesis de que la poesía de Hidalgo, pese a formar parte del contexto que caracteriza a la poesía de la posguerra, no se rige exclusivamente por los cánones que marcaron a los poetas contemporáneos del autor ni resulta fácil de ubicar en alguna de las generaciones canónicas. De ahí su riqueza y su interés. Por lo cual, el presente trabajo pretende, tras ubicar al autor en su época social y su entorno literario, tratar de definir las particularidades que demuestran la originalidad del poeta cántabro, que oscila entre el desencanto de la época y la euforia vital propia de una juventud truncada por la muerte.

Por otro lado, estamos convencidos de que la obra poética de este autor sigue ofreciendo múltiples posibilidades de análisis. Entre todas ellas nos hemos decantado por valorar minuciosamente los elementos simbólicos que el autor utiliza en sus versos, unas veces siguiendo la significación más tradicional de los mismos y otras aportando sus propios matices significativos que iremos viendo a lo largo del presente estudio. Previamente, en el análisis pormenorizado de cada poemario, anticiparemos el modo en que las diferentes construcciones simbólicas determinan los niveles definidos por los ejes ascensional-descensional. Todo ello nos conducirá hacia una línea interpretativa en la que resultan de gran interés los contrastes que se

aprecian en el tratamiento de los diferentes temas por parte del poeta, así como de los símbolos más característicos.

Si bien son varios los estudiosos que se han interesado por el empleo de los símbolos en Hidalgo, como iremos viendo a lo largo del trabajo, nos interesaba realizar un estudio más detallado del mismo que englobase toda su obra, en vez de un acercamiento a un poema destacado o un grupo de símbolos en concreto, como se ha hecho hasta ahora. Por tanto, abordaremos los diferentes símbolos en relación a la esfera significativa hidalguiana que dé sentido a cada uno de ellos en relación al contexto general, a fin de desentrañar el modo en el que José Luis Hidalgo se acerca a los temas que más le preocupan y cómo se enfrenta a sus conflictos a través de dualidades simbólicas y de contrastes, algunos de los cuales se repiten con frecuencia. De este modo justificaremos este estudio y nos habremos adentrado en una obra en la que, pese a ser reducida, se aprecia una interesante evolución de un poeta joven que merece la pena recuperar.

Para demostrar esta diferenciación de Hidalgo con respecto a su época y realizar una exposición no necesariamente exhaustiva pero sí rigurosa, hemos optado por dividir nuestro trabajo en tres partes que tienden de lo general a lo particular. La primera se centra en los aspectos más destacables de la poesía de la posguerra para detallar a continuación en qué contexto se ubicó el autor estudiado, en qué aspectos se sintió más identificado y de qué modo se integró en el ámbito cultural y literario de su época. Aquí haremos una mención especial de las revistas en las que colaboró activamente, puesto que parte de su obra comienza a publicarse en dichas revistas especializadas.

La segunda parte se detiene, en un primer apartado, en los temas más recurrentes en la lírica hidalguiana: el amor, Dios y la muerte. A partir de cada uno en particular nos iremos adentrando en la poesía de Hidalgo, profundizaremos en las preocupaciones que, al fin y al cabo, conforman el fondo de sus poemas e iremos definiendo algunas características de su sentir poético. De este modo, iremos corroborando las impresiones iniciales a partir de nuevos datos obtenidos en los mismos poemas; a la vez que anticiparemos algunos aspectos significativos que se

confirmarán y desarrollarán en el posterior análisis de los elementos simbólicos. Previamente a este análisis y a continuación del tratamiento de los temas, se expone, en un segundo apartado, el continuo contraste entre el eje ascensional-descensional a lo largo de los tres poemarios publicados: *Raíz*, *Los animales* y *Los muertos*. Aunque esta parte tiene una razón evolutiva, a fin de mostrar la evolución de Hidalgo hasta llegar a la máxima expresión que las circunstancias vitales y su prematura muerte le permitieron, también tiene una justificación conectora, en el sentido de que establece una conexión necesaria entre los temas y los símbolos estudiados en capítulos posteriores. Estos datos nos permitirán valorar la importancia de las dualidades en el poeta antes de pasar al último nivel en el que, en efecto, se puede apreciar detenidamente el valor de cada símbolo en los poemas de Hidalgo.

La tercera parte constituye el centro de nuestro estudio, puesto que es en ella donde se inicia la observación de los diferentes símbolos y se examinan los matices que el poeta aporta a través de sus versos. Dicha interpretación es de sumo interés al permitirnos destacar la complejidad analítica de un autor en apariencia sencillo, en cuya obra predominan los contrastes y las dualidades que, en definitiva, son las que definen o reflejan la escritura, la riqueza expresiva e incluso el carácter del escritor. A fin de facilitar la comprensión y guiarnos por un modelo preciso ajustado a nuestro método de trabajo, hemos optado por seguir la clasificación del profesor Arcadio López-Casanova (1994: 94-97) destacando de ella aquellos símbolos más frecuentes en la poesía de José Luis Hidalgo y obviando los que no aparecen en los versos del autor. Todo ello nos lleva a establecer las conclusiones que pondrán fin, por el momento, a esta investigación.

PARTE I:

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. CONTEXTO CULTURAL Y PANORAMA DE LA POESÍA DE LA POSGUERRA

1.1.1. UNA MIRADA RETROSPECTIVA

Los poetas de posguerra, entre ellos José Luis Hidalgo, se vieron influenciados por autores muy diversos, algunos de los cuales definirían una línea expresiva a modo de experimentación y otros marcarían su trayectoria. Concretamente, bebieron de las vanguardias, que asimilaron de un modo peculiar y, según los autores, dotaron a sus versos de la pureza, en unos casos, o de la inminente rehumanización, en otros, de la etapa anterior a una guerra civil que supondría un paréntesis para diferentes tendencias.

Aunque detallaremos en el siguiente apartado la dificultad que entrañan los términos generacionales, además del peligro de las antologías que pretenden definir el canon literario¹, insistimos aquí en que no pretendemos adentrarnos de manera exhaustiva en cada una de las denominadas “generaciones” sino más bien hacer un recorrido, sin entrar en detalles que no correspondan a dicho estudio, por los autores que, como podremos comprobar en el análisis posterior, influyeron en algunas tendencias literarias de la posguerra y dejaron huella en Hidalgo de un modo evidente. En cambio, sí nos parece de importancia replantearnos la teoría del canon literario, puesto que, como afirman Pozuelo y Aradra (2000: 71), “el problema de la teoría hoy no radica [...] en administrar los controles para que unas voces se oigan y otras sean amortiguadas, sino denunciar y resistirse al modo como se conceptualiza la literatura de manera provechosa para que esos silencios o esas amortiguaciones

¹ Creemos de interés poner énfasis en la aportación sobre el canon literario de Even-Zohar (1990: 18), para quien “la literatura no puede definirse ni en el nivel de los textos, como una suma de ellos, ni al nivel del repertorio, ni en cualquiera de los otros, sino en el conjunto de tal sistema”.

sean posibles”. De este modo, nos planteamos la pregunta clave para nuestra investigación: ¿por qué no recuperar a Hidalgo en vez de resignarse a “esos silencios o esas amortiguaciones”? De igual manera, coincidimos con dichos estudiosos en la “imposibilidad de definir el canon como un hecho estático” (79). Es por ello por lo que conviene hacer ese previo recorrido, dinámico y alejado de rigideces canónicas, por autores que, aun siendo en exceso conocidos por sus múltiples méritos, interesa retomar en relación al autor cántabro cuya obra y carisma literario pretendemos reivindicar.

Uno de los maestros cuya influencia es patente en Hidalgo es Juan Ramón Jiménez, cuyas similitudes aparecerán al analizar determinados símbolos. En cualquier caso, consideramos el influjo de otros autores a quienes, a medida que avancemos en el estudio, vincularemos con la obra de José Luis Hidalgo quien, en efecto, se nutrió de los grandes autores y reflejó en sus versos su particular influencia. Comenta José Paulino Ayuso (2003: XI) que la lírica del siglo XX se caracteriza por su unidad en cuanto a los referentes, entre los que cita a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Unamuno o los poetas del 27 (de Jorge Guillén a Federico García Lorca), que forjaron “un modelo de lenguaje poético moderno, que dio origen a esta larga tradición que en ellos se reconoce”. Junto a ellos cita otras influencias destacables en determinados momentos, tales como Rubén Darío (a quien también nos referiremos en este apartado para retomar, posteriormente en el análisis, la influencia que tuvo en Hidalgo en determinados símbolos o líneas expresivas), Luis Cernuda desde mediados de siglo y el papel de Vicente Aleixandre (claro referente en Hidalgo) como “animador e impulsor de los jóvenes de la posguerra.” Por otro lado, reconoce acertadamente Paulino Ayuso que “ninguno de estos grandes autores, como ninguna de las distintas corrientes líricas que discurren por el cauce de este siglo, se presenta de forma simple o admite una sola lectura.” Y esta afirmación podemos aplicarla perfectamente a Hidalgo, pese a que, por su muerte prematura, apenas tuviese tiempo de evolucionar y demostrar hacia dónde podrían haberse dirigido sus preferencias expresivas. Tenemos el ejemplo de Machado para ilustrar

esta variedad de tendencias en un mismo autor². Con estas afirmaciones queremos dejar constancia desde el principio, aunque retomaremos el tema, del peligro que supone encasillar a un autor en una determinada línea estética o generacional. Es este el motivo por el que nos decantamos por un estudio más flexible de la obra del poeta que, en cada momento creativo requerirá una atención peculiar, aunque no por ello eludamos la responsabilidad de adentrarnos en la época y conocer el entorno socio-cultural que condicionó de algún modo al poeta.

Así pues, creemos justificado volver la mirada a Juan Ramón Jiménez (1881-1958), por su indiscutible influencia en Hidalgo (como concretaremos en el análisis posterior) y por ser, sin duda alguna, el introductor de nuestra poesía española en la modernidad³ del siglo XX, el verso libre y la prosa breve poética. El poeta de Moguer se alejaba de la era industrial para adoptar caminos estéticos más íntimos y personales hasta crear una poesía propia e inimitable, aunque inspiradora de futuras generaciones de poetas. Su escritura está marcada por el sello de su personalidad, y su influencia es tan grande que ha atravesado el siglo, de principio a fin. Juan Ramón se educó literariamente de la mano de Rubén Darío⁴. Fue él quien organizó la

² El Machado regeneracionista e ideólogo (de *Campos de Castilla*) va precedido del simbolista (*Soledades. Galerías. Otros poemas*) y seguido del sapiencial y metafísico. Por eso el regreso a su obra se realiza bajo distintas perspectivas, enriquecedoras e integradoras en su sucesión, aunque a veces nos parezcan contradictorias en sí y se presenten polémicas. (Paulino Ayuso, 2003: XI). También comenta el autor que hay desgaste de temas y estilos pero “no hay quiebra verdadera. No se instaure una nueva tradición. Así, los poetas del veintisiete se alejan de Antonio Machado, pero aprovechan el magisterio de Juan Ramón e integran los modos y los principios de la renovación vanguardista, desde el cubismo al surrealismo con las más clásicas y tradicionales influencias.” (Paulino Ayuso, op.cit.: XII).

³ Destaca Cano Ballesta (1999: 19) que “ya desde su origen el término «modernidad» aparecía ligado a toda una serie de hechos ajenos al arte. Su inventor, Charles Baudelaire, afirmaba, no sin cierto tono magistral, que sólo podrá ser considerado auténtico artista moderno aquel que tenga sensibilidad para percibir la «belleza misteriosa» de la gran urbe.” En este sentido, Juan Ramón Jiménez, “consciente de su alienación”, exploraba “los nuevos caminos de la interioridad: el mundo íntimo hacia el que se orientaba el arte europeo de principios de siglo.” (Cano, op.cit.: 75).

⁴ Resulta ilustrativa la apreciación de María Dolores de Asís sobre la fuerza innovadora del modernismo y su influencia en Juan Ramón Jiménez y la lírica española en general:

“El modernismo innovó el lenguaje, las formas métricas y las técnicas; estas innovaciones respondían a un cambio en el modo de entender la vida, era una nueva sensibilidad que se acercaba de nuevo al romanticismo. [...] Para Juan Ramón Jiménez significó un cambio de actitud: suponía el encuentro con la belleza sepultada durante todo el siglo XIX [...] A la vez, se advierte en el modernismo una preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión y decepción ideológicas, a la soledad espiritual, que se manifiesta como típica de la época.” Y prosigue:

publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El Canto errante* (1907). Es decir, conoció los poemas antes de su publicación, incluso en el instante de ser escritos. Hijo de Darío y nieto de Bécquer, literariamente hablando, Juan Ramón Jiménez⁵, supo ver la espiritualidad de Bécquer⁶ y apreciar las conquistas del pensamiento moderno, así como las claves poéticas que estaban por venir⁷, a través de los nuevos ritmos. Nadie como Darío conoció a Juan Ramón. Y los testimonios más hermosos y humanos los escribió Juan Ramón en su libro *Mi Rubén Darío (1900-1956)*⁸.

“Cosmopolitismo, sensualismo esteticista, son notas del movimiento coincidentes con una renovación que ya se había puesto en España a través de figuras como Manuel Reina, Ricardo Gil y, sobre todo, Salvador Rueda.” (De Asís, 1977: 14)

⁵ Con respecto a Juan Ramón Jiménez insiste Soria Olmedo (1991: 14-17) en “su compleja y vigilante evolución” puesto que depuró “el repertorio modernista en el que se formó; aunque quedan muestras de simbolismo verleriano” y anticipó “un camino que seguirán poetas más jóvenes”. Destaca fundamentalmente su “desnudamiento expresivo que marca un antes y un después” así como “el esfuerzo de Juan Ramón Jiménez por depurar el material estético”.

⁶ Sobre el valor expresivo de Bécquer, destaca Luis Cernuda: “Hay en Bécquer una cualidad esencial del poeta: la de expresarse con una claridad y firmeza que sólo los clásicos tienen. Trátese de sustituir en un verso de Góngora una palabra por otra de igual acento y medida, para “mejorar” el verso, y veremos que es imposible. Ritmo y expresión se compenetran allí, formando un todo que no se puede alterar.” (Cernuda, 1971: 39)

⁷ Es interesante la valoración de Marco sobre la interrelación de determinadas corrientes literarias, puesto que en el caso de Juan Ramón se da la maestría de aprovechar las aportaciones de estas y evolucionar hacia una estética propia que dejaría una profunda huella en generaciones postreras. Así expresa el autor esta sutil transición: “La diferencia que va desde el modernismo a la poesía pura es mucho menor que la que va de ésta al arte «nuevo». Porque el arte de vanguardia supone una reacción contra los fundamentos mismos de la expresión artística.” (Marco, 1982: 162).

⁸ Hay pasajes de íntima armonía como el siguiente, cuando el poeta de Moguer lo evoca, dando una visión personal sobre la figura de Rubén Darío:

“Cuando yo vi a Rubén Darío no pensé nada sobre él, no me pareció bien ni mal. Yo lo aceptaba como era, y los otros Rubenes Daríos se me dispararon sin darme yo cuenta tampoco. Es posible que para mí hubiese por el mundo varios Rubenes Daríos en sitios diferentes pera la verdad es que yo no volví a ocuparme de ellos para nada. Allí estaban todos prensados en aquella figura, aquel ser obeso y misterioso que me parecía un orbe extraño. Rubén Darío era ya un amigo mío, estaba a mi lado, tenía en el bolsillo del patelot mi libro *Nubes*, lo sacaba en tal café, me señalaba esto o lo otro y me decía: «Usted va por dentro». Yo tampoco tenía cuidado de que aquel libro mío que iba a todas partes en el paletot de Rubén Darío, teatros, tranvías, cafés, tabernas se extraviase. Parecía que iba unido a él como un satélite y que no podía salir de la órbita suya”. Y continúa: “Ya sabía yo cosas científicas de Rubén Darío, qué volumen de aire desplazaba, cómo respiraba su nariz el aire, cómo comía mariscos, cómo bebía whisky. Sabía con qué línea oblicua sonreía, con qué labios esféricos hablaba, con qué vago son veladamente agudo vibraban sus cuerdas vocales, lo que pesaban sus «manos de marqués», qué dirección tenía las arrugas de su levita. Lo sabía todo porque mis sentidos miraban, oían, tocaban, olían la mole de Rubén Darío. Pero había otra cosa en mí que no le daba importancia a todo aquello, que no lo tomaba en cuenta. Rubén Darío estaba a mi lado como un fenómeno natural inadvertido como el nacimiento o la muerte” (Jiménez, 2000: 56).

Juan Ramón se inició con *Ninfeas* y *Almas al viento*, dos libros publicados al mismo tiempo, en septiembre de 1900. El primero, con título modernista⁹ proporcionado por Villaespesa, ofrece temas propios del decadentismo como la pasión erótica y la complacencia en el dolor. El segundo, cuyo título lo proporcionó Rubén Darío (quien también comparte el título “Lo fatal” con José Luis Hidalgo), está más alejado de la moda de entonces. Es más bien la búsqueda de identidad con su poesía interior, dominada por la sencillez. Son dos libros de los cuales renegó a lo largo de su vida, por no entrar en la línea de su estética. Luego vino *Rimas* (1902), otro libro de aprendizaje que siguió la saga de la poesía becqueriana. Fue con *Arias tristes* (1903) donde empieza a desarrollar su enorme personalidad lírica que inaugurará y llenará la poesía española del siglo XX. Se caracteriza por la articulación del ritmo, la entrada de una corriente nueva, de la mano de las corrientes europeas de la vanguardia¹⁰. En este sentido, comenta Vivanco (1971: 44) que “la palabra poética del mejor Juan Ramón, la que queda como revelación y no sólo como ejercicio, se caracteriza por su desnudez anti-retórica.” La poesía de Juan Ramón Jiménez, como en su tiempo fue la de Machado¹¹, significó el triunfo de la

⁹ En cuanto a la “cuestión concreta de la influencia modernista sobre nuestra literatura y poesía de la época”, y remontándose a la generación del 98, donde incluye al inclasificable Juan Ramón Jiménez, destaca Cernuda (1971: 62) que “dentro del 98 suelen distinguirse dos grupos, incluyéndose en el primero a Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, y en el segundo a Machado, Jiménez, Pérez de Ayala; pues bien, es el segundo grupo al que el modernismo afecta más que al primero; aunque convenga tener en cuenta la excepción [...] de Valle-Inclán, quien cae dentro del modernismo, sin sacudirse enteramente de él hasta que su genio le lleva [...] a las obras que, como *Divinas palabras*, marcan el cenit de su admirable producción dramática, entre nosotros única. Ciertamente que siempre hubo en Valle-Inclán rasgos característicos ajenos al modernismo: la truculencia y la ironía.

¹⁰ Con respecto a la repercusión de las vanguardias europeas, resalta Joaquim Marco lo siguiente: “No existe una vanguardia «original» entre nosotros, lo cual no significa que los movimientos de la vanguardia española carezcan de calidad y de relativa originalidad. Sin embargo, al partir de situaciones socio-literarias típicas y muy distintas de las francesas e italianas, por ejemplo, carecen de su virulencia.” (Marco, 1982: 161)

¹¹ En efecto, también con Antonio Machado tiene lugar “un proceso de distanciamiento respecto del modernismo” (Soria Olmedo, 1991: 12) que se decanta hacia el territorio de los sentimientos, un ejercicio de la memoria, el paisaje castellano, la reflexión sobre el tiempo o el desdoblamiento del yo.

modernidad¹², la entrada del verso libre y el trabajo léxico minucioso y estético, rasgos que valorará Hidalgo y que definirán sus versos.

Entre los poetas de la generación del 27, encontramos motivos suficientes y autores concretos que no dejaron indiferente, como veremos con detenimiento, a José Luis Hidalgo. Con el 27 se produce el paso decisivo hacia la poesía moderna¹³ todavía impregnada de gotas románticas de Bécquer¹⁴, con la aparición en 1920 de dos nombres: Federico García Lorca representa con sonado fracaso su obra *El maleficio de la mariposa*, y Gerardo Diego con su primer libro de versos *Romancero de la novia*. Estos dos poetas encarnarán dos de las líneas representativas de esta

¹² En este sentido destaca Castellet (1960: 42-43) la considerable repercusión de Juan Ramón Jiménez:

“La importancia histórica de Juan Ramón Jiménez [...] proviene de haber representado un esfuerzo de incorporación a las corrientes poéticas europeas del momento, esfuerzo en que precedió a la generación del 27 y que realizó bajo el ejemplo de Rubén Darío, completamente solo – a partir del momento en que Machado, con «Campos de Castilla», abraza una poética de significación realista, contrapuesta a esa actitud anterior que él mismo calificaba de «intimista» – en una soledad que él se cuidó de mantener y subrayar, no sin notoria complacencia. La poesía fue para Juan Ramón Jiménez la vocación de toda una vida, el trabajo diario, la ocupación constante. Era su oficio y, como tal, lo tomó en serio. En buena parte, de ello deriva su grandeza.”

¹³ Consideramos acertado el comentario de Cano Ballesta (1972: 47) acerca de los logros de dicha generación, lo que contribuyó a posicionarse como modelo de futuros poetas: “La generación poética del 27 ha sabido apropiarse sus conquistas y convertirlas en obra de calidad. La poesía española queda elevada al nivel de la modernidad, incorporada a los movimientos líricos centroeuropeos. Con indudable complacencia se anuncia llegado el momento de concentrarse en la elaboración y perfeccionamiento de lo conquistado. Tal trabajo, por aquellos años, se llamaba «depuración».”

¹⁴ Dámaso Alonso explica este cambio de la nueva poesía hacia el neorromanticismo y la rehumanización:

“Porque es cierto que en la poesía de 1920 a 1930, por afán de eliminar elementos seudopoéticos, no sólo se han suprimido (según el ejemplo de J.R. Jiménez y A. Machado) los oropeles del modernismo (preponderancia del ritmo, vocabulario exótico y rico, decoración externa, etc.), sino que también se habían esquivado gran parte de las pasiones humanas o movimientos más directos de la voluntad [...]. Pero [...] en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de «poco humanos» (Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, García Lorca, Salinas, etc.), por los caminos más distantes, y probablemente obedeciendo a una causa general [...] vuelven los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tono apasionado [...] Asistimos, pues, a un movimiento que podríamos calificar de «neorromántico», por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior, pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa.

Nadie podrá negar ahora «humanidad» a la poesía nueva. Y admitida su profundidad humana, habrá que omitir la acusación de vacío y palabrería.” (Alonso, 1958: 284-285).

generación y que, junto al surrealismo (más cercano a Cernuda o a ciertas manifestaciones de Aleixandre), determinan nuevas vías de expresión¹⁵:

Los años optimistas y creadores de preparación de la República van a ser los más ricos en planteamientos de la palabra poética y, sobre todo, poemática, a través de los poetas del 27, que son los que se abren paso en primera línea. Hay, en estos poetas, un primer “clima de arranque” a un mismo tiempo creacionista y juanramoniano, sin olvidar el brote neo-popular y tradicional, que arranca de Gil Vicente y los cancioneros. A este primer clima se añade pronto el clima surrealista. Llamo “clima de arranque” al nuevo ámbito de posibilidades internas y externas que abre una auténtica palabra poética. (Vivanco, 1971: 38-39)

Una de las principales polémicas que se plantean a la hora de estudiar las diferentes influencias radica en determinar cuál fue exactamente el papel del surrealismo¹⁶, por el que también se interesó Hidalgo, y su repercusión en la lírica española. Para Fernando Vela (1982: 32) “el suprarrealismo es otra tentativa para suprimir resistencias y rozamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica.” De modo parecido, insiste Octavio Paz en que “el surrealismo pone en tela de juicio a la realidad; pero la realidad también pone en tela de juicio a la libertad del hombre” (Paz, 1982: 42), a la vez que cuestiona el significado de lo que se llama

¹⁵ Entre ellas, destaca Paulino Ayuso (2003: XVI-XVII) que “en los años veinte la estética dominante es la que llamamos de la «poesía pura», que presenta una visión entusiasta del mundo y una gran selección verbal, basada en la precisión de los sustantivos, la escasez y justeza de los adjetivos y el dominio técnico del verso, que prefiere el ritmo rápido y se concentra en breves poemas que prescinden de toda anécdota y de toda efusión sentimental. Así se componen los libros *Canciones*, de Lorca, *Marinero en tierra*, de Alberti (ambos con fuerte nota neopopular o tradicional), *Cántico*, de Jorge Guillén y *Perfil del aire*, de Luis Cernuda.”

¹⁶ Con respecto a las posibles causas que dificultaron la introducción del surrealismo en España, comenta Cano Ballesta (1972: 134): “El surrealismo se abrió paso en España con gran dificultad porque representaba actitudes que chocaban directamente con los principios más caros de la «poesía pura»: control en la creación, depuración, cierto intelectualismo, horror a la efusión sentimental, precisión y exactitud. El desinterés o fobia por la Belleza, proclamados por algunos surrealistas, no hizo sino provocar desagrado. Tal como llegaba de Francia significaba un renacer del romanticismo, contra el cual precisamente trataban de defenderse todavía los grandes poetas del 27.”

destino o casualidad. Por otro lado, entre las principales conclusiones acerca del surrealismo, comenta Juan Larrea lo siguiente:

Toma cuerpo en una trama de contradicciones correspondientes al estado de decadencia del mundo occidental y a su voluntad de revolucionario, participando de no pocos de los defectos contra los que fulmina. Como el metal fundido al crisol, se amolda formalmente a las circunstancias que prevalecen en París. Su posición exacta parece corresponder al agudo punto crítico que se sitúa entre dos series de términos: entre antítesis y síntesis, entre apariencia y esencia, entre inconsciencia y Conciencia, entre sujeto y Objeto, entre antimito y Poesía, entre tinieblas y Luz, entre sueño y Despertar, entre infrarrealidad y Realidad, entre poder y Amor, etc. Y también entre lo internacional y lo Universal, entre 1918 y 1939, o sea entre Europa y América. Goza por consiguiente de una vida anfibia plasmada material y conscientemente en el primer grupo de términos pero proyectando su carga significante hacia el segundo. (Larrea, 1982: 47-48)

Con respecto a la importancia del yo en los románticos y de los surrealistas y la decadencia de los segundos, destaca Sánchez Vidal que, si bien los románticos se refugiaban de “la amenaza del mundo exterior” en el yo, “guarida en la que celebrar ensueños y evasiones” y el surrealismo, heredero del romanticismo, seguía vagando por el interior del yo, aunque llegase a destruir la identidad de la conciencia, una serie de razones culturales e históricas, que coincidían con “el ascenso de la burguesía y la implantación de la propiedad privada de origen divino”, hicieron retroceder de forma alarmante “un mundo basado en el individuo” y, por tanto, prepararon la labor para “el derrumbe surrealista” (Sánchez Vidal, 1982: 50-51). Y ya refiriéndose al surrealismo español comenta Ricardo Guillón que “faltó unidad de propósito, espíritu de secta y la continuidad en el empeño que en los surrealistas franceses impuso la autocracia ideológica de André Breton” (Guillón, 1982: 77). En este sentido, insiste Sánchez Vidal (1982: 81) en que “no hubo en España surrealistas de estricta observancia; si cabe hablar de obras con rasgos de este tipo” y entre los

autores de dichas obras representativas destaca a Alberti, Aleixandre y Lorca¹⁷ que, “dejaron oír la voz del inconsciente para así liberar las represiones y conocer la sustancia y la consistencia de lo reprimido” (Sánchez Vidal, op.cit.: 85). A estos autores añade Jorge Guillén a Prados y a Cernuda cuando afirma que “en algunos poemas de Lorca, Aleixandre, Prados, Cernuda, Alberti, Altolaguirre se advierten luces y sombras más o menos surrealistas” (Guillén, 1982: 90), al igual que coincide con los anteriores autores en destacar que “en España no hubo ninguna declaración de principios” y fue así “porque nadie se atenía, a la hora de la verdad, con la pluma en la mano, a ninguna ortodoxia”, como sí fue el caso del surrealismo (Guillén, op.cit. 91). En la misma línea, piensa Paul Ille que determinadas características del surrealismo (“innovación lingüística, esfuerzos por utilizar el subconsciente, etc.”) se aprecian en diferentes autores sin que haya que apelar a la situación histórica. Así, “el elemento auto-destructivo en la poesía española” es a su vez una “característica peculiar de la modalidad surrealista” que “puede detectarse antes por medios textuales, sin comenzar primero por los sucesos históricos” (Ille, 1982: 103). No olvidemos, por otro lado que, antes de los autores precedentes, comentó Morris (1972: 7) la simpatía de algunos autores y críticos españoles por el surrealismo (“It es clear to me that in the 1920s and 1930s some Spanish writers and critics were sympathetic towards and closely acquainted with surrealist art and literature.”), pero no afirmó que hubiese movimiento como tal con sus seguidores y programa.

¹⁷ Con respecto a estos tres autores, Insiste Bolino en que habría que comprobar si su poesía les desmiente, puesto que “Aleixandre sigue repitiendo que no sabía nada del surrealismo francés, cuando escribió *Pasión de la tierra* (1928-1929), y atribuye sus evidentes afinidades a puras coincidencias dentro de la común derivación de los maestros del irracionalismo europeo: Rimbaud, Joyce y Freud. Alberti declara haber escrito *Sobre los ángeles* (1927-28) para protestar contra un montón de cosas, algunas de las cuales –y no las menos importantes- eran lo que llama los frívolos escándalos de París. En cuanto a Lorca, después de años de íntima amistad con Buñuel y Dalí, después de haber dado con *Poeta en Nueva York* el gran salto en la oscuridad hacia la escritura automática y al mensaje profético anticapitalista y anticlerical (por no hablar del drama *Así que pasen para cinco años* y de las escenas del inacabado *El público*), ni siquiera en una sola de las innumerables ocasiones que se le presentaron, en declaraciones y entrevistas, hizo la más pequeña referencia al surrealismo”. (Bodini, 1971: 11)

Luis Cernuda destaca que entre los años 1920 y 1930 aparecen los libros primeros de una nueva generación poética. El primero de ellos es Federico García Lorca que se adelanta en 1921 con su *Libro de poemas*. El más tardío, Jorge Guillén, con la edición primera de *Cántico* en 1928. Entre una y otra fecha se publican: *Imagen*, de Gerardo Diego, en 1922 (que no es su primer libro, pero sí el más importante de sus libros primeros); *Presagios*, de Pedro Salinas, en 1923; *Tiempo*, de Emilio Prados, en 1925; *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, también en 1925; *Las islas invitadas*, de Manuel Altolaguirre, en 1926, y *Ámbito*, de Vicente Aleixandre, publicado, al igual que *Cántico*, en 1928, pero anticipado a este en algunos meses. Cernuda propone el nombre generación de 1925 “a falta de denominación aceptada” en aquella época. (Cernuda, 1971: 137). Insiste en que “es difícil trazar una línea divisoria entre las dos formas de poesía, vieja y nueva, porque [...] las dos coexisten durante unos años.” (139), aunque progresivamente los miembros del grupo van diferenciándose¹⁸ y adquiriendo su propia personalidad poética¹⁹.

¹⁸ Sobre los inicios y etapas de la generación del 27 (“Generación del 25” en palabras de Cernuda), explica el autor:

“En sus comienzos, los poetas de la generación de 1925, aun distando de creer que la poesía sólo consiste en metáforas, introducían en sus versos demasiadas metáforas voluntarias y efectistas. Acaso Lorca y Alberti, éste sobre todo, fueron los más decididos en el cultivo de ellas.” Pero después de 1930 comprobamos que “la metáfora caprichosa y relumbrante no aparece ya, dejando de ser la trampa donde atrapar el pasmo de los lectores” (Cernuda, 1971: 141).

“Una fecha histórica, 1927, cuando se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora, viene a confirmar y a cerrar tanto la etapa clasicista como la de la predilección por la metáfora [...], combinándose con ambas y constituyendo a su vez una etapa tercera en la evolución de estos poetas de 1925.” (Cernuda, op.cit.: 143-144)

“Pasada la etapa gongorina, tercera en su crisis de desarrollo, entra dicha generación, o al menos parte de ella, en su cuarta y última etapa; etapa determinada por una influencia nueva, también de origen francés: la surrealista.” (Cernuda, op.cit.: 145)

¹⁹ A partir de las etapas, citadas con anterioridad y resumidas ahora, expone Cernuda (op.cit.: 151-152) la evolución posterior del grupo:

“Hemos visto así las fases primeras que se observan en la generación poética de 1925: 1.^a) predilección por la metáfora; 2.^a) actitud clasicista; 3.^a) influencia gongorina (fase que se relaciona con las dos anteriores); 4.^a) contacto con el surrealismo. Esta fase última marca además la separación del grupo en dos subgrupos: a un lado Salinas y Guillén, al otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre; en cuanto a Diego [...] queda flotando en el aire, sin incorporarse al uno ni al otro subgrupo. Es común a todos ellos, al menos durante los quince o diez años primeros de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; luego, con mayor o menor lentitud, la mayoría de ellos evoluciona hacia un estilo cada vez más cercano a la pauta del lenguaje hablado, siendo la expresión más directa y la dicción más clara.”

Precisamente en este distintivo de cada autor²⁰ insiste Paulino Ayuso, quien además precisa las inquietudes del grupo y concreta la nómina de escritores que lo formaron:

Dentro de este clima activo, restringido y abierto a la vez, intenso y deseoso de novedades, algunos jóvenes escritores, poetas y prosistas, se encuentran en diversas actividades, sobre todo en Madrid, y se dan a conocer en sus publicaciones a lo largo de los primeros años veinte y hasta 1928. Son los que forman la llamada “generación de 1927”, conjunto brillante de figuras dotadas de gran personalidad que han dado carácter a toda esta época, especialmente en la lírica, con nombres como Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, junto a los que se encuentran prosistas o críticos como José Bergamín, Juan Chabás, Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro, José Fernández Montesinos. Entusiasmo por la poesía como aventura y logro personal, estrechas vinculaciones de grupo, exigencia y rigor en la creación y capacidad de síntesis para integrar toda la novedad moderna con el más depurado clasicismo son rasgos que distinguen a estos poetas. Y además, su capacidad de cambio y evolución. Suenan juntos pero cada voz se distingue en su plena singularidad.

A partir de 1931, año del triunfo de la Segunda República española, el grupo fue dispersándose²¹ y, poco antes, en 1929²², Rafael Alberti publica el poema social

²⁰ La peculiaridad de cada autor resulta también visible en el ámbito de las nuevas tendencias literarias europeas, puesto que los poetas españoles adoptaron las vanguardias de una forma particular, sin sumarse por completo a ellas y sin perder su expresión más personal. Por ello, “la afirmación de que el cultivo de lo suprarreal, mágico y onírico, tenía en España larga trayectoria, no contradice el hecho de que, desde la irrupción de las corrientes europeas, se conecte con ellas y adopte su concreta especificidad.” (García de la Concha, 2007: 74)

²¹ Pero será la guerra civil la que acabe de dispersar al grupo, como indica Carnero (1982: 179), orientando la poesía hacia otros cauces expresivos: “Con la guerra, los del 27 se dispersan y el panorama literario español queda marcado por otros signos, contrarios al surrealismo: retoricismo neoclásico, tremendismo religioso, realismo.”

²² Esta fecha cobra sentido también para José Paulino Ayuso, que sugiere a partir de ella un cambio de rumbo de la poesía: Hacia 1929 las crisis sociales y personales encuentran un nuevo cauce en la libertad que ofrece el surrealismo, que fecunda por un tiempo la obra de Aleixandre, de Alberti, de Lorca, de Cernuda. El desgarramiento afectivo, la tensión del mundo moderno, la identidad del

“Elegía cívica” y Emilio Prados una poesía de solidaridad y reivindicación. De este año hasta 1933 Alberti funda *Octubre*, revista de tendencia comunista.

La llegada a Madrid de Pablo Neruda y la publicación de la revista *Caballo verde para la poesía* que había dirigido el propio Neruda antes de la guerra, abanderada por la idea de “poesía impura, desata la indignación de Juan Ramón y, a la vez, de este con respecto al grupo, acusándolos de cómplices de la poesía antipurista (Cano, 1982: 29-30). Cabe destacar la influencia de Neruda en autores como Miguel Hernández, pese a que Neruda aportaba elementos que ya estaban en el ambiente poético español de los primeros años treinta: “neorromanticismo, surrealismo, interés por lo cotidiano y lo objetual, compromiso cívico” (García de la Concha, 1987: 94). En cualquier caso, ya hemos señalado que esta respuesta no fue unánime. De hecho, algunos poetas del 36, unidos primero a dicha revista, acabaron reaccionando contra el purismo juanramoniano. Así ocurrió con Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Germán Bleiberg, “aunque este último, en la cárcel, no estaba en condiciones de publicar” (Cano, 1974: 8). La intención de estos autores fue la de “escribir una poesía «impura» y buscar la cercanía humana, acusándose así una nueva sensibilidad poética.” (De Asís, 1977: 25)

Volviendo a la reacción frente a la poesía “pura”, en una entrevista a García Lorca, sobre el arte por el arte, respondió:

Este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. (Cano, 1982: 30)

amor y de la muerte se expresan a través de las imágenes oníricas, visionarias y patéticas. Alberti transmite su angustia y batalla interior en las figuras de *Sobre los ángeles* y Lorca logra una densa expresión, libre y a la vez consciente, de su mundo problemático personal, dentro del caos humano de la megápolis, con *Poeta en Nueva York*. A la vez, el ciclo de la literatura está cambiando de nuevo bajo la presión de circunstancias sociales y políticas, cada vez más graves y desgarradas en el tiempo de la República. La poesía abandona toda idea de pureza y se hace social y más tarde incluso revolucionaria, en la pluma de Alberti o de Prados. Los nuevos poetas ya buscan una humanización de la poesía y una vuelta al sentimiento, que interpreta, con su poderoso lenguaje del amor y la pena, Miguel Hernández en su libro *El rayo que no cesa*.” (Paulino Ayuso, 2003: XVII)

Hacia 1935, año de la publicación de *Abril*, de Luis Rosales, quedaba poco de poesía pura²³. Había llegado el final, la desbandada, la fuga y el exilio. Los nombres que recoge José Luis Cano (1982), desde una perspectiva distinta y una mirada crítica, sin resignación, son los siguientes: Fernando Villalón, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre.

El libro que presagia los cambios es *Abril*, de Rosales²⁴. Sobre él escribió García de la Concha (1987: 54) que es “un libro capital [...] en que se consagra el nuevo frente poético” Otros autores coinciden en que marcó “un hito en la manifestación de esta Generación del 36” (Fortuño, 1992: 33). El cambio ha sido posible por uno de los poetas españoles de mayor estatura, cuya presencia en la poesía configura una obra magnífica, cedida por la intensidad de la palabra y la lucidez de la imagen²⁵. En este sentido, destaca Xelo Candel la importancia que tuvo *Abril* para los poetas de la generación del 36 “porque en él se nos descubría una

²³ Al explicar la expresión «poesía pura», especifica Cano Ballesta (1972: 28) que “bajo el concepto se comprenden otros innumerables rasgos de la lírica moderna: eliminación de materiales tomados de la experiencia cotidiana, supresión de toda finalidad didáctica, de los sentimientos del individuo y de toda la embriaguez del corazón.”

²⁴ Aclara en este sentido Cano (1974: 12) que la gran repercusión de este libro fue posterior a su publicación. Y añade otras influencias a la vez que comenta que “los poetas de la «Juventud creadora» fueron precedidos por un grupo de poetas que, poco antes de la guerra civil, habían iniciado ya ese regreso a una disciplina formal, inspirándose en los grandes poetas clásicos del Siglo de Oro. El más destacado de esos poetas fue Luis Rosales, que en 1935 publicó su primer libro, *Abril*, donde la huella de Garcilaso es evidente. La resonancia de *Abril* no fue entonces muy intensa, aunque en un libro como los *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg, poeta de la misma generación que Rosales, hay una evidente influencia suya.” Conviene destacar –como explica el autor– que esta revalorización de los clásicos se dio “no sólo en otros autores de la generación de Rosales, como el mismo Miguel Hernández, cuyo *El rayo que no cesa*, libro casi enteramente de sonetos, aparece en enero de 1936, como Rafael Alberti, Gerardo Diego y Federico García Lorca, que en esos primeros meses del 36 escribe sus *Sonetos del amor oscuro*.”

²⁵ Esta lucidez surge en notorio contraste con las imágenes surrealistas que, tal como manifiesta Breton (1970: 103-104) pretenden ser un hilo conductor entre mundos tan disociados como la vigilia y el sueño, la realidad exterior y la interior, la razón y la locura, la calma y el conocimiento, etc.: “Je souhaite qu’il [el surrealismo] passe pour n’avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l’amour, de la vie pour la vie de la révolution...”

nueva actitud ante lo poético, sin que ello significase una ruptura con el planteamiento vanguardista” (Candel Vila, 2010: 21-41).

1936 es el año que empieza la guerra civil. Una buena nómina de poetas importantes demuestra que la poesía española se mantiene en un alto nivel literario. Se publica la cuarta edición de las *Poesías completas* de Antonio Machado; *Razón de amor*, de Pedro Salinas; *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda; y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández²⁶. Un conjunto de poetas que representan un amplio abanico estético y ético en una situación de caos. En efecto, los autores incluidos en la “Generación del 36” oscilaron en posiciones opuestas tanto en el ámbito ideológico, “desde posturas nacionalistas a concepciones revolucionarias” como en el estético, ya que “oscilaron entre el clasicismo y el vanguardismo”; sin olvidar que su dirección hacia una u otra tendencia no fue en línea recta, sino que, más bien, fue un “movimiento pendular” (Ruiz Soriano, 2006: 25-32). La poesía, no obstante, late en los poetas con el espíritu vivo que alienta a unos y otros, siguiendo las distintas direcciones que señala el pulso de la sociedad²⁷. Los poetas se hacen eco de la ética y ellos mismos buscan en sus versos la comunicación estética más apropiada para llegar a los lectores²⁸. Es el momento decisivo para trazar las líneas del futuro.

²⁶ Conviene destacar, dentro de la Generación del 36, la figura del oriolano Miguel Hernández que “por el tratamiento de los temas del amor, muerte y guerra constituye un paladín en la rehumanización de nuestra poesía española.” (Fortuño, 1992: 33)

²⁷ Sobre los precedentes de la generación del 36, a la que él mismo perteneció, y su influencia posterior, explica Luis Felipe Vivanco:

“Por su parte, los poetas de la generación o promoción inmediatamente posterior, o del 36, parten ya de los bien diferenciados «climas de arranque» abiertos por los del 27 (un Luis Rosales y un Miguel Hernández del Centenario de Góngora, un Leopoldo Panero del surrealismo), pero preceden a sus mayores en la vuelta a una palabra más temporal y anímica otra vez, que es por lo tanto la vuelta a Machado y Unamuno y a su posibilidad de intrahistoria. Con la guerra civil, esta intrahistoria no sólo no pierde terreno sino que a la larga lo gana, vivificada, como en el caso de un Blas de Otero, por nuevas y dolorosas experiencias históricas. Y después de la guerra los planteamientos existenciales de nuestra poesía se dividen en dos direcciones principales: una de poesía más personal e intimista, y otra de poesía social. A estos dos ámbitos de primacía de los contenidos, Dámaso Alonso los ha llamado poesía arraigada y desarraigada.” (Vivanco, 1971: 39)

²⁸ Tampoco podemos olvidar esta comunicación con los lectores a través de las revistas, hecho en el que insiste Francisco Ruiz Soriano (2006: 23) al hablar de los componentes de dicha generación: “Componen esta «generación» unos grupos de escritores que tuvieron elementos formativos comunes y que, pese a participar en los periódicos de sus hermanos mayores, crearon sus propias revistas (*Brújula, Literatura, Frente Literario, Meseta, DDooss, Ala Nueva Ventura, Hoja Literaria, El Gallo Crisis, Noreste, Murtra, Extremos, Sur, Gaceta del Arte, Hora de España,*

Señala al respecto Ruiz Soriano (2006: 20-21) que “la década de los treinta [...] se verá marcada en un primer ímpetu por la tendencia hacia la rehumanización poética como reacción al neogongorismo del 27, al purismo de Juan Ramón o Guillén e, incluso, contra el elitismo esteticista de algunas vanguardias de corte orteguiano y creacionista.”²⁹ Entre los tópicos principales de esta poesía encontramos la familia, la tierra y Dios que, aun siendo temas intemporales, son tratados “con una voz distintiva: en el vivir concreto y determinado” (Fortuño, 1992: 32), alejándose así de las voces que reclamaban una poesía pura (Paul Valéry, Juan R. Jiménez, los del 27), desprovista de vivencias autobiográficas. En este sentido, se aproximan al sentir de Antonio Machado y del peruano César Vallejo³⁰.

Debemos destacar que, al igual que ocurrió en otras épocas (y esta es una de las limitaciones del concepto “generación” que luego retomaremos), en 1936 coexistían en nuestras letras tres generaciones poéticas: la antigua del 98, puesto que aún vivían los poetas principales, con su obra acabada; la del 27, (“del 25” para Cernuda) “cuyos componentes llegaban a ese momento difícil, del que pocos poetas se recuperan, cuando entrados en la edad madura deben acomodar su sensibilidad e inteligencia según una percepción diferente de la realidad” (Cernuda, 1971: 173), y una tercera que había comenzado a surgir poco antes de la fecha arriba indicada y aún no había tiempo para afirmarse. Nos referimos a la generación del 36³¹,

Jerarquía, Vértice, Escorial, Taller, Romance, Las Españas, etc.), publicaciones que intentaron ser abiertas a todas las ideas y promociones literarias, salvo en algunas excepciones.”

²⁹ Ya hemos puntualizado en este aspecto que varios autores se acercaron al surrealismo a través del creacionismo, un movimiento menos revolucionario que aquel, puesto que “el surrealismo no fue sólo una escuela literaria; fue una liberación del lenguaje, un proyecto de liberación de la persona contra los mecanismos sociales de represión, y un deseo de modificación de la misma realidad en su dimensión política.” (Carnero, 1982: 178)

³⁰ Sobre las antipatías y afinidades literarias con respecto a otros autores o tendencias anteriores, destaca Ruiz Soriano (2006: 22-23): “Los poetas del 36 soslayaron el purismo juanramoniano y de Guillén (palpable en el grupo vallisoletano de *Meseta*) para penetrar en los presupuestos de la Generación del 98 con las figuras de Machado y Unamuno como guías espirituales en ese recorrido íntimo y temporalista por la intrahistoria, la patria, el destino y la evocación autobiográfica y familiar —claramente presente desde el grupo Rosales hasta los poetas del exilio—, camino rehumanizador a seguir en el que también coinciden algunas vertientes de las primeras promociones de la posguerra y del medio siglo.”

³¹ Señalamos a continuación algunas características, destacadas por el profesor Benito de Lucas (1984: 11 y ss.), en la Generación del 36, en contraste con su predecesora, la del 27:

“1. Existe un desinterés progresivo por el uso de la imagen y la metáfora.

compuesta por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Bleiberg, Luis F. Vivanco, entre otros. Esta confluencia de autores en el 36 la pone de manifiesto María José de Asís (1977: 22-23) enmarcada en el hecho histórico que afectó en mayor o menor medida a todos estos autores:

La fecha con que se abre esta etapa: 1936, es la de un hecho histórico que conmocionó la vida española profundamente. La guerra civil –que en un primer momento se produjo como un alzamiento militar inmediatamente después del asesinato de Calvo Sotelo- era el resultado sangriento de la honda división entre los españoles, que se fue fraguando en el siglo XIX y se agudizó dramáticamente durante la Segunda República. Los poetas se vieron afectados en sus vidas por el hecho histórico. Unos desaparecieron: Unamuno muere en Salamanca el 31 de diciembre de 1936; Antonio Machado, en Collioure (Francia), el 22 de febrero de 1939; Federico García Lorca, en Granada, trágicamente, el verano de 1936. Son muchos los que eligen el destierro. De la “generación del 27” permanecen en España Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, que, con Manuel Machado, se convierten en los maestros de las nuevas generaciones. Quedan también del grupo más joven, que ya antes de que se iniciara la guerra civil había emprendido una línea distinta a los del 27, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, los hermanos Panero, Germán Bleiberg.

-
2. Decrece poco a poco la vigencia que tenía la poesía pura en los años anteriores a 1930.
 3. Decrece el interés por Góngora, a quien los jóvenes poetas sustituyen por Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega como guías remotos.
 4. La poesía como juego lírico se transforma en poesía conllevadora de actitudes humanas profundamente sentidas.
 5. Reaparece la lírica amorosa concebida desde unos presupuestos distintos a como la concebía la Generación del 27.
 6. La nueva lírica se enriquece con un tono de cierta gravedad y los temas cantados están más próximos a las preocupaciones del hombre: amor, muerte, religión [y aquí encontramos una importante coincidencia con los temas que preocuparon a José Luis Hidalgo y a los que nos referiremos más adelante]
 7. En cuanto a la forma, se huye del versolibrismo para buscar en las formas estróficas consagradas por la tradición el mejor vehículo para expresar los nuevos temas.”

En cualquier caso, los poetas más significativos de esta etapa³² fueron Luis Felipe Vivanco³³ (1907-1975), Leopoldo Panero³⁴ (1909-1962) y Luis Rosales (1910-1992), el más importante, más conocido y reconocido por su talento poético. En definitiva, es Luis Rosales el poeta que se convierte en portavoz de poesía íntima³⁵.

Con mucha precisión, quien mejor expresó la inquietud de esta generación de poetas fue Ildelfonso-Manuel Gil, uno de los componentes, en un simposio que convocó la Universidad de Syracuse, donde participaron estudiosos, en 1968. En este acto dijo: “Creo que todos los escritores de la generación de 1936 estamos decididos a escribir cara a la verdad, fuera del odio y dentro de la justicia. La guerra civil, como tema de nuestros escritos, apenas ha empezado su camino” (Pérez Gutiérrez, 1979: 8). Tampoco podemos olvidar que estos años treinta son fundamentales para la futura formación de las promociones de la posguerra en cuanto a estética y a conciencia social³⁶ de algunos de sus componentes. Cabe destacar al respecto que la tendencia de la Generación del 36 al formalismo y a lo neoclásico junto a la aparición de lo humano y neorromántico lo heredará la primera promoción poética de

³² En cuanto al valor de estos poetas como posibilitadores de la transición entre etapas y sus precedentes, comenta Paulino Ayuso (2007: 16): “Otra vertiente de la rehumanización en los años treinta se vuelca en moldes clásicos y tiene sus modelos en el libro de Pedro Salinas *La voz a ti debida*, en cuanto al tema amoroso; en *Cántico*, de Jorge Guillén, por la visión del mundo y su reducción elemental; en *Abril*, de Luis Rosales, y en los *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg, por la forma y el lenguaje. Su ocasión fue el centenario de Garcilaso, interrumpido por el comienzo de la guerra. Y es de nuevo el grupo de Rosales, Panero, Vivanco el que recoge el testimonio que venía del 27 y de Miguel Hernández y le da impulso y coherencia.”

³³ Pese a ello, insiste Fernández Roca (2001: 9-10) en que Luis Felipe Vivanco fue un poeta en la penumbra, puesto que “ya en vida fue Vivanco mal conocido, incluso para quienes lo tenían muy cerca; por múltiples razones se ignoró durante la posguerra su producción anterior al 36; aunque durante una década estuvo en primer plano de las letras españolas y se le tuvo por poeta «oficial», sus libros fueron mal distribuidos o –en caso de cierto éxito– se agotaron pronto.” Por otro lado, comenta el estudioso que “las valoraciones más positivas y elogiosas le vienen a Vivanco de su propio grupo (Rosales, Valverde) en reseñas de la época.” (Fernández Roca, op.cit.: 12).

³⁴ Sobre el citado poeta, comenta Cano Ballesta (1972: 248) que “Leopoldo Panero, otro de los poetas de más garra del grupo juvenil, comienza entregado a experimentos de vanguardia” y añade que “En *Versos del Guadarrama* (1930-1939), comienza a perfilarse de modo decisivo la personalidad lírica de Leopoldo Panero y su inspiración adquiere rasgos inconfundibles” (Cano Ballesta, op.cit.: 249).

³⁵ Para un estudio pormenorizado del tema conviene consultar el excelente artículo de Xelo Candel Vila (2010b: 119-138).

³⁶ Es interesante destacar que parte de la “poesía ética e intimista deviene en existencial” en la primera promoción de postguerra “y social” en la segunda promoción (Fortuño, 1992: 34).

la posguerra³⁷, que adoptará “el tono patético y retórico como modo de conformar los temas del individuo que constantemente exterioriza sus preocupaciones personales” (Fortuño, 1992: 32). Por otra parte, también la poesía social y política de los años cincuenta ve su origen “en los poemas de guerra escritos en la zona republicana por los miembros de la Generación del 36” (Raffucci de Lockwood, 1974: 7). Además de esto –y aquí venimos a corroborar la deficiencia del concepto “generación”- encontramos una continuidad en cuanto que algunos poetas que entrarían en las coordenadas del “grupo del 36”, como es el caso de Gabriel Celaya, “han publicado obras iniciales antes de esa fecha clave, pero [...] por su afianzamiento en proyectos literarios y culturales con otra serie de escritores de los años cuarenta y, por sus características estéticas, dentro de las vertientes existenciales y sociales, entrarían en la denominada primera promoción de posguerra.” (Ruiz Soriano, 2006: 21-22). Algo que ocurrió a escritores de diferentes épocas y podría aplicarse, como veremos, al caso de Hidalgo³⁸.

³⁷ Aun así, cabe resaltar algunas diferencias, puesto que, como indica Fortuño (op.cit.: 33), “el poeta de esta generación [se refiere a la del 36], marcado por la guerra [...] se refugia en su intimismo [...] pero renunciando al grito, a la desesperación romántica, que caracterizará la primera generación de la posguerra”.

³⁸ A modo de resumen, sobre las tendencias estéticas que influyeron o no en la generación del 36 y las que, posteriormente, calaron en Hidalgo, comenta Prieto de Paula: “A la altura de 1936, la poesía española había dejado muy atrás el purismo; aunque no es extraño que quien vivía retirado de los núcleos de evolución estética, registrara en su obra ciertas pervivencias que a veces delatan una candidez explicable por la edad del poeta, aún adolescente: simbolismo de Juan Ramón Jiménez, lorquismo popularista, gratuidades ultraístas... Pero, en general, las influencias que recibió José Luis Hidalgo de la poesía coetánea, excluida la de preguerra o vinculada estéticamente a la preguerra, están tasadas”. Ya refiriéndose a Hidalgo, destaca el autor que se resistió “a la reglamentación estilística, temática y métrica de los garcilasistas del grupo «Juventud creadora», comandado por José García Nieto; pero no ocurrió lo mismo con el neorromanticismo, del que harían eco la colección y el premio Adonais, aunque el romanticismo de José Luis Hidalgo es mucho más que una mera influencia adventicia”. Por otro lado, insiste en que “su crecimiento como poeta no significó el desprendimiento de todos los rasgos de su voz juvenil, sólo de aquellos más epidérmicos o menos conectados a su personalidad artística.” Y entre estas influencias considera que “su obra madura aparece canalizada por una sensibilidad netamente romántica”, aunque consideramos que estos tintes románticos no siempre se perciben con claridad, y “una profunda inclinación meditativa de alcance existencial y religioso (pero no devocional ni confesional)”, una característica que sí resulta más evidente en parte de su obra. Esta tendencia (hacia lo existencial y lo religioso) le conduce a la “creación de universales simbólicos expresados literariamente mediante asociaciones irracionales, aunque las resonancias surrealistas no llevan a la supresión total de las conexiones lógicas y las inferencias casuales.” (Prieto de Paula, 2003: 13)

1.2.2. POESÍA DE LA POSGUERRA. COMPLEJIDAD Y RESPUESTAS ESTÉTICAS

Al adentrarnos en el estudio de la poesía de la posguerra, nos encontramos con un panorama complejo. Por un lado, resulta complicado enmarcar a los autores en una generación³⁹ perfectamente delimitada, puesto que el método generacional nos resulta inconsistente; por otro, muchos de estos autores se sitúan en el límite de diferentes corrientes estéticas; o bien, como ocurre en el caso de José Luis Hidalgo, son de difícil encasillamiento. La aproximación a los autores de una época está sometida a factores que no siempre aportan todo el rigor necesario, puesto que los criterios varían según los diferentes estudiosos. Nos referimos al estudio a través de las generaciones⁴⁰ y de las antologías publicadas. Con respecto a las generaciones

³⁹ Julius Petersen (1946: 137-193), uno de los principales teóricos de las generaciones, junto a Silhelm Pinter (1946), destaca algunas condiciones que, según él, determinan una generación literaria: “coincidencia de nacimiento”, “homogeneidad de educación”, “relaciones interpersonales”, “acontecimiento o experiencia generacional” (se refiere al factor que actúa sobre el grupo provocando un estado de conciencia colectivo: catástrofes, guerras, nuevas ideologías, cambios religiosos...), “caudillaje” (líder o maestro de referencia que en unos casos es evidente, como fue el caso de Rubén Darío en el Modernismo, y en otros no tanto, como fue el caso de la generación del 98) y “Lenguaje generacional”, siendo esta una de las variantes más complejas de definir en la etapa que nos ocupa, ya que siendo el lenguaje un aspecto diferenciador de algunas generaciones admite matices y variantes en otras.

⁴⁰ Estamos de acuerdo con José Luis García Martín en que “las supuestas generaciones no serían así otra cosa que una esquematización, una simplificación abusiva de la rica variedad literaria, realizada con fines pedagógicos” y que “la determinación de la serie empírica de las generaciones, esto es, saber en qué fecha se produce el paso de una a otra generación no se puede efectuar teóricamente: se ha de proceder por tanteo, por el método de «ensayo y error».” En cualquier caso, se refiere a la clasificación de Julián Marías en sus libros *El método histórico de las generaciones* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1949) y *Literatura y generaciones* (Madrid, Espasa Calpe, 1975) por la que “Marías propone una escala según la cual las diferentes generaciones del presente siglo están limitadas por los siguientes intervalos cronológicos: 1864-1878 (la generación del 98), 1879-1893 (los novecentistas), 1894-1908 (la generación del 27), 1909-1923 (la primera generación de posguerra), 1924-1938 (segunda generación de posguerra), 1939-1953 (los llamados “novísimos”), 1954-1968 (la actual generación juvenil, todavía sin nombre).” Tal como indica García Martín, “no se trata de meter con calzador a los escritores del presente siglo entre esos grupos de fechas, sino comprobar si esa clasificación (que coincide en gran medida con la realizada desde otros presupuestos), ayuda a entender la evolución literaria.” (García Martín, 1986: 10 y 11-12). Esta diferenciación generacional también es puesta en tela de juicio por Debicki (1997: 108) en la siguiente puntualización: “Hiero, nacido en 1922, se liga a sí mismo con un grupo llamado «Quinta del 42», que incluye a los sometidos al servicio militar ese año. Está cercano en edad a Blas de Otero (nacido en 1916), José Luis Hidalgo (1919) y Carlos Bousoño (1923). [...] Estos escritores son sólo un poco más jóvenes que la «Generación del 36» y no pueden constituir una generación completamente nueva: si la del 27 abarca

literarias, pese a que un buen número de autores las rechaza al no reflejar exactamente la realidad, no es menos cierto que los mismos críticos que las cuestionan no pueden eludir citarlas con fines pedagógicos o publicitarios⁴¹ para describir el contexto social correspondiente. En este sentido, es interesante la apreciación de Francisco Ruiz Soriano (2006: 19):

Aunque a estas alturas nadie cree ya en el reduccionismo de las generaciones, ya lo señalamos en nuestra introducción a la antología de las *Primeras promociones de la posguerra* (1997), porque implicaba la aplicación de criterios biológicos a la literatura, cargados la mayoría de las veces de prejuicios deterministas y oficiosos entre otras estimaciones de raigambre spengleriana, la verdad es que la crítica literaria y artística sigue arrastrando esa costumbre de etiquetaje taxonómico –consciente o inconscientemente–, más por afán didáctico y pedagógico en la facilitación del estudio de la materia, que por profesar el método histórico de las generaciones.

En este sentido, aclarando y resumiendo la teoría de otra publicación anterior⁴², añade Carlos Bousoño: “Los sistemas «de época», como si fueran cajas chinas, se encuentran constituidos por otros sistemas menores que podemos llamar,

a autores nacidos desde aproximadamente 1893 hasta 1907, la siguiente generación (Marías) o promoción (Arrom) debería haber nacido entre 1908 y 1923.” Por otro lado, “en esta época particular, no obstante, las categorías generacionales parecen menos importantes que las circunstancias históricas.” Aun así, y pese a la extensa aclaración de José Luis García Martín, tanto este como otros autores, pese a cuestionar el concepto de “generación”, utilizaron dicha metodología clasificatoria en sus escritos sin molestarse en buscar otros métodos de estudio.

⁴¹ Incluso algunos autores que cuestionan las generaciones y ponen de manifiesto su inconsistencia para definir el canon literario afirman que “la historia de la literatura resulta, pues, de gran utilidad porque selecciona de forma crítica a los buenos autores y les ahorra a los futuros lectores tiempo, dinero y trabajo, al informarles previamente sobre su mérito.” (Pozuelo y Aradra, 2000: 155)

⁴² El autor ya explicó anteriormente la función de las generaciones en su libro *Épocas literarias y evolución* en los siguientes términos: “Por eso, en cada período breve, al que metafóricamente hemos llamado «generacional», todas las generaciones realmente vivas vienen a realizar una tarea literaria, artística o cultural semejante. Y así, a partir de 1947 [fecha en la que murió Hidalgo], todos los poetas no anquilosados de España (y no solo de España) hicieron realismo: lo mismo Aleixandre, Cernuda, Alonso, etc., que Otero y Hierro, o [...] Brines, Claudio Rodríguez y los otros miembros de su generación. Pero cada uno participa en la tarea común a su modo, esto es, desde sus años. En nuestra interpretación, las generaciones existen, pues, pero tienen, según esto, otro sentido [...]” (Bousoño, 1981: 194-203)

metafóricamente, «generacionales», en cuanto que suelen hallarse representados, de modo especialmente claro, por cada una de las sucesivas generaciones” (Bousoño, 1985: 11). Pese a ese elemento condicionante de las generaciones, Bousoño destaca el valor de la personalidad individual de cada escritor. Así, “se deduce de lo anterior, asimismo, que en cada momento histórico, al contrario de lo que generalmente se cree, no existe más que una cosmovisión, que cada autor vive, eso sí, desde su propia persona y diferencia, y a la que, por tanto, puede desarrollar, además, muy originalmente” (Bousoño, 1985: 13).

También Manuel Mantero aborda el tema de las generaciones literarias con escepticismo. Señala en el “Prólogo” de su obra que no siempre es fácil encajar un autor en una tendencia o corriente determinada, puesto que “un poeta puede participar de varias tendencias en mayor o menor medida, que muchas veces se complementan” (Mantero, 1986: 13). Por ello prefiere el término “promoción”⁴³ al de “generación” al referirse a los *Poetas españoles de posguerra* (Mantero, 1986). Alega en este sentido que “se ha abusado tanto de lo «generacional», que el término se ha desvalorizado”, por otro lado, puntualiza que “algunos usan el término con objeto de buscar la soldadura de grupo, como si lo importante fuese el grupo y no el individuo”. Aquí coincide con el razonamiento de Bousoño que, como ya hemos visto, antepone la personalidad de cada escritor a las características grupales.

Del mismo modo, María del Pilar Palomo (1988: 13) comenta “la tentación que surge” al abordar el estudio de la poesía posterior al 27, puesto que se ha abusado del “intento clasificatorio por generaciones”. Lo cierto es que los poetas de las diferentes generaciones confluyen interrelacionados y coexisten sus publicaciones

⁴³ Insistiendo en su preferencia del vocablo “promoción”, señala Manuel Mantero que en el amplio período de la postguerra que el autor amplía hasta la muerte de Franco en 1975, observa: “una primera promoción, la de los poetas de los años cuarenta; una segunda, de los años cincuenta/sesenta; y una tercera, que cae sustancialmente fuera de los límites de la posguerra, y que podríamos llamar de los años setenta. Para cada fijación, se debe tener en cuenta en orden de importancia: 1.º) La fecha de publicación de los libros más representativos. 2.º) La fecha de las primeras actividades literarias. 3.º) Las afinidades entre los poetas. 4.º) Las fechas de nacimiento.[...] Cada promoción se halla envuelta en ciertas tendencias o movimientos poéticos.” Destaca el autor que la promoción de los cuarenta sigue unas tendencias concretas, la de los cincuenta/sesenta “quitaría patetismo a la poesía y se adentraría en un camino más realista con preponderancia al autoanálisis” y los poetas de los setenta “rechazarían el realismo y cualquier fidelidad de tipo ético.” (Mantero, 1986: 37-38)

a lo largo del tiempo, como es el caso de los autores del 27 y del 36 con las de los nuevos escritores que fueron incorporándose y conformando, de este modo, otros grupos, corrientes o generaciones. De este modo, al analizar los libros de poesía que aparecen en la posguerra vamos viendo, por tanto, estas confluencias que proporcionan unas señas de identidad en ocasiones difíciles de definir debido precisamente a la variedad de modelos y de estímulos recibidos. Entre estos estímulos se encuentra en ocasiones no solo un autor determinado, sino la aparición de una obra definitiva, como fue el caso de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso⁴⁴ y *Sombra del Paraíso* de Aleixandre. Pese a que, “ninguno de ellos puede [...], *generacionalmente*, considerarse poetas de la llamada poesía de la posguerra, o de los 40 [...] su aparición es, sin duda, el elemento más importante y decisivo de mediados de la década” (Palomo, 1988: 14).

Pese a la polémica del término, al “carácter harto discutible que entraña el concepto de generación literaria”, al mal uso del mismo “utilizado con frecuencia con una finalidad meramente didáctica [...] cuando no con un sentido comercial y no real” y a sus limitaciones, ya que “mediante el mismo unos autores quedan etiquetados bajo una común denominación lo que sin duda, en principio, limita y en ocasiones, empobrece la individualidad artística de cada uno de éstos” (Fortuño, 1992: 57), se sigue utilizando y justificando esta nomenclatura por parte de la crítica, tal vez por la comodidad de acotar la historia literaria en periodos, movimientos o generaciones. Por otro lado, es importante constatar que “cada generación no surge *ex novo* sino que supone y adopta una actitud con respecto a su anterior o anteriores”

⁴⁴ Muchos son los estudiosos que, como veremos, destacan la importancia de la aparición en 1944 de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Entre ellos, comenta Prieto de Paula (1993: 17) refiriéndose a esta obra que “Dámaso Alonso eleva su voz hacia Dios y contra él, impetrándole e imprecándolo, en largas series versales que se disponen mediante resortes reiterativos e intensificativos, como los paralelismos anafóricos o las repeticiones de sintagmas o versos enteros” y que, “verbalmente, Dámaso Alonso concentra en el espacio del poema términos tradicionalmente «antipoéticos», alusivos a realidades tales como la viscosidad, lo tentacular, la flaccidez”. Todas ellas son “notas que configuran el universo simbólico del existencialismo, igual que los frecuentes procedimientos de animalización”. Ello nos interesa particularmente porque comprobaremos algunas de estas características en la poesía de Hidalgo, en cuanto a las repeticiones de sintagmas y versos y en lo que se refiere a los símbolos que configuran el universo existencial.

(Fortuño, op.cit.: 58) por lo que no se puede desvincular de las épocas anteriores ni de las posteriores.

En cuanto a las antologías, tampoco estas están exentas de controversias⁴⁵. En este sentido, afirma José Paulino Ayuso (2003: IX) que “las antologías, desde comienzos del siglo, han sido vehículos privilegiados para la difusión de la poesía y para la consolidación de la influencia de algunos autores, pero también causa de discusión y polémicas.” Resulta cuanto menos ilustrativa y enriquecedora la propuesta de Andrés Soria, en la “Introducción” a la Antología de Gerardo Diego, de recorrer la antología como si fuese un museo “por cuyas salas el lector [...] deambula con libertad, sujetándose a la cronología o prescindiendo de ella si quiere acudir directamente al poema favorito”. De este modo, continúa el autor, “es posible sugerir un itinerario mínimo, meramente informativo de los lenguajes y las poéticas.” (Soria Olmedo, 1991: 11). En cualquier caso, pese a esta condición de instrumento “meramente informativo”, el valor de las antologías (la selección de algunos y el rechazo de otros) es condicionante para dar a conocer a los autores, se pretenda o no.

Sería provechoso, pues, pensar en otras fórmulas de acercamiento a la obra literaria, a través de las cuales los críticos proporcionasen herramientas útiles con fines educativos y estructuradores sin perder la vista la personalidad y trayectoria

⁴⁵ Destacan en este sentido Pozuelo y Aradra (2000: 161-162) que “paralelamente a la institucionalización de la historia de la literatura advertimos una peculiar proliferación de antologías, colecciones, florilegios y obras similares, que desde el último tercio del XVIII nacen como complemento de los tradicionales manuales de retórica y poética con una clara finalidad canónica.” E insisten los autores en que las selecciones de textos para el estudio escolar dependen en buena parte de la ideología predominante en la época. Así, citan como ejemplo que “las colecciones escolares de clásicos españoles que se publican en el último tercio del XIX suelen ser mucho más conservadoras, siguiendo las orientaciones que advertimos de las antologías de mediados de siglo”, así, “con el pretexto de no saturar la mente de los estudiantes con múltiples modelos, algunas del prestigio de las de los jesuitas restringen su campo de acción todavía en 1881 sólo a los autores del Siglo de Oro, sin ninguna mención a escritores medievales” (Pozuelo y Aradra, op.cit.: 208). Por lo tanto, añaden, “en el proceso de formación o transformación de un canon es el sistema escolar el que al final lo consolida y extiende con más garantías de divulgación” (Pozuelo y Aradra, op.cit.: 209). Nos preguntamos aquí por qué razones no se estudia la poesía de Hidalgo en las escuelas y las universidades y cuestionamos, por tanto, el limitado sistema de selección de autores y obras. Como comprobaremos, estas afirmaciones apuntan a una de las causas, puesto que Hidalgo apenas aparece en antologías de su época, por lo que no se incluye en el canon literario de referencia.

particular de cada autor⁴⁶. Partimos pues de un estudio que requiere nuevas vías de investigación, puesto que el canon literario y los esquemas generacionales no nos sirven más que como punto de partida, para confirmar, como veremos, la complejidad de esta época y los diferentes caminos que tomaron los autores para enfrentarse a la realidad social que les afecta.

En efecto, retomando esa realidad, la Guerra Civil española provocó una convulsión en nuestras letras. Diversos autores fueron afectados por sus consecuencias y, coherentes con su propio sentir, reflejaron en sus letras las secuelas del conflicto⁴⁷. En cualquier caso, pese a que la mayoría de las antologías reflejan la respuesta social de los autores, con títulos que anteponen la “poesía social” a otras representaciones estéticas, los autores de la posguerra eligieron diferentes vías de expresión, no todas ellas de exclusiva temática social, aunque esta fuese una constante que no podía dejar de empañar la preocupación popular y, en consecuencia, numerosos versos.

Incluso el distintivo de “social” referido a la poesía adquiere matices diferentes según los autores y, pese a ser una línea más cercana a la segunda “promoción” de la posguerra, se habla de poesía social sin que los autores se pongan de acuerdo en cuanto a su contenido y significación. Así, Andrew P. Debicki comenta “el interés inicial por una poesía políticamente comprometida” y destaca

⁴⁶ Todavía más amplia, referida a toda obra de arte y contraria también a cualquier tipo de reduccionismo, resulta la postura de Durand (1993: 131), quien afirma lo siguiente:

“[...] La obra literaria, y digamos aquí la obra de arte en general, ni se puede reducir a las estructuras psicológicas de su autor, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas. La obra no se reduce a las estructuras psicológicas de su autor, ni siquiera a las más profundas y más escondidas, como creyeron determinados psicoanalistas, pues toda producción humana puede, indistintamente, *expresar* sentimientos, situaciones, caracteres positivos, o *proyectar* deseos, aspiraciones tan irreales como irrealizables, compensaciones delirantes. [...] El arte es fenómeno de cultura. Y esto no significa que, a su vez se pueda reducir el arte a la cultura en general y a los fenómenos de la civilización en particular.”

⁴⁷ No cabe duda de que el régimen político instituido en 1939 influyó en la expresión de multitud de poetas, puesto que defendía la uniformidad y perseguía el pluralismo ideológico. En este sentido subraya Fortuño (1992: 18) que “en estos primeros años de la posguerra existe un dirigismo ideológico y cultural que impide terminantemente cualquier disenso. De ahí que al exilio de intelectuales, añadamos la autocensura y el exilio interior de otros que, habiendo decidido quedarse en España, sufrieron no sólo vigilancia, sino también marginación y olvido.”

varias revistas, en concreto *Espadaña*⁴⁸ (1944-51) y *Octubre* (1933-34) como “vehículos que abogaban por el valor social y revolucionario de la literatura”. Del mismo modo, “durante la Guerra Civil, *Hora de España* (1937-39) publicó poesía y prosa comprometidas desde la perspectiva de la República.” Así, pues, se abandonaron las afinidades a la “poesía pura” y a los principios estéticos atribuidos a Ortega y a la tradición simbolista y se optó por un compromiso social y político al que varios poetas y críticos aludían como un rasgo a destacar (Debicki, 1997, 80).

Es más, tal como se refiere Leopoldo de Luis a la “poesía social”, el campo abarcado sería tan amplio que poco espacio nos quedaría para otras manifestaciones. De Luis afirma que “toda poesía es social, puesto que la crea un hombre en sociedad.” Debemos, por tanto, delimitar más la definición. Más adelante, destaca algunas coincidencias con la poesía política en aspectos de realismo e historicidad, también común a la poesía civil, además de su carácter comprometido. Es aquí, en la voluntad de compromiso, donde De Luis (1982: 16-18) insiste y donde podemos encontrar un punto de inflexión para caracterizar esta tendencia. Aun así, pese a la amplitud del concepto y a que De Luis incluyó en las diferentes ediciones de su conocida antología *Poesía social* a un extenso número de poetas, entre ellos no se encuentra José Luis Hidalgo. En efecto, tampoco nosotros identificamos a Hidalgo con este tipo de poesía testimonial⁴⁹. Si bien es cierto que el poeta cántabro se implicó de modo evidente en la vida cultural de la época, opinó y participó en las revistas destacadas e incluso fue fundador de varias junto a estos escritores coetáneos, no destaca su obra por ese carácter combativo en el aspecto social.

⁴⁸ Los temas que más aparecieron en las páginas de *Espadaña* fueron la *rehumanización* de la poesía y el *compromiso*, puesto que “la humanización de la poesía no puede descuidar la dimensión social del hombre” (Fortuño, op.cit.: 44) y *lo religioso*, en cuanto que “la década de los cuarenta es propicia al tema religioso” y “Dios, la religión, es un asidero, al que se agarran los poetas para encontrar algo sólido en medio de tanta destrucción” (Fortuño, op.cit.: 45)

⁴⁹ Al explicar Leopoldo de Luis los antecedentes de la poesía social, comenta lo siguiente: “La poesía social a través de la historia cumple, más o menos fielmente, la misión de captar y elevar a categoría artística los sentimientos colectivos latentes. Surge como una necesidad de expresión. En este sentido, toda gran poesía, escrita por hombres entre y para los hombres, en comunicación recíproca y en participación de ideales comunes, es social, aunque sea fruto de la mentalidad de la clase social a la que el artista pertenece.” (De Luis, 2000: 188)

Aparte de las características anteriormente citadas (realismo, historicidad, carácter testimonial y de denuncia), encontramos un nuevo distintivo de la poesía social: su carácter revolucionario. Lo cual no implica una toma de posición ni una única ideología, puesto que, según García Martín (1986: 155), el poeta propugna la transformación de la sociedad desde posiciones ideológicas que no tienen por qué ser idénticas” y “el carácter revolucionario de la poesía implica que ese estado de cosas en contra del cual el poeta se manifiesta ha de ser cambiante.” Por su parte, Félix Grande hace hincapié en el testimonio (no necesariamente, comprometido) y realiza una valoración no muy alentadora de este tipo de poesía:

Entiendo por poesía social aquella que toma la decisión de constituirse en testimonio; testimonio, fundamentalmente sobre realidades colectivas. [...] Puede decirse entonces que la poesía social es una necesidad de la cultura motivada por la presión de las hostilidades de la realidad. [...] Tomada la poesía social como expresión de los conflictos colectivos, en nuestro país, cuantitativamente, y salvadas muchas excepciones, se la podría llamar algo así como un inconmensurable bodrio. (Grande: 1969: 54 y 55).

Del mismo modo, José Gerardo Manrique de Lara utiliza la denominación “poesía de testimonio” cuando se refiere a la llamada *poesía social*, aunque también establece una diferencia entre ambas⁵⁰, y analiza la intencionalidad de la poesía como “un vínculo de relación, un recurso de captación de nuestro mundo afectivo” (Manrique de Lara, 1973: 39 y 40).

Sin embargo, más allá de la temática social, la riqueza y la variedad de la poesía de posguerra se confirman por las antologías tan dispares que se han publicado sobre los poetas de esa generación. Estos muestrarios poéticos han dejado ver la evolución de sus componentes y, en cierto modo, han tratado de marcar el

⁵⁰ “La primera denominación se entraña con la poesía de contenido histórico; la segunda parece querer censar a los poetas en actitud combativa, e incluso llega a seleccionarlos en la especialidad.” (Manrique de Lara, 1973: 199).

rumbo de la poesía en generaciones posteriores⁵¹. En la antología de Rafael Millán (1955), *Veinte poetas españoles*, los poetas vienen clasificados por rótulos que los califican; por ejemplo, García Nieto es calificado con el término “neoclasicismo”; Bousño y E. de Nora con “neorromanticismo”; el “tremendismo” define a Crémer y Pérez Valiente; la “poesía religiosa” a Valverde; la “agónica” a Blas de Otero; la “social” a Celaya; la “metafísica” a Garciasol; el “surrealismo” a Labordeta; la “poesía andaluza” a Molina Baena y a Montesinos; la “optimista” a López Anglada; el “neorrealismo” a Crespo; la “poesía femenina” a Figuera; y, por último, un amplio y heterogéneo marco rotulado con “implicación en las diversas tendencias”, donde se encuentran poetas como Morales, Leopoldo de Luis, José Luis Hidalgo y José Hierro, quienes, en efecto, bebieron de diferentes fuentes sin identificarse con una definitiva, a la vez que mantuvieron su independencia expresiva.

La misma diversidad encontramos en las revistas⁵² de la época, que analizaremos con más detalle, representativas de las diferentes tendencias. Para

⁵¹ Fanny Rubio, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981; Alfonso Moreno Báez, *Poesía española actual*, Madrid, Editora Nacional, 1946; Francisco Ribes, *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, Valencia, Mares, 1952; Francisco Ribes, *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963; José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960; 2ª edición aumentada; José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968; Luis López Anglada; *Panorama poético español, historia y antología (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional, 1965; Manuel Mantero, *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza Janés, 1966; Víctor García de la Concha, *La poesía española de posguerra*. Ed. Prensa española. Madrid, 1973; José Gerardo Martínez de Lara, *Poesía española de testimonio*, Madrid, Editorial EPESA, 1973; José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1978; Francisco Pérez Gutiérrez, “La generación de 1936”, en *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid, Taurus, 1979; Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología*, (3ªed.), Barcelona, Júcar, 1982; José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986; Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975 I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1992; Ángel Luis Prieto de Paula, *1939-1975: Antología de la poesía española*, Alicante, Aguaclara, 1993; Raquel Medina Bañón, *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor, 1997; Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; Santiago Fortuño Llorens, *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Editorial Cátedra, 2008.

⁵² El papel de las revistas fue crucial en esta etapa puesto que, a falta de una personalidad que hiciera de guía en esta primera generación poética de posguerra, en cada grupo, “alrededor de las distintas revistas, hay un individuo al que se le considera como motor e impulsor de la misma: En el Garcilismo, está la figura de José García Nieto, en *Españaña*, Victoriano Crémer, en el grupo *Cántico* su teórico es Ricardo Molina, el *Postismo* encuentra sus directrices en Eduardo Chicharro, y

avanzar el panorama, vemos que, además de *Escorial*, en los primeros años de la posguerra española nacen, por un lado, *Garcilaso*⁵³ (Madrid): fundada por Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y José García Nieto, y, por otro, *Espadaña* (León): fundada por Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Antonio G. de Lama.⁵⁴ Con respecto al ideario de *Garcilaso*⁵⁵, en ella “vislumbramos una poesía dedicada a la acción y al servicio del gobierno sin querer causar ninguna rebeldía ni ociosidad. Faltar a la autoridad, entregarse a la rebeldía y ocio, eran atributos románticos que se habían de rechazar por decadentes.” (García de la Torre-Gracia; 1994:16, 19 y 20). Precisamente, comenta Prieto de Paula (1993: 14) que esta publicación, nacida en 1943, estuvo “menos hipotecada por obediencias ideológicas”. Por otro lado, *Espadaña* quiso ser la revista de la poesía social y comprometida, liberal y menos tradicional. Sin darse por completo a ningún “ismo” buscaba la renovación de la poesía. Según esto, esperaríamos el lector de la revista toda clase de experimentación poética, pero no a costa del tema político-social. En cualquier caso, aclaramos que esta clasificación, tan ideologizada en su fondo, no es del todo real, ya que, si repasamos la nómina de autores que colaboran en ambas, comprobamos que son muchas veces los mismos.

es una figura política quien impulsa la revista santanderina *Proel*, Pedro Gómez Cantolla, aunque Hidalgo y Hierro fueron los que más sobresalieron en ella.” (Fortuño, 1992: 67)

⁵³ Incluso en una misma revista pueden apreciarse diferentes tendencias como explica Fortuño (op.cit.: 37): “En la revista *Garcilaso* se observan dos tendencias, una de carácter político, acaudillada por Jesús Revuelta, combatiente en la división Azul, que preconizaba destacar lo político en nuestra literatura y otra, de actitud abierta, debida a la labor de José García Nieto. Doble carácter ético-estético que conllevaba por una parte un compromiso con el nuevo régimen, salido de la Cruzada, y una dimensión estetizante por otra.”

⁵⁴ Para un estudio histórico más detallado de estas dos revistas véase: Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Publicaciones Universidad de Alicante, Valencia, 2004

⁵⁵ Sobre la revista *Garcilaso* y a las ideas que la respaldaron, destaca María José de Asís que “en mayo de 1943, aparecía el primer número de la revista *Garcilaso*, de la que era director José García Nieto. Como lema se había elegido un verso de la «Elegía II a Boscán»: «siempre ha llevado y lleva Garcilaso»; en el manifiesto se rechazaba toda vinculación con la poesía impura –se refería el grupo, formado por los de «Juventud creadora», al manifiesto de Neruda: sobre una poesía sin pureza, de *Caballo verde para la poesía*–; también se rechazaban el vanguardismo y el surrealismo del 27. Se afirmaban, en cambio, en la lírica clásica, en la estrofa y la rima y en las cualidades del verso tradicional; se admiraba a Garcilaso por ser modelo de serenidad y elegancia, pero también por su poesía amorosa, por su figura militar y de caballero del Imperio. La vinculación con los poetas más cercanos la buscan con los «del 98»”. (De Asís, 1977b: 14)

Estas revistas convivían con otras muy diversas. *Cuadernos de poesía* (1941), con Jesús Nieto Peña como director, pretendía la creación de una poesía apartada de la escuela y grupo, buscando “la poesía verdadera y eterna que está primero en la entraña del hombre y después en el corazón de los paisajes”. *Cuadernos de Literatura contemporánea* (1942), dependiendo del Instituto Nebrija, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, y con Joaquín de Entrambasaguas como director, se oponía “al carácter aperturista de *Escorial*, propugnando un nacionalismo rígido”. *Corcel* (1942) contó con la colaboración destacada Hidalgo y Hierro. *Cisneros* (1943), con Eugenio de Nora como director de la parte literaria, presentaba una postura enfrentada a *Garcilaso* (del mismo año). *Albor* (1944), revista general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyo primer director fue el padre agustino José López Ortiz, dirigía su objetivo hacia el hecho de “que la ciencia española, siendo una aspiración hacia dios, tienda a la verdad y al bien con la unidad de la filosofía cristiana”. *La Estafeta literaria* (1944), con el polémico Juan Aparicio como director, seguía las directrices políticas del momento. *Proel*⁵⁶ (1944) contó con la importante participación de Hidalgo, como veremos. *Entregas de poesía* (1944) anticipó en sus páginas la poesía social, con eclecticismo de corrientes, y en ella colaboraron autores como Hidalgo, Valverde, de Luis y García Nieto. *Postismo*⁵⁷ y *Cerbatana* (1945) fueron revistas de las que solo

⁵⁶ Con respecto a esta revista, aunque retomaremos su estudio por el vínculo de Hidalgo con esta publicación, avanzamos los siguientes datos: “*Proel* fue el nombre que recibió en el Santander de los años cuarenta un grupo aperturista. *Proel* fue el nombre de una revista, sala de exposiciones, editorial y tertulia.[...] En *Proel* caben todas las tendencias. En ella escriben Aleixandre, Gerardo Diego, Rafael Morales, López Anglada, Gaos, Montesinos, Bousoño, Arroita-Jáuregui, Maururi, Rodríguez Alcalde, Arce, Pablo Beltrán de Heredia, siendo José Luis Hidalgo y José Hierro quienes estuvieron más vinculados a la misma. Pese a ser tildados de ultraístas su credo poético no es revolucionario y de ruptura.” (Fortuño, 1992: 40)

⁵⁷ El *Postismo* surge en 1945, en el café Castilla de Madrid, siendo sus principales promotores Eduardo Chicharro Agüera (1905), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, nacidos ambos en 1923. Su primera etapa comprende los dos años iniciales y coincide con la publicación de las revistas *Postismo* y *Cerbatana* (1945) y la proclamación de sus dos primeros Manifiestos. A partir de 1947, con la incorporación de nuevos miembros al grupo (Carriedo, Ángel Crespo, Félix Casanova de Ayala, etc.) y dos nuevos Manifiestos, el *Postismo*, afectado y dividido por controversias internas, va extinguiéndose. Deja de existir como movimiento poético hacia 1948, aunque su definitiva extinción tuvo lugar en 1950. Como movimiento, el *Postismo*, “no se acomoda a las poéticas del momento: pues nace declarándose en rebeldía con el Garcilasismo, no se ajusta con las teorías existencialistas, humanizadoras y socializadoras de *España* y tampoco se puede relacionar con el

va a aparecer un único número. *Verbo*⁵⁸ (1946), cuya publicación, que se prolonga hasta 1953, se llevó a cabo en Alicante de las manos de José Albi y Joan Fuster con la colaboración de Vicente Ramos y Manuel Molina, en su aparición reivindicaba “la humanización de la poesía frente al excesivo esteticismo y clasicismo de otras revistas de la época” (Fortuño, 1992: 23-25). *Ínsula* (1946) representó una isla en el desierto cultural de la posguerra, reunió en sus páginas las voces de los grandes exiliados: J. R. Jiménez, J. Guillén, Salinas, Cernuda, Alberti, etc., y su larga vida llega, con igual prestigio, hasta nuestros días. Posteriormente, ya avanzada la posguerra, concretamente en 1947 (fecha en que murió Hidalgo) aparecería la revista *Cántico*⁵⁹ y otras publicaciones. *Cuadernos hispanoamericanos* (1948) aunaba críticas de arte y literatura. *Acanto* (1948) propugnaba un alejamiento de la humanización que iba abriéndose en este momento literario. *Raíz* (1948), con presencia póstuma de Hidalgo, combinaba la crítica de libros con la aparición de poemas de autores de relieve (Aleixandre, Salinas, Juan R. Jiménez, M. Hernández, etc., así como miembros de la primera promoción: Otero, Hierro, Celaya, Hidalgo, de

grupo *Cántico* de Córdoba, movimientos contemporáneos, por su preocupación formal y lingüística.” Por otro lado, influenciado “por los malabarismos verbales de Ramón Gómez de la Serna, del teatro del absurdo y el humor de la *Codorniz*, *La ametralladora* y *El Bertoldo*, está relacionado con los movimientos vanguardistas” (Fortuño, 1992: 47). También comenta Pilar Palomo que “el *postismo* era sobre todo una investigación sobre el lenguaje, en que éste se aliaba con experiencias pictóricas y musicales.” (Palomo, 1988: 95)

⁵⁸ Sobre la reivindicación del surrealismo en un número concreto de la revista y la exclusión de José Luis Hidalgo en él, comenta Guillermo Carnero: “En febrero de 1952, la revista alicantina *Verbo* lanza un número triple (23-24-25) que pretende dar cuenta y razón del surrealismo español en el que distingue dos momentos: antes y después del 36.” Destaca el autor que José Albi y Joan Fuster, los antólogos, “reivindican el uso de un concepto amplio de surrealismo, sin el cual será imposible etiquetar como tal la obra de la generación del 27, y mucho más la de los poetas de la posguerra. En este sentido amplio significa filiación con respecto al surrealismo francés, pero a la vez independencia. Y por lo que toca a la posguerra, restricción del credo surrealista a sólo alguna de sus directrices. Lleva dicho número de *Verbo* una amplia antología. Los nombres escogidos, en lo que a la posguerra se refiere, son: Gerardo Diego, César González-Ruano, Luis Rosales, Álvaro Cunqueiro, Cela, Juan Eduardo Cirlot, Manuel Segalá, Julio Garcés, Miguel Labordeta, Antonio Saura, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Jesús Juan Garcés, Javier García Sola, Jaime Vila. Como notará el lector informado, junto a nombres irrelevantes hay otros sorprendentes. Aparece de inmediato una importante omisión: José Luis Hidalgo.” (Carnero, 1982: 179)

⁵⁹ La revista *Cántico*, que aglutinó en el sur de España a un grupo de poetas como Juan Bernier, Ricardo Molina, Mario López, Pablo García Baena y Julio Aumente, entre otros, fue posterior a la época en la que vivió José Luis Hidalgo, puesto que su primera etapa abarcó desde octubre de 1947 hasta enero de 1949 y, la segunda, desde abril de 1954 hasta 1957, con trece números en su haber. Comenta Fortuño (2008: 59) que “en líneas generales, estos poetas adoptaron una actitud no comprometida y claramente estetizante.”

Luis...). *Platero* (1948), que en su primera etapa (1948-51) recibió el nombre de *El Parnaso*, destacaba la figura de Juan Ramón Jiménez como clave en la misma. *Planas de poesía* (1949), en cuyas páginas se aprecia la admiración hacia García Lorca, preferentemente, Vicente Aleixandre, y, en general, los miembros del 27, seguía las tendencias de la poesía española peninsular y anticipaba la poesía social, como hizo *Entregas de poesía* en 1944. *El pájaro de paja* (1950) nació en los albores de la década de los cincuenta, siendo sus fundadores Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas, y con ella seguían en pie los credos postista y surrealista⁶⁰. En *Clavileño* (1950), revista de la Asociación Nacional de Hispanismo, colaboraron filólogos de primera fila como Menéndez Pidal y tuvo una orientación más dada a la crítica e investigación que a la creación poética, pretendiendo enlazar la cultura hispánica.

Resulta evidente, pues, que todos los autores de esta generación sufrieron de un modo u otro la situación social que les tocó vivir. Sin embargo, la forma de exteriorizar literariamente sus impresiones fue diferente. Como también lo fueron las revistas en las que expresaban sus manifestaciones artísticas y sus creaciones literarias. Los poetas de la época, por tanto, tomaron caminos no necesariamente enfrentados pero sí muchos de ellos distintos a la línea mayoritaria que predominaba entonces.

Al finalizar la guerra civil, un buen número de poetas se marcharon al exilio⁶¹. Cernuda y Salinas, entre otros, abandonaron su tierra. En cambio otros, es el

⁶⁰ Sobre este aspecto concreto destaca Joaquim Marco: “La pobreza de la vanguardia durante los años cuarenta coincide con el desgarramiento de la poesía española tras la guerra civil. La aparición del «postismo», en 1945, adquiere el valor de un símbolo [...] El «postismo» apareció en enero de 1945, como la mezcla de dos pintores, Eduardo Chicharro, hijo, y Silvano Sernesi, con un poeta, Carlos Edmundo de Ory. Pero su eficacia y su influencia fueron prácticamente nulas. Sólo visto en la perspectiva histórica alcanza el valor significativo que no tiene.” (Marco, 1982: 169)

⁶¹ Destaca Prieto de Paula cómo afectó el exilio a la lírica española que sumió en el silencio voces hasta el momento influyentes. En este sentido comenta lo siguiente: “Los escritores nuevos hubieron de optar entre lo poco que se les ofrecía: en el interior, las voces de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso (ambas en voluntario silencio, además, hasta 1944, como modo de protesta contra la situación del país) o Gerardo Diego. Y, si se desaprovechó el influjo de los poetas del 27 (con las excepciones mencionadas), se aceptó con reticencias el del propio Juan Ramón, al que muchos convirtieron en abanderado de una lírica o ensimismada o evasivista.” (Prieto de Paula, 1993: 11)

caso de Aleixandre o Rosales, se quedaron en la nueva España y contribuyeron a su reconstrucción. Machado había muerto al sur de Francia, Hernández, en la cárcel y García Lorca, fusilado. Otros como Juan Gil-Albert se refugiaron en el “exilio interior”, después de su regreso a España en 1947, optando por el silencio, el alejamiento de los escarceos entre unos y otros, entre vencedores y vencidos.

Esta diferencia entre unos y otros es lo que Dámaso Alonso (1958: 366-380) denominó “poesía arraigada” y “poesía desarraigada”. Es decir, los primeros son aquellos poetas que defienden con firmeza la vieja tradición, basada en la unidad del estado, y la continuidad de la idea religiosa y literaria. Son los vencedores, quienes miran el futuro con esperanza. La denominación de “poesía desarraigada” puede aplicarse a aquellos otros poetas que al término de la guerra sintieron la angustia de la convivencia dentro de una sociedad de vencedores, de la que se sintieron intelectualmente opuestos. Predomina en ellos el dolor, el escepticismo y la duda. En estos poetas está presente el tema religioso, pero al contrario de lo que ocurre con la poesía “arraigada”, su religiosidad es crítica, puesto que se sienten abandonados por un ser superior que, a la vez, cuestionan. La “poesía desarraigada” conectó con la poesía impura que defendieron en la preguerra autores como Pablo Neruda, Rafael Alberti o Miguel Hernández y estaría representada, entre otros, desde el mismo Dámaso Alonso hasta el Blas de Otero de *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951). Lo que viene a demostrar que esta línea se prolongó en el tiempo rebasando los límites generacionales y entroncando con la manifestación existencial que caracterizará a Hidalgo, principalmente en su libro *Los muertos*.

Por su parte, los poetas de la denominada “poesía arraigada” adoptan una “actitud realista, nada trágica ni frenética, sino por el contrario, más bien intimista, serena y religiosa” (Castellet, 1960: 79; 1969: 87) y parten de los Panero, Rosales, Vivanco, Valverde, Ridruejo, etc. Se confirman posteriormente a través de distintas revistas literarias, principalmente *Escorial* y *Garcilaso*, a las que más tarde vamos a referirnos con mayor detalle. La primera, *Escorial*, fundada en 1940, estuvo bajo la dirección de Dionisio Ridruejo, cuyo principio básico consistió en desarrollar una

poesía donde tenía que estar presente la razón ideal y estética. Esto suponía escribir el poema bajo la mirada espiritual, y el rigor del léxico, la palabra, la unidad del verso y el texto. En este punto se produjo una revitalización de la gran experiencia espiritual de la poesía española que se remonta al Siglo de Oro (Santa Teresa, Fray Luis, San Juan), pasa por Bécquer y Juan Ramón, y mantiene distanciamiento con el modernismo, más centrado en lo pagano.

La segunda revista en importancia para los poetas de la “poesía arraigada” fue *Garcilaso*⁶² (de ahí el término “garcilasistas”) fundada en 1943 por el poeta y académico José García Nieto. La revista venía a consolidar el ideal de Falange Española, de fe y poder. José Paulino Ayuso comenta al respecto que la línea garcilasista de un sector de la posguerra parecía comenzar sin tener en cuenta la admiración por los clásicos de una vertiente del 36 que coincidió con el centenario de Garcilaso y con el comienzo de la guerra:

Pero será en la posguerra cuando el marchamo de “garcilasismo” se imponga como referente ideal y comienzo absoluto, omitiendo el recuerdo de la tradición precedente. La vigencia de este movimiento está marcada por la duración de su órgano de difusión, la revista *Garcilaso* (1943-1946), vinculada a la figura y evolución poética de su director, José García Nieto, y limitada por el sostenimiento oficial y el impulso jerárquico de su filiación política. (Paulino Ayuso, 2007: 16)

La fusión entre fe y poder, trasladado al plano poético, venía a suponer la recuperación del modelo religioso que, a su vez, confirmaba las raíces de nuestra cultura cristiana de Occidente. El amor, el paisaje, la belleza, el sentimiento religioso, el tema de España, están presentes en esta poesía. También, el dolor, un

⁶² La significación de *Garcilaso* en su época ha merecido la edición posterior en facsímil (VV.AA.: 2004), así como diversos estudios entre los que destacamos el de Martínez Cachero (2005) quien, a través de múltiples testimonios, reconstruye la trayectoria de la dicha revista especialmente en el ámbito estético y motivacional, centrándose en la acogida de los medios de comunicación, los apoyos o los ataques de otras publicaciones (*El Español*, *Espadaña* o *Cisneros*) y de ciertos poetas como José Hierro, Eugenio de Nora, José Agustín Goytisolo y Gabriel Celaya; así como el estímulo que supuso la revista para la aparición de otras publicaciones similares: *Verbo*, *Cántico*, *Norte...* que enriquecieron el panorama poético y cultural de la etapa posbélica.

sentimiento del que no podía escapar nadie. Y como ya hemos señalado antes, a estos temas hay que agregar la estética, exigente y precisa. Es decir, la perfección formal⁶³.

Por el contrario, la “poesía desarraigada” tuvo un punto de coincidencia en 1944, a través de la incomodidad en la que vivieron aquellos poetas inconformistas con la nueva política del régimen, bajo el sistema dictatorial que conducía los destinos de la patria; la censura y la vuelta a las ideas conservadoras. En 1944 aparece la revista *Española* en León (1944-1951), en torno a la cual se desarrolló esta poesía “desarraigada”, y cuatro libros fundamentales que la crítica ha situado en la línea de la poesía existencial: *Hijos de la ira*⁶⁴, de Dámaso Alonso⁶⁵; *Sombra del paraíso*⁶⁶, de Vicente Aleixandre⁶⁷; *Raíz*, de José Luis Hidalgo⁶⁸; y *Arcángel de mi*

⁶³ Sobre este tipo de poesía, advierte Castellet (1960: 60; 1969: 68): “La poesía que se escribe en España, en los primeros años de la posguerra, es irrealista y formal. Hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político que vuelve la mirada a las ya muy pasadas glorias de la patria. [...] Nos encontramos, pues, ante una poesía que cumple con todos los requisitos de lo que hemos convenido en llamar poesía de tradición simbolista y que cumple también con su papel de poesía de evasión, ante una realidad catastrófica [...]”

⁶⁴ La crítica coincide en destacar la repercusión de *Hijos de la ira* en el conjunto de la poesía española. Así lo expresa María José de Asís al señalar 1944 como año decisivo para la poesía contemporánea:

“Es el año de publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, libro que puso en convulsión el panorama poético nacional. Rompía con toda la poesía que se escribía entonces; en un lenguaje cotidiano y duro realiza una estremecedora confesión existencial. Es el sentido mismo de la vida lo que Dámaso Alonso pone en cuestión, devolviéndole a la poesía hondura y autenticidad. El libro agrupaba una serie de poemas largos, de verso libre, en un lenguaje coloquial”. (De Asís, 1977b: 16)

⁶⁵ Destaca Mantero (1986: 48) la repercusión del pensamiento existencial y de dos publicaciones de Dámaso Alonso, entre ellas la tan ovacionada *Hijos de la ira*: “Con lo existencial, la poesía vuelve a ponerse en marcha. En 1944, Dámaso Alonso publica *Hijos de la ira*. El impacto fue sonoro, y buena parte de la joven poesía encontró en la audacia del libro cauce para su inquietud y su rebeldía. Pero, aunque *Hijos de la ira* signifique el comienzo de un nuevo contenido, hay otro libro de D. Alonso, *Oscuro noticia*, publicado también en 1944, que ya adelanta el existencialismo poético.” Y añade sobre el primero de ellos que “*Hijos de la ira* es un libro con mucha protesta, mucha angustia, mucha soledad.” (Mantero, 1986: 51)

⁶⁶ También De Asís (op.cit.: 17) insiste en la importancia de *Sombra del paraíso*, publicado igualmente en 1944: “De ese mismo año es *Sombra de paraíso*, el libro de Vicente Aleixandre, el poeta maestro de los jóvenes de la posguerra. Una amarga filosofía se esconde en la aparente serenidad de la obra: el hombre no es sino un elemento más del todo de la naturaleza”.

⁶⁷ Asegura Prieto de Paula que “el ejemplo de Aleixandre en esta época es más personal que estético”, puesto que “el poeta, como tal, fue un guía de los autores jóvenes” (Prieto de Paula, 1993: 18). No obstante, destaca la calidad e influencia de *Hijos de la ira*, donde el “sentimiento agónico [...] presenta similitudes con la poesía noventayochista, la de Unamuno en especial”, aunque no exista en el poemario de Aleixandre la “constricción estrófica (sonetil o de otro tipo) que en Unamuno actúa frecuentemente como canalización de toda la fuerza del poema.” (Prieto de Paula, 1993: 17)

noche, de Vicente Gaos, por el que consiguió el premio Adonais en 1943, aunque se publicó en 1944 (Mantero, 1986: 52; Palomo, 1988: 83; Fortuño, 1992: 68).

Importa destacar en este punto que, además de las dos tendencias anteriores, la poesía de la posguerra mantuvo abiertas diferentes manifestaciones literarias⁶⁹ nacidas de movimientos anteriores que dejaron abiertas líneas de expresión muy diversas, en algunos casos experimentadas por un mismo autor a lo largo de su trayectoria. De ahí la dificultad y el reto que supone el estudio de la literatura de la posguerra y, en concreto, de José Luis Hidalgo. Esta complejidad y la tendencia a la cómoda simplificación⁷⁰, la expresa del siguiente modo García de la Concha (1987: 436):

⁶⁸ Respecto a la repercusión de estas publicaciones y sus autores, habla Prieto de Paula de la importancia que tuvo la publicación, en 1944, de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, de gran influencia (más incluso que *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, publicada el mismo año): “De este modo, el panorama literario dejaba de estar dominado por la poesía formalista, mientras se abría paso una corriente protestataria de índole personal y existencial, que frecuentemente dio en una mineralización retórica que la hacía tan previsible como la de los garcilasistas. Lo positivo fue la ampliación del campo estético, en el que José Luis Hidalgo fue encontrando su voz definitiva, retraída con determinación creciente a los temas en que encallarían definitivamente sus preocupaciones filosóficas y religiosas.” (Prieto de Paula, 2003: 14)

⁶⁹ Pese a esta variedad, señala Paulino Ayuso (2007: 21) que “la poesía de esta primera promoción de posguerra ofrece tres rasgos de cierta generalidad: una situación de soledad y angustia que forma parte de la *miseria del tiempo* y que el poeta vivencialmente recoge y personifica: la proyección hacia una realidad absoluta, en forma de invocación, protesta o queja: de ahí la referencia a Dios y la protesta por la condición humana.”

⁷⁰ Es importante subrayar que los mismos críticos discrepan a la hora de destacar dos tendencias entre la multitud de líneas estéticas. En el caso de María José de Asís acentúa la importancia del neorromanticismo y la poesía existencial. La autora resume así el panorama de la “primera generación de la postguerra” y su influencia en la siguiente etapa:

“A ella pertenecen los que comenzaron a publicar en la década de los cuarenta. Década rica en nombres y en revistas poéticas, aunque éstas sean de corta duración. Se advierten dos tendencias en la poesía muy enlazadas entre sí: el neorromanticismo y la poesía existencial. Los nombres –además de los mencionados como «españañistas»: Crémer y Eugenio de Nora o el fundador de la revista «Garcilaso», José García Nieto– son los de Vicente Gaos, Carlos Bousoño, Blas de Otero, José María Valverde, Rafael Morales, Rafael Montesinos, Carlos Molina, Leopoldo de Luis, Julio Maruri.

Hay entre ellos quienes quieren cantar sencillamente sus sentimientos, sus reacciones ante el amor, el existir, el dolor. A Vicente Gaos se le atribuye haber despertado a la poesía española de aquellos años a la inquietud del enigma de la existencia, al dolor del mundo; es ciertamente un neorromántico. También lo son Carlos Bousoño, Rafael Montesinos y Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol y el hondo Blas de Otero. El predominio de la poesía existencialista que domina en Europa se respira en la poesía; ésta se ocupa del tiempo como condicionamiento humano, del drama de la existencia, de la precariedad del hombre, de la realidad de su «ser para la muerte». He aquí un tema – el de la muerte– repetido en los versos. Lo nuevo es el tono y el modo con el que se aborda: desde una serenidad resignada, pero desde la conciencia lúcida de un destino implacable.

Un año antes de que viera la luz el primer número de *Garcilaso*, frente al ya avasallador incremento del “neoclasicismo” poético, empiezan a surgir reacciones. En la esquematización histórica se ha simplificado con exceso, reduciendo toda la dialéctica de la poesía de posguerra a los dos polos de *Garcilaso* y *Espadaña*. La realidad fue, sin embargo, más compleja.

De forma paralela, espoleada en cierto modo por las importantes publicaciones anteriormente comentadas, fue tomando auge el existencialismo⁷¹. En este caso, el inconformismo inicial va dando paso a un tono que se corresponde con la angustia del poeta ante el tiempo y la muerte⁷², debido a la situación de desamparo en que viven aquellos hombres de posguerra. De este modo explica José Paulino Ayuso sus precedentes y sus inicios en la etapa que nos ocupa:

Entre el testimonio y la denuncia resuenan las voces de los poetas que, a comienzos de los años cuarenta, publican sus primeras obras. Algunos de ellos,

La existencia, además de su condición metafísica, posee una versión temporal; la mayoría de los poetas que pertenecen a esta generación han manifestado su preocupación por las situaciones existenciales que degradan a los hombres. De aquí arranca la poesía testimonial, realista, de la década de los años cincuenta.” (De Asís, 1977b: 17-18)

⁷¹ Además de dichas publicaciones, más recientes, no podemos olvidar la influencia del pensamiento unamuniano en las manifestaciones existencialistas de la época. En este sentido, estamos de acuerdo con Luis Cernuda en la necesidad de destacar una obra del autor vasco, definitiva para resumir su ideario. Nos referimos a su novela *San Manuel Bueno y Mártir*. De este modo lo expresa Cernuda (1971: 375-75-76), quien valora a su vez sus creencias en el conjunto de sus escritos:

“[...] los libros filosóficos de Unamuno son obra de poeta porque en ellos la intuición suple a la razón y el paso medurado del razonamiento lo sustituye el avance brusco e intermitente de la intuición poética. [...] Hay [...] una obrita de éste, una obra de ficción novelesca, *San Manuel Bueno y Mártir*, donde Unamuno ha resumido y concentrado de modo admirable todo su pensamiento metafísico y poético, y precisamente porque no es obra de razonamiento abstracto. Quien quiera conocer lo que Unamuno sentía, pensaba y creía, compenetrados íntimamente sentimiento, pensamiento y creencias, allí ha de hallarlo expresado como en ninguno de sus escritos. Y esa novelita es obra de poeta.

Su poesía, gran parte de sus obras en prosa, su actitud personal en los conflictos de la realidad española que él vivió, no fueron sino resultado de una necesidad profunda suya, la más profunda que tuviera: su necesidad de Dios. (Cernuda, 1971: 375-76)

⁷² Insiste en este tema Manuel Mantero al comentar que “los poetas se preocupan por su propia perduración tras la muerte.” Y destaca también la influencia de Unamuno en este sentir: “Este aspecto del pensamiento existencial es una obsesiva recurrencia en Miguel de Unamuno, en quien la angustia se anuncia desordenadamente, pagada de atroz intimidad [...]” (Mantero, 1986: 49)

como Gabriel Celaya, hubiera debido pertenecer a un grupo anterior; pero su labor de preguerra quedó postergada, así como la escasa producción de Blas de Otero. En cambio, José M^a Valverde, que ocuparía un lugar dentro de la siguiente promoción, como “niño de la guerra”, se adelanta, incluyéndose incluso en el ámbito de Panero y Rosales.

El testimonio aquí aducido es personal, dentro de una línea que se suele llamar “existencial”, y la denuncia se mueve al comienzo entre la polémica literaria, con trasfondo ideológico, como la réplica de García de Lama y *Espadaña* a *Garcilaso*, y la universal congoja de sentirse sumidos en un ambiente de trágica condena (que igual afecta a Dámaso Alonso como a José Luis Hidalgo). Testimonio personal y angustia colectiva encuentran un cauce en la invocación y la pregunta religiosa, que aparece así como un *locus* poético habitual en los poetas intimistas y en los testimoniales, y con mayor convencionalidad en los garcilasistas.

Para esta poesía hay que señalar el momento inaugural en los años 1943 y 1944. (Paulino Ayuso, 2007: 19)

Esta poesía se caracteriza, en lo temático, por girar en torno a la angustia y lo humano (de ahí la rehumanización reivindicada en esta época), establecer una conexión más estrecha con la naturaleza y profundizar en temas como el amor, la muerte y la religiosidad que, como veremos, se repiten en los poemas de Hidalgo. Se traduce esto en el refugio en la soledad y el miedo, que imponía la censura. En cuanto a la forma, el estilo es distinto al de los garcilasistas; el lenguaje es coloquial, áspero y sencillo. Algunos de los poetas más conocidos que lo representan son, con diferencias y matices en cada uno de los casos, José Luis Hidalgo, Victoriano Crémer, Carlos Bousoño y Blas de Otero, entre otros.

Nos interesa especialmente detenernos en la corriente existencialista, puesto que, con las peculiaridades que matizaremos en este trabajo, será la que más se acerque al sentir hidalguiano⁷³. De hecho, dentro del apartado que denomina

⁷³ Nos parece oportuno mencionar aquí el comentario de Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962:38) sobre el pensamiento profundamente humano de Hidalgo que, no por tratarse de un sentir general, deja de tener su particularidad:

“intimismo y angustia existencial” sitúa Pilar Palomo a José Luis Hidalgo, de cuya truncada obra señala su “densidad trágica” y el “adentramiento en el drama de existir”, a la vez que insiste en el “hondísimo impacto en la poesía de la postguerra con la aparición de su libro, ya póstumo, *Los muertos*.” En este sentido, destaca que el “drama del existir” y la “meditación sobre la vida” son también “las líneas esenciales de Vicente Gaos (1919-1980)”, especialmente reflejadas en *Arcángel de mi noche*, poemario de “profundo existencialismo publicado en 1944”. (Palomo, 1988: 83). Del mismo modo, Prieto de Paula sitúa a José Luis Hidalgo, en concreto su libro *Los muertos*, en la línea existencial que define del siguiente modo:

La protesta que se había asentado en la poesía a partir de 1944 era inicialmente de índole personal o existencial, con entonación de exasperación, agonía o desesperanza; así lo revelan obras de Crémer, de Blas de Otero (*Ángel fieramente humano*, de 1950, *Redoble de conciencia*, de 1951), la ya comentada de Dámaso Alonso [se refiere a *Hijos de la ira*], incluso *Los muertos*, publicada en 1947 al poco de la muerte de su joven autor, José Luis Hidalgo. (Prieto de Paula, 1993: 21)

Esta corriente es, sin embargo, considerada por Debicki como una vertiente más de lo que él llama “poesía de índole personal y emotiva” y que, según el estudioso, “abarca una amplia gama: desde obras religiosas en versos elegantes, hasta textos existenciales angustiados, escritos en lenguaje coloquial, y obras narrativas que casi sobrepasan la frontera entre poesía y narrativa.” Y más adelante toma como

“Todo poeta escribe para los hombres; pero Hidalgo, además, habla *del* hombre y *desde* su más íntima raíz. No le importan los cambios históricos, las reformas sociales, el estilo de las sucesivas épocas...; sabe que, en el fondo, los hombres en todo momento se han recogido en una misma naturaleza y en una misma problemática básica. *Habla sencillamente del hombre*. Pero no del hombre como ideal abstracción, sino como concreción humana, muy carnal.

Además habla de lo más sinceramente humano del hombre, de su dolor y de su esperar ante las realidades definitivas de la muerte y de Dios. Es el punto de coincidencia inevitable de todos los hombres de todos los tiempos. El saber hacer de las técnicas, el saber obrar moral y jurídico, el puro saber de la especulación con saberes menos íntimamente humanos que este totalitario saberse hombre, reconocerse humanamente hombre.”

punto de partida “la vertiente de poesía testimonial” que incluye a autores “desde Alonso hasta Hierro, Hidalgo y Otero” que “fueron influidos por las corrientes existencialistas de la época” (Debicki, 1997: 98).

En cuanto a las diferentes manifestaciones literarias de la época, Prieto de Paula habla de otros cauces que irá tomando la poesía de 1944 a 1952, de modo que el “expresionismo tremendista” conviviría con la “poesía social”⁷⁴, la “poesía meditativa, religiosa y cotidiana”, el “neosurrealismo y vanguardia”, tendencia experimental en la que incluye a José Luis Hidalgo, probablemente (puesto que no especifica) por sus reminiscencias surrealistas en algunos de sus poemas⁷⁵, o el “culturalismo” y la “poesía esteticista”, cuyo núcleo fundamental estuvo constituido por la revista cordobesa *Cántico* (Prieto de Paula, 1993: 21-33).

Entre las diferentes tendencias expresivas de la época⁷⁶, no podemos olvidar pues la influencia del surrealismo⁷⁷ en la creación poética española entre 1939 y

⁷⁴ [...] La denominada poesía social, y también tremendista, de *España* concebía el quehacer poético como una labor de percepción y de representación de la realidad desde la objetividad. [...] Frente a ellos, los surrealistas estipulaban que la palabra debía *nombrar* la realidad total: lo real y lo surreal; nominación para la cual era imprescindible eliminar el lenguaje de uso social, lógico, y abrir la palabra al ámbito de la imaginación.” (Medina, 1997: 17)

⁷⁵ Comenta García de la Concha, 2007: 76) que “de lo que se trata es de arrumbar el viejo hábito de visión: la imagen surrealista se produce, con frecuencia, mediante la deformación de una imagen tópica”, una alternativa de expresión nada desdeñable, aun no siendo la más generalizada (según algunos fue la “poesía social”), en una época de crisis social y política como la que vivió Hidalgo.

⁷⁶ Esta multitud de manifestaciones expresivas se debe, en parte, a la diversidad de influencias literarias, necesarias para comprender el contexto y la evolución de la obra de cada autor. Es muy clarificadora, en este sentido, la relación de autores que Fortuño (1992: 67-68) destaca entre las principales influencias en la poesía de la posguerra española:

“Pero hay en estos poetas unas filias y admiraciones literarias que nos resultan patentes y necesarias para comprender su obra: dentro de nuestro Siglo de Oro, destacan Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, de manera preferente, y Quevedo sobre los poetas desarraigados. Ya en el siglo XX, Unamuno, Machado, por sus visiones agónica y temporalista de la poesía respectivamente así como del poeta praguense Rilke. Las huellas de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, sobre todo, son las más notorias de la generación poética de 1927 siendo Neruda y Vallejo los poetas sudamericanos más rastreables en los poemas de estos autores. No podemos olvidar la notabilísima influencia del surrealismo y, en general, de los movimientos vanguardistas en el *Postismo* lo mismo que los poetas simbolistas franceses, el decadentismo de Oscar Wilde y el Modernismo hispano, entre otros, en el Grupo *Cántico* de Córdoba.

A todo ello, debemos añadir las ideas filosóficas que pululan en esta época y que informan el pensamiento y temas de estos poetas antologados: el existencialismo (Celaya) y lo social: Heidegger, Jaspers, Sartre, Camus junto a la figura indiscutible, por su arraigo en la filosofía hispana, de Ortega y Gasset. Los poemas existencialistas repletos de términos que hacen referencia a la soledad, vacío, angustia, deseo y horror son constantes [...]

1950 en cuanto que, como veremos, tuvo cierta repercusión en la expresión lírica de Hidalgo⁷⁸. Por otro lado, conviene destacar que también en ellos se dio cierta conciencia social, aunque “aplicar términos exclusivistas como “poesía social” a la poesía de ciertos poetas no ayuda en nada a la comprensión del panorama poético de la posguerra” (Medina, 1997: 17). Señala Medina que “tan sólo cabe rescatar tres antologías que conciben la poesía surrealista española como un *continuum* o como una presencia constante desde la preguerra hasta la posguerra”. Se refiere a “la *Antología del surrealismo español*, de José Albi y Joan Fuster, publicada en 1952 en la revista alicantina *Verbo*, a *Poesía surrealista en España* (1974), de Pablo Corbalán, y a la *Antología de la poesía surrealista* (1985), de Ángel Pariente.” (Medina, op.cit.: 13-14)⁷⁹.

En cualquier caso, veremos, hay que puntualizar que el existencialismo de Hidalgo no comparte las ideas de absoluta desesperanza y vacío que caracterizan a los autores como Sartre o Camus.

⁷⁷ A la hora de abordar la influencia del surrealismo en la poesía española nos hallamos con la problemática de averiguar hasta qué punto influyó el surrealismo francés o si dicha influencia se realizó tamizada por otras vías, como Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna. También sería interesante estudiar por qué algunos autores españoles, cuya influencia se dejó sentir en varios de sus poemarios, apenas hablan de este movimiento, como si renegasen de él. En concreto, señala García de la Concha (1982: 9) que “el surrealismo francés tuvo, de entrada, mala prensa en España.” También es importante destacar en este sentido las reflexiones y afirmaciones de uno de los grandes estudiosos del tema, Vittorio Bonini: “En efecto, en España precisamente se lo cita de forma insegura: o se lo niega del todo o se lo confina dentro de angostos límites, y se le reserva una función servil. [...] Una prueba evidente del desinterés que rodea este tema es el hecho de que incluso antiguos maestros de vanguardia y de ismos contemporáneos, como Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna, no citen nunca el surrealismo poético español.” Y nombra entre “las cuatro figuras centrales del surrealismo poético” a Larrea, Aleixandre, Alberti y Lorca, quienes influyeron a su vez en futuras generaciones (Bodini, 1971: 7) Entre ellos, veremos, Aleixandre sería el poeta que, en este aspecto, fue el que más pudo influir en José Luis Hidalgo.

⁷⁸ En cualquier caso, la vinculación de Hidalgo con el surrealismo va acompañada de muchas reservas. Carnero, que ya destacó su exclusión del número especial de *Verbo* destinado al surrealismo, lo atribuye –y estamos de acuerdo con él- a una falta de conocimiento hacia la figura del autor cántabro: “Hidalgo es un poeta poco conocido, salvo por su último libro *Los muertos*. Por ese desconocimiento de su obra anterior, publicada e inédita, no es uno de los nombres que surgen en un recuento usual de la herencia surrealista en la posguerra española” (Carnero, 1982: 180) Pese a ello, insiste Carnero, “en Hidalgo el irracionalismo de estirpe surrealista fue una constante en los diez años que duró su actividad poética” y matiza que “ese irracionalismo dio lugar a una poesía que su autor quiso dejar en su mayor parte inédita, por un exceso de pudor, o porque su acercamiento a un concepto del mundo y de la religiosidad convencionales le llevara hacia un lenguaje contenido. (Carnero, 1982: 182)

⁷⁹ La propia Medina explica, por otro lado, la peculiaridad del surrealismo español haciendo mención de las circunstancias sociales en las que se gestó y se desarrolló: “Dentro de esta idiosincrasia particular de la modalidad española de posguerra, el hecho de haber salido de una guerra

Concretamente, en lo que se refiere a Hidalgo, comenta García de la Concha (1987: 437) que “es el momento de la exaltación superrealista en el que nacen *Mensaje hasta el aire* (1938) y *Ciudad* (1938)⁸⁰, a los que seguirán el cuaderno de *10 poemas junto al mar* y una serie que llevaría el título de *El caballo de humo* –de la que sólo se conocen tres piezas-, compilaciones todas ellas que, unidas a las dos primeras citadas, desembocan en *Raíz*.” En cualquier caso, veremos en el análisis posterior las particularidades de esta influencia⁸¹ que afectó a parte de su obra⁸²,

civil, la politización de la cultura a manos del Estado y la instauración de la censura deben ser considerados como factores que determinan cualquier manifestación artística que se produzca en el seno espacial y temporal de la España de los años cuarenta. A la par, dentro de ese contexto histórico, la adopción de esta manifestación artística intemporal se encaminará a la búsqueda y la reivindicación de un espacio poético necesario en el que la forma no esté ideológicamente establecida. Pero, sería también falsificar la realidad del surrealismo español de posguerra no señalar que en el contexto en el que emerge ya se ha producido una ideologización de la forma. (Medina, 1997: 13-14).

También Marco (1982: 175) insiste en la complejidad para abordar la influencia del surrealismo en la poesía española, y propone que, “con todo, el término «surrealismo», que evoca experiencias literarias muy concretas y una concepción del mundo más amplia que la meramente literaria, debe utilizarse con precaución y evidentes reservas. Vicente Aleixandre, en el prólogo a su antología [...] *Poesía surrealista* apunta que «yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de este movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta surrealista?» Posiblemente Aleixandre está dando en la diana del problema. Tal vez los textos programáticos surrealistas no se han dado químicamente puros, al margen del espíritu de control –consciente inconsciente- al que los somete el artista.” (Marco, 1982: 174-175). Es decir, Vicente Aleixandre afirmaba, coincidiendo con otros autores, que nadie practicaba la poesía automática sin un cierto control.

⁸⁰ Los editó por primera vez Arturo del Villar en *Papeles de San Armadans*, núm. CXCIV, mayo de 1972.

⁸¹ En el caso de Hidalgo, con respecto a la influencia que el surrealismo pudo ejercer el él, nos parece más cercano al aspecto emocional de los símbolos, tal como destaca Carlos Bousoño en el lenguaje surrealista: “El superrealismo aparece [...] como una revolución, no por usar símbolos y ni siquiera por usar *muchos* símbolos de irrealidad, sino por la especial naturaleza contextual y emocional de éstos.” (Bousoño, 1982: 305).

⁸² Interesa resaltar aquí que “por lo que respecta a esta generación que estudiamos también debemos conectar el superrealismo [...] con otro movimiento literario anterior, cuyo origen lo mismo pudo ser francés que hispano-americano: el creacionismo”. Y aquí conviene aclarar las similitudes y diferencias entre surrealismo (o superrealismo) y creacionismo: “Entre el verso creacionista y el superrealista apenas hay otra relación sino la que es común a todos los movimientos literarios contemporáneos: abandono de las formas poéticas tradicionales, verso libre, ausencia de rima, etcétera. Lo que parece unirlos es, de una parte, que tanto el poeta creacionista como el superrealista han dejado atrás el «dinamismo» afectado que exhibían los adeptos de otros movimientos literarios anteriores; y de otra, que una metáfora creacionista y la superrealista, aunque diferentes entre sí, son ambas libres e ilógicas, y no tienen el aire de «adivina, adivinanza» que tenían las de los susodichos movimientos literarios anteriores. Pero el creacionista carece de la rebeldía, que era el rasgo del superrealismo, así como del aspecto mágico de éste.” (Cernuda, 1971: 146-147)

aunque la mayoría de la crítica sitúa al autor cántabro, en una simplificación no siempre acertada, dentro de la corriente existencial. El mismo García de la Concha incluye a Hidalgo dentro del capítulo titulado “La poesía existencial” y, enmarcando cronológicamente al autor en “la Quinta del 42”, encabeza el apartado hablando, para que no quepa ninguna duda al respecto, de “la metafísica sensorial de José Luis Hidalgo” (García de la Concha, 1987: 609).

Como resumen de las diferentes tendencias estéticas, señala Paulino Ayuso (2007: 11-12) que en el primer momento de la posguerra (se refiere al primero de los dos “momentos interiores: desde 1939 hasta 1951, aproximadamente, y desde 1952 hasta 1952”) podemos constatar:

la presencia de cuatro ámbitos en que pueden incluirse los poetas: los jóvenes del 36 que siguen en España y alcanzan su madurez; la aparición y consolidación de una poesía «existencial», testimonio del desgarramiento personal, con matices de protesta e insumisión; la formulación de una poética clasicista, que recoge y altera –con nuevos contenidos ideológicos- la evolución poética de los años treinta; y los intentos marginales de recuperación de la vanguardia, en su aspecto experimental pero también de protesta y desacato.

Comprobamos, pues, que el límite entre las diferentes manifestaciones poéticas no está del todo definido⁸³. La huella de los grandes maestros (Juan Ramón

⁸³ Sobre el sentir de los poetas de la posguerra y la motivación que les condujo a experimentar con las diversas manifestaciones literarias, añade Paulino Ayuso (2003: XVII-XVIII):

“La posguerra es un tiempo de dolor, pero también un tiempo de creación. La actividad poética se reanuda en los años cuarenta [esta es la etapa en la que se ubica José Luis Hidalgo], con varias líneas que, en conjunto, tienen todavía que ver, en su origen, con los procesos de los años treinta, pero [,,] bajo unas duras condiciones de censura y de limitación económica. Entre el odio y el desamparo la poesía siguió produciéndose, decididamente encaminada a implicarse en los problemas humanos, llevando adelante esa rehumanización ya iniciada, tratando de responder a las exigencias del tiempo y orientándose, por tanto, hacia una posición testimonial, haciendo tema propio las cuestiones existenciales, tan presentes en esos días, del amor, el dolor y la muerte; y las cuestiones sociales, en la medida de lo posible. El arte se interesa por la existencia del hombre concreto en su tiempo. Por eso, como todo el arte literario del momento, la poesía adopta un lenguaje directo, expresivo de las emociones, realista, que a veces se califica –por su exageración- de «tremendista».

Aunque no todos los poetas seguían caminos coincidentes. Por una parte, los mayores, que habían comenzado antes de la guerra, se decantaron por una poesía con fuerte acento intimista,

Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado) permanecía aún en corrientes simbolistas⁸⁴, en la vertiente religioso-existencial (representada por Unamuno⁸⁵) y en la poesía que toma el tiempo como símbolo (con la referencia de Antonio Machado) (Alonso, 2003: 18). No obstante, tras el estallido de la guerra civil, los poetas trataron de superar su vacío y la represión adoptando las estructuras y los modelos que mejor se adaptaron a la personalidad de cada uno de ellos o, en algunos casos, los propuestos por el ideario predominante.

Resulta curioso al respecto comprobar cómo el panorama literario español era más rico de lo que las circunstancias socio-políticas permitían. En este sentido, Gerardo Diego (1991: 36) cita un interesante plantel de escritores aparentemente opuestos estética e ideológicamente. Concretamente, por comprobar dónde situaba a Hidalgo, se refiere desde autores más próximos al franquismo y al escapismo clasicista (Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, José García Nieto y otros cercanos a la revista *Garcilaso*) hasta otros que se oponen o, al menos, cultivan una poesía rehumanizada, existencialista y, según los casos,

próxima a Machado en sus reflexiones sobre el tiempo y la memoria, y de preocupación religiosa. Eran los poetas Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, a los que hay que sumar otros como Juan Antonio Muñoz Rojas y Juan Gil-Albert, exiliados interiores. Por otra parte están los jóvenes que, reunidos bajo el rótulo de «Juventud Creadora», y auspiciados por organismos oficiales, editan la revista *Garcilaso*, acogidos al modelo del caballero, militar y poeta, que comporta una rehumanización estética tradicional, temática amorosa y lenguaje de belleza mimética, al servicio de una idea imperial del arte.”

⁸⁴ “Juan Ramón que se había conectado en su tiempo con las corrientes simbolistas europeas, asimilador y superador del modernismo de Rubén Darío” (cit. por Fanni Rubio, en Alonso, 2003: 17)

⁸⁵ Sobre la repercusión de Unamuno en la poesía de la posguerra, concretamente en la corriente existencial, escribe Mantero (1986: 50-51): “Unamuno se consideraba, ante todo, poeta, y en su poesía se encuentra el rabioso deseo de existir tras la muerte, el miedo de no existir: en *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920), *Rimas de dentro* (1923), *De Fuerteventura a París* (1925), *Cancionero* (1928-1936, póstumamente publicado en 1953), etc. La gana de eternidad es la angustia por la no eternidad, en efecto, y Unamuno luchará con Dios para atraparlo, para saber. Aspectos de la obsesión unamuniana se hallan también en los poetas de posguerra [...]. Unamuno, más que Antonio Machado, ha influido en la poesía existencial y ha surtido, a través de Dámaso Alonso, a un amplio conjunto: J. L. Hidalgo, B. de Otero, G. Celaya, V. Gaos, C. Bousoño, R. Morales, R. de Garciasol. Poetas que parecen a simple lectura alejados de las premisas existencialistas, en ellas caen: R. Montesinos, C. E. de Ory, C. J. Cela, J. García Nieto. El existencialismo alcanzó en más o menos a la entera inmediata posguerra. Y la zarpa llegó a la promoción siguiente: E. Cabañero, J. C. Gallardo, J. Uceda, M. Beneyto, M. de los Reyes Fuentes y otros.”

social o meditativa (Victoriano Crémer, José Hierro, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, etc.).

En este marco, José Hierro definió a un grupo limitado de con el nombre de “Quinta del 42”. Hierro dejó claro lo que fue aquel grupo de poetas —todos ellos jóvenes a quienes atrapó la guerra civil— en el prólogo que escribió para la segunda edición de su libro *Quinta del 42*, publicado por la Universidad Popular de San Miguel de los Reyes, para conmemorar el cuarenta aniversario de la primera edición:

Este libro que ahora se reedita —¡a los cuarenta años de su primera edición!— pretendía ser otra cosa, no sé cuál. Posiblemente —ya no recuerdo— nació el título antes que escribiese el primer poema. ¿Por qué este título? La *Quinta del 42* era, para mí, la de los que llevaban sobre sus hombros la pesadumbre de la guerra española pero en la que no representaron un papel protagonista.

No sufrieron daños en su cuerpo, sino en el alma.

Para un observador imparcial y objetivo, no tenían razones que justificasen su desolación, su amarga frustración. No fueron héroes; no se salvaron por la acción; no pudieron incorporar a su biografía hechos bárbaros o heroicos; no sufrieron heridas en su carne (...) Los héroes que no cometieron ninguna heroicidad, los héroes anónimos, los que no podían justificar su desolación con hechos, iban a ser los protagonistas del libro. Pero resultó otra cosa: no sé cuál. (Hierro, 1991: 11-12)

Refiriéndose a este grupo que se autobautizó como “Quinta del 42” y que animó las revistas *Corcel* y *Proel*, comenta García de la Concha (1987: 609) que “la contestación que desde la primera de éstas realizaron sus miembros al garcilasismo, se planteó, primordialmente desde una preocupación existencialista” y que los tres autores (Hidalgo, Hierro y Julio Maruri⁸⁶) “presentan el interés adicional de su temprano contacto con el vanguardismo creacionista, a través de su devoción hacia

⁸⁶ Julio Maruri nació en 1920 (un año después que Hidalgo). Pertenece al grupo de “Proel”, con sus amigos de infancia, y luego de poesía, José Hierro y José Luis Hidalgo. “Comparte Maruri con el grupo el tono existencial, el tema de la muerte progresiva, el afán por humanizar la poesía, no tanto a través de los cambios innovadores, sino mediante la concentración expresiva de imágenes o símbolos tradicionales”; en cambio, “se diferencia de sus dos compañeros porque su melancolía aparece en un clima de serenidad de tono clásico; las formas métricas que predominan son los versos octosílabos, heptasílabos y eneasílabos”. (De Asís, 1977b: 134).

Gerardo Diego, y con el surrealismo”. Más concretamente, advierte de la Concha, “las huellas creacionistas abundan en Hidalgo, quien puede ser, además, considerado cronológicamente como el primer surrealista de posguerra”, mientras “Hierro va a perseguir, según él dice, un surrealismo al revés.” Por otro lado, tenemos constancia de que la preocupación José Luis Hidalgo por los problemas filosóficos se remonta a la adolescencia, algo que ha documentado ampliamente García Cantalapiedra (1975: 66).

La posición estética de José Luis Hidalgo, uno de los componentes de la “Quinta del 42”, es la de un poeta ubicado en uno de los grupos poéticos de mayor conflictividad en la literatura española del siglo XX. Precisamente, con poetas que nacen antes de la guerra civil del 36 y empiezan a dar sus frutos después de la guerra. Sobre todo, si partimos del hecho de que la obra de Hidalgo es de las menos conocidas, por su brevedad y muerte prematura. Dos conceptos que de una u otra manera han influido en tal conocimiento, si a esto agregamos que no fue un poeta de ideas radicales. Más bien, fue un cronista de su propia vida, la externa y la interior, sin necesidad de entrar en detalles, puesto que, a través de los símbolos, como veremos, logró universalizar su propio sentir.

La complejidad es más evidente si tenemos en cuenta el desconocimiento de su obra cuando el lector se acerca a las librerías, ante la dificultad de encontrar sus libros. Esto lo convierte en un autor desconocido, más aún si nos alejamos de la época en que fueron escritos sus poemas. Se produce un contraste de realidad, una oposición de reconocimiento estético y de planteamiento de ideas, en desacuerdo entre el lector y el autor. Pero el vacío de su presencia es lo más preocupante, ya que los estudios de su obra se han llevado a cabo fundamentalmente por amigos del poeta y se han retomado con motivo de homenajes y conmemoraciones. Aun así, se echa de menos una continuidad en su estudio y una mayor presencia de su figura en estudios sobre la época⁸⁷ y en antologías⁸⁸. Es destacable, por señalar alguna de las

⁸⁷ Por citar un ejemplo en muy evidente, detectamos que Guillón y Marra-López (1981: 17-28) ignoran por completo el nombre de José Luis Hidalgo al referirse a los “Dos grupos generacionales de posguerra” en el capítulo con dicho título.

ausencias, el hecho de que José María Castellet (1960, 1969) no lo cite en ninguna de sus dos antologías: *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y *Un cuarto de siglo de poesía española (1939- 1964)*. Otro caso curioso es del de José Luis Cano (1974) quien, pese a que cita a Hidalgo someramente en la “Nota preliminar” de su *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, no vuelve a referirse al autor cántabro a lo largo de su estudio. Justifica la exclusión de este y otros poetas del siguiente modo:

No se trata, pues, en las páginas que siguen, de dar un panorama completo de la poesía española de posguerra, ya que quedan fuera no sólo poetas importantes de esas dos generaciones aludidas [se refiere a la generación de los poetas que se dan a conocer en los años cuarenta y a la llamada «generación del 50»] —basta citar a Gabriel Celaya, Victoriano Cremer, Ángela Figuera, Ricardo Molina, Concha Zardoya, José García Nieto, Pablo García Baena, José Luis Hidalgo, Ángel González, Lorenzo Gomis, Rafael Guillén, entre otros nombres -que no podrían faltar en un panorama completo del tema- sino también a los grandes poetas del 27 -a los que he consagrado otro libro en esta misma colección- y asimismo los de la generación de 1936 o de la guerra civil, generación importante que merecería por sí misma un estudio independiente. (Cano, 1974: 5-6)

Entre los estudiosos que sí han incluido a José Luis Hidalgo entre los poetas antologados o reseñados en sus páginas, citamos los siguientes: Luis López Anglada (1965b), quien, además de dedicarle un apartado, le da el papel de cabeza de aquella generación; Manuel Mantero (1986), quien incluye al autor entre los *Poetas*

⁸⁸ Retomando la polémica de las antologías, a la que nos referíamos antes, comenta José Paulino Ayuso la elección de autores en la *Antología consultada de la joven poesía española*, publicada en 1952 por su editor Francisco Ribes: “Un amplio grupo de críticos y poetas eligió nueve autores vivos (diez eran los previstos), de la posguerra. (No entran, por tanto, los del 36, Miguel Hernández o Hidalgo). Los elegidos son: Bousño, Celaya, Crémer, Gaos, Hierro, Morales, Nora, Otero, Valverde. Esto tiene, como resultado, establecer una primera nómina selectiva y conforma la promoción. Pero, además, arrastra otras consecuencias: la marginación de la línea oficialista de *Garcilaso* y la fijación de esta nueva poesía que tiende a mostrarse como toda la poesía. O, al menos, la más pertinente para la época” (Paulino Ayuso, 2007: 27). Cabe destacar la exclusión en esta antología de José Luis Hidalgo, además de otros tantos autores, insistiendo en que no formaba parte del cuestionable canon literario.

españoles de posguerra prestando especial atención a cada uno de los poemas de *Los muertos*; María Dolores de Asís (1977b), con varios poemas de *Los muertos* (“Espera siempre”, “Muerte”, “Oración en silencio” y “Hoguera de amor”); Ángel Luis Prieto de Paula (1993), con los poemas “Llueven tus ojos palomas”, de *Raíz*; “Flores bajo los muertos”, “Muerte”, “Estoy maduro”, “Los hijos”, de *Los muertos*; Santiago Fortuño (1992), con poemas de *Raíz* (“Así me iré afirmando”, “Hay que bajar”, “No”), *Los animales* (“Caballo”) y *Los muertos* (“Espera siempre”, “Muerte”, “Si supiera, Señor”, “Vivir doloroso”, “Te busco”, “Ahora que ya estoy solo”, “Nacimiento”, “Belleza”); o José Paulino Ayuso (2003, 2007), que hace referencia a José Luis Hidalgo en el volumen correspondiente a la poesía española de 1940 a 1980, con cuatro poemas seleccionados que pertenecen a *Los muertos*: “Espera siempre”, “Sol de la muerte”, “Lo fatal” y “Manos que te buscan”, los mismos exactamente que había citado anteriormente en su *Antología de la poesía española del siglo XX: 1900-1980*.

Como poeta necesita lectores. Y para encontrar lectores se hace necesario llevar adelante un proyecto de rescate de su obra y la de quienes le rodearon en vida, que serían los poetas del 36 y el grupo de poetas que giraron en torno al grupo del 42, con José Hierro a la cabeza. De hecho, algunos de estos autores son bien conocidos y han sido ampliamente estudiados, pero otros, como Maruri o el mismo José Luis Hidalgo, requerirían una reconsideración de su obra.

El problema con el que tropezamos a la hora de emprender un análisis sobre la obra de Hidalgo es la falta de estudios, que, como hemos visto, son limitados, y una crítica seria que nos permita el mejor conocimiento de quienes dibujaron el rostro de su visión y sus textos. Realmente, carecemos de una bibliografía extensa sobre su poesía y de manera especial de sus predecesores, la llamada "generación poética de 1936", con el fin de dibujar el entorno más próximo a Hidalgo. Una causa podría ser la misma dificultad de agrupar a los diferentes autores y la falta de acuerdo de la crítica. Por citar el ejemplo de Francisco Ruiz Soriano⁸⁹, gran estudioso de

⁸⁹ Resulta curioso cómo, entre los críticos a los que nos referíamos antes, Ruiz Soriano (2006:19-20) haya cuestionado el papel de las generaciones y, en cambio, las haya utilizado con fines

Hidalgo, vemos que incluye en su antología *La Generación de 1936* poetas tan dispares, e incluso distantes en el tiempo, como Miguel Hernández (1910-1942) y Camilo José Cela (1916-2002). Volviendo a la dificultad de establecer diferencias entre las generaciones, es sabido que incluso los mismos componentes de la llamada generación del 36 se confunden con promociones anteriores y posteriores, ya sea con la denominada Generación del 27 o con los integrantes de las primeras promociones de posguerra con quienes “coinciden en proyectos culturales, evolución estética, temas literarios y posicionamiento vital”. Por otro lado, también resulta controvertido y no exento de polémica “establecer una nómina tajante que indicase quién pertenece a esta Generación del 36 y quién no, teniendo en cuenta el complicado panorama literario de esos años donde aún están presentes algunos escritores del 98, mientras la variada Generación del 27 -estéticamente hablando- se encuentra en su punto de máximo esplendor y magisterio con obras transcendentales de Salinas, Lorca, Cernuda, Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Guillén” (Ruiz Soriano, 2006: 20).

En el caso concreto de Hidalgo todavía es más complejo incluirlo en una generación determinada al ser un autor de difícil encasillamiento. En este sentido, José Luis Hidalgo (1919-1947) podría incluirse por edad y publicaciones en la llamada “primera generación de la postguerra”. Sin embargo, como hemos visto, no siempre el autor se adapta a los cánones de una generación determinada, puesto que su estética, nos referimos de nuevo a Hidalgo, tuvo la particularidad de no anclarse exclusivamente en ninguna de las tendencias de su época. En este sentido destaca con acierto Prieto de Paula (2003: 12-13) que “José Luis Hidalgo mantuvo una relación extraña con la poesía de su tiempo histórico”. En cuanto a las tendencias, comenta que “él es, en rigor, el primer surrealista de posguerra con *Raíz*; pero en *Los*

clasificatorios, esta vez con el siguiente argumento: “Sea como fuere, y frente al prejuicio que implica establecer periodos en la historia literaria, de nuevo recurrimos a un etiquetaje clasificatorio bajo el epígrafe de «Generación de 1936» para agrupar una serie de escritores e intelectuales que surgen en el panorama cultural de la época con proyectos artísticos y peculiaridades comunes al albor de esa fecha de la conflagración fratricida –si no antes-, movidos, quizás, por el interés de reordenación didáctica que ha realizado la tradición crítica hasta ahora en torno a ese embrollo polémico que comportó el invento” [se refiere a cómo se gestó el término, puesto que este concepto fue aprobado por diversos componentes de esa generación, mientras otros no opinaron al respecto o lo negaron].

muertos se adentra en la poesía de talante existencial, aunque sin incurrir en el patetismo tremendista, al que indujo a tantos el ejemplo de Dámaso Alonso”⁹⁰. Por otro lado, Hidalgo no tuvo tiempo de mostrar cuál hubiera sido su evolución o hacia qué línea se hubiese decantado, en caso de haber sido así; pero ya en sus libros se advierte una independencia y originalidad que, si bien por hermanamiento y proximidad, le incluye en “la Quinta del 42” (más cercana a grupo que a generación), le caracteriza por retomar aspectos de la tradición para hacerlos propios. Resulta, pues, inclasificable, ya que tuvo algunas reminiscencias creacionistas, surrealistas y existenciales pero se mantuvo fiel a un estilo que tampoco estaba definido por su juventud⁹¹. En cualquier caso, recordemos que Gerardo Diego le explica a Ortega, en

⁹⁰ Recordamos aquí el poema “En el día de los difuntos” de Dámaso Alonso (2003: 85) donde se manifiesta el escepticismo y el vacío existencial (el no ser), a la vez que se anhela el estado perfecto e ideal (misticismo), como muestran los siguientes versos:

¡Oh! ¡No sois profundidad de horror y sueño,
muertos diáfanos, muertos nítidos,
muertos inmortales,
cristalizadas permanencias
de una gloriosa materia diamantina!
¡Oh ideas fidelísimas
a vuestra identidad, vosotros, únicos seres
en quienes cada instante
no es una roja dentellada de tiburón,
un traidor zarpazo de tigre!

¡Ah, yo no soy,
yo no seré
hasta que sea
como vosotros, muertos!
Yo me muero, me muero a cada instante,
perdido en mí mismo,
ausente de mí mismo,
lejano de mí mismo,
cada vez más perdido, más lejano, más ausente.
¡Qué horrible viaje, qué pesadilla sin retorno!
A cada instante mi vida cruza un río,
un nuevo, inmenso río que se vierte
en la desnuda eternidad,
Yo mismo de mí mismo soy barquero,
y a instante mi barquero es otro.
[...]

⁹¹ Con respecto a este progresivo alejamiento estético de Hidalgo en busca de su propia originalidad, subrayan Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 76):

una carta de 1921, que los grandes poetas quedan fuera de toda época y toda escuela (García de la Concha, 2007: 52). Y esta afirmación es ciertamente válida para José Luis Hidalgo.

José Ángel Fernández Roca, en una “Aproximación a Luis Felipe Vivanco y su poesía”, traza una línea común para una generación de la misma época, aplicable a cualquier poeta que vivió por aquellos años la angustia por la vida y la muerte. Haciendo referencia a José Luis Vivanco retrata la imagen de aquellos momentos y la aproximación personal en relación con la época que buscamos de Hidalgo, aunque él esté en otra línea:

Y hay que reconocer que en la lírica española del medio siglo se sucedían diversas corrientes, desde el existencialismo hasta la poesía social, con figuras tan sobresalientes como Blas de Otero, Celaya, Hierro y Bousoño, por citar algunos, y que Vivanco escribía, si no contra corriente, sí por muy libre (dentro del grupo en principio, por caminos personalísimos al final). Además, él, que tantos maestros tuvo, no creó escuela ni lo pretendió. Por otra parte, las circunstancias de la vida literaria y de la sociedad española de entonces no eran propicias para la recepción de tal mensaje, aunque sí lo fueron —ironía de las musas— para su gestación. Ningún escritor ha podido sustraerse a su circunstancia histórica. Vivanco fue tan hijo de su tiempo como el que más, si bien no supo o no quiso conectar con lo que los lectores demandaban. Su callada rebeldía —que alguien podría confundir con pasividad o hasta conformismo— le llevó a un ensimismamiento del que sólo salió en su libro inconcluso. Si a esto se suman los prejuicios políticos que le rodearon —con muy diversas procedencias— y simplificaciones descalificadoras de tipo extraliterario, habrá que admitir una suerte de maldición que sólo se romperá con la lectura, atenta y cabal, de sus versos (Fernández Roca, 2001: 11).

“En una palabra: la humildad estilística de Hidalgo es el adecuado vehículo formal, por el que se nos hace patente, en la más pura diafanidad, su interioridad toda. Y cumple así su voluntad y su promesa de poeta de la intuición —de raíz metafísica y moral— no de forma, frente al grupo de poetas, contemporáneos suyos, a quienes siguió al principio y de quienes se alejó pronto [...]”

Desde esta perspectiva, podemos observar las líneas de un horizonte donde está presente el humanismo propio de la época, el deseo personal del poeta, la búsqueda de la identidad, el contexto donde vive y el peso de la nueva sociedad impuesta por el régimen. No fue una vida fácil la que tuvo que soportar el poeta en aquellos momentos de duda política, para quienes la sobrevivencia se convierte en duda existencial, refugio religioso o nihilismo más absurdo. De lo que se trata es de rescatar al individuo. Y esos testimonios los hemos legado gracias al testimonio de los poetas que han sido capaces de reproducir la biografía más íntima, que es el poema.

Su “callada rebeldía”⁹² (al igual que en el caso comentado de Vivanco) lo llevó a su propio aislamiento, a pesar de su participación en las mejores revistas literarias (*Proel, Corcel, Escorial, Espadaña, La Estafeta Literaria...*). Sobre todo, si tenemos en cuenta los prejuicios políticos que le alejaron de los ganadores de la guerra, que habían impuesto a la sociedad una censura férrea. En la poesía de Hidalgo se percibe ese distanciamiento y la búsqueda de la libertad, a través del refugio de la observación de la naturaleza (con un patente predominio de símbolos terrestres, aéreos y marítimos). Sin necesidad de declarar una postura que limite su escritura, Hidalgo ya se define adoptando una actitud abierta en la que pueda manifestarse a través de la tendencia que cada poema requiera. Así, desde su aceptación de las diversas manifestaciones (surrealismo, creacionismo, existencialismo...)⁹³, el autor retoma, como veremos, los grandes temas (la muerte, el amor y el cuestionamiento de Dios) para replanteárselos, a la vez que adopta los símbolos universales para insuflarles una perspectiva diferente que analizaremos a lo largo de este estudio.

⁹² González Fuentes (2000: 12) hace referencia a “su postura de protesta” que, según el autor “brota de su temprana y decisiva vinculación (a pesar de lo que él dice en sus cartas sobre los “ismos”) con los experimentos ultraístas y creacionistas, y en general con el vanguardismo del Veintisiete, gracias a la frecuente y directa relación con su paisano Gerardo Diego”.

⁹³ A modo de síntesis, aunque convendrá matizar cada una de las manifestaciones, podemos concluir que “la huella del surrealismo en las metáforas y en la expresión de la fantasía, y la intención humanizadora a través de una temática hirientemente existencial, constituyen los dos ejes de la creación de José Luis Hidalgo.” (De Asís, 1977b: 129)

1.2. UBICACIÓN DE LA POESÍA DE HIDALGO

1.2.1. PRIMERA APROXIMACIÓN

José Luis Hidalgo nació el 10 de octubre de 1919 en Torres, Torrelavega, provincia de Santander. Su muerte prematura el 3 de febrero de 1947 en Madrid⁹⁴, con solo 27 años, truncó la trayectoria de un poeta que con apenas tres poemarios editados dejó una huella indiscutible⁹⁵ y merece, sin duda alguna, la atención del presente estudio. No en vano, pese a su corta existencia⁹⁶ y a su breve obra, los halagos hacia Hidalgo quedan patentes entre los diferentes autores que le conocieron en vida o a través de sus versos⁹⁷.

La temprana pérdida de su madre, doña Josefina Iglesias González, cuando el poeta apenas contaba con 12 años, le marcó profundamente, a la vez que

⁹⁴ José Luis Hidalgo murió en el sanatorio madrileño de Chamartín de la Rosa y fue enterrado en el cementerio de Chamartín de la Rosa. En 1958 sus restos mortales son trasladados a Santander, donde se le rinde un merecido homenaje “esculpiéndole un busto, que realiza el escultor Otero. Dándose la circunstancia de que su viejo amigo, el también poeta Julio Maruri, a la sazón Frany Casto del Niño Jesús, dijese la misa con motivo del traslado de sus restos.” (Guerrero; 1971, 18)

⁹⁵ En este sentido, destaca Obdulia Guerrero (1971: 18): “José Luis Hidalgo era un poeta entrañable. Su obra lírica, aunque breve -¡vivió tan pocos años!-, no debe olvidarse y merece ocupar preeminente lugar entre los poetas de su época.” Del mismo modo, puntualiza Francisco Arias Solís, tras ubicarlo en la generación del 40, que “todos los poetas, sin reservas, han considerado a José Luis Hidalgo la voz más profunda de su generación” (Arias Solís, 2009: 2). También Balbona lo ensalza, al relatar uno de los homenajes póstumos al poeta (concretamente unas jornadas en Torrelavega donde “algunos de los más importantes autores de la nueva generación” evocaron la memoria del autor), refiriéndose a Hidalgo como “una de las voces mayores de la poesía española del pasado siglo.” (Balbona, 2009: 1)

⁹⁶ Este hecho tan comentado, junto al talento del joven autor, queda perfectamente reflejado en las palabras de José Gerardo Manrique de Lara: “Era un hombre sin hacer, en el principio de una formación, de una ilusión y de una aventura como es la de vivir, y ya, para su edad, sabía mucho más de lo que algunos consiguen saber al final de sus días.” (Manrique de Lara, 1971: 10)

⁹⁷ Algunas de estas críticas elogiosas y testimonios de entrañable recuerdo se encuentran en las siguientes publicaciones: VV. AA. (1994): *Memoria de José Luis Hidalgo en el cincuenta aniversario de «Proel»*, Madrid, Santillana; VV. AA. (1997): «Homenaje a José Luis Hidalgo». *La Ortiga*, 5; VV.AA. (1947): *Corcel*, 13-14, número homenaje a José Luis Hidalgo.

determinó su trayectoria vital⁹⁸ y su sensibilidad artística⁹⁹. En 1929 se trasladó a casa de su tío materno, don Casimiro Iglesias, también en Torres, quien le acompañó en su infancia y su juventud. Desde entonces, José Luis alternó su estancia en Torrelavega, en la casa de su padre, con la vida en Santander, junto a su tío. En esta etapa, concretamente en 1934 (con quince años) comenzó Hidalgo a publicar sus primeras composiciones¹⁰⁰, principalmente cuentos y greguerías¹⁰¹, en *El Impulsor* de Torrelavega, textos que solía acompañar con sus propios dibujos. Así pues, Hidalgo colaboró en *El Impulsor* con los siguientes textos: “Dos ideas” (prosa), su primer escrito publicado el 12 de agosto de 1934; “La pipa del marino” (prosa), el 13 de enero de 1935; “12 greguerías”, el 24 de marzo de 1935; “El cuento del abuelito” (prosa), el 12 de mayo de 1935; “Cafetoo...!” (prosa), el 30 de junio de 1935; “Noche...” (el primer poema publicado por su autor), el 14 de julio de 1935; “Parábola” (prosa), el 11 de agosto de 1935; “Fuera de mí” (poesía), el 2 de febrero de 1936; “Canción del marinero”, con un dibujo del autor, el 16 de febrero de 1936;

⁹⁸ De hecho, esta triste circunstancia está presente en algunas de sus poesías iniciales (Bolado, 2008: 1)

⁹⁹ Concretamente, insisten Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 5) en la sensibilidad del poeta, principalmente en su “sensorialidad táctil” y en su “sentido de corporeidad”: “La sensibilidad poética de Hidalgo es manifiestamente sensorial y su sensorialidad es preferentemente táctil. El poeta se ha hecho todo manos para ir palpando, una por una, las aristas concretas de las cosas singulares.”

¹⁰⁰ Refiriéndose a sus inicios, destaca De Asís (1977b: 130): “José Luis Hidalgo inicia su trabajo creador cuando el viento surrealista se advierte en España. De sus primeros años son aquellas frases: «la poesía no es ni puede ser lógica», «la raíz misma de la poesía estriba precisamente en el absurdo», que coinciden con sus intentos de poesía automática [...]”

¹⁰¹ Sobre el valor literario de las greguerías, que bien supo apreciar Hidalgo, señala García de la Concha (2007: 46): “Hay greguerías que consisten en una estilización máxima de lo poético a través del humorismo, mientras que en otras el humor se desautomatiza gracias a un elemento poético. Como común denominador del proceso se advierte un desplazamiento continuo de la palabra, que se libera de las ataduras del diccionario y que, a impulsos del ingenio, produce instantáneas iluminaciones, alumbramientos de *lo nuevo*.” Como curiosidad, citamos algunas greguerías de José Luis Hidalgo, fechadas en 1935, recogidas por García Cantalapiedra (1975: 234-235) y referidas a algunos símbolos que abordaremos en el estudio que nos ocupa:

“Cuando el sol calienta mucho y sale el dependiente a dar vueltas a la manivela que desenrolla el telón rallado que ha de cubrir la acera creemos que estaba dando cuerda al comercio para que anduviese todo el día.”

“Algunas veces van las nubes tan aprisa que parece que las espolean las estrellas.”

“El libro más variado del mundo es el árbol; todos los años cambia de hojas.”

“A veces el aire mueve de tal manera el humo de la chimenea que creemos que la están sacando de la casa con un sacacorchos.”

“Desproporción” (prosa), el 23 de febrero de 1936; “Romance a un beso” (poesía), el 1 de marzo de 1936; “Alba” (poesía), el 13 de marzo de 1936; “Teniente Sabín de Isusi” (poesía), el 21 de noviembre de 1936.

Estas inquietudes artísticas y literarias empezaron pronto a manifestarse públicamente. Así pues, en 1936, en los límites entre la adolescencia y la juventud, participó como conferenciante sobre poesía de vanguardia en la Biblioteca Popular de su ciudad y como cartelista en la Olimpiada Popular de Barcelona, donde le sorprendió la guerra¹⁰². Ese mismo año, visitó a su admirado Gutiérrez Solana, trabajó como docente en una escuela de Santander (más tarde lo haría en el Colegio Marqués de Santillana de Torrelavega) y conoció a José Hierro, con quien comenzó una amistad que sería inquebrantable y con quien visitó a escritores como Gerardo Diego¹⁰³ y Manuel Llano. Durante estos años de formación, trabajó además amistad con Leopoldo Rodríguez Alcalde y Julio Maruri.

Hidalgo seguiría compaginando su actividad literaria y pictórica con los cometidos que las circunstancias le iban imponiendo. En 1937 escribió *Canciones para niños*. En 1938 fue llamado a cumplir el servicio militar y se trasladó a Pamplona. De esta época datan composiciones como *Mensaje hasta el aire*, *Ciudad y 10 poemas junto al mar*¹⁰⁴. Nuevas obligaciones le llevaron en 1939 a Extremadura y

¹⁰² Comenta García de la Concha (1987: 437) que “dada la edad y la circunstancia convulsa de la guerra, el pensamiento estético de Hidalgo fluctúa”. Por un lado a Hidalgo le atrae por entonces la dimensión romántica que hay en los clásicos, pero confiesa que sus opiniones sobre la poesía “son muchas y muy variadas y variables [...]. De todas formas creo que ahora lo que hace falta es que sea humana y con emoción, porque la guerra nos ha desnudado a todos de muchos cerebralismos. Sin que esto quiera decir que por eso se vayan a desdeñar los intentos de «poesía pura» que puede haber y se intente criticar a los que sólo la consideran como un juego divertido (entre los que seguramente me encuentro yo). El campo es amplio y son muchos los caminos” (García Cantalapiedra, 1975: 106). Señala García de la Concha (1987: 437) que esta frase última anterior de Hidalgo “resume bien la actitud pluralista desde una convicción de la necesidad de escribir una poesía humana.”

¹⁰³ Al maestro acudieron un día ambos muchachos, Hidalgo y Hierro, “con un cuaderno bajo el brazo, y de él recibieron las primeras palabras de aliento.” (Guerrero: 1971, 43). Concretamente, en 1939 José Hierro y él preparan una antología de sus respectivas creaciones -26 poemas en total- para presentarla a Gerardo Diego, el cual les aconseja hacer una poesía con “valor conectante” (García Cantalapiedra, 1975: 101)

¹⁰⁴ Con respecto a las publicaciones, nos aporta De Asís (1977b: 128) un dato curioso: “Antes de 1942 José Luis Hidalgo había escrito cuatro libros. Dos se han perdido: *Poesía* (1936) y *Las luces asesinadas y otros poemas*; los otros, *Mensaje hasta el aire* (1938) y *Ciudad* (1938) se han publicado en 1972 gracias al poeta y crítico santanderino Arturo del Villar.”

Andalucía, donde fue enviado con la tarea de censar a los muertos de la Guerra Civil, labor que probablemente le marcó e influyó en sus futuras composiciones, donde se aprecia su obsesiva preocupación por la muerte. El uno de octubre de 1939, José Luis Hidalgo es destinado al Regimiento de Ingenieros en Valencia donde cumpliría la última etapa del servicio militar. Esta ciudad sería determinante para Hidalgo. En ella estudió Dibujo y Pintura (concretamente en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos). Allí trabó amistad con Ricardo Blasco y Jorge Campos, con quienes editó la revista *Corcel*¹⁰⁵, participó en tertulias literarias (entre otras la del Bar Galicia) y entró en contacto con jóvenes poetas como Vicente Gaos. Todos los veranos regresaba a Santander, donde comenzó a relacionarse con el grupo *Proel*¹⁰⁶ y a participar activamente en la confección de la revista poética, además de colaborar con el diario regional *Alerta*.

Una vez finalizados sus estudios en 1943, Hidalgo viajó a Madrid. Se presentó al premio Adonais¹⁰⁷ con *Raíz* y obtuvo mención honorífica, junto con Carlos Bousoño, Blas de Otero y José María Valverde. Participó de la vida literaria madrileña y conoció a Vicente Aleixandre, cuya amistad sería decisiva en su trayectoria poética.

Los últimos años de José Luis Hidalgo transcurren entre tres ciudades: Valencia¹⁰⁸, Santander y Madrid¹⁰⁹. Fue su etapa más intensa en cuanto a producción

¹⁰⁵ “José Luis Hidalgo había contribuido, junto a sus amigos valencianos reunidos en torno a la tertulia del bar Galicia [se refiere a Campos, Caba, Blasco, etc.] a la creación de la revista *Corcel*”, de la cual se destaca su “labor rehumanizadora” frente al “oficialismo clasicista” de la época, y su intención de aspirar a “una poesía renovada, más humana, capaz de dar respuesta a las convulsiones críticas de la época.” (Fombellida y Alcorta, 2013: 18)

¹⁰⁶ “José Luis Hidalgo y los demás del grupo *Proel* se reunieron, bajo el común estandarte de la renovación artística, para un enfrentamiento con el momento histórico, a través de una rehumanización del hombre.” (Sánchez Romerazo, 1966: 52).

¹⁰⁷ “En 1943 se funda la colección poética “Adonais”, con el propósito de dar a conocer en ella las voces nuevas. Los primeros volúmenes publicados acusan acentos neorrománticos más que clásicos; significan una valoración del sentimiento y una temática proclive a los temas de la existencia.” (De Asís, 1977b: 17).

¹⁰⁸ En Valencia residió con él José Hierro, debido a los problemas políticos de este último.

¹⁰⁹ Ese “deambular” de José Luis Hidalgo por las tres ciudades en las que creció (física, emocional e intelectualmente) nos recuerda el “estar en el mundo sin ser del mundo” del que habla Lanceros (1997: 95) al referirse a autores como Nietzsche o Baudelaire que, por diferentes circunstancias, se convirtieron en escritores itinerantes: el primero al abandonar la institución universitaria y la sociedad que le dio la espalda; el segundo, convirtiéndose en “vagabundo” por las

y actividad literaria. Sus poemas se publicaban en diferentes revistas en muchas de las cuales participaba activamente: *Proel*, *Corcel*, *Leonardo*, *Entregas de Poesía*, *Escorial*, *Espadaña*, *La Estafeta Literaria*, *Halcón*... Además de sus colaboraciones en revistas, escribió una serie de poemas en torno a la muerte, su novela *La escalera* que dejó inacabada y un proyecto de exposición pictórica, por el cual decidió trasladarse a Valencia en diciembre de 1945, a fin de pintar paisajes del río próximo a la ciudad. Sin embargo, pese a su dedicación y entusiasmo (puesto que Hidalgo pintaba desde las primeras horas de la mañana), la humedad del clima y el frío invernal repercutieron gravemente en su ya débil salud. Así, en febrero de 1946 se originó su grave enfermedad pulmonar. En mayo fue trasladado con urgencia a Madrid y fue internado en el sanatorio de Chamartín de la Ros. Allí se le diagnosticó una neumonía caseosa que le condujo a una muerte irremediable.

Los tres poemarios que conocemos de José Luis Hidalgo, *Raíz* (1944)¹¹⁰, *Los animales* (1945)¹¹¹ y *Los muertos* (1947), se llevaron a imprenta en vida del autor; sin embargo, el último de ellos, pese a ser preparado con premura para su edición por diversos amigos del poeta¹¹², no llegó a ser visto publicado por su autor puesto que salió a la luz pocos días después de su muerte. El resto de sus poemas se recogieron por M^a de Gracia Ifach (Josefina Escolano) y fueron publicados póstumamente por encargo de la Institución Cultural de Cantabria (Payeras Grau, 1988-1989: 28).

calles de París. Si bien Hidalgo no sufrió las consecuencias del exilio que, en cambio, padecieron muchos de sus contemporáneos, y cambió de ciudad de forma voluntaria, sin presiones acuciantes, sí podemos encontrar en el poeta cántabro la apertura de miras y de pensamiento de quien no se queda anclado a una única manera de ver el mundo, salga o no de su lugar de origen (también hay que decirlo).

¹¹⁰ *Raíz* recoge algunos poemas de libros que no habían visto la luz (*Mensaje hasta el aire*, *Ciudad* y *Luces asesinadas y otros poemas*)

¹¹¹ *Los animales* fue publicado en las ediciones Proel de Santander. Había intentado editarlo en Valencia con anterioridad, en la editorial de su amigo Ricardo Blasco, pero hubo problemas con la censura, y tuvo que refundir algún poema, concretamente «Caballo»

¹¹² José Hierro y Ricardo Blasco le ayudaron a clasificarlo y poner título a composiciones. Vicente Aleixandre y Ramón de Garciasol colaboraron en la corrección. En definitiva estos inseparables compañeros de Hidalgo, “en estrecha colaboración con este, reordenaron los poemas, pusieron título a los que carecían de él y corrigieron pruebas cuando el amigo no se encontraba ya con fuerzas para hacerlo” (Payeras Grau, 1988-1989: 27). Todos ellos colaboraron para que el poeta viese el libro publicado, pero la muerte se adelantó.

En 1944, el mismo año que Hidalgo publicó *Raíz*¹¹³, se publicaron también dos libros fundamentales de gran influencia para la posterior poesía española¹¹⁴. El primero de ellos es *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre¹¹⁵, que supuso la confirmación definitiva de la línea inaugurada por Vivanco, Panero y Rosales, en el camino de una poesía intimista, alejada del triunfalismo oficial. El segundo libro es *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, una de las respuestas más independientes al triunfalismo oficial, que inaugura la llamada poesía desarraigada, y abrirá nuevas vías a la lírica española. Señalamos aquí este dato por la importancia de que tres poetas determinantes en la época –incluimos a Hidalgo, pese su diferente repercusión y continuidad, por razones obvias- decidieran apartarse de los cánones establecidos y dar a su expresión poética su propia voz.

En cuanto a las posibles similitudes de José Luis Hidalgo con su admirado Vicente Aleixandre, en el caso concreto de *Sombra del Paraíso*, (además de los anteriores poemarios *Espadas como labios* (1932), *Pasión de la tierra* (1935) y *La destrucción o el amor* (1935), donde se ya aprecia cierta influencia surrealista¹¹⁶), percibimos en ambos un surrealismo¹¹⁷ muy matizado –más leve y puntual en el caso

¹¹³ Su libro *Raíz* es de 1944, Valencia, Ed. Cosmos, por el que recibirá una mención honorífica de Adonais en 1943. *Los muertos* sale a la par que *Alegría*, de J. Hierro (Adonais, 1947).

¹¹⁴ “1944 es un año clave dentro de esta década, pues a la aparición de *Espadaña*, la colección Adonais, *Raíz*, de Hidalgo o *Edad del hombre*, de Suárez Carreño, se suman los libros de dos de los poetas del grupo del 27 que no habían partido al exilio: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre” (Serna, 1997).

¹¹⁵ Carlos Bousoño (1956) analizó detalladamente el versículo aleixandrino a partir de este libro y comentó ampliamente el ensanchamiento de las posibilidades rítmicas que supuso.

¹¹⁶ Precisa Soria Olmedo (1991: 19) que “con Aleixandre nos internamos en un universo de visiones irracionalistas donde reina la “exaltación de lo puro elemental y cósmico” [...], donde amor y destrucción son dos vectores de una misma fuerza vital desbordante.” Por otro lado, destaca Cernuda (1971: 152): “El superrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta. Tres por lo menos de los libros de Aleixandre: *Espadas como labios*, *Pasión de la tierra* y *La destrucción o el amor*, son enteramente fieles al superrealismo; ahora, que éste acaso fuera para Aleixandre, no tanto una liberación como una máscara, máscara bajo la cual entredecir lo que de otro modo no hubiera tenido valor para aludir en su obra. De todos los poetas del grupo ha sido Aleixandre el que más espacio de tiempo se mantuvo fiel al superrealismo como forma de expresión para su propia poesía.”

¹¹⁷ En cualquier caso, corroboramos las palabras de Arlandis (2010:144), cuando afirma que “Hidalgo iba más allá de la telaraña surrealista y creacionista para tejer un lenguaje sumamente personal, reflejo, en definitiva, de su propia emoción y experiencia”. Además, es importante señalar que buena parte de los poemas en los que el poeta cántabro sintió la huella surrealista no fuesen los

de Hidalgo¹¹⁸ - y una temática amorosa que en Hidalgo es superada por otros dos temas que nutren sus páginas: Dios y la muerte. Hay que destacar, en este punto, la perspectiva que toma Hidalgo en contraste con otras corrientes. Puesto que, si el surrealismo busca el deseo en las profundidades del subconsciente y el misticismo lo busca en lo elevado, en Hidalgo predomina la mirada, oscilante entre los dos ejes.

Con respecto a la influencia de Dámaso Alonso¹¹⁹, al igual que este afronta sin tapujos la muerte y el horror, que silenciaban la literatura más imperialista, José Luis Hidalgo insiste en ese desarraigo existencial y, como Dámaso, implora respuestas a Dios ante tanto sinsentido. En ambos casos, las preguntas solo obtienen silencio. Lo que les lleva a seguir planteándolas en renovados versos. En cualquier caso, veremos que, si bien el autor de *Hijos de la ira* mostraba con frecuencia su repugnancia, su asco y su desolación, Hidalgo se muestra en sus poemas, no exentos de contradicciones y de altibajos, más condescendiente con sus semejantes e incluso con Dios.

que seleccionó para publicar en los tres libros que dejó editados, como comprobaremos a lo largo de este estudio.

¹¹⁸ Con respecto a la influencia del surrealismo en Hidalgo, Raquel Medina apostilla que la huella en el poeta cántabro se limita a unos cuantos poemas de *Raíz*, una influencia que sin embargo no se deja sentir en sus otros dos libros:

“Los casos particulares de José Hierro y José Luis Hidalgo merecen ser considerados desde otra perspectiva. Los dos poetas de *Corcel* reivindican en los primeros años de la década de los cuarenta, en clara reacción contra el neoclasicismo imperante, la imaginación creadora. Es conocida la relación de estos poetas con el creacionismo y, específicamente, la de Hidalgo con el surrealismo. La culminación del surrealismo de éste último son tres poemas de su libro *Raíz* (1944): «Así me irá afirmando», «La mina» y «Hay que bajar», poemas en los que se reconoce la huella del surrealismo alexandrino de *Pasión de la tierra*. Su libro posterior, *Los animales*, muestra un creciente distanciamiento del surrealismo, siendo tan sólo visible en la configuración de ciertas metáforas, más cercanas, sin embargo, a un juego conceptual. Con *Los muertos*, Hidalgo ha llegado a una metafísica religiosa que le aparta de los propósitos surrealistas. Por todo esto, es posible hablar de surrealismo en el Hidalgo de *Raíz*, pero nunca de Hidalgo como poeta surrealista. Tres poemas no pueden en ningún momento justificar su consideración como poeta surrealista.” (Medina Bañón, 1997: 19-20)

¹¹⁹ Un detalle sobre dicha influencia figura en el número 2 de *España* (p. 39), en el apartado “Poesía y Verdad” de Antoni González de Lama, donde concluye: “Dámaso Alonso ha humanizado la poesía y ha descubierto las dos realidades más hondas del hombre: la muerte y Dios.” Es esto importante porque, aunque Dámaso Alonso no cita el tema religioso entre sus preferencias, se aprecia la similitud de ambos poetas, Alonso e Hidalgo, en hondas preocupaciones por los dos grandes temas citados: Dios y la muerte.

El mismo Dámaso Alonso (2003: 31) califica a Luis Hidalgo como poeta “desarraigado”¹²⁰, junto a otros poetas (Rafael Morales, José Suarez, Carreño, el propio José Luis Cano, Vicente Gaos, Blas de Otero, Carlos Bousoño y Carmen Conde) que Fanny Rubio sitúa en la “tendencia existencial con aproximaciones al realismo” y cuyas publicaciones salieron por primera vez en la revista *Escorial* y más adelante fueron dados a conocer por la editorial Hispánica a través de su colección “Adonais”. Precisamente, el secretario de dicha Colección, José Luis Cano, definió a estos poetas como “neorrománticos” (cit. en Alonso, 2003: 30-31).

Así pues, la poesía vertiente existencial convivió, en la etapa de la posguerra, con la de compromiso y denuncia social¹²¹. Por un lado, los poetas necesitaban testimoniar la situación de su tiempo; por otro, la expresión de su dolor se manifestó a través de los temas universales que denotaban preocupación existencial¹²². Y en esta palestra de poetas encontramos a un José Luis Hidalgo que

¹²⁰ Ese sentimiento de desarraigo lo expresó en primera persona Dámaso Alonso en publicaciones anteriores: “Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos” (Alonso, 1969: 349).

¹²¹ De este modo, algo generalista, resume Fortuño la evolución de la primera generación de la posguerra y el modo en que se solaparon o se sucedieron las diferentes tendencias: “La primera generación poética de posguerra [...], continuó con el sentido clásico y el formalismo estrófico de la generación de 1936 aunque su aproximación a lo humano se moduló en un tono patético y de retoricismo neorromántico. Los poetas de 1936, marcados por la guerra [...] se refugiaron, por el contrario, en la contención clásica renunciando al *pathos* y a la vehemencia romántica, creando, asimismo, una poesía ética e intimista que devino en existencialista y social”. (Fortuño, 2008: 38-39)

¹²² Nos parece interesante la aportación de Cano (1960: 165) sobre la preocupación por el misterio de la existencia en autores de diferentes épocas: “Siempre ha inquietado y atormentado al poeta, como al filósofo, el misterio de la existencia. Pero es, sobre todo, a partir del romanticismo cuando esa inquietud y esa pregunta sobre el enigma del hombre se convierten en un tema poético.”

Recordemos que Bécquer lo llevará a sus *Rimas* (citamos como ejemplo la “Rima II):

ese soy yo, que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo ni adónde
mis pasos me llevarán.

Y antes que él nos dirá Espronceda en *El Diablo Mundo*:

¿Qué es el hombre? Un misterio. ¿Qué es la vida?
Un misterio también.

Otros poetas que escribieron sobre el misterio de la existencia fueron Rubén Darío (en sus conocidos versos de “Lo fatal” que posteriormente compararemos con el poema homónimo de

consideramos más existencial que social en sus versos. De hecho, como apunta García Martín (1986: 155) con precisión, “una protesta ante el hecho de la muerte o el absurdo de la existencia humana (temas tan propios de la filosofía existencialista y de la literatura que ella inspira) no constituirían poesía social”.

Al analizar las dos primeras generaciones de la posguerra, Carlos Bousoño comenta que la primera se centra en el predominio de la sociedad, mientras la segunda se pone la mirada en el hombre:

El hombre y la gente, el yo y la sociedad, en un tiempo y en un espacio dados: he ahí la básica (y por básica, escondida) tensión de la que van a vivir las dos generaciones de posguerra. [...] La generación nacida entre 1909 y 1923 pondrá el énfasis en el segundo elemento, en la sociedad, mientras que la generación nacida entre 1924 y 1938, sin destruir el esquema [...] correrá el acento hacia el elemento primero, hacia la noción de la persona. (Bousoño, 1974: 14 y 24)

Hidalgo), Machado y Aleixandre. Sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos una referencia de cada autor.

Darío, en el prólogo en verso a sus *Cantos de vida y esperanza*, había dicho:

Y la vida es misterio, la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la adusta perfección jamás se entrega,
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Antonio Machado, en un breve poema de *Campos de Castilla*, escribe estos versos:

Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos;
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...
Y entre los dos misterios está el enigma grave;
tres arcas cierra una desconocida llave.
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?

Por último, retomando los autores anteriores, destacamos que los versos de Rubén Darío -“¡Y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos!”- han servido a otro gran poeta contemporáneo, Vicente Aleixandre, “de punto de arranque para una meditación poética sobre el enigma humano, entreverada en un poema amoroso” (Cano, 1960: 167). Así pues, aunque sea para contradecir el pensamiento de Rubén, Aleixandre los ha puesto, como cita, al frente de un poema “Entre dos oscuridades, un relámpago”, que pertenece a su libro *Historia del corazón*, y cuyo comienzo dice así:

Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos oscuridades, un relámpago.
Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto,
una mueca más bien, iluminada por una luz de estertor.

Visto así, según la clasificación de Bousoño, deberíamos situar a Hidalgo en la generación posterior a su propia época, puesto que no podemos negar que su poesía se centra, más que en un entorno social, al que apenas se refiere¹²³, en las preocupaciones más profundas del ser humano: el amor, Dios y la muerte. En esto coincide con Vivanco, Blas de Otero y Rosales. Este modo de sentir y de cuestionarse su existencia vital y trascendente, sin olvidar la huella que las circunstancias sociales y políticas dejaron en los poetas de esta generación, les acerca a la corriente existencialista cuya influencia predominaba en el panorama cultural europeo a través de J. P. Sartre, A. Camus y M. Heidegger, y en España a través del pensamiento de J. Ortega y Gasset¹²⁴.

José Luis Hidalgo perteneció, pues, cronológicamente a la primera generación de la posguerra¹²⁵, sin embargo ¿no sentimos que muchos de sus poemas se acercan más a la segunda generación¹²⁶, a la que aún no conocía, que a la suya

¹²³ Apunta en este sentido Cano (1974: 13) que “la crítica ha señalado el hecho de que, contra lo que cabría esperar, los jóvenes poetas que surgen en los primeros años cuarenta no reflejan en su poesía, al menos de un modo directo, la reciente experiencia de la guerra civil y sus dramáticas consecuencias que, sin duda, y a pesar de su juventud, les habría afectado.” Las razones podrían deberse a un intento de olvidar el drama o a la dificultad para “reflejar poéticamente ese drama si no era en un tono triunfalista y patrioter, que los jóvenes más dotados no parecían dispuestos a adoptar”, como le ocurrió a José Luis Hidalgo que prefirió optar por otros cauces expresivos.

¹²⁴ Son varios los autores que destacan la influencia de Ortega y Gasset en la literatura de la posguerra. Así, María Dolores de Asís (1977: 20) señala “su influjo a través de las teorías de la deshumanización del arte”. Fortuño (1992: 26), por su parte, recuerda “la huella del filósofo español Ortega y Gasset” en la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, fundada en 1948.

¹²⁵ “Una serie de rasgos compartidos por estos poetas nos permite seguir utilizando el concepto de primera generación poética de posguerra (fecha de nacimiento; actividades culturales y literarias comunes como fueron las revistas y tertulias, vivencias compartidas, siendo la más importante la guerra y sus secuelas personales, materiales, sociales y culturales [...]; temas y estilo homogéneos; narrativismo y postura moral; actitud respecto a magisterios aceptados; fecha de publicación de sus libros poéticos, a partir de 1944 predominantemente...)” (Fortuño, 2008: 74)

¹²⁶ Nos parece destacable la mención a Hidalgo por García Hortelano (1983: 19-20) cuando comenta que “estos jóvenes que publican sus primeros libros en los años 50 [se refiere a los antologados en *El grupo poético de los 50*: Ángel González, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, J. M. Caballero Bonald, José M. Valverde, José A. Goytisolo, José A. Valente, Claudio Rodríguez] no son los diez únicos detentores del uso de la palabra poética”, sino que “otros muchos de su edad han vivido la misma época, han sufrido la misma guerra y han luchado contra el mismo ambiente deformador” [justificando así que cualquier elección es insuficiente] y que conviven “con otros múltiples poetas”, a quienes, pese a ser “sus mayores en edad” considera “poetas mayores contemporáneos” y elogia con los siguientes términos: “Estos poetas mayores contemporáneos (Celaya, Ridruejo, Hidalgo, Rosales, Vivanco, Hierro, Otero, por citar a algunos de los más representativos) se caracterizan por ser, con independencia de un juicio de valor que no a

propia? El estilo personal que supo plasmar en algunos versos de *Raíz*, el modo profundo y original de retratar el espíritu en *Los animales* y, especialmente, la mirada desbordante que se manifiesta en su último poemario, *Los muertos*, nos acercan a un Hidalgo alejado de tópicos que a lo largo de este trabajo pretendemos desgranar. En este sentido, apunta García Cantalapiedra:

[...] no creo que Hidalgo sea un hombre representativo de su generación. José Luis Hidalgo es, como Larra, un «fuera de serie» en este aspecto. (...). No olvidemos, además, que José Luis era hombre con un entusiasmo sin límites por el futuro. Tesón y voluntad son dos palabras que empleaba con frecuencia en las cartas a los amigos, cuando nos veía flaquear. Su extraordinaria personalidad, en ocasiones excesivamente dura, estaba llena de esperanza. (García Cantalapiedra, 1975: 25)

Si bien asumimos la desolación o el desamparo que Hidalgo manifestó en algunos de sus poemas, no podemos hablar de derrumbamiento y desánimo total en la poesía del poeta cántabro. Su preocupación por el destino del hombre queda patente pero no con esos tintes de vacío y nihilismo que caracterizaron a poetas posteriores, como fue el caso de Blas de Otero¹²⁷. Consideramos, pese a la opinión de algunos autores que advierten un tono angustiado en sus versos, que Hidalgo habla

todos afectaría por igual, poetas verdaderos.” Una denominación, esta de “poeta verdadero”, de la que es merecedor Hidalgo, como trataremos de demostrar a lo largo de este trabajo.

¹²⁷ No olvidemos que también Otero prestó especial atención en sus versos a los tres temas esenciales del hombre –Dios, Amor y Muerte– al igual que Hidalgo; aunque en el caso de Blas de Otero, tal como puntualiza Dámaso Alonso (1969: 297), “en el centro de ese triángulo se inserta [...] un espantoso vacío”, tal como apreciamos en los siguientes versos de *Redoble de conciencia*, que recuerdan, aunque cambie el tono, algún poema de Hidalgo en el que se cuestiona la existencia de Dios:

Imagine mi horror por un momento
que Dios, el solo vivo, no existiera
o que existiendo, sólo consistiera
en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento.

Y que la muerte, oh estremecimiento,
fuese el hueco sin luz de una escalera,
un colosal vacío que se hundiera
en un silencio desolado, liento... (Otero: 1951: 20)

de la muerte con naturalidad, sin mostrar excesiva angustia ni temor obsesivo. Convive con la muerte como si fuera parte de su entorno, la literaturiza, la convierte en símbolo, se pasea por ella como si de una senda más se tratara. Y, desde luego, al leer sus versos, no experimentamos ninguna desazón frente a esa nada que otros poetas nos presentan como el mayor de los horrores.

El propio Leopoldo de Luis reconoce la diferenciación de Hidalgo cuando habla de los temas de la literatura en los años que tratamos. Insiste en que “era preciso buscar un nuevo rumbo” y en que “la poesía se lanzó a la búsqueda de un «género» nacional.” Lo destacable, puntualiza, es que “sólo en casos muy excepcionales (José Luis Gallego o individualidades como Dámaso Alonso o Victoriano Crémer, José Luis Hidalgo, etc.) la poesía siguió por otros derroteros” (De Luis, 2000: 77). Así pues, Hidalgo abre espacios hacia la contradicción y las dudas, al cuestionamiento de los esquemas ideológicos, a través de unos poemas de difícil encasillamiento.

1.2.1. LA COLABORACIÓN DE HIDALGO EN REVISTAS DE SU ÉPOCA

La participación de Hidalgo en las revistas¹²⁸ de la época denota un cambio de actitud con respecto a las estéticas canónicas. De hecho, los ataques contra la atmósfera garcilasista vendrían de la mano de dos revistas, *Corcel* y *Espadaña*¹²⁹. *Corcel*, en la que colaboró José Luis Hidalgo y cronológicamente anterior a *Garcilaso*, “ya se perfilaba como contraria al ambiente neoclasicista imperante” (Serna, 1997: 44). Los antecedentes de la revista habría que buscarlos en los poetas

¹²⁸ Destaca Prieto de Paula (1993: 13) que “en el período inicial de la postguerra jugaron un papel destacado las revistas de poesía, así como las tertulias literarias y los estrechos círculos culturales vinculados o no a la política.”

¹²⁹ En lo referente a dicha revista, señala Castellet (1960: 72) que “Crémer y Nora adoptaron en su revista *Espadaña*, de León, una postura anti-formalista que preconizaba una rehumanización de la poesía y se ponía, de hecho, frente a la postura «garcilasista» de «Juventud creadora». Su tono era más bien penetrante, agudo y desgarrado, entre tremendista y existencialista en sus comienzos”.

de la *Quinta del 42*, denominación que dará nombre a uno de los libros de José Hierro y a la que el poeta alude para designar al grupo en el que se incluye a Hidalgo (nacido en 1919), Maruri (en 1920) y a sí mismo (en 1922), en el artículo “Fracaso” aparecido en *Corcel*¹³⁰. También Ricardo Blasco enmarca a Hidalgo en la Quinta del 42¹³¹ con las siguientes palabras:

Hijo, pues, de su tiempo, José Luis Hidalgo simboliza en lo literario unos años de vida española y su poesía es exponente de una juventud agónica que se debate esforzadamente no sólo por hallar la luz en la tiniebla o timón para la nave, sino también para sobrevivir con la pérdida alegría. Todas, razones de ser esta nuestra “quinta” malograda. (Blasco, 1955: 185)

Como medio de expresión se pensó en una revista y en su título, *Corcel*, según Blasco (1944: 5), “por creerle sonoro, simbólico de ímpetus y briosos arrestos de juventud”. La revista aparece con una declaración de propósito que transcribe García de la Concha (1987: 439):

Corcel sólo puede decir que aspira a servir a la poesía, y que por tal entiende toda defensa y aliento de la verdad poética. O sea: de la expresión vital, suprema y humana, de lo que, enraizado e inexpresable en el corazón del poeta, toma curso, como la sangre, libre de todo encasillado o moda, límite, traba o tributo, sólo rendida al dictamen del propio corazón.

¹³⁰ “En las obras que tengo delante presentes en mi memoria he visto tu fracaso, el de todos nosotros, los que formamos la quinta del 42 como nos gustaba llamarla: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad y su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado” (Apud. García Cantalapiedra, 1971: 120-122).

¹³¹ Explica García de la Concha (1987: 438) cómo forjó la Quinta del 42 comentando que Hidalgo en Valencia “alterna la vida de cuartel con las clases de la Escuela de Bellas Artes y, en el verano de 1942 –de ahí [...] la cifra de «la Quinta»-, conecta con la tertulia de escritores y artistas que en el Bar Galicia animaban Jorge Campos, Ricardo Juan Blasco y Pedro Caba. Los llevó a su estudio de la calle del Salvador, les mostró sus cuadros y leyó algunos poemas; entre ellos, el tan citado «Hay que bajar».”

El hecho es que el primer número de *Corcel* vio la luz en Valencia en noviembre de 1942 de la mano de Ricardo Blasco, con la colaboración de José Luis Hidalgo, “quien se hallaba realizando el servicio militar en la ciudad del Turia”¹³² (Fortuño, 2008: 65), Jorge Campos, José Hierro, Pedro Caba y Julio Maruri. Sobre esta revista valenciana comenta Fanny Rubio que “se fue gestando en el bar Galicia en el núcleo que frecuentaban Pedro Caba, Pedro Sanjurjo, Juan Cots y más tarde José Luis Hidalgo y José Hierro¹³³, estudiantes de Bellas Artes en la ciudad” y que “desde Madrid, Ricardo Blasco, de servicio militar, resolvía los obstáculos de rigor. *Corcel* pudo salir de los talleres de Bornés y de Monsergas (Impresos Cosmos), con un galope entusiasmado.” (Rubio, 2004: 456). El primer número¹³⁴ comienza con un talante clásico al recordar varios centenarios (muerte de Boscán y Espronceda, y nacimiento de San Juan de la Cruz). De hecho, aquel número “resultaba, por abierto, un tanto ecléctico”, puesto que, además de los citados centenarios se mezclaba una cantiga de Gil Vicente con poemas devotos de Rafael Laffón y varios sonetos de José

¹³² Sobre su etapa en Valencia comenta García Cantalapiedra (1975: 107) que “esta ciudad sería una de las claves definitivas de su breve existencia.” García Cantalapiedra nos cuenta que Hidalgo vivió en Valencia en un estudio de la calle Bonaire y luego se trasladó a una pensión en la calle del Salvador, número 20 (García Cantalapiedra, *ibid*: 129 y 131), la misma a la que iría José Hierro al año siguiente. Por otro lado, las fechas con respecto a la tertulia en el Bar Galicia parecen algo confusas porque, según diferentes estudios, el cierre del local se fecha en el año 1942 o en el 43. Lo cierto es que, cerrado este bar, la tertulia continuó por un tiempo y en él Hidalgo consolidó su amistad con diferentes artistas de la época, puesto que “al cerrar el bar Galicia, a finales de 1942, la tertulia pasó al bar Mérito, y de éste, bastante después, al Gato Negro” (García Cantalapiedra, *ibidem*: 126). Con respecto a las amistades literarias en Valencia, sabemos que “en este verano de 42, el hecho, sin duda, más importante en la vida de Hidalgo es su amistad con Ricardo Juan Blasco y con Jorge Campos. Según hemos de ver, los dos fueron para él amigos entrañables. Desde aquel momento, Blasco, Campos e Hidalgo trabajarían y lucharían juntos en toda clase de aventuras y actividades literarias, en una medio bohemia admirable de humor y desenfado. A ellos se unió muy pronto en Valencia José Hierro.” (*ibidem*, 1975: 123).

¹³³ García Cantalapiedra hace referencia a la amistad de Hidalgo con José Hierro: “El desordenado y turbulento Pepe Hierro y el atildado y sereno José Luis Hidalgo se hacen entonces amigos inseparables. El estudio del fotógrafo Duomarco, la casa de Pepe Hierro y los Arenales o los jardines del Sardinero, serían escenario de lecturas de poemas, de discusiones pictóricas y de los más divertidos proyectos, a los que se encontraba unido Jaime Giménez Merino, un muchacho de San Sebastián refugiado en Santander como consecuencia de la guerra.” (García Cantalapiedra, *ibidem*: 87)

¹³⁴ Como apunta Fortuño (2008: 65): “el propósito de *Corcel* se ve expuesto en su primer número: *Servir a la poesía y que por tal entiende toda defensa y aliento de la verdad poética. O sea, de la expresión vital, suprema y humana, de lo que, enraizado o inexpresable en el corazón del poeta, toma curso, como la sangre, libre de todo encasillado o moda, límite, traba o tributo, sólo rendida al dictamen del propio corazón.*”

Luis Cano, algo que no satisfizo a los creadores de la revista, puesto que se alejaba de su “espíritu ardoroso y combativo”. (García de la Concha, 1987: 439)

Posteriormente, la revista evoluciona y va adquiriendo una independencia poética. José Luis Hidalgo tiene una gran importancia en este sentido con su participación:

Ya en el número segundo (diciembre de 1943-enero de 1944) aparecen algunas novedades de interés: dos “Poesías inéditas”, de Federico García Lorca¹³⁵, y sobre todo, el poema de José Luis Hidalgo fechado en 1938, perteneciente a su libro *Raíz*; aún no publicado. Este poema, “Hay que bajar”, registra influencias de Alberti, Lorca, Neruda; en su forma expresiva, en las imágenes surreales, en la utilización de un lenguaje telúrico, incisivo, desbordante, condenado. (Rubio, 2004: 457)

Es evidente que “hay en *Corcel* un deseo de rehumanizar la poesía”¹³⁶, si bien es cierto que, como ocurrió en *Garcilaso*, *Escorial* y la posterior *Espadaña*, “surarán disensiones internas, que en este caso concreto vendrían por el tono moderado y ecléctico de Blasco, frente al más batallador del grupo de la Quinta del 42” (Serna, Franco y Ascunce, 1997: 44). Estas discrepancias aparecen en una carta de Hidalgo dirigida a Blasco en la que el joven poeta cántabro manifiesta su desacuerdo con el neoclasicismo de la época y expresa su deseo de revitalizar la poesía:

Suprimiría por completo las firmas de los consagrados, anunciaría en el primer número que no se publicaría nunca ni una décima, ni un soneto, aunque fuesen una maravilla. Seleccionaría entre las colaboraciones, no las mejores, sino las

¹³⁵ “Gacela de la terrible presencia” y “El poeta se queja de que su amor no le escriba”.

¹³⁶ En cuanto a la vuelta a lo humano en determinados poetas de la primera generación de la posguerra, en contraste con las tendencias anteriores, aclara Fortuño (2008: 75): “Si la generación precedente del 27 había cultivado, en un primer momento, un arte deshumanizado, motivado por las corrientes estéticas del momento que apostaban por una asepsia en la creación artística (poesía pura, futurismo, dadaísmo, ultraísmo...), estos poetas de la primera generación de posguerra exteriorizaron sin pudor sus íntimas preocupaciones vitales. De ahí el revivir de lo humano y la irrupción neorromántica de esta poesía.”

más personales, directas o nuevas, aunque tuvieran muchos defectos. (García Cantalapiedra, 1975: 129)

De los siguientes números de *Corcel* cabe destacar el número 5-6 (1944), dedicado a Vicente Aleixandre¹³⁷. Este es un dato importante puesto que supone la reivindicación de una tendencia poética a la cual se adhirieron diversos poetas de la época. También Hidalgo colabora en la página 108 con el poema “Cuando el poeta mira”. Fanny Rubio (2004: 459) destaca la importancia de este número en los siguientes términos:

Este homenaje al poeta del 27 en ocasión de la publicación de su libro *Sombra del paraíso* rompe con la timidez de la mayor parte de las revistas de poesía utilizada conscientemente al referirse a este autor. La presentación de Juan Ramón Jiménez, las adhesiones poéticas de escritores tales como Dámaso Alonso, Blas de Otero, José Luis Cano, Eugenio de Nora, Vicente Gaos, Suárez Carreño y José Luis Hidalgo, junto con un poema de García Lorca dedicado al autor que en esta ocasión homenajeaba *Corcel*, así como la inclusión del propio testimonio de Aleixandre —a manera de “Poética”— en una carta dirigida a Dámaso Alonso¹³⁸ una extensa bibliografía aleixandrina recopilada por Juan Guerrero Ruiz, unifican a la primera línea poética y crítica de aquellos años en torno al magisterio indiscutible del poeta, escuela que ya se había iniciado años atrás desde la propia casa del poeta, verdadera academia de los líricos del momento. Fue un número oportuno e inesperado, que abogaba por un paraíso desconocido, para el que había nacido, sin hallarlo.

Lo cierto es que *Corcel* ejerció una gran influencia a lo largo de sus dieciséis números (el último, en 1949), contó con una variada nómina de colaboradores, entre los que se encontraban V. Aleixandre, Azorín, C. Bousoño, G. Diego, V. Gaos, J. García Nieto, J.L. Hidalgo, J. Hierro, J. R. Jiménez, R. Morales, De Nora, S. Pérez

¹³⁷ En una carta a José Hierro, con fecha del 5 de julio de 1945, destaca su reciente amistad con Vicente Aleixandre: “He hecho gran amistad con Vicente Aleixandre, con quien me carteo. Le gustan mis poemas... y los tuyos.” (García Cantalapiedra, 1975: 135)

¹³⁸ Carta a Dámaso Alonso desde Miraflores, fechada el 19 de septiembre de 1940.

Valiente, L. Panero, Suárez Carreño o Concha Zardoya, y, como comenta esta última en el número de homenaje a Aleixandre:

Con pasión, signo y nobleza, *Corcel* exponía las primeras creaciones de unos poetas que había despertado la guerra civil; trataba de esbozar una ética para vivir en el mundo de aquel momento, dominado por la indecisión o la angustia; nos animaba a expresarnos, a salvarnos en la creación, a confiar en la poesía como en una nueva fe¹³⁹. (Apud. Rubio; 2004: 459)

José Luis Hidalgo realizó otras colaboraciones en la revista: en el número 9, en junio de 1945, p. 156, escribió “Dos poesías”; en el número 10-11-12, en diciembre de 1945, “Solana el torpe” (prosa), pp. 203 a 205, “Invierno” (poesía), p. 267, y “El sol de los muertos” (poesía), p. 278. En cualquier caso, la presencia de Hidalgo en *Corcel* se dejó sentir de forma especial en el homenaje póstumo que supuso el número 13-14-15, en 1947. Este ejemplar, como explica Rubio (2004: 461) “lo ocupaba una gran antología poética de este autor, con fragmentos novelísticos truncados por la muerte, y la presencia amistosa de Zardoya, Maruri, Bousoño, García Nieto, Arroita-Jáuregui”, además del conmovedor artículo de su amigo y estudioso Aurelio García Cantalapiedra, titulado “Recuerdo y homenaje a José Luis Hidalgo” (p. 32 de la revista citada). Asimismo, insiste Rubio en la importancia de dicho homenaje para reivindicar la obra hidalguiana:

[...] el número conmemorativo de *Corcel* fue, pues, el primer eslabón fundamental para erigir la biografía de José Luis Hidalgo, e incluso –por la calidad de los colaboradores, sorprendentemente viva hoy- revistió carácter de antología de textos, representativos de un momento crucial de la literatura española, cuando ésta, tras violentos azares, apuntaba una significativa resurrección (Rubio, *ibídem*).

¹³⁹ Concha Zardoya, en *Peña Labra*, número 6

Pero donde realmente se proyectó la tendencia rehumanizadora de la Quinta del 42 fue en la revista *Proel*, con Joaquín Reguera Sevilla como mecenas y Pedro Gómez Cantolla¹⁴⁰ como director. Apareció en abril de 1944¹⁴¹ y fue coetánea a *Espadaña*, puesto que apareció “un mes antes que la revista leonesa” (Rubio, 2004: 258). Comentan Serna, Franco y Ascunce (1997: 45) la transcendencia que la revista tuvo en “el mundo cultural santanderino” y su gran repercusión “por su papel precursor en la apertura intelectual.” En este sentido, explica Fanny Rubio que “no se puede explicar el desarrollo literario posterior sin la presencia, en su momento, de José Luis Hidalgo, de José Hierro y de Julio Maruri –se habían estrenado ya en la valenciana revista *Corcel* (1942)- sobre las páginas de la revista *Proel*, que trajo a España textos de Gide, Faulkner y Hemingway, respondiendo con suficiencia a los aires antárticos del primer lustro, y reforzando el tono poético.” (Rubio, op.cit: 257). También Fortuño insiste en que Hidalgo y Hierro fueron “los poetas más vinculados a *Proel* aunque en sus páginas encontraron también acomodo algunos poetas de la generación del 27, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, y otros pertenecientes a la primera generación de la posguerra, Rafael Morales, Vicente Gaos, Rafael Montesinos, Carlos Bousoño...” (Fortuño, 2008: 68). En la misma línea, García Cantalapiedra (1975: 157) comenta que “*Proel* puede ser considerada la primera publicación española de signo aperturista” y García de la Torre destaca “la significación de *Proel* como revista de máxima importancia en la rehumanización

¹⁴⁰Joaquín Reguera Sevilla “fue el gobernador civil de la capital”, hombre de espíritu abierto, paradójicamente con los tiempos que corrían y que fue cesado en 1951”. Pedro Gómez Cantolla era “subjefe provincial del Movimiento” y “repudiaba cualquier maniqueísmo cultural”. (Fortuño, 2008: 68)

¹⁴¹ Serna, Franco y Ascunce (1997: 44-45) citan otras dos revistas que aparecen ese mismo año: “En enero de 1944 aparece en Barcelona, escrita en castellano, *Entregas de Poesía*, revista promovida por Juan Ramón Masoliver, Fernando Gutiérrez y Diego Navarro. De carácter ecléctico, colaboran en ella Nora, Crémer, J. E. Cirlot, J. de Estrambasaguas, Valverde, Leopoldo de Luis, García Nieto, o Hidalgo. Gallego Morell [...] resume sus características principales: la tendencia esnobista, «el paso seguro del primer Martín de Riquer y los pontífices del surrealismo», el espíritu de la Barcelona novecentista encarnado en la figura de Cirlot, la fusión de las artes o el aire existencialista.” Por otro lado: “En marzo de 1944, bajo la dirección de Juan Aparicio, se publica el primer número de la *Estafeta Literaria*. Considerada de «fuerte carga ideológica», estuvo vinculada a los garcilasistas, a pesar de que colaboraron en ella Hidalgo o los escritores de *Proel*.”

cultural y en la introducción del país al momento intelectual europeo con la sistemática presentación del existencialismo.” (García de la Torre-Gracia, 1994:16).

Sobre las etapas de la revista encontramos discrepancias. Según Fortuño (2008: 68), “en su primera etapa llegó hasta septiembre de 1945 con dieciocho números” y “la segunda fase abarcó desde 1946 hasta el verano de 1950”. En cambio, Rubio (2004: 258) afirma que “*Proel* tuvo una larga vida repartida en dos etapas que van de 1944 a 1955: de catorce números (mensuales) la primera de ellas, y de seis números (trimestrales) la segunda.” En cualquier caso, la revista acogió posturas diversas, por sus páginas pasaron “casi todos los jóvenes poetas de la España de la época” y “alrededor de *Proel* se dieron abundantes manifestaciones literarias y pictóricas que enriquecieron la vida intelectual: exposiciones, debates o tertulias” (Serna, 1997: 45). Pese a la trascendencia de la revista, Rubio apunta que “no estuvo vinculada a una línea definitiva poética ni marcó un hito en la renovación de la poesía. Fue, eso sí, agrupación circunstancial de unos nombres heterogéneos de los cuales algunos han destacado en el panorama no muy brillante de los primeros años de posguerra.” Se refiere a José Luis Hidalgo y José Hierro (Rubio, 2004: 258).

Concretamente, José Luis Hidalgo aparece en los siguientes números de la revista *Proel*:

De la primera época: *Número 5-6*. Agosto-septiembre, 1944, con el poema “Este amor” (pp. 12-13), pieza que, en palabras de García de la Concha (1987: 443) “marca la transición entre la escritura de *Raíz* y la de *Los muertos*”; *Número 7-8*, octubre-noviembre, 1944 (con el poema “A mi madre, muerta”, p. 27); *Número 9*, diciembre, 1944 (con el poema “Te estoy esperando”, p. 14); *Número 13 (extraordinario)*, abril, 1945 (con el poema “Orilla de la noche”, p. 32); *Número 15-17*, junio-julio-agosto, 1945 (con los poemas sobre el Caballo, el Gallo y el Conejo recogidos con el título “Los animales”, pp. 8 y 9); *Número 18. Homenaje a Quevedo*, septiembre, 1945 (con el poema “Verbo de Dios”, p. 25).

En la segunda época de la revista: *Número 1*. Primavera, 1946 (con “«Poemas del dolor antiguo» de Ildelfonso Manuel Gil”, pp. 95-97); *Número 2*, estío, 1946 (con “Los muertos”, una selección de diez poemas de este libro, pp. 66-70). De hecho,

Hidalgo estuvo vinculado especialmente a la revista *Proel* puesto que en ella se publicaron dos de sus obras: *Los animales* y *Los muertos*. En un homenaje de *Alerta* a José Luis Hidalgo, Reguera Sevilla comenta esta publicación:

Un día hablando con él de su libro *Los animales* que publicó *Proel*, le dije que a alguien le había extrañado que colaborara en dicha revista un “liberal”. Aunque, en verdad, era la cosa bastante lógica, pues mi idea al fundar *Proel* no era precisamente crear un instrumento político para hacer poéticamente felices a las gentes, en contra de su voluntad. (Apud. García Cantalapiedra, 1971: 335-336)

Todo lo anterior expresa perfectamente el cambio de rumbo de esta revista con respecto a las anteriores, en cuanto a libertad y preocupación por asuntos exclusivamente literarios y artísticos.

Volviendo a la influencia de José Luis Hidalgo en la revista y a la repercusión de sus libros, comenta De Torre-Gracia (1994: 55):

[...] al unirse Hidalgo a la revista santanderina, esta empieza la crítica de libros. En el número V-VI, donde aparece por primera vez un poema de José Luis Hidalgo, se inicia la sección “Nuestra opinión”, encomendada a Enrique Sordo, quien publica la crítica de *Raíz*, primer libro de Hidalgo. En el texto de Sordo, percibimos una significativa coincidencia entre la ideología del poeta criticado y la poética del grupo.

Esa identificación existente entre los poetas de *Proel*, resalta precisamente en los reparos que, entre claros elogios, se hacen a la poesía de Hidalgo:

De ese cúmulo de estilos y épocas que integran el firme conjunto de *Raíz*, quizás lo más vacilante y menos pleno sean esos ensayos de poesía un tanto retórica, décimas y sonetos, más circunstanciales, más mediatizados por tiempo y espacio, un poco “borradores silvestres”, otro poco ingenuidades estéticas, primera etapa de la teoría de avances en su marcha creadora.

Recuérdese que esto mismo es lo que Hidalgo criticaba en la obra de otros y lo que él decía querer excluir de la poesía. (De Torre-Gracia, *ibídem*)

De la segunda época de *Proel* es *El Número II*, estío 1946¹⁴². En este número de la revista *Proel* aparecen, como hemos anticipado, diez poemas del libro *Los muertos* de José Luis Hidalgo, libro que se publicará en 1947, en la “Colección Adonais”. Dice Emilio E. de Torre-Gracia (op.cit:75) al respecto:

Resalta la importancia de los poemas de *Los muertos* de José Luis Hidalgo. Como es sabido, este libro salió unos días después de la muerte del autor, gracias al esfuerzo de unos amigos que prepararon la edición, entre ellos, especialmente, José Hierro y Ricardo Juan Blasco. Si examinamos los poemas que figuran en el número de *Proel*, vemos que no son representativos del tono que Carlos Bousoño señaló a todo el libro: “*Los muertos* es una obra con una sola perspectiva: el poeta mira hacia los hombres acabados, difuntos, o se mira a sí mismo en trance de serlo, planteándose entonces el problema de la divinidad, a la que canta en una actitud generalmente de rebeldía”¹⁴³ porque los allí incluidos [sic] no llevan esa huella de rebeldía contra Dios, un elemento muy importante del libro y de la poesía de posguerra, como otra faceta de la religiosidad [...]. Todos evocan la naturaleza y su valor como aproximación a Dios y al más allá.

En *El Número III, Otoño 1946* hay referencias póstumas a Hidalgo y a su poemario *Los muertos*, aunque la revista está fechada antes de su muerte. El caso es que Hidalgo continuó participando en *Proel* hasta el final de sus días. Y la revista continuó en activo hasta 1950. El grupo de los poetas componentes de *Corcel* y *Proel* han sido denominados por la crítica “Quinta del 42”, de la que el mismo José Hierro, uno de sus integrantes y autor del libro homónimo, comentó:

¹⁴² En 1946 aparecieron otras dos revistas en las que también participará Hidalgo: *Ínsula* nació bajo la dirección de Enrique Canito, y subdirigida por José Luis Cano, con “un diverso campo de colaboradores, desde homenajes a Guillén, Salinas y los exiliados, hasta una apertura a la cultura catalana”. La alicantina *Verbo* fue dirigida por José Albi y Juan Fuster y en ella colaboraron, además de Hidalgo, Ory, Salvador Pérez Valiente, Gerardo Diego y Celaya, entre otros. (Serna, Franco y Ascunce, 1997: 50)

¹⁴³ Carlos Bousoño, “La poesía de José Luis Hidalgo”, *Índice*, año 8, núm. 60 (febrero-marzo, 1953), p. 4. [Este artículo está recogido en Aurelio García Cantalapiedra, *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1971), págs. 161-165.]

Los que formamos la quinta del 42, como nos gustaba llamarla: la generación que estuvo a punto de salvarse por la acción, durante la guerra, pero se quedó con su soledad, su alma desbordante de una amargura que su cuerpo no había experimentado. (Apud. Fortuño, 2008: 70)

Esa característica generacional de sentir, por un lado, el compromiso con su época y, por otro, el recogimiento hacia la interioridad más personal, marcó también a un Hidalgo cuya personalidad se debatía entre su tendencia a la socialización, por una parte, y a la soledad, por otra. En el retrato que de él hace María de Gracia Ifach nos muestra este rasgo que, de un modo u otro, se apreciará en su poesía:

José Luis es un muchacho abierto a la amistad, a pesar de su grave naturaleza que le mantiene en un continuo ensimismamiento. Tiene excelentes amigos a quienes sería fiel de por vida, como ellos lo fueron suyos hasta después de su muerte. Sería prolijo enumerarlos, pero no quiero silenciar los nombres de Vicente Aleixandre, Ricardo Blasco, Jorge Campos, Aurelio G. Cantalapiedra, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, Pepe Hierro, Julio Maruri... y tantos más de Santander, de Madrid y de Valencia. Con algunos de ellos se sabía identificado, lo que no impedía que se sintiese un hombre solitario, un hombre a solas consigo mismo, “solo vivo y desnudo”, sumido en una “larga soledad de bestia sola” (Ifach, 1976: 9).

Es innegable que esta preocupación por los temas más humanos iba a dejar huella en generaciones posteriores. De hecho, como confirma Debicki (1997: 93), “el deseo de que la poesía tratara temas inmediatos permaneció como nota dominante a lo largo de casi dos décadas.” Con referencia a esto, opina Bousoño que la poesía de posguerra supuso una ruptura necesaria con el universalismo y el irracionalismo de tradiciones previas, y se distinguía por un nuevo énfasis en apuros y experiencias personales, en conceptos, en aspectos sociales (Bousoño, 1966: 551-579. Apud. Debicki, op.cit.: 94).

Como hemos podido comprobar, uno de los poetas de esta generación, José Luis Hidalgo, se implicó en la actividad intelectual de su época de un modo intenso y entregado que Juan Antonio González Fuertes resume al enumerar los acontecimientos que se sucedieron en su corta vida:

A lo largo de su breve existencia Hidalgo vivió en cuatro ciudades distintas, luchó en la guerra civil española, concluyó estudios de Bellas Artes, colaboró con sus artículos y poemas en un buen número de importantes revistas literarias hispanas de la época, ilustró con dibujos y viñetas varias publicaciones, dejó escritos los primeros capítulos de una novela inacabada –cuyo título era *La escalera*–, consiguió una mención honorífica en el primer premio de poesía *Adonais*, realizó varias exposiciones pictóricas, trabajó en el desarrollo y consolidación de dos de las revistas más destacadas de nuestra posguerra (la valenciana *Corcel* y la santanderina *Proel*), fue profesor de dibujo en varias instituciones, publicó tres libros de poesía... y además obtuvo la amistad y el aprecio intelectual de personajes del mundo de la cultura española tan significativos en esos momentos (o tan sólo algunos años después), como Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Pancho Cossío, José Hierro o José Gutiérrez Solana. (González Fuentes, 1997, 15-16)

De hecho, hay que tener en cuenta que, además de las colaboraciones en las dos revistas en las que más se implicó Hidalgo y a las que dedicó su mayor entusiasmo, *Corcel* y *Proel* (junto a *El Impulsor*, en su adolescencia), el autor colaboró en otras revistas coetáneas. En *Alerta*, de Santander, con “La poesía de Alejandro Nieto” (prosa), 18 de septiembre de 1945; “El elogio de la sequía” (prosa), 6 de noviembre de 1945; “El sentido religioso de la obra de Gabriela Mistral” (prosa), 18 de noviembre de 1945; “Dumbo, psicoanálisis” (prosa), 27 de noviembre de 1945; “Sert, el barroco” (prosa), 29 de noviembre de 1945; “Libros: «André Gide y la crisis del pensamiento», de K. Mann” (prosa), 6 de enero de 1946; “Libros: «Teorías», de Maurice Denis” (prosa), 17 de enero de 1946. En *Leonardo*, de Barcelona, colaboró con “Los muertos”, selección de seis poemas de este libro, julio de 1945; “Los libros: Carlos Bousoño. «Subida al amor»” (prosa), en septiembre-

octubre de 1945; “Tres poemas”, marzo-abril 1946. En *Garcilaso*, de Madrid, con “Amanecer” (poesía), núm. 24, abril 1945, p. 3; “Esta noche” (poesía), núm. 24, abril 1945, p. 3. En *Escorial*, de Madrid, con “Los muertos” (Selección de diez poemas de este libro), núm. 49, 1944, pp. 391-397. En *Entregas de poesía*, de Barcelona, con “Los muertos” (el poema con el que se abre la segunda edición del libro de este mismo título), núm. 11, noviembre 1944. En *Pilar*, de Zaragoza, con “Nacimiento” (poesía), núm. 2, abril 1945, p. 9. En *Halcón*, de Valladolid, con “Rojo otoño” (poesía), núm. 2, abril 1945, p. 9. En *Espadaña*, de León, con “Flores bajo los muertos” (poesía), núm. 9, p. 9; “Los animales” (Vaca, Hormiga), núm. 20. p. 2, 1946. En *Sigüenza*, de Alicante, con “Atardecer en marzo” (poesía), núm. 3. En *Haz*¹⁴⁴, de Madrid, con “[Grité, grité y grité, mas nadie oía]” (poesía), núm. 72 (3.^a época), 24 de marzo de 1942, p. 5; “[Mira la falsa escritura]” (poesía), núm. 72 (3.^a época), p. 5, 24 de marzo de 1942; “[Sombra olorosa y desnuda]” (poesía), núm. 72 (3.^a época), 24 de marzo de 1942, p. 5. En *El Español*, de Madrid, con “La pintura de Cossío” (prosa), 16 de junio de 1945: “Otra vez Pedro Caba y la poesía” (prosa), 13 de octubre de 1945. En *Juventud*, de Madrid, con “Valor actual del cubismo” (prosa), 14 de noviembre de 1945. En *La Estafeta Literaria*, de Madrid, con “Noches” (poesía), núm. 19, 1 de enero de 1945; “A un árbol joven en primavera” (poesía), núm. 27, 25 de mayo de 1945; “A un río naciente” (poesía), núm. 29, 25 de junio de 1945.

Interesa destacar especialmente, además de las citadas colaboraciones, la consideración de la revista *Espadaña*, nacida, al igual que *Proel*, en 1944, hacia la obra y la persona del escritor cántabro. Esta publicación no solo tuvo en cuenta los poemas de Hidalgo, sino que dio buena cuenta de sus participaciones en *Proel*, junto a Maruri, Pedro G. Cantolla, Juan Blasco, Luis Rosales, Ricardo Gullón, José García Nieto, etc. (núm. 9, p.192; núm.10, p.216; núm. 19, p.432; núm. 20, p. 456; núm. 26, p. 568) o en *Garcilaso*, con autores como Maruri, de nuevo, Ory, Chicharro, Rafael

¹⁴⁴ En *Haz* publicó tres poesías que fueron el anticipo público de su libro *Raíz*. El primero (“[Grité, grité y grité, mas nadie oía]”) se incorporó a *Raíz* con el título “Desvelo”, y los otros dos (“[Mira la falsa escritura]” y “[Sombra olorosa y desnuda]”) formaron parte de las cinco décimas que agrupó bajo el nombre de “Cantábrico” (García Cantalapiedra, 1975: 120)

Romero, Dolores Catarineu, Dionisio del Castillo, etc. (núm.14, p. 312) y siguió citándole y rindiéndole homenaje tras su muerte (núm. 26, p. 569) con el artículo titulado “Ha muerto un poeta”. Cabe señalar en este sentido el comentario en *España* (nº 2, p. 48) de la “mención honorífica” de Adonais recibida por Hidalgo a partir de la publicación de *Raíz*. Así como la reseña posterior (núm.4, p.72) de dicho poemario con unas esclarecedoras palabras que ponían de manifiesto la calidad de la obra y de su autor:

Tiene una sensibilidad aguda y fina, una visión luminosa del mundo y una palpitante vibración de alma ante las cosas. Y además, un abundante caudal de imágenes. Y una segura orientación en los caminos múltiples de la actual poesía.

También en la revista *España* (núm.21, p.491) aparece otra reseña, firmada por Antonio G. de Lama, del libro *Los animales*, del cual se comenta que “son once poemas muy breves [...] unos en tono severo y hondo, otros que agitan repetidas metáforas”, a la vez que anuncia con interés la publicación de *Los muertos*: “Esperamos con ansia su anunciado «Los muertos» porque creemos que Hidalgo dará mucho de él”. En efecto, dicha revista, tras la muerte del poeta, publica una reseña (núm.26, pp. 571-572), firmada de nuevo por Antonio G. de Lama, sobre su libro *Los muertos* en la que, además, rinde un póstumo homenaje al poeta.

Todo ello da buena muestra del compromiso del escritor con su época, de sus inquietudes intelectuales y de su afán por proyectar la literatura en los diferentes medios de difusión que le eran más cercanos como las revistas literarias extendidas por toda la geografía española, en algunas de las cuales, como *Corcel* y *Proel*, puso un verdadero empeño, dedicó grandes esfuerzos y él mismo convirtió en un proyecto compartido, tal como hemos podido comprobar.

PARTE II:

INTRODUCCIÓN AL UNIVERSO POÉTICO DE HIDALGO

2.1. FUNDAMENTOS DEL MUNDO POÉTICO DE HIDALGO: TEMAS RECURRENTES EN SU POESÍA

A través de la observación de varios retratos de José Luis Hidalgo (un óleo de dos marinos, dos calaveras con sus tibias y un autorretrato) por parte de su buen amigo José Hierro, este nos sugiere una síntesis de las preocupaciones del poeta: “el mar y sus hombres, la muerte y su propia personalidad”, temas que también desarrollaría en sus versos con mayor o menos intensidad (Guerrero: 1971: 45). Por otro lado, pensamos que es fundamental en este apartado destacar la importancia del tema religioso en la obra poética del poeta cántabro. Pese a que José Luis Hidalgo abordó en algunos de sus poemas la cotidianidad urbana y la naturaleza, centraremos este capítulo en los tres grandes temas sobre los que, en mayor o menor medida, giran sus obsesiones: el amor, la muerte y Dios¹⁴⁵. En cualquier caso, la mayoría de las veces, estos temas no aparecen de forma aislada. Así, el amor se convierte en un sentimiento que se dirige a un Dios silencioso o a los mismos muertos; o bien, la muerte implacable se tiñe de esperanza cuando remite a una divinidad que adquiere tintes muy diversos en los poemas de Hidalgo.

2.1.1. EL AMOR

Pese a que en Hidalgo la presencia del amor es más sutil que la de Dios o la muerte, no por ello deja de importarle al poeta este sentimiento. Su forma de abordarlo le acerca en contadas ocasiones al romanticismo becqueriano, otras a la

¹⁴⁵ Francisco Susinos Ruiz estableció una clasificación de la poesía hidalguiana basada en dos grandes temas: Dios (“el mundo vivido como íntima raíz del hombre”) y los muertos, tema este que subyace no solo en su poemario homónimo, sino en toda la producción anterior (Susinos Ruiz, 1962: 265; García Cantalapiedra, 1971: 272). En este sentido, consideramos oportuno ampliar la clasificación al tema amoroso, aunque en Hidalgo adquiera matices que lo acerquen a los otros grandes temas que le preocupaban.

mística, y alguna a la veneración propia de la literatura medieval; pero la mayor parte de las veces el amor supone un ascenso emocional del poeta (“se eleva cantando de amor hacia la luna”) (R: 27)¹⁴⁶ y un estado de acercamiento a Dios o a la constatación de la muerte sin dramatismo¹⁴⁷.

Uno de los poemas clave para entender la naturaleza del amor en la poesía de Hidalgo es “Amor así” (R: 50). De la lectura de este poema, extrae Juan Carlos Molero la siguiente conclusión:

[...] para Hidalgo el amor, al intensificar la vida, aleja y retarda la soledad y la muerte; más aún: la confusión por el amor entre los seres que se aman es, acaso, una anticipada forma de no morir; acaso un entrar gozoso por el amor, un luminoso unirse a la vida universal cuyo signo en definitiva es el amor. El amor, principio vital. (García Cantalapiedra, 1971: 358)

En efecto, para Hidalgo, “cuando dos cuerpos se unen para amar, se quema más despacio la soledad de la tierra”. Por otro lado, los versos “saltan pájaros ardiendo como puñales / piel del mundo o deseo donde la carne gime” recuerdan a su admirado Aleixandre que, en distintos poemarios, especialmente en *La destrucción o el amor*¹⁴⁸, nos acerca a un “amor-pasión como impulso destructor que arrebató a los

¹⁴⁶ A lo largo de este trabajo, citaremos los textos de José Luis Hidalgo siguiendo la edición de sus *Poesías Completas* (2000), DVD, Barcelona, (Edición y prólogo de Juan Antonio González Fuentes), por ser la edición más reciente y completa que existía en el momento de iniciar el presente estudio. Por otro lado, para facilitar al lector la ubicación en cada poemario concreto, antes de las páginas citadas hemos optado por indicar las iniciales del libro correspondiente. Así, las obras de José Luis Hidalgo -publicadas dentro de la citada antología- aparecen con las siguientes abreviaturas e intervalos de paginación: *Raíz* (R: 25-73), *Los animales* (LA: 77-93), *Los muertos* (LM: 95-155). Además, en caso de citarlos, nos referiremos del siguiente modo a los poemas no publicados en libro – referentes de nuevo a dicha antología–: (PNPL: 163-335)

¹⁴⁷ Subrayan Ángel Raimundo Fernández y Francisco Susinos Ruiz (1962: 5) que “los temas trascendentales de dios y el amor, la temporalidad y la melancolía junto a la presencia vertebral de la muerte, son precisamente las constantes que lo definen”. En cualquier caso, advierten dichos autores que “no nos los ofrece en vaporosa lejanía, sino que los acerca y con sus manos los va modelando y nos los deja palpables, palpitanes”.

¹⁴⁸ Precisamente sobre la peculiaridad con la que Aleixandre aborda el tema amoroso en este poemario apunta Cano Ballesta (1972: 234): “Aunque Vicente Aleixandre cultiva el tema amoroso en *La destrucción o el amor* (1935), su individualidad lírica resulta difícil de encuadrar dada su total libertad en las formas expresivas. El poeta busca horizontes propios para plasmar su vivencia personal de la belleza dentro de un radical romanticismo. Su apasionado amor se desarrolla en medio de la

seres y los unifica en la universal comunicación con la naturaleza” (Pérez-Rioja, 1983: 306). Este amor como cataclismo desde el que contemplar el mundo y reconstruirlo se aprecia en buena parte del poema:

Cuando dos cuerpos se aprietan como bocas,
se empujan como voraces cataratas al rumor de la vida
perdiendo un posible contacto con la muerte que espera,
que sobre el olvidado planeta a lo lejos refulge
como un fantasma solitario y oculto.
Hombre o mujer, árboles vibrantes,
hirvientes besos estrujados y un ángel.

Pero también es un amor poderoso que, además de alejarnos de la muerte certera por unos instantes (“perdiendo un posible contacto con la muerte que espera”), nos sitúa en un lugar privilegiado de superioridad, donde los miedos, simbolizados aquí por las sombras, desaparecen por completo:

Amarse es poseer la tierra sin sombras para siempre.

Esa *sombra*, por otro lado, es recurrente en Hidalgo y vuelve a presentarse en el poema “Imposible” (LM: 149) (“Como sombra de nube, si se apaga / la luz, también el amor muere”) refiriéndose de nuevo al amor humano donde, según comenta Julia Uceda, “hay una sombra interpuesta entre el hombre preguntante –es decir, sin una vida total, plena-, y el vivir completo” (Uceda, 1970: 34-35). Este amor exaltado, con tintes melancólicos, recuerda en ocasiones el amor romántico que Bécquer plasmó en una amada etérea e ideal que parece esfumarse como un sueño.

naturaleza libre y en toda su plenitud. Todo son objetos puros, limpios: piedras, plantas, animales salvajes, siempre lejos de jardines y parques de artificio. Todo un mundo trasparente y elemental ordenado en torno al tema amoroso.”

Ya comentamos la huella que Bécquer¹⁴⁹ dejó en la poesía española, en concreto en la generación del 27. Lo que confirma una vez más la dificultad para encasillar al poeta cántabro, quien bebió de muchas fuentes y no se limitó exclusivamente a las influencias que marcaron a sus coetáneos. Para Hidalgo, la imposibilidad de que ese amor ideal triunfe sobre la fatalidad de la muerte queda patente en los siguientes versos de “Imposible”:

Nunca la palma blanca del amor
podrá tocar en ti y abrir las fuentes (*LM*: 149)

Siguiendo con la influencia de los poetas románticos, sabemos que estos se recrearon en el sufrimiento provocado por el amor inaccesible para componer sus versos. Como explica Pérez-Rioja (1983: 261), el amor romántico exige “al arte que lo plasme, al escritor que lo narre o describa” y del mismo modo reclama “la efusión espontánea y hasta violenta de los afectos, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones, representándolo en imágenes vaporosas e indeterminadas”. Hidalgo, pues, no fue ajeno a esta enajenación amorosa y, como artista, la plasma en sus versos. De hecho, haciendo alarde de su condición de pintor, escribe un poema, “[Llorando están los colores]” (*PNPL*: 166-167), no incluido en sus libros publicados, donde el juego cromático es el protagonista (“El azul te pide cielos / y el verde te está gritando / que quiere prados y montes..., / pero tú no quieres dárselos!”). De este modo se realza el concepto romántico de desamor, como favorecedor de la inspiración artística. Por el contrario, el amor tranquilo y reposado, sin altibajos, perjudicaría ese estado de iluminación creadora; razón que aprovecharon los románticos para fomentar un estilo de vida donde la pasión, a menudo fatal y desgraciada, era la principal razón de su existencia, tal como se aprecia en otros versos del poema citado:

¹⁴⁹ Afirma Luis Cernuda que es Bécquer “quien resucita el romance lírico en nuestra poesía moderna” y que él “busca ante todo la música, no la sonoridad; así como en la expresión busca la sugerencia, no la elocuencia.” (Cernuda, 1971: 37)

¡Cómo lloran los colores,
 qué solo el lienzo en el cuadro!
 Vuelve ya con sus pinceles,
 olvídale ya, muchacho,
 ¡lo peor para un artista
 es estar enamorado! (*PNPL*: 166-167)

En cualquier caso, pese a plantear el mismo tema, en esta ocasión el tono de Hidalgo se podría considerar irónico en cuanto al tratamiento del amor romántico se refiere, puesto que también parafrasea en algunos versos (“Eduardo ya no pinta / ¿qué le ha pasado a Eduardo?”), incluso recuerda su ritmo, la famosa “Sonatina” de Rubén Darío¹⁵⁰, sin que por ello lleguen ambos autores a las mismas conclusiones, puesto que en el poema de Darío acaba triunfando, en este caso, el ideal trovadoresco del caballero que va a la búsqueda de la amada con el tópico “beso de amor”, mientras Hidalgo reivindica el arte y, consciente de los trastornos que produce el estado de enamoramiento, se vuelve práctico. No obstante, hemos de reconocer a Rubén Darío como figura emblemática de un tipo de poesía que Hidalgo conoce y, pese a admirarla por su colorismo, cromatismo e innovaciones métricas¹⁵¹, no siempre comparte.

Por otro lado, la soledad y la amargura ante el desamor (“A solas con la noche me he quedado, / con mi carne tendida, fruta amarga”) sigue teniendo cabida en los versos de José Luis Hidalgo, como apreciamos en el poema “Después del amor” (*LM*: 150), de gran riqueza metafórica (“El zumo de la noche me gotea / con

¹⁵⁰ Pérez-Rioja (1983: 274) concluye en cuanto al tratamiento del amor en Rubén Darío que “su alma oscila entre dos polos: el cuerpo y el espíritu, la pasión del amor y la riqueza interior del alma”, por lo que se aprecia una “dualidad que canaliza la corriente subterránea de su lírica”, al mismo tiempo que “en su obra poética todas las vivencias están condicionadas por un clima de sentimiento y, a menudo, de intenso erotismo, matizado por la exuberancia colorista de los ambiente y la musicalidad de sus versos.”

¹⁵¹ Citemos como ejemplo el “dulce terror” con el que Hidalgo alude a la muerte en “Espera siempre” (*LM*: 50) y que proviene de “Pórtico”, de *Prosas Profanas* (“un joven fauno robusto y violento, / dulce terror de las ninfas incautas”), donde Rubén Darío (2008: 346) utiliza la paradójica expresión con un sentido bien diferente.

racimo de estrellas en la cara”), tópicos amorosos (“ardientemente”, “el amor en sus entrañas”, “suenan el corazón, bajo mi pecho”) y contrastes cromáticos (“sombria”, “enrojece”):

He perdido mi tronco, ardientemente
ha tajado el amor en sus entrañas
con un hacha sombría. En otro cuerpo
la ceniza enrojece de mi savia.

Aunque Hidalgo profundiza en *Raíz* y *Los muertos* sobre el amor a Dios, también en algunos de estos poemas y en varios inéditos, como hemos visto, hace gala de su sentimiento amoroso hacia una mujer de un modo más explícito¹⁵². En el caso de los segundos, vemos que, en el poema “Antes” (*PNPL*: 167-168), la sutileza da paso a un deseo hipotético (“Cuando si hubiera habido un ojo, unos labios o unos pechos / se hubieran muerto porque estaban solos. / Antes. Mucho antes. / Cuando hubieran llorado los sexos / porque no tenían donde ser.”), incumplido (“Yo también te hubiera querido antes”), al que, sin embargo, renuncia cuando aparece la figura de la divinidad en un verso final que resalta con mayúsculas: “ANTES DE NACER DIOS”. Por otro lado, la alusión a la nada (“Antes de que existiera tu cuerpo ni el mío. / Antes. Mucho antes. / Cuando el mundo aún no era. / Antes de que fuera lo blanco blanco y lo negro negro. / Cuando no había forma ni límite / porque no estaba lo que pudiera contenerlo”. “Antes de que existiera la Nada / y cuando el Vacío aún no era Vacío / porque no había otra cosa que él mismo. / Cuando el Vacío se aburría solo.”), para aludir a la superioridad del sentimiento amoroso, nos recuerda a Unamuno, a quien volverá a acercarse en el tratamiento de Dios, y a su relato “¡El amor es inmortal!” en el que se advierte la tendencia humanizadora que, junto a la de

¹⁵² Al igual que ocurre en la poesía de su amigo y compañero José Hierro, tal como muy bien explica Elia Saneleuterio (2011: 131) en su Tesis Doctoral sobre dicho autor, la presencia del amor a la mujer en Hidalgo es muy poco frecuente.

Machado, volvería a influir en los autores de la posguerra¹⁵³ a quienes “les acompaña siempre un sentimiento interior de la patria en la tierra (paisaje leonés, el Guadarrama, etc.) y de lo religioso” (Paulino Ayuso, 2007: 14). Nos hallamos ante un existencialismo emergente, de tinte más optimista que el representado por Heidegger y Sartre¹⁵⁴, puesto que, para Hidalgo (“Antes de que estuviera fecundada la madre del Tiempo. / Cuando sólo existía un escalofrío sin nebulosas y sin soles”) la existencia o la intuición del amor es un antecedente de la esperanza.

Pero no todo el amor referido por José Luis Hidalgo es hipotético, doloroso o confuso. De hecho, en el tratamiento del amor percibimos los contrastes que caracterizan al poeta. Así, en “Hoguera de amor”, Hidalgo hace referencia al “amor loco” al que ya se refirió el Arcipreste de Hita y que reivindicaron, años después, los poetas surrealistas como André Breton. Por tanto, ese amor, antes anhelado en los versos de Hidalgo, pasa a ser llama, “hoguera”, “fuego”, pasión en definitiva:

Mas sentir en el pecho, encendida
 por el viento que trae el otoño,
 una hoguera de fuego que, alegre,
 quema el mundo con un amor loco. (*LM*: 146)

Y no falta la sensualidad (“La soledad elige las horas de tu ausencia / para ahogarme desnuda con su cuerpo invisible”), como ocurre en el poema “[La soledad elige...]” (*PNPL*: 288), donde los elementos (cielo, fuego y aire) se alteran ante un sentimiento amoroso que lo envuelve todo, llena de matices cromáticos la atmósfera

¹⁵³ La influencia de Machado fue importante ya en los poetas del 36 y continuó en las siguientes etapas de la posguerra española, por encima de Juan Ramón Jiménez, con quien ya no se identificaban tanto, como lo advierte Debiki (1997: 107): “Se siente la renovada presencia de Antonio Machado detrás de la obra de estos autores de la «Generación del 36», y de toda esta época de poesía española.” Y añade el estudioso que, además de Machado, Hernández, Vallejo y Neruda sirvieron “de base a gran parte de la poesía de las dos décadas siguientes, mientras que la obra de Juan Ramón y de varios de los poetas de los 20 quedaba eclipsada”.

¹⁵⁴ Del mismo modo, también Dámaso Alonso afirma no dedicar su simpatía a los padres del existencialismo europeo, recogiendo su postura dentro del sentimiento existencial de Unamuno y rechazando de plano a los filósofos franceses” (Rubio: 2003: 44).

lírca y nos recuerda al primer Juan Ramón Jiménez¹⁵⁵ en cuanto a que en él “el color se hace esencia y la música del verso no se escucha, sino que se convierte en íntima melodía del alma” (Pérez-Rioja, 1983: 303). Comprobamos este sensualismo etéreo y sutil en el poema de Hidalgo:

El cielo no es el cielo, es un corazón azul que pregunta tu nombre.

(Si esta noche lo miro
sé que estará escrito en las estrellas).

El fuego no es el fuego,
es una bandera roja que pregonar tu nombre.
(Sólo yo sé escucharla
cuando el silencio pone su dedo sobre los labios de la tierra).

El aire no es el aire,
es un potro impalpable que me conduce a ti.
(Llego como un temblor,
escucha mi caricia en esa hoja trémula).

En ocasiones, como en el poema “Ante el mar”, Hidalgo canta al amor universal a través de los elementos naturales (“te quiero blanca nube”, “te quiero cielo”) y de la contemplación de la belleza. Es el mar en este caso (“te quiero mar azul”), uno de los símbolos fundamentales de su poesía, como lo fue en el primer Alberti¹⁵⁶, el que inspira al poeta y le lleva del amor total, íntegro y completo, al

¹⁵⁵ Con respecto a la importancia del color en la obra de Juan Ramón Jiménez, comenta Bernal Muñoz (2002: 176) que “en el escritor de Moguer el paisaje es color y el color es poesía” y recuerda que “rojos son sus *Jardines galantes*, blancos sus *Jardines místicos*, dorados y malvas sus *Jardines dolientes*.”

¹⁵⁶ Destaca Soria Olmedo que en Alberti “puede observarse un juego paralelo de tradición y vanguardia”. Es probable entonces que Hidalgo se sintiese atraído, como iremos viendo a lo largo del análisis, por esta mezcla de clasicismo y experimentación, combinando símbolos tradicionales, dotándoles de una significación nueva y, al igual que Alberti en *Sobre los ángeles*, valiéndose en

individual, personificado en la persona amada. Ese triunfo de la naturaleza y del amor en estado puros se hace presente en los siguientes versos del poeta cántabro:

La luna derramada duerme sobre
el más suave aliento de una concha mientras
cantan los peces por tu boca que se despereza.
Nada queda por hacer sino quererse. (*PNPL*: 219)

El poema “[Querer]”, verbo que Hidalgo conjuga de forma constante, nos acerca de nuevo a ese amor supremo, casi inalcanzable (“una estrella imposible / tan sólo presentida...”), al que cantaron trovadores y místicos, aunque con distinto referente amoroso, puesto que en el primer caso se trataba de la dama venerada y en el segundo del Dios al que solo se accedía tras la muerte. En el caso de Hidalgo, parece ensalzar a la amada situándola en un territorio superior, elevándose él mismo para acercarse a ella:

Querer...
Y la palabra
es ella misma sola
tenerte entre mis brazos
y siempre no llegar... (*PNPL*: 224)

Lo cierto es que en Hidalgo el amor se manifiesta como misterio, como lo intuido, lo silenciado; como el gran interrogante indefinible del que queda mucho por descubrir. Precisamente ahí radica el encanto y la sutileza de sus poemas amorosos en los que hemos apreciado reminiscencias de tendencias o poetas anteriores, aunque siempre aportando su sello personal. De este modo, Hidalgo se ha sumado a diversas modas estéticas buscando la superación de las mismas con un estilo propio que en

ocasiones de imágenes surrealistas para “afrontar el tema del paraíso perdido con lucidez definitiva” (Soria Olmedo, 1991: 19)

ningún caso buscaba la imitación. Todavía un ejemplo más. En el poema “[Estás ahí]”, de *Raíz*, no podemos evitar hacer alusión a los versos de Pedro Salinas de *Voz a ti debida* (“Te quiero pura, libre, / irreductible: tú”, “Y vuelto ya al anónimo / eterno del desnudo, / de la piedra, del mundo, / te diré: / Yo te quiero: soy yo.”) cuando leemos los de Hidalgo y percibimos el contraste que, lejos de la transparencia a la que alude Salinas, nos remite a un misterio recóndito y premeditado de una amada que, pese a la misma desnudez, no deja desvelar sus secretos más profundos:

ESTÁS aquí tan desnuda
que no te conoce nadie.
Hoy no,
ahora no te pregunto nada.
Tu cuerpo es larga respuesta
a quien quiera preguntarte.
Te has puesto un disfraz de acero
quitándote los vestidos.
Has creado mil murallas
alrededor de tu sangre. (R: 47)

2.1.2. DIOS

El misterio que caracteriza el tratamiento del amor en Hidalgo se traslada a los poemas en los que se atisba un cierto sentimiento religioso. En este sentido, la concepción de Dios varía notablemente sin que por ello dejemos de percibir esa presencia del Dios silencioso o soñado, con el que el poeta persiste en dialogar pese a la mudez que le caracteriza¹⁵⁷. Pese a ello, paradójicamente, Hidalgo manifiesta su

¹⁵⁷ Destaca Emilio Alarcos Llorach este diálogo insistente con Dios en los autores de la posguerra, en contraposición a la generación del 27: “Rara es la invocación a Dios en la poesía de la generación

particular fe y sigue clamando con insistencia. Destaca con acierto Manuel José Rodríguez que “en las referencias a Dios de J. L. Hidalgo late cierta concepción unamuniana¹⁵⁸, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad de un Dios «personal», es decir, en su vertiente de ser medido por la necesidad y la aspiración del poeta”. No obstante, se diferencia de Unamuno “por el ansia irreprimida de unión que caracteriza la esperanza de Hidalgo” (Rodríguez, 1977: 182-183). El tono esperanzado, por tanto, marca la tónica general de unos poemas donde, en alguna ocasión, también encontraremos contrastes y altibajos.

Julia Uceda insiste en esta “imagen múltiple” que Hidalgo nos ofrece del Creador, puesto que el poeta de Torres nos presenta a Dios como “un rostro descompuesto, una fuerza suprema fragmentada y opaca en los trozos de un cristal roto” (Uceda, 1970: 33-34). De este modo, se presenta en el poema “Muerto en el aire” (*R*: 103) donde la estructura envolvente se corresponde con esa idea del Dios que todo lo circunda con su poder infinito, pero que se presenta, al mismo tiempo, frágil y difuso, como la misma niebla. Por otro lado, en estos versos deja constancia de su querer creer en el “eterno vivir” donde “el alma vuela”, en una evidente elevación, de nuevo signo de esperanza:

Murió en el aire cuando estaba Dios
más cerca de su ser, cuando la tierra
no sentía su peso y le llamaba
con su mano rugosa entre la niebla.

Venció el Señor. Murió en la zona pura
donde el odio es amor y la tristeza
parece azul, porque los hombres, lejos,
dejan sola la luz de las estrellas.

de 1927; ahora, en cambio, su mención se va a hacer frecuente, insistente: Dios –creído o creado por el poeta– es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas” (Alarcos Llorach, 1955: 9)

¹⁵⁸ Expresa en este sentido Concha Zardoya (1961: 164) que “Unamuno concibe un Dios humano, antropomórfico, proyección de nuestra conciencia a la Conciencia del Universo, al dios que da finalidad y sentido humanos al Universo.”

Alta tumba, sin música ni roces,
 donde el silencio nace y sólo tiembla
 cuando el latir de un corazón se para
 y a su eterno vivir el alma vuela.

Murió en el aire, cuando estaba Dios
 más cerca de su ser, cuando la tierra
 no sentía su peso y le llamaba
 con su mano rugosa entre la niebla...

De hecho, esa fe difusa de Hidalgo¹⁵⁹ alza el vuelo (“En la noche desnuda se alzarían / los pájaros divinos y en el aire”) y se eleva (“Niña del alma, elevándose, muriendo / al encontrarse viva sin su carne”) en el poema “Esta noche” (*LM*: 111) para acercarse al amor místico que culmina, como expresó Santa Teresa de Jesús, en el encuentro tras la muerte, en la que también Hidalgo se ampara (“Si en la noche de Dios yo me muriera”) y busca hipotéticamente el reposo eterno:

Y la noche, la noche, las estrellas
 impasibles brotando eternidades,
 y la mano de Dios inmensamente

¹⁵⁹ Sobre la confusa religiosidad de Hidalgo explican Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 27):

“Tal es la religiosidad de Hidalgo: sincera, insistente, desnuda de sobrenaturalidad, hija de la experiencia táctil y de un ineludible sentido interior de dios; sin dogmas concretos pero con voluntad de contacto, radicalmente, immanente, preferentemente vegetal, a modo de hiloísmo panteísta. Es la religiosidad del poeta y del hombre primitivo y natural, hecha de gozosos presentimientos confusos y de melancólica desesperanza última. La *mística natural* padece las inconstancias del inevitable flujo de la sensibilidad; se explica, por tanto, que se cargue de contradictorias actitudes, que hubieran sido incompatibles con la dogmática sistematizada de una religión definida por la fe sobrenatural.

Dios puede ser sucesivamente próximo, lejano y aun ausente, cruel señor de los hombres a quienes pudre «a furiosos latigazos», o «luz pura» y «agua azul» que piadosamente ilumina y recrea a este pobre ser mortal.

Sólo un dato queda indefectiblemente en pie: la sincera y confesada necesidad de Dios en Hidalgo, su presentimiento de un inmanentismo teológico universalmente difuso. Cualquiera que fuese la naturaleza de Dios y su actitud con los hombres, queda claro que el hidalguiano concepto del mundo resulta transido de religiosidad y en su vivencia poética Dios significa el vértice esencial.”

abierta temblorosa y esperándome.

Sin embargo, no faltan las ocasiones en las que el poeta lanza reproches a Dios y ataca su crueldad divina para, finalmente, hacer alarde de comprensión poniéndose en su piel. Tanto es así que, en la última estrofa del poema “Resignación” (*LM*: 115) nos muestra un Dios solitario al que clama perdón con cierto tinte irónico ante sus contradicciones.

Te comprendo, Señor, veo tu juego,
tu total e infinito solitario.
Juega, juega, Señor, pero perdónanos
la carne que nos diste por matarnos.

Estos dilemas de Hidalgo le acercan más, sin los matices agónicos, a la tesis unamuniana¹⁶⁰, en *El sentimiento trágico de la vida*¹⁶¹ de que “aquellos que piensan creer en Dios sin pasión en el corazón, sin angustia en el conocimiento, sin algo desesperado en el mismo consuelo, creen realmente en el Dios-idea más que en el Dios-mismo” (Pérez-Rioja, 1983: 101). Del mismo modo, conviene destacar la recuperación de Unamuno¹⁶², con su incertidumbre y su escepticismo, por parte de

¹⁶⁰ Algunos poemas de *Los muertos* en los que destaca la duda “como eco unamuniano” (García de la Concha, 1987: 626) serían: “Si supiera, Señor”, “Verbo de Dios”, “Pregunta”, “Dios en la piedra” y “Ansia”. Y aún habríamos de destacar en esta misma línea dos poemas no recogidos en *Los muertos*: “Están todos” (*PNPL*: 331) y “Hemos nacido todos” (*PNPL*: 334), que lleva como epígrafe un verso – “¿Por qué la eternidad nos has negado?”- de Dámaso Alonso. Y de un modo aún más explícito se detecta esta búsqueda e intento de diálogo en el poema (excluido también de las tres publicaciones principales de Hidalgo) “Quisiera preguntaros” (*PNPL*: 330):

Quisiera preguntaros con mi palabra de hombre
lo que ya sabéis todos en vuestro negro sueño:
¿Es acaso la muerte vivir con Dios a solas,
o sólo es olvidarse de que transcurre el tiempo?

¹⁶¹ Unamuno (1950: 494) afirma que “toda religión arranca del culto a los muertos, es decir, a la inmortalidad”

¹⁶² Concretamente en el caso de José Luis Hidalgo, insiste Mantero en esta influencia y matiza las diferencias y temas comunes del siguiente modo:

“Hidalgo siempre admiró con entusiasmo a Unamuno y A. Machado. El existencialismo de Unamuno puede que sea bien diferente del de Hidalgo [...] pero en Hidalgo hay, como en Unamuno, la rebeldía ante la muerte y la nada (“no quiero morir nunca”) o el pensar que Dios es sólo la voluntad

los poetas de esta generación¹⁶³, lo que llegó a dejar huella en algunos autores de las inmediatamente posteriores. No obstante, como indica Uceda (1999: 18), la actitud del poeta es “la de una psique dividida entre opuestos que se inclina, de forma instintiva, hacia el lado de la vida [...] a pesar de que, una vez conocida la muerte, no goce ya de un vivir pleno como los seres naturales.” Vemos, pues, que el poeta sigue moviéndose entre contrastes también en su modo de concebir la existencia, aunque la balanza suela decantarse hacia un extremo u otro según el estado de ánimo del autor.

La postura de José Luis Hidalgo, por tanto, transcurre del convencimiento a las dudas sin llegar a permitirse el abandono total de la fe, pese a que Francisco Susinos Ruiz cite las palabras de Rodríguez Alcalde, que conoció y trató a Hidalgo, para corroborar que el poeta cántabro “carecía de fe religiosa: la sed de infinito que le atormentaba, era su tortura, precisamente, por faltarle el asidero que su espíritu, íntimamente religioso, necesitaba”. Ahondando en ello, apunta Susinos Ruiz en lo siguiente:

[...] el Dios que se revela a la fe del cristiano es el único que aquieta la íntima inquietud y da sentido definitivo a la esperanza; su ausencia en Hidalgo no impide la sinceridad de la expresión religiosa; sólo que deja en su espíritu y en su palabra

de que exista, o la lucha con Dios. Algunos temas de Unamuno son reconocibles en *Los muertos* [...] Por ejemplo: La duda [...]. La sed, el ansia de ser, de eternidad de Dios [...], El deseo de ir a las estrellas, como símbolo de eternidad, y éstas, las estrellas, como morada real divina [...]. La rebeldía, la lucha con Dios [...] La extrañeza por la gravedad de la sanción divina [...]. El dolor o angustia del tiempo y la repulsa de la nada, con un ansia, ahora, no de Dios sino que nace de la tortura o pena de vivir.” Por otro lado, señala Mantero, “hay otras, si no influencias, curiosas coincidencias entre Unamuno e Hidalgo [...] Como la antipatía de Unamuno, e Hidalgo, por la poesía pura [...]. O la presencia de Bécquer en ambos poetas.” En cualquier caso, centrándonos ahora en las diferencias, “en Hidalgo, por encima de otras divergencias, hay una que lo aleja mucho de Unamuno. La expresión emocionada del amor a Dios, el dolorido deseo de unirse a Él. Hidalgo podría relacionarse en esto con San Juan o Santa Teresa (a la que era muy aficionado) más que con Fray Luis de León o Unamuno, cuya ansiada inmortalidad era fervor de conocimiento. Hidalgo quiere inmortalidad de amor”. (Mantero, 1986: 57-58)

¹⁶³ Sin intención de ahondar en este aspecto que sobrepasaría las dimensiones y la intención de nuestro estudio, citamos tan solo a modo de ejemplo el soneto de Carlos Bousoño, “Presunta vida”, en cuyo primer cuarteto queda patente la duda existencial que envuelve a estos poetas:

“No sé. No sé. Apenas lo comprendo.
Escrito quede en el papel mi duda.
Nunca supe qué es esto, en qué se escuda
este vivir por el que me voy yendo;”

poética un vacío de sombra y de melancólica desesperanza: de fracaso profundo, porque el Dios de la fe no se deja apresar en el tacto (Susinos Ruiz, 1971: 261).

¿No es acaso esa fe añorada, aunque desde el descreimiento, la que trata de transmitir Unamuno en *San Manuel Bueno Mártir*?

Pese a la discrepancia entre los estudiosos y los distintos modos de percibirlo en su obra, creemos que la principal postura de Hidalgo ante la existencia de Dios se acerca más al deseo de creer desde una actitud de esperanza que a la típica angustia ante lo desconocido, sin que esta última reacción se abandone por completo¹⁶⁴. Sánchez Romeralo (1971: 317-318) comenta al respecto que “la imagen de Dios en Hidalgo encierra en realidad tres sentidos”:

1. Dios es, por una parte, imagen del contraste entre el ansia de eternidad y felicidad que el poeta lleva consigo y la contemplación de la muerte –la Nada- y el dolor que hay en el mundo. Su Dios es, entonces, el Dios impasible e insaciable.
2. Dios es, además, el Dios de la muerte, el Dios cruel y destructor. (En el poema “Dios en la piedra” lo identificará con el Tiempo.) Es el Dios que hace sangrar a los muertos y los desintegra y pudre a latigazos.
3. Por último, Dios es también expresión del ansia de Dios. Un ansia que en el poema “Te busco” es el ansia del hombre vivo y el ansia de todos los muertos.

Manuel José Rodríguez advierte el hecho de que en el poemario *Los muertos* se deja sentir “la incertidumbre genérica que palpita en casi toda la poesía española de signo pesimista que trata sobre la muerte” y, pese a ello, este aspecto de la obra de Hidalgo “convive con una voz esperanzada.” (Rodríguez: 1977: 178). En cualquier

¹⁶⁴ La manifestación del tema religioso en Hidalgo admite interpretaciones diversas, aunque es evidente la presencia religiosa tal como explica Julia Uceda (1970: 31): “[...] Es poesía mística en cuanto es forma de conocimiento esencial y en cuanto al tema: la relación del hombre con una fuerza suprema. Y es también poesía religiosa si admitimos que la religión, básicamente, es el reconocimiento de algo superior al hombre –una fuerza o poder- y una práctica de la bondad –y hasta de la resignación-, como respuesta a esa fuerza.”

caso, lo que más persiste es el tono interrogante¹⁶⁵ ante las cuestiones que más preocupan al poeta. Así, en el poema “Muerte” encontramos las contradicciones en el sentir de Hidalgo, sus dudas con respecto a la transcendencia y, ante todo, su lucha interior manifiesta en continuos interrogantes sin respuesta que confieren a la misma pregunta, tal como indica López-Casanova (1994: 76), un “acendrado dramatismo”:

Dime, dime, Señor: ¿por qué a nosotros
nos elegiste para tu batalla?
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,
la eterna paz o la eternal borrasca? (LM: 114)

Pero la voz de Dios¹⁶⁶ no se escucha en los versos de Hidalgo, quien insiste en su mutismo y, pese a todo, ensalza su escucha (“Cuando estoy preguntando y, de repente, / levanto a Ti los ojos y me callo, / entonces es, Señor, que Tú me escuchas / y te hablo”) en el poema “Oración en silencio”, donde volvemos a encontrar antecedentes de la poesía mística (“La luz crece en mi alma dulcemente / y en ella está mi cuerpo iluminado / como muerto ya en Ti, cuando me tengas / puro y blanco”) en cuanto que nos transmite que solo a través de la muerte se logra el encuentro total con ese Dios al que el poeta se dirige con respeto y la voz susurrante, incluso silenciosa, de la oración¹⁶⁷ sentida:

¹⁶⁵ Este rasgo lo compartieron también con Dámaso Alonso y con Blas de Otero, aunque en ellos hay un tono de desesperanza, puesto que para ellos el mundo es “un caos y una angustia” y la poesía, “una frenética búsqueda de ordenación y de ancla”. (Castellet, 1960: 79; 1969: 87)

¹⁶⁶ En esa necesidad de diálogo con Dios insiste García de la Concha, quien precisa en que “el «Dios» de *Los muertos*, aunque aparezca así con mayúscula, no es, en modo alguno, el Dios de los cristianos ni de alguna otra confesión religiosa positiva. Es un «Dios» fabricado para poder hablar con él o de él desde la muerte” (García de la Concha, 1987: 626). Tal afirmación se sustenta en el testimonio de sus amigos por quienes nos consta que “carecía de fe religiosa” y que “la sed de infinito que le atormentaba, era su tortura, precisamente, por faltarle el asidero que su espíritu, íntimamente religioso, necesitaba” (Rodríguez Alcalde, 1950: LXIX).

¹⁶⁷ Precisamente, la diferencia de tono entre Hidalgo y Alonso, a la que nos referíamos en una nota anterior, se aprecia en el poema de Dámaso Alonso (2003: 117) “Los monstruos”, donde la petición a Dios resulta desgarradora al pedirle, atormentado, respuestas a sus atormentadas dudas:

Todos los días rezo esta oración
al levantarme:

El silencio es, Señor, como la muerte
y sólo muerto has de escuchar mi llanto.
Escucha mi silencio: aún estoy vivo
y preguntando.(*LM*: 141)

De nuevo nos encontramos con un poema que culmina con la voz de un poeta cargado de preguntas sin respuesta; aunque, pese a ese silencio y a la paradoja que supone dirigirse a receptor incierto, “Hidalgo, en su poesía, ha hecho creencia, saber trascendente de la más profunda necesidad moral”. Esa misma necesidad de Dios es la que da precisamente sentido a su existencia “y sentido tan insobornable e insistente que no hay un verso suyo que no nazca empapado en religiosidad.” (Susinos Ruiz, 1971: 261). De hecho, esto ocurre incluso cuando el mismo poeta se empeña en ignorarle y así, en “Luz sombría”, se lo hace sentir:

Pero yo no te canto, porque una luz sombría
has clavado en mi frente queriendo iluminarme;
que te cante la piedra que nunca te ha sabido,
y que en los viejos bosques tus árboles te canten. (*LM*: 117)

Ese Dios impasible aparece a veces como el ser durmiente ajeno a los designios de los hombres, algo característico de la poesía de la posguerra, donde Dios se presenta como un “interlocutor infinito” (Rodríguez, 1977: 94) al que acudir

Oh Dios,
no me atormentes más.
Dime qué significan
estos espantos que me rodean.
Cercado estoy de monstruos
que mudamente me preguntan,
igual, igual que yo les interrogo a ellos.
Que tal vez te preguntan.
lo mismo que yo en vano perturbo
el silencio de tu invariable noche
con mi desgarradora interrogación.
[...]

en una situación social desesperada a la que, sin embargo, parece permanecer indiferente. Así lo vemos en los poemas “Has bajado” (*LM*: 118) y en “El sueño de Dios” (*LM*: 119). En el primero encontramos símbolos característicos de Hidalgo. Predominan los contrastes en estructuras paralelas y se repite el tono irónico para lanzar reproches manteniendo la distancia.

Has bajado a la tierra, cuando nadie te oía,
y has mirado a los vivos y contado tus muertos.
Señor: duerme sereno; ya cumpliste tu día,
puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

Con respecto al segundo poema, encontramos en él, además de la percepción de Dios que hemos anticipado, junto a numerosos símbolos cromáticos¹⁶⁸ (azul, negro) y arquetípicos (tierra, noche) que se repiten continuamente.

Brizna de eternidad, voy por el sueño
que el mismo Dios en esta noche duerme.
Celeste azul donde un ángel sombrío
ha incendiado la estrella del poniente.

Aquí en la tierra, donde el hombre habita,
ha doblado el terror su negra frente,
Duerme, duerme el Señor, duerme sin ojos
en la noche total que lo sostiene.

En cualquier caso, pese a ese abandono que el poeta percibe por parte de Dios, el poema “Verbo de Dios”, que comienza con una cita de Quevedo¹⁶⁹ (“Alma,

¹⁶⁸ En ello reparan Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 19) afirmando que “el diálogo con dios va cobrando la más profusa variedad cromática”, a la vez que comentan las modulaciones en el tono, en cuanto que “es, a veces, una simple charla, un reposado confidenciar; el poeta tiene confianza en el Señor, para ir dejándole sus cuidados y su sincero modo de concebir las cosas [...]”

a quien todo un Dios prisión ha sido”), es una referencia de su ansia de fe y de su ejemplar temple. En él confirmamos que, pese a sus dudas religiosas (manifiestas abiertamente en la sinestesia “mi duda amarga” de la última estrofa) y a sus preguntas continuas sobre la existencia de Dios (“¿Ardes sin tregua tras el cielo negro, / o habitas solamente en mi palabra?”, “¿Acaso no eres más, Señor, que este / signo confuso que mi sed reclama?”), mantiene en los dos versos finales el tono esperanzado con el que el poeta desea permanecer:

Verbo sólo de Dios. Sólo su nombre.
 Voy por la tierra con mi duda amarga.
 Pero si Tú no existes, ¿por qué, entonces,
 he de dar nombre a mi esperanza? (LM: 123)

En este mismo poema, Hidalgo confiesa su obsesión por el gran interrogante (“Señor, toda la vida es mi pregunta”), lo que nos acerca a un sentimiento religioso complejo y cuestionado incluso por quienes lo conocieron bien, como es el caso de García Cantalapiedra (1975: 65), quien apunta que toda la religiosidad de Hidalgo consistía en “el enfrentamiento con Dios, para llegar a discutirle su obra, en el deseo de hallar una respuesta a problemas y cuestiones que difícilmente puede comprender el hombre.” Aun así, encontramos diversos poemas donde el no saber se resuelve en la búsqueda y donde el poeta afirma su convicción de una existencia suprema, anhelada y deseada¹⁷⁰ en todo este recorrido poético; a la vez que se refiere a la muerte con una serenidad que, en el caso concreto del poema “Te busco”, en el que Hidalgo utiliza la noche como territorio de búsqueda y el sueño como lugar de

¹⁶⁹ Destaca Santiago Fortuño a Quevedo como uno de los autores influyentes, junto a Unamuno y Machado, en los poetas de posguerra, en los siguientes términos: “Las influencias de Unamuno y su preocupación por el hombre concreto, de carne y hueso, de Antonio Machado y su idea de la temporalidad en la poesía y del pensamiento dialéctico de Quevedo son evidentes y nos resultan nítidas en la concepción poética del momento, a través de sus distintos movimientos” (Fortuño, 1992: 30).

¹⁷⁰ Recuerda este acercamiento a Dios al de Juan Jamón Jiménez en *Dios deseado y deseante*, donde, en palabras de Concha Zardoya (1974: 15), “el dios juanramoniano” es “amor cósmico que late en fuego, agua, tierra y aire”, acercándose en este sentido al amor “cósmico”, el más completo, el que “contiene la sustancia toda”.

encuentro¹⁷¹ consigo mismo y con Dios, vuelve a recordar a los místicos y a las coplas manriqueñas:

Déjame que, tendido en esta noche,
avance, como un río entre la niebla,
hasta llegar a Ti, Dios de los hombres,
donde las almas de los muertos velan.

Los cuerpos de los tristes que cayeron
helados y terribles me rodean;
como muros encauzan mis orillas,
pero tengo desiertas mis riberas.

Yo no sé dónde estás pero te busco¹⁷²,
en la noche te busco y mi alma sueña.
Por los que ya no están sé que Tú existes
y por ellos mis aguas te desean.

Y sé que, como un mar, a todos bañas;
que las almas de todos Tú reflejas,
y que a Ti llegaré cuando mis aguas
den al mar de tus aguas verdaderas. (LM: 127)

Por tanto, el sentimiento hacia Dios es a veces contrapuesto, (“porque te odio y amo sin tenerte”)¹⁷³ como se aprecia en el poema “Dios en la Primavera”. De

¹⁷¹ En este sentido, Gaston Bachelard (1997: 226) diferencia entre sueño nocturno y ensoñación: “Y esta es para nosotros la diferencia radical entre sueño nocturno y ensoñación, una diferencia que proviene de la fenomenología: mientras que el soñador del sueño nocturno es una sombra que ha perdido su yo, el soñador de ensoñación, si es un poco filósofo, puede, en el centro de su yo soñador, formular un *cogito*. En otras palabras, la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación.”

¹⁷² Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:
Yo no sé dónde estás, pero te busco,

¹⁷³ Pese a esta explícita manifestación de amor-odio, afirma Uceda (1999: 23) que no ha hallado en los poemas de Hidalgo “rastros de amor a Dios”; en cambio, coincidimos con la estudiosa en que

hecho, los altibajos emocionales y los contrastes son frecuentes en esta búsqueda. Aunque, en ocasiones, incluso en el mismo poema donde se había experimentado la inestabilidad, se llega a un equilibrio motivado por el deseo de comprensión.

Sin la materia ciega que transcurre
y hacia Ti se dirige sin saberte.
Con el espíritu solo, desnudo,
más allá de mí mismo comprendiéndote. (*LM*: 133)

Por eso no faltan los acercamientos en los que se manifiesta convencido de la existencia de Dios, renueva su fe y plantea en voz alta sus interrogantes para acabar emocionándose por una presencia que comienza difusa (“sin luz, como la niebla”) y acaba haciéndose palpable (“Señor, ahora te toco”), como ocurre en el poema “Dios en la piedra”.

Ha llegado un temblor
sin luz, como la niebla.
Siento que vibras, hondas
Ráfagas me golpean...

¡El Tiempo! Es lo que late,
rompe la permanencia
y todo se encamina
a su forma perfecta.

Señor, ahora te toco,
te toco, sí. Me quemas. (*LM*: 136)

ante Dios presenta “una actitud ambivalente, de sometimiento y rebeldía, expresada esta última con dureza, y sin ambages en la segunda parte del libro”, donde se refiere a *Los muertos*.

2.1.3. LA MUERTE

Si bien la muerte ha sido un tema universal y recurrente en los grandes poetas, el significado de la misma en la época que nos atañe resulta revelador de un sentir poético angustiado y perplejo ante la dramática herencia de la guerra civil. Al igual que el tratamiento del amor en Hidalgo deriva en el amor a Dios en un buen número de poemas, del mismo modo encontramos una estrecha correlación entre la búsqueda de Dios y el modo de enfrentarse a la muerte. En este sentido, Susinos Ruiz (1971: 258) profundiza sobre el vínculo entre Dios y los muertos. Según él, “en la poesía de Hidalgo, manifiestamente religiosa, Dios y los muertos son los dos polos de la vivencia poética, polos que llegan a acercarse y a confundirse, cuando los muertos aparecen inmersos, absortos en Dios. Aun desde un punto de vista puramente formal, Dios –el Señor-, viene a ser el descanso al final del verso”. De hecho, ya vimos en el apartado anterior cómo varios de los poemas culminan con el acercamiento a Dios en el momento de la muerte. También Sánchez Romeralo (1971: 317-318) insiste en la relación de los dos principales temas que Hidalgo aborda en sus versos y comenta al respecto que “ambos temas, muerte y Dios, van inseparablemente unidos en el poeta” puesto que “paralelamente a su ansia de eternidad brota su ansia de Dios”. Por otro lado, opina el estudioso, “Hidalgo ve en Dios la ausencia de Dios, el sueño de Dios” y “ello es la causa principal del dramatismo de *Los muertos*”. En cualquier caso, todo parece apuntar a que Hidalgo contuvo su sentir agónico para transmitir en último término, con los contrastes que venimos comentando, un estado esperanzado en sus versos. En este sentido, coincidimos con Gonzalo Sobejano en que, si bien “la posición de Hidalgo frente al problema de la muerte es destacadamente negativa” y que “quizá no haya habido otro poeta en toda la historia de la poesía que haya cantado a la muerte con un sentido tan absoluto de acabamiento”, en sus versos cabe destacar “el brillo de una esperanza que quiere aferrarse con apetencia de eternidad” (Sobejano: 1971: 134). Ahí radica precisamente la originalidad de Hidalgo en su postura frente a la muerte. El poeta

siente la angustia, pero la soporta con dignidad. Aun así, veremos, no por ello deja de manifestar sus dudas, dilemas y contrastes expresivos. Esa es la humanidad que caracteriza a José Luis Hidalgo, en conflicto permanente como poeta y como hombre. Insistimos, pues, en estas oscilaciones:

El poeta, por sincero y fiel a su situación, se contradice algunas veces y oscila [...] ora llevado hacia la negación total, ora aliviado en ocasiones por su propio deseo de ser algo: quisiera una mirada eterna ante Dios, quisiera una alta luz incorporada para alumbrar su faz.” (Sobejano: 1971: 134)

No podemos negar, pues, el drama que anida el tema de la muerte en Hidalgo, quien aludía directamente a ella sin rodeos. Comenta al respecto Manuel Rodríguez (1977: 179) que “*Los muertos* es poesía patética que fluye con naturalidad, de ahí muchos de sus aciertos” y que “el drama propio del poeta palpita en la palabra porque se intensifica la vivencia interior de quien sabe que va a morir dentro de poco”; algo en lo que insiste buena parte de la crítica al advertir que José Luis Hidalgo sentía esta “inminencia de su destino mortal” y que, “radicada en el hondo drama de su alma, inquiere a la muerte por sí misma, se encara directamente con lo fatal, desesperanzado o despreocupado de la vida” (Fernández Quiñones, 1971: 207-208). En cualquier caso, vislumbrara o no Hidalgo su propia muerte, enfrentarse a ella supone enfrentarse a su propio destino como hombre que se sabe mortal. Así se intuye “la angustia por el tiempo que se acaba” y, al mismo tiempo, hay indicios de que ese encuentro con la muerte “está traspasado de una resignación esperanzada” que consiste “en que Dios de alguna manera pueda iluminar su zozobra” (Rodríguez, 1997: 179 y 180), una iluminación y una llamada que también se aprecia en algunos poemas de Aleixandre, en concreto en su poema “Muerte”¹⁷⁴, de *Espadas como labios*, y que en Hidalgo se deja sentir en los siguientes versos:

¹⁷⁴ Por su brevedad y belleza, reproducimos el poema completo de Aleixandre (1957: 17):

Cuando en la noche helada mi carne se deshaga,
también yo he llamarte con voz atardecida,
también daré mi alma para que tú fulgures,
por ver si con tu llama mi cuerpo se ilumina.

Pero no has de quererme. Mi alma estará sola.
Las almas de los tristes a Dios sólo iluminan
y en su noche infinita, inacabablemente,
como un espectro ardiendo con luz opaca brillan. (*LM*: 108)

Así es como ese estado de aliento permanece en el poeta cuando siente la cercanía de Dios (“como un espectro ardiendo”) y “se convierte en anhelo arrebatado de estar poseído por Él” (Rodríguez, 1997: 180), como vemos en la siguiente estrofa de “Llega la noche” que vuelve a recordar el sentir místico simbolizado por “el amor de Dios puro, henchido de ternura y sentimiento” (Pérez-Rioja, 1983: 98):

¡Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento
como una savia ardiente, como un inmenso pájaro;
como si atardeciere por Ti voy hacia todo,
me pierdo en esa sangre celeste de tu ocaso. (*LM*: 129)

Vemos pues cómo la idea de la muerte en Hidalgo tiene mucho más que ver con la transmisión de un estado de esperanza, aunque a veces oscile entre dudas y vacilaciones. En este sentido, señalamos el comentario de Arturo del Villar quien, al contrario de algunos autores que hemos citado anteriormente, plantea que el modo de

He acudido. Dos clavos están solos
punta a punta. Caricia, yo te amo.
Bajo tierra los besos no esperados,
ese silencio que es carbón, no llama.
Arder como una gruta entre las manos;
morir sin horizonte por palabras,
oyendo que nos llaman con los pelos.

afrontar la muerte por parte de Hidalgo no tiene nada que ver con el temor y la angustia que le han adjudicado otros estudiosos. De este modo lo justifica:

Su atención al tema de la muerte es vitalista. A diferencia de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, para quien la idea de la muerte llegó a convertirse en una enfermedad síquica, Hidalgo habla de ella sin temor. Se rebela ante el conocimiento de que ha de dejar de existir –*no quiero morir nunca; no resigno mi cuerpo / a ser un vano tronco de enrojecida savia*- porque le inquieta el sentido de la esperanza en Dios. Lo que le atormentaba no era el hecho de morir, que sabía inexorable y lo aceptaba, sino el perder su existencia. Anhelaba continuar siendo, después de muerto, en el “día celeste”. La muerte es un interrogante; la única preocupación del poeta es el encuentro final con Dios, motivo de su esperanza. Es decir, la muerte y la vida no son más que pasos inevitables hacia su fin supremo. No puede llamársele poeta de la muerte, sino de la esperanza. (Del Villar, 1971: 308)

De hecho, en uno de sus poemas inéditos de Hidalgo, “[He nacido y he muerto]” (*PNPL: 272-273*) encontramos la concepción de la muerte como un permanente renacer, una visión que conecta con el vitalismo y que, sin embargo, se diferencia de la “actitud vitalista” “de rechazo y rebeldía ante la muerte” que caracterizó toda la obra de Petrarca dentro de su posición renacentista y antropocéntrica; al mismo tiempo que se acerca a la concepción manriqueña de la muerte y a su “insistencia en el tema del vivir muriendo o del morir viviendo y el ansia de la muerte como liberadora” (Fernández, 1971: 65 y 20).

Pero voy comprendiendo. Me supongo
acaso como soy, y escribo versos
y sueño para todos... Sí, comprendo,
para nacer hay que morir primero. (*PNPL: 272-273*)

Por todo ello, podemos corroborar que Hidalgo, si bien podríamos relacionarlo con poetas como Machado y Unamuno¹⁷⁵ en cuanto a su profundidad de pensamiento, al igual que Machado, no cantó a la muerte en su sentido más agónico y pesimista¹⁷⁶, “sino que esa preocupación nace de la propia vitalidad del poeta, es decir: utiliza el tema de la muerte para cantar a la vida” (García-Camino, 1997: 239). En esta línea, Sánchez Romeralo insiste en demostrar que el tratamiento de la muerte en Hidalgo se diferencia del que han desarrollado otros autores, puesto que en el poeta cántabro “falta todo sentimiento voluptuoso de muerte, como el que, por su significación de «natalicio», descubrimos en amplios sectores de la mística cristiana, o como el que, por la muerte misma, aparece en el romanticismo de Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Hoelderlin, Nietzsche, Wagner...” Del mismo modo, continúa el estudioso, “tampoco encontraremos en Hidalgo una aceptación de la muerte como liberadora del sufrimiento, la vieja idea que aparece en Esquilo, y en Séneca, y en Siger de Brabante, para convertirse en tema típico –y tópicos- de la literatura de occidente”. En definitiva, cuando Hidalgo se pregunta por el destino de los muertos, “lo que trata de hallar es respuesta a la pregunta más hondamente humana: la de la eternidad” y para ello, “crea una imagen”, “imagina la vida y la muerte como dos partes de una misma cadena cuyos eslabones son los muertos y son los vivos” y trata de expresar “el sentimiento de horror que la muerte despierta en el hombre” con unas imágenes, “mitad barrocas, mitad románticas”, pasadas “por todos los «ismos» realistas de nuestro siglo” (Sánchez Romeralo, 1971: 313-314). Vemos, por tanto, una postura muy personal con respecto a la muerte y a las preguntas que le plantea. Se acerca a ella desde diversos ángulos que le acercan a autores o tendencias anteriores, según requiera el momento, pero siempre desde su personal punto de vista que, como venimos comprobando, fluctúa con frecuencia.

¹⁷⁵ Manuel Mantero (1986: 55-88) señala la coincidencia de Hidalgo con Unamuno, desde el punto de vista existencial, en cuanto a la actitud de cierta rebeldía ante la muerte.

¹⁷⁶ También en ello insiste De Asís (1977b: 130) quien, pese a las similitudes que han podido apreciarse entre Hidalgo y Unamuno, puntualiza que, “sin embargo, en la desazón por la mortalidad humana que predomina en la obra [de Hidalgo] hay también lugar para exaltar la belleza del mundo, donde las luces son tales al contrastarlas con la muerte. Hay también un hueco de esperanza en el presentimiento de que no es la nada el último destino”. Y ahí radica la originalidad de Hidalgo, algo de lo que intentamos dejar constancia y reivindicar a lo largo de este estudio.

De hecho, en el poema “Espera siempre”, la muerte se presenta como una antítesis (*dulce terror*). Riquísimo en símbolos y en representaciones del claroscuro (*sombra frente a luz*), este poema se acerca a la muerte de forma natural¹⁷⁷, pese a los temores y a los misterios que engendra.

Y, como luna, entramos en la noche
sin saber dónde vamos, y la muerte
va creciendo en nosotros, sin remedio,
con un dulce terror de fría nieve.

La carne se deshace en la tristeza
de la tierra sin luz que la sostiene.
Sólo quedan los ojos que preguntan
en la noche total y nunca mueren. (*LM*: 98)

Continuando con la riqueza de contrastes en la poesía de Hidalgo, destacamos algunos de tradición poética que encontramos en su poesía, como lo son el de “río Vs. mar” (de tema muy manriqueño), el de “día Vs. noche” o el de “luz Vs. oscuridad” (sic) (García-Camino, 1997: 243) De hecho, en el poema “Lo fatal” maneja de forma equilibrada los contrastes *vida y muerte* y en él lo grisáceo y lo luminoso conviven en esa búsqueda de la identidad vital que viene a parar en la irremediable realidad de la muerte¹⁷⁸:

¹⁷⁷ También reparan en esta continua y natural presencia de la muerte Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 15):

“En la más sincera intimidad de sí, Hidalgo se une a los muertos en compañía indisoluble. La fundamental vivencia poética de Hidalgo arranca de ahí, y sin ella el tema de Dios y el concepto hidalguiano de la vida y del mundo hubieran sido trastocados radicalmente.”

¹⁷⁸ Es inevitable la referencia al poema homónimo de Rubén Darío, si bien el “temor”, el “terror” y el “espanto” que nos transmiten los versos del poeta nicaragüense, contrastan con la naturalidad y la resignación para afrontar la muerte que se transpira en el poema de Hidalgo donde incluso parece tener cabida la esperanza representada por el recuerdo de los muertos. Transcribimos el poema de Darío para dejar constancia de dichos matices:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,

He nacido entre muertos y mi vida
 es tan sólo el recuerdo de sus almas
 que, lentas, van soñando entre mi sangre
 y sobre el mundo ciego la levantan.

Quedó lejos la tierra, mis raíces
 no saben del frescor que en ella canta.
 De indivisibles cenizas es mi cuerpo.
 Los muertos de la tierra me separan.

Quisiera ser yo mismo, luz distinta
 brillando cada día con el alba,
 estrella de la noche, siempre joven,
 que fulge de sí misma solitaria.

Pero ya no estoy solo, mi ser vivo
 lleva siempre los muertos en su entraña.
 Moriré como todos y mi vida
 será oscura memoria en otras almas. (LM: 110)

La visión de la muerte como igualadora de los hombres, sea cual sea su condición social, ha repercutido en la literatura española posterior a las *Coplas a la*

ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
 y el temor de haber sido y un futuro terror...
 Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
 y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
 y la carne que tienta con sus frescos racimos,
 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡y no saber adónde vamos,
 ni de dónde venimos!...

La muerte vuelve a aparecer como hálito de esperanza y como puerta de acceso al más allá en el poema “Algo más”. Profundizando en este sentido, alguno de los versos de este poema (“se ocultaban, de pronto, en la sombra”) nos recuerda la actitud de Machado ante la muerte, “siempre buscando a Dios entre la niebla”. En cualquier caso, vemos que Hidalgo sale pronto de las tinieblas (“Me he perdido de noche en un bosque”) para recuperar su posición alentadora y luminosa (“y vino a encontrarme la luz de la aurora”), así como el sentido regenerador de la muerte (tema que recoge del pensamiento existencialista en el que ahondó a través de sus lecturas juveniles de Nietzsche), vista en este caso como un ciclo vital al que el poeta cántabro alude con una actitud aparentemente serena:

Nunca he sabido si acaso la muerte
era algo más que tocar una rosa
y sentir que sus pétalos rojos
se ocultaban, de pronto, en la sombra.

Me he perdido de noche en un bosque
y vino a encontrarme la luz de la aurora,
y he comprendido que el sol encendido
dora de nuevo las lívidas lomas.

Porque la muerte no toca a los hombres
cuando en lo oscuro sus cuerpos se borran.
Sabe la tierra que late su entraña,
sabe la noche que todo retorna.

Sólo los hombres no saben. Pensamos
que el corazón es igual que la rosa. (*LM*: 148)

Aun siendo destacable el interés del poeta por estos autores, insistimos en que el existencialismo se deja sentir en la obra de Hidalgo sin el dramatismo que caracteriza a los escritores más representativos. En cualquier caso, pensamos que, pese a haberse considerado una tendencia artística, el existencialismo (con los matices pertinentes en cada caso) es más bien una actitud y un modo de acercarse a las grandes preguntas vitales que constituyen la esencia del ser humano¹⁸⁰ y seguirán presentes en todas las generaciones. No podemos limitarlo a una época determinada aunque se evidencien más que en otra estas preocupaciones “existenciales”.

En cualquier caso, la serenidad, aunque predomine, no es un estado permanente en la poesía de Hidalgo. Hemos visto que los contrastes son frecuentes en el tratamiento de los temas, como también lo serán en la consideración de los símbolos y en la manifestación de las emociones. Así, pues, también el temor a la muerte, por otra parte natural, se hace presente en el soneto “Miedo a la muerte” (*PNPL*: 294-295) de los poemas no publicados en libro:

Dejadme sólo así, piedra a la muerte
que en puertas de una noche ya golpea
el tambor del silencio. Llegue y vea

que sólo piedra es lo que fue rizo.
Tendrá miedo de verme duro, inerte
y no querrá ya hacer lo que ya hizo.

Con todas las variantes que implica su actitud ante ella, lo cierto es que la muerte constituye una presencia continua en la poesía de Hidalgo, más concretamente en su último poemario publicado. Los mismos títulos de los poemas

¹⁸⁰ Destacamos en este aspecto la interesante reflexión de Manrique de Lara (1973: 121) sobre las preocupaciones vitales y el modo en qué el poeta hace eco de las mismas a través de la palabra: “El hombre se debate en dos rigurosos campos: el social o económico y el espiritual o anímico. De manera que una importante actitud del poeta actual es asumir para el primero de los casos la voz de la equidad y de la justicia, y para el último, la desvelación lírica de ese terrible arcano de la existencia.”

que lo componen (“Muertos bajo el agua”, “Flores bajo los muertos”, “Nubes sobre los muertos”, “Muerto en el aire”, “Ante el muerto”...) reflejan dicha preocupación. No en vano, Fernández Quiñones (1971: 245), en su artículo “José Luis Hidalgo: su poesía de la muerte”, apunta que es Hidalgo “un poeta desnudo y esencial, con la preocupación máxima y lacerante de la muerte hondamente afincada en su alma grave y sensible. En su triste destino mortal recibe la raíz última de su dolor de hombre. Humano y artista, late en toda su obra aquella presencia de la muerte”. Del mismo modo, Francisco Susinos Ruiz (1971: 256)¹⁸¹ profundiza en la manifestación insistente de los muertos en la poesía de Hidalgo con las siguientes palabras:

El misterio de la muerte preocupa a todo hombre; ni hay apenas poeta que no lo haya traído, más o menos episódicamente, a sus versos. Pero en Hidalgo es distinto: los muertos no suponen para él un problema, una vivencia más o menos sentida, sino la razón de ser de su poesía, que es decir la razón sustantiva de su interioridad toda. Así sabe unirse a los *Muertos bajo el agua* y al *Muerto en el aire*, ante el *Sol de la muerte* y *Ante el muerto* simplemente, ante *Lo fatal de la Muerte* (títulos todos de diversos poemas de *Los muertos*).

En concreto, en el poema “Muertos bajo el agua” conviven los muertos, como si de seres reales se tratase, en un mar que pasa de ser una cárcel en la primera estrofa a convertirse en un refugio en la última, donde se humaniza a Dios desde su personal religiosidad:

Los que estáis en el mar con vuestro sueño,
 igual que los que en tierra con la muerte,
 jamás veréis el cielo de los pájaros
 donde una rosa azul se desvanece.

 Pero la mar redonda, con sus muertos,
 rueda por el espacio dulcemente.

¹⁸¹ La misma referencia se encuentra en Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 15)

Lágrima del Señor, va resbalando
por su mejilla azul llorando siempre. (LM: 100)

Los muertos, pues, en los diferentes elementos, tierra, mar, fuego y aire, como símbolos destacados en Hidalgo, reaparecerán con significaciones variadas según el contexto. Insistiremos en esta idea, en el análisis posterior, por considerarla fundamental para la comprensión de la poesía de Hidalgo. Es esta una visión de la muerte plural, que en el excelente poema “Flores bajo los muertos” (LM: 101) se hace más carnal y gráfica. Aquí precisamente, con su gran riqueza en símbolos, nos acerca a la resignación ante la realidad del no existir.

Bajo los puros muertos, a veces, brotan flores
blancas y dolorosas, que levemente gimen,
porque crecer es duro, porque crecer es triste
cuando un cuerpo sin vida en las espaldas pesa.

Entonces –escuchad- un pájaro detiene
el vuelo de sus alas y se apaga, se apaga,
mientras el hombre muerto, sin saberlo, transcurre
arriba, más arriba, sobre la tierra, solo.¹⁸²

En “Ante el muerto” (LM: 104) es la vida la que se presenta como un transcurrir doloroso y la muerte como un estado luminoso donde se intuye el encuentro con Dios y con uno mismo¹⁸³.

Es triste levantarse, con el cuerpo
como una antorcha viva, y encenderle

¹⁸² En la *Revista Proel*, nº 2, Segunda Época, Estío, Santander, 1946, este poema se publica con una variación en los versos 1 y 2: *con estas blancas flores, leves y detenidas*

¹⁸³ Para L. Fernández Quiñones (1971: 245) “*Ante el muerto* canta la brevedad y dolor de la vida”.

con la carne mortal en las estrellas
de su cielo impasible y transparente.

Y es triste caminar, siempre en su noche,
con esta pobre luz que se nos muere
apenas ha nacido y que se quema
como un breve relámpago celeste.

Yo no quiero morir como tú has muerto,
sobre la tierra dura, oscuramente.
Quiero brillar con las estrellas, alto;
jamás descansaré, arderé siempre.

Lo cierto es que la preocupación de Hidalgo por los tres temas principales en los que hemos centrado el presente capítulo conlleva el que varias veces, como hemos observado, coincidan varios de ellos en un mismo poema y se interrelacionen de tal modo que no se entiendan por separado. Así confluyen Dios, la muerte y el amor en el poema “Ahora que ya estoy solo” (*LM*: 131). En él expresa su resignación ante la muerte, su naturalidad ante el amor que se queda en el camino y se pone en manos de Dios en actitud que vuelve a demostrarnos su temple ante los avatares de la vida.

Ahora que ya estoy solo te llamo suavemente
y bajas a mi boca como un fruto maduro
desde el árbol eterno donde existes y velas
con las ramas rozadas por los astros desnudos.

Ahora que ya estoy solo puedo morir. Tú sabes
que a la muerte hay que ir sin que nadie nos llore,
ocultando las rosas del amor que encendimos
y el que sólo fue sombra que soñamos de noche.

Por eso está ya el fruto temblando entre mis dientes,
mas no quiero morderlo sin que Tú me lo digas.

En cualquier caso, pese a la respetable opinión de algunos estudiosos, como es el caso de María de Gracia Ifach (1976: 16), para quien el poeta se va a encontrar “arropado por un Dios en el que cree ciegamente”, ya hemos comprobado cómo el Dios al que se refiere Hidalgo en *Los muertos* no está concebido desde la religiosidad profunda y ciega basada en la fe cristiana. Podríamos decir que el Dios de Hidalgo se convierte en sus versos en un interlocutor con quien el poeta establece un diálogo irregular, pero constante. A través de ese diálogo íntimo, Hidalgo le muestra unas preocupaciones existenciales que caracterizaron a poetas de su generación y de generaciones inmediatas¹⁸⁴ y también le manifiesta su indignación ante tantas muertes injustas que, no obstante, matiza con diferentes recursos líricos, a fin de ensalzarlas, dulcificarlas o integrarlas un sentido universal más elevado.

De nuevo los contrastes y la diferenciación de criterios entre quienes nos acercamos a las páginas del poeta, puesto que el mismo Hidalgo adopta posturas aparentemente contradictorias, humanas por tanto, en su relación con Dios, en su actitud ante la muerte e, incluso, en su modo de implicarse o insinuar el tema amoroso. Esa es, creemos, la conquista de Hidalgo y su logro poético.

¹⁸⁴ Es común transmitir esta angustia colectiva a través la fórmula del uso de un “nosotros” que es “muy representativo de la lírica actual (generaciones de posguerra), y que tiene su razón estilística en lo que se ha venido llamando la *desdivinización del yo*” (López Casanova y Alonso, 1982: 123)

2.2. INTENSIFICACIÓN Y DISTENSIÓN EN LOS TRES POEMARIOS DE HIDALGO

Tras haber comentado los temas más recurrentes en la poesía de Hidalgo, nos disponemos ahora a adentrarnos en su obra más representativa, sus tres poemarios publicados: *Raíz* (1944), *Los animales* (1945) y *Los muertos* (1947). Dicho análisis estará fundamentado en los efectos de intensificación y distensión provocados por el empleo adecuado de los símbolos (que analizaremos con detalle en la tercera parte de este estudio) y que determina los movimientos ascensionales y descendenciales a partir de un eje, más o menos estable, desde el que se divisan las continuas alternancias. Insistimos en el concepto del contraste puesto que en él radica la originalidad del poeta, que ha logrado, como veremos en el estudio de los símbolos, utilizar sutilmente el imaginario para provocar ascensos y descensos acordes a su sentir poético y que, de algún modo, acaban equilibrándose acompañando su experiencia vital entre la juventud y madurez intelectual. Nos parece interesante al respecto la distinción que establece Carlos Bousoño (1953: 15) entre los poetas en los que hay un reparto uniforme entre la intensidad vivencial y la artística a lo largo de su obra, y los otros que presentan contrastes importantes entre cumbres de expresión lograda y zonas de decaimiento de intensidad. Entre estos últimos incluye a Hidalgo. Precisamente, a lo largo de su obra poética, apreciamos esta alternancia entre intensificación y la distensión que marca los continuos contrastes con subidas y bajadas emocionales. Un vaivén en el que vuelve a insistir Sergio Arlandis en términos de *descenso* y *ascensión* y que representa, en cierto modo, una pugna o, quizás, intento de convivencia entre el mundo interior y el exterior¹⁸⁵. Es por todo ello por lo que queremos destacar la indudable singularidad de la obra de Hidalgo en el complejo panorama de la posguerra; puesto que, veremos, el poeta no se sitúa exclusivamente en el escenario de la cruda realidad,

¹⁸⁵ “De nuevo, pues, esa doble visión: el mundo interior y el mundo exterior o, lo que es lo mismo, el descenso y la ascensión.” (Arlandis, 2010: 137)

sino que se mueve también, a través de los símbolos, por un universo emocional en el que vemos oscilaciones desde los temores más bajos a las esperanzas más elevadas.

2.2.1. RAÍZ¹⁸⁶

El primer libro de poemas de Hidalgo nos adentra en un significado simbólico desde su mismo título que, en palabras de Jorge Campos (1971: 51), “simbolizaba y representaba una de sus pretensiones artísticas: profundizar en la tierra, estar en comunicación con ella, sondeando las verdades originales, quizá aún ocultas en una mena asequible al lúcido espíritu investigador.” Este poemario iba a su vez acompañado de dibujos que dejaban constancia de su faceta pictórica. El mismo Gerardo Diego (1971: 78) insiste en este aspecto al comentar, de forma sintética y certera, las obras poéticas de Hidalgo. Sobre *Raíz* extraemos el siguiente comentario por resultar clarificador:

El primer libro impreso de Hidalgo se llama *Raíz*. Aparece en las *Ediciones Cosmos*, de Valencia, el año 1944, y lleva unos dibujos en que lo vegetal y lo visceral humano se entrecruzan con segura y fina intuición del doble y único misterio de la vida y de la muerte. Nada de frivolidad en esta aparente imitación de sobrerrealismos dibujísticos. Toda la voz, el destino trágico, la fidelidad ética y estética de un adolescente y de un joven (el libro abarca desde los dieciséis a los veintitrés años abreviados en un escorzo de su obra poética) cantan ya en los escasos dibujos como en los más abundantes poemas. El poeta nace de la tierra misma. Por eso el libro se llama *Raíz*. Y sus raíces brotan de esta o de otra zona de su cerebro o se le derraman afuera por ojos y sienes. La vida empieza a ser cantada por una voz nueva, de timbre desconocido, grave y penetrante. La vida es una subterránea

¹⁸⁶ La primera edición de *Raíz* constaba de 500 ejemplares, cien de los cuales estaban numerados y firmados por el autor, 84 páginas, “viñeta en portada y portadilla y dos dibujos en el interior, a toda página, del autor” y fue impreso en los talleres de Impresos Cosmos, en Valencia. (García Cantalapiedra, 1975: 283)

corriente de clamores que baja hacia la tierra como serpiente viva. Raíz inversa, descendente, sierpe soterraña o tal vez surco y cántico evadido hacia la luna. En el impresionante poema *Hay que bajar* insiste en su concepción del reino de las raíces o de las garras, reino en que los tres reinos de la naturaleza se cierran en un solo círculo de cuño definitivamente mineral. Gran poesía en potencia que lucha aún por encontrar su expresión libre y propia, con préstamos aprendices tomados de sus lecturas favoritas. Poesía creacionista y neorromántica, sentida hondamente por el púber cantor. El libro es rico, revuelto, desigual, divergente, como corresponde a siete años de tanteos, cargados ya de experiencia y de dolor propio y reflejado ajeno, español y cósmico.

También Vicente Aleixandre alabó varios de los poemas más representativos de este libro, como son “Así me iré afirmando”, “Hay que bajar” y “La mina”, cuyo valor destacaron posteriormente diversos estudiosos de Hidalgo¹⁸⁷, y se refiere a ellos como “poemas de vuelo amplio, los más inquietantes y de voluntad más profunda”, en una carta de Vicente Aleixandre a José Luis Hidalgo, fechada en Miraflores, 6 de julio de 1944, y encontrada entre sus papeles de Torrelavega (Uceda, 1970: 22). Por su parte, Aurelio García Cantalapiedra (1975: 152) destaca la sorpresa que supuso el lenguaje de este poemario para los lectores de la época:

Raíz sorprendió con su lenguaje a los lectores de poesía de entonces. Alberti no circulaba por las librerías españolas. Mientras García Nieto y el grupo de *Garcilaso* rimaban sonetos maravillosos en su revista, Hidalgo llega con una poesía desgarrada, en la primera parte del libro, a veces, incluso dentro de la línea de lo que después se denominó poesía social. Por otra parte, tiende un leve puente hacia el gran pasado de los temas de Unamuno y Alberti, de la poesía de Juan Ramón Jiménez que vive en estos momentos una especie de destierro.

¹⁸⁷ Con respecto a estos tres poemas, comenta Julia Uceda (1970: 22) que “son los que anuncian a uno de los poetas de nuestra posguerra que más gravemente han meditado sobre el fin último del hombre”. Asimismo, María Payeras Grau (1988-1989: 31) insiste en que “en los primeros poemas está lo más notable del libro”.

Podemos apreciar, en este sentido, que tras el “cansancio y agotamiento a que lleva la estética purista” (Cano Ballesta, 1972: 255) encabezada por Juan Ramón y secundada por el 27, el afloramiento de lo romántico tras el centenario de Bécquer en 1935 y el aprecio de lo colectivo sobre lo individual a partir de los acontecimientos sociales que propició la desintegración de la guerra civil, Hidalgo se sitúa entre los jóvenes poetas que, sin desatender la realidad, buscan un camino personal entre las alternativas expresivas que se les plantean¹⁸⁸. La búsqueda del conocimiento y de la propia identidad es uno de los propósitos que subraya Ricardo Blasco (1951: 151) en la poesía de Hidalgo, concretamente en algunos poemas de *Raíz*:

Una característica distinguió a Hidalgo en su vida: el afán de saber, la necesidad de conocerse, la inquietud de explicarse. Fruto de esos apetitos vitales son sus primeras poesías, y en el libro a que me refiero hay algunas además de la citada¹⁸⁹ (*Hay que bajar, No, Así me iré afirmando...*), que singularizan su actitud de joven recién sorprendido por el mundo, confundido por sus enigmas, y que se interroga como un ciego en busca de luz.

Es destacable, pues, la impetuosidad que, debida probablemente a la juventud del poeta¹⁹⁰, caracterizaba a este primer poemario. De hecho, en “Así me iré afirmando” (*R*: 27), primer poema del libro, hemos encontrado, y así lo citamos en los correspondientes apartados, un cúmulo de símbolos¹⁹¹ (la *noche*, el *cielo*, la *tierra*, el *aire*, las *estrellas*, el *azul*, la *luna*, los *elementos íntimos...*) precisamente

¹⁸⁸ Destacan al respecto Fombellida y Alcorta (2014: 7): “No es *Raíz* un poemario inocente. En *Raíz* está el Hidalgo poeta con su genuina voz, si no del todo despegado de sus sombras tutelares, sí lo suficientemente separado de ellas como para dejar marcadas sus señas de identidad lírica.”

¹⁸⁹ Se refiere al poema titulado “La mina”, de *Raíz*.

¹⁹⁰ Sobre este tema comenta Prieto de Paula (2003: 11): “Su precocidad poética es notable, como lo indica el que los poemas de *Raíz* son, en buena medida, de su primerísima juventud, escritos algunos de ellos a los dieciséis años.”

¹⁹¹ “La subida imaginaria es, pues, una síntesis de impresiones dinámicas y de imágenes.” (Bachelard, 2000b: 80)

por ese desbordamiento emocional en el que el poeta se sumerge y que no llega a dosificar, como bien ocurre en su poemario *Los muertos* donde contiene el dolor, lo camufla, lo llega a desdibujar e incluso se diluye en él. Apreciamos por tanto en este poema un ritmo palpitante y un tono de tremenda afirmación a la vida, donde la emoción se eleva progresivamente¹⁹².

Es este un excelente ejemplo de búsqueda y encuentro con uno mismo¹⁹³ en el preciso instante en que en el que corazón del hombre palpita al son del latir terrestre¹⁹⁴ y donde se siente la fusión del sentir más profundo con el mundo circundante que envuelve al poeta¹⁹⁵. Así, en la parte central del poema se produce un descenso y una elevación¹⁹⁶ en tan solo dos versos (“que baja hacia la tierra como serpiente viva / o se eleva cantando de amor hacia la luna”), pero finalmente triunfa

¹⁹² Sobre esta búsqueda personal subraya Bachelard (op.cit.: 81): “[...] La altura es más que un símbolo. El que busca, el que la imagina con todas las fuerzas de la imaginación, que es el motor mismo de nuestro dinamismo psíquico, reconoce que es materialmente, dinámicamente moral.”

¹⁹³ José Carlos Mainer (1977: 13-32) destaca un denominador común en la poesía española de la década de los cuarenta: la búsqueda o reencuentro del yo o lo que él denomina “la recuperación de la razón subjetiva”.

¹⁹⁴ Comentan al respecto Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962:71) que con *Raíz* “se abren una serie de imágenes vegetales –*semilla, rama, tronco, hoja, árbol, flor, madera, bosque, fruto, savia, yerba, rosa, zumo, corteza, planta*- que subrayan la señalada hermandad del hombre con la vida vegetal del mundo todo”; de este modo, “el hombre se hunde más y más en la inmanencia y se pierde impersonal en la vegetación”.

¹⁹⁵ Con respecto al insuflado de aire que supone la poesía, expresa Bachelard (1997: 273): “¡Qué engrandecimiento del soplo cuando son los pulmones los que hablan, los que cantan y crean poemas! La poesía ayuda a respirar bien.

Habría que agregar que en la ensoñación poética, triunfo de la calma, cumbre de la confianza del mundo, se respira bien.”

¹⁹⁶ Es interesante detenernos en la relación entre ascensión y descenso en un buen número de poemas de Hidalgo, de forma muy evidente en *Raíz*, y la manifestación surrealista como modo de expresión, tal como destaca Arlandis (2010: 133): “Ascensión y descenso son, a fin de cuentas, extremos de la revelación onírica: el surrealismo lo explotó como caudal poético, como si la fuerza poderosa de nuestro interior os empujara hacia uno de los dos polos irremediadamente. En uno, la visión totalizadora de un conjunto, de una realidad cuya armonía se escapa de lo eventual, de lo cotidiano visible y tangible, en el que el hombre está llamado a entrar en comunión con la pulsión cósmica; en otro, sin embargo, una visión más concreta, más personal, desgajada de toda conexión divina o mágica y en constante conflicto, en pugna por hacer notoria una dolorosa individualidad cuya conciencia temporal se convierte en testimonio de la angustia y de la sinrazón de una existencia injustificada. Digamos que, en cierto modo, estos son también los resortes del mundo poético de José Luis Hidalgo, la base desde la que fue cimentando su visión de mundo, su relación con la realidad y su aceptación como poeta.”

de modo patente lo elevado, la euforia¹⁹⁷, el ascenso¹⁹⁸, como se confirma en la estrofa última:

SÍ, SÍ, siento que me confirmo
 porque soy para el mundo causa de su presencia. (R: 27)

En esta primera parte encontramos continuas “reflexiones acerca de la temporalidad, el recuerdo, el dolor y las obsesiones personales” (Payeras Grau, 1988-1989: 29-30), algo que se intensifica a medida que avanzamos en la lectura. En este camino, “Hay que bajar” (R: 28), segundo poema de *Raíz*, podría considerarse un típico poema de descenso en cuanto que baja metafóricamente, con acertadas sinestesias (“cosquilleo escalofriante”, “sudor doloroso”), a las profundidades más íntimas del ser humano. De este modo, confirmamos con Arlandis (2010: 136) que “es el cosmos interior –volvemos, pues, al descenso- la fuente de auténtica revelación humana.”

Hay que bajar sin miedo,
 hay que bajar
 hasta llegar al reino de las raíces
 o de las garras,
 a ese reino de las manos solitarias
 cuya sangre no late,
 donde las breves hormigas nos esparcirán bajo la tierra
 con sus tenazas ardientes,
 donde nuestra carne se abrirá como un grito
 al cosquilleo escalofriante
 de las patas de los insectos

¹⁹⁷ De hecho, como comenta Julio Neira (2014: 23), “el ansia de vivir pese a todo va intensificando sus medio de expresión a medida que crece el poema.”

¹⁹⁸ “[...] La imaginación dinámica está sometida a una finalidad de un poder prodigioso. La flecha humana vive no solamente su impulso; vive su meta. Vive su cielo. Al tomar conciencia de su fuerza ascensional, el ser humano toma conciencia de todo su destino. Más exactamente, sabe que es materia de esperanza, sustancia que espera.” (Bachelard, 2000b: 79)

y la viscosa masa de los gusanos
 será como una lengua de perro babeante.
 Al borde de la luz abandonarlo todo
 y sepultarnos en la tierra
 aunque nos crujan los huesos
 y los nervios se nieguen a abandonarnos
 estrangulando nuestra carne con un supremo abrazo.

En cualquier caso, ese *bajar sin miedo* y la identificación con los árboles y las nubes, símbolos de ascenso por naturaleza, y el contacto con la maternal tierra confieren el impulso necesario que de algún modo equilibra la caída¹⁹⁹.

Nos espera para besarnos la sangre de los volcanes
 y el corazón de la tierra se abrirá silencioso para recibirnos.

Una vez nos dirá:
 Al fin llegasteis, venid y purificaos.
 (Nuestra sombra andará errante por la tierra, buscándonos,
 con un temblor inquietante sobre los ojos).
 Y nosotros, diseminados por las plantas, los árboles,
 quizá en la niebla de aquel astro,
 en la boca de esa serpiente muerta al borde de la noche
 o en aquel cuerpo que está cayendo hace tantos años
 sobre la luz azul de las nebulosas,
 en cualquier masa inerte que se agita sin que la veamos. (R: 28-29)

Lo mismo ocurre en los dos poemas siguientes, “Tú no has visto el alba” y “Aquella noche”²⁰⁰. En el primero, la aparición de la alegría en la última estrofa, y en

¹⁹⁹ “En el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, un impulso nuevo nos devuelve enseguida a nuestra libertad aérea. No sentimos a este respecto ninguna ansiedad. Advertimos perfectamente que poseemos una fuerza y conocemos el secreto que la procura. La vuelta a la tierra no es una caída, porque tenemos la certidumbre de la *elasticidad*.” (Bachelard, 2000b: 42)

el segundo, el enfrentamiento al miedo²⁰¹ para derrotarlo, contribuyen a frenar un descenso que, de otro modo, sería catastrófico. Incluimos “Tú no has visto el alba” (R: 30), por tanto, entre los poemas de ascenso. El deseo, de Dios, de eternidad, forma parte de la búsqueda de Hidalgo. Y en el mismo camino encuentra el poema la alegría del renacer continuo:

La alegría de la luz me penetra por las plantas.
 Me sacude como un lirio.
 Voy a desnudarme.
 Quiero que para mi carne oculta también amanezca.”

El *blanco*, el *azul*, la *luz*, las *flores*, todos los símbolos se unen de nuevo para elevar el silencio interior a la categoría de grito vibrante y emocionado: “en los gritos que ha ido desmelenando sobre los prados” (R: 30). No olvidemos que, en algunos casos, como comenta Lanceros (1997: 92) refiriéndose a Hölderlin, “el silencio es el preámbulo de la palabra, su condición de posibilidad, el grado cero del significado y, simultáneamente, la totalidad replegada del sentido.”

²⁰⁰ Con respecto a los tres primeros poemas de *Raíz* y su importancia como precursores del poemario *Los muertos* comenta María Payeras Grau (1988-1989: 30) lo siguiente: “Basándose en una afirmación del propio autor, algunos han señalado la importancia del poema «Hay que bajar» como germen del libro *Los muertos*.” Sin que sea posible negar la certeza de esta afirmación, hay que añadir que no es este el único poema precursor que se contiene en *Raíz* y así lo han señalado inequívocamente Arturo del Villar y Víctor G. de la Concha. El primero extiende esa cualidad germinal a la trilogía inicial del libro “«Así me iré afirmando», «Hay que bajar» y «Tú no has visto el alba»), observando una progresión según la cual es primer poema significaría una rotunda afirmación vitalista, el segundo representaría la aceptación de la muerte, siendo sus versos finales un hilo conductor hacia el sentido del tercer poema que vendría a manifestar, finalmente, el ansia de eternidad.”

²⁰¹ Sobre los miedos en la caída imaginaria comenta Bachelard (2000b: 116) lo siguiente: “Si se hiciera el doble inventario de las metáforas de la caída y de las metáforas de la ascensión, nos sorprendería el número mucho mayor de las primeras. Incluso sin referencia a la vida moral, parece que las metáforas de la caída tienen un realismo psicológico innegable. Desarrollan todas una impresión psíquica que deja, en nuestro inconsciente, huellas imborrables: el miedo a caer es un miedo primitivo. Se le encuentra de nuevo como un componente de miedos muy variados. Constituye el elemento dinámico del miedo a la oscuridad; el que huye siente que le fallan las piernas. Lo oscuro y la caída, la caída en la oscuridad, preparan dramas fáciles para la imaginación inconsciente. Henri Wallon ha demostrado que la agorafobia, no es, en el fondo, más que el miedo a caer. No es el miedo de encontrar hombres, sino el miedo de no encontrar apoyo. A la menor regresión, ese temor infantil nos hace temblar. Y, en fin, nuestros sueños conocen también caídas vertiginosas en profundos abismos.”

Por su parte, “Aquella noche” (R: 31) deja a un lado la euforia para retornar al realismo (“es el llanto de la noche que le duelen los pies / de andar sobre la tierra”), Sin embargo, no apreciamos un descenso abismal, más bien una nostalgia (“La lluvia lenta hace tristes esponjas en las piedras”), puesto que el poeta vuelve a enfrentarse al miedo para intentar derrotarlo (“No, no tengas miedo”).

“La mina” (R: 33) es otro poema de descenso, aunque en algunos versos, contrastando con la oscuridad, se atisba la esperanza:

El tacto se ha quedado muerto en la superficie,
arriba donde el sol mira nacer los pájaros,
arriba donde el agua sueña peces y árboles,
donde las flores viven con su aroma tranquilo
sin sapos nauseabundos que le amarguen el sueño.

Es interesante en este sentido citar a Bachelard (2000b: 124-125) y su teoría sobre la imaginación del movimiento y el vértigo que este comporta:

[...] El poeta sabe muy bien que el movimiento puede imaginarse *directamente*; su imaginación dinámica confía en la imaginación dinámica del lector que debe comprender el vértigo “*con los ojos cerrados*”.

Sin este conocimiento dinámico del desvanecimiento imaginario, de la caída ontológica, de la tentación ondulatoria de los desfallecimientos, sin esfuerzos para renacer y volver a subir, no es posible vivir verdaderamente en el mundo imaginario, en ese mundo donde los elementos materiales vienen a soñar en nosotros, donde la materia de las cosas se simboliza en la materia “aracneida de algún sueño”. [...] La palabra, si se gasta evocando imágenes visuales, pierde una parte de su poder. Pero la palabra es insinuación y fusión de imágenes; no es un trueque de conceptos solidificados.

Al igual que en el poema “Así me iré afirmando”, apreciamos en “La mina” (R: 33) estrofas en las que dos versos sucesivos nos llevan a las profundidades y a las

alturas a un ritmo vertiginoso marcado, como suele hacer Hidalgo en este grupo de poemas, por la acumulación de símbolos:

El tacto se ha quedado muerto en la superficie,
arriba donde el sol mira nacer los pájaros,
arriba donde el agua sueña peces y árboles,
donde las flores viven con su aroma tranquilo
sin sapos nauseabundos que le amarguen el sueño.

Nuevos altibajos en el eje de ascensos y descensos volvemos a encontrar en el poema “Fijaos bien” (*R*: 38), el poema de *Raíz* donde, en palabras de Carnero (1982: 181), “el irracionalismo de Hidalgo alcanza mayor envergadura”. En efecto, coincidimos con el autor en la constatación de un poema claramente surrealista²⁰², si admitimos que “la escritura surrealista se caracteriza por la voluntad de yuxtaposición de lo aparentemente no relacionable, de lo incoherente desde el punto de vista de la lógica habitual”. Así pues, como ejemplo de esa “lucidez visionaria resultado de la pulverización de toda jerarquía de entidades y atributos”, se nos presenta el árbol:

Aquí hay un árbol seco como una flauta de alambre
lleno de corazones diminutos que le cuelgan de las pestañas.

En este sentido, el *árbol*, símbolo típico de ascenso, acompañado por el adjetivo “seco” incitaba al desánimo desde los primeros versos. No obstante, y tras nuevos contrastes (“el esqueleto de tu sonrisa”) y personalizaciones que denotan una cierta pérdida de sentido (“islas dormidas que no encuentran su archipiélago”,

²⁰² Aun así, insistimos, pese a determinados rasgos que podamos encontrar en poemas concretos, no podemos catalogar a Hidalgo como un autor surrealista, algo en lo que incide Alberto Santamaría (2014: 41-42), al comentar precisamente el poema “Fijaos bien”: “No puedo leer este poema [...] como el texto de un poeta surrealista ejerciendo de tal (o me niego a pensarlo como un simple juego verbal) sino como el poema de un poeta que se sabe muerto, fantasmático, destinado a la muerte”.

“zapatos desorientados / que han perdido su pareja y andan sonámbulos”), aterrizamos en unos últimos versos que pretenden provocar una reacción de protesta y guiar hacia una nueva elevación:

Cuidaos mucho de ese pez verde que vive debajo de las cabañas
 porque en él anidan esos fantasmas
 que producen los bruscos despertares en los sueños,
 y si alguna vez, al asomarnos a un puente,
 sentís un dolor amarillo en los cabellos
 gritad fuerte, gritad muy fuerte,
 hasta conseguir detener la subida de las mareas
 y provocar disturbios en el desarrollo de los adolescentes.
 Sólo de esta forma podréis salvaros
 el día en que la luz se rompa
 y sus vidrios os penetren en los ojos.

En “Niebla fina, 6 de noviembre” (*R*: 40) el descenso se muestra suave entre contrastes amarillos y grises. También los versos finales manifiestan un vuelo no demasiado elevado junto a una caída leve:

alma de primer vuelo que se queda flotando
 tímidamente muerta sin querer ya morir.

Sin embargo, es en “Tríptico de recuerdos” (*R*: 43) donde la elevación se activa²⁰³, con ligeras excepciones tiznadas de nostalgia, como se aprecia en estos versos:

²⁰³ Aunque analizaremos en el apartado correspondiente la riqueza de símbolos de este poema, destacamos las palabras de Ana García Negrete (2014: 50) como avance, corroborando nuestra impresión: “Poema de imágenes rotundas, de palabras símbolo, de diálogo interno que conduce en expresión exacerbada a otros ámbitos de lo real, imantado de una atmósfera enigmática que fuerza en pulso con la palabra; un yo que se mira en los recuerdos de la noche-sueño desde las intuiciones más oscuras.”

El sol se pone amarillo de tan triste
y el viento se retuerce y llora
porque le dan poco perfume

Pero entonces, a continuación, aparece el humor²⁰⁴ y cambia el colorido para elevar el cosmos a un ascenso emocional que lo contagia todo²⁰⁵:

Las rosas entonces gritan más
y hacen troncharse a las violetas,
temblar a las ortigas
y latir más fuerte el corazón de los enamorados. (R: 43)

En “Ausencia” (R: 46), el poema pasa del desasosiego (descenso) de las primeras estrofas (“mi llegada sin descanso sobre la yerba”, “tanto llorar por ojos enemigos”) al amor sereno (ascenso) que refleja la última (“Te quiero suavemente desde aquí / sin que notes mi amor rosa-azul”); un amor que, junto al poema “[Estás aquí...]” (R: 47) en el que predomina la elevación emocional, avanza el tema que

²⁰⁴ El humor, en ocasiones, supone un distanciamiento de la realidad, pues, como señala Medina Bañón (1997: 84), “si la percepción surrealista es capaz de hacer de lo cotidiano algo maravilloso y fantástico –y aquí fantástico puede adquirir la doble significación de «irreal» y «grotesco»- el humor en sí mismo provoca el aislamiento de lo cotidiano y su reposición a base del azar o de la irracionalidad”. El humor en Hidalgo es sutil, nada estridente. El poeta no busca desatar la carcajada en sus versos, ni siquiera la sonrisa. Tal vez se asome una mueca en las comisuras de los labios del lector cuando se acerque a algunos de sus juegos de palabras, como ocurre en el brevísimo poema “Paloma” (PNPL: 277), no publicado en los tres libros que conocemos del autor, compuesto de apenas dos versos:

PALOMA

La gracia está en que no sabe
ser, sin saberlo, paloma.

O bien en los poemas cercanos a las greguerías, como la siguiente estrofa de “Sardinero” (R: 61):

Las olas saltarinas
con vocación de comba,
niñas sin pauta fija
destrenzaban las rocas.

²⁰⁵ Ramón Gómez de la Serna (1947: 193-232) adjudicaba al humor la cualidad de destruir la realidad tanto al inventar las cosas más inverosímiles como al confundir el tiempo y el espacio, así como al alienar el mundo exterior. Junto a este aspecto destructivo del humor, agregaba Gómez de la Serna, aparece otro de gran importancia: el grotesco.

predominará en la segunda parte del poemario. Antes de adentrarnos en ella encontramos el poema “[Pero el nombre...]”(R: 43), breve y a la vez profundo, donde la búsqueda interior va más allá de las meras apariencias (“-dentro quedan las cosas- / teorema de letras / eternamente hipócritas”). Ya hemos hablado del descenso a la interioridad para ascender a continuación. Bajar para tomar impulso, para renacer²⁰⁶ (“Más adentro, más adentro”) (R: 31)

La segunda parte de *Raíz* está compuesta por tres poemas (“[Llueven tus ojos]”, “Amor así” y “No”) de temática amorosa. En ellos todos los tópicos amorosos (*estrellas, firmamento, fuego, besos, latido...*) se acumulan para provocar un ascenso que únicamente parece debilitarse (descender) en un verso de “No” (R: 51):

Tu ausencia me destruye, la vida se ha cerrado.

De hecho, mientras en los primeros poemas de esta primera parte predomina el tono emocional y se orientan al ascenso, en el último la elevación se equilibra en instantes de placidez (horizontalidad) (“La quieta noche en mí, horizontal y larga, / tendida como un río con las riberas solas.”, R: 51) o de contrastes de bajadas y subidas (por este orden) en un mismo verso (“El mundo se ha cerrado. Conmigo permaneces”, R: 51), con el triunfo final de la fuerza del amor.

En cualquier caso, en este tríptico de poemas amorosos que constituyen la segunda parte del libro y que “oscilan entre el júbilo y la ausencia” (Payeras, 1988-1989: 30), Hidalgo no olvida aludir a la muerte, aunque en “Amor así” (R: 50) predomine la visión vitalista de la misma²⁰⁷:

²⁰⁶ Recordemos aquí el simbolismo cósmico-vital al que alude Mircea Eliade al referirse a la imagen del “año-círculo”, ambivalente en el sentido de que implica a la vez una concepción “pesimista” y “optimista”, ya que se basa en que “todo lo que dura, se desmorona, degenera y acaba por perecer” y en que, no obstante, “el fin está [...] implícito en el comienzo, y viceversa” (Eliade, 1999: 55). En este sentido, tras la degeneración y la caída, es posible visualizar “un porvenir fabuloso” (op.cit.: 57), puesto que “la iniciación equivale a un segundo nacimiento.” (op.cit.: 81)

²⁰⁷ Así resume José Iniesta (2014: 54) sus impresiones sobre dicho poema: “Sin lugar a dudas, «Amor así», es una selva, y sus dos amantes son raíz y cielo. También oscuridad y sol fundidos en la potestad de un solo abrazo.”

Cuando dos cuerpos se aprietan como bocas,
se empujan como voraces cataratas al rumor de la vida
perdiendo un posible contacto con la muerte que espera,
que sobre el olvidado planeta a lo lejos refulge
como un fantasma solitario y oculto.
Hombre o mujer, árboles vibrantes,
hirvientes besos estrujados y un ángel.

Amarse es poseer la tierra sin sombras para siempre.

La tercera parte se consagra íntegramente a la temática urbana, apuntando la sordidez, la hostilidad y el desgaste cotidianos aunque de vez en cuando asome, entre la descripción negativa, alguna veta de irónico irrealismo, como apreciamos en “Estación” (R: 55):

LAS estaciones son negras
por el peso de los relojes y de las básculas.
Algunas veces son grises
porque en ellas siempre está lloviendo;
[...]
Hace muchos años estamos esperando
ese vagón que traerá niños
para ablandar la piedra de los andenes.
Aquella chaqueta vacía sigue comprando tabaco.

En este grupo de poemas, en contraste con los anteriores, predomina el descenso, la decepción ante la banalidad cotidiana, aunque algún símbolo de elevación aparece de vez en cuando para elevar algún verso a un instante de optimismo (“En el tejado más alto / están construyendo su nido los aviones”) antes de descender de nuevo al abismo (“con los despojos / de todos los automóviles

muertos en las carreteras”, *R*: 53). Así, en el poema “Ciudad” (*R*: 53) se relaciona esta con la tristeza y la resignación (“La lluvia más dolorosa”, “las aceras están cansadas”), en “Domingo” (*R*: 54) con la monotonía y la rutina (“Y la ciudad / - bancos en las aceras, hombres con trajes nuevos- / la ciudad hoy no tiene ninguna importancia”), en “Estación” (*R*: 55) con lo repetitivo y carente de sorpresa (“ayer estaba lloviendo, / hoy está lloviendo, / mañana lloverá”). Y la misma tónica de desidia y desgana se aprecia en “Hombre de ciudad” (*R*: 56) (“muñeco de ciudad, hombre sin sueño”), donde además se percibe la identificación con la sombra, o el acecho de la misma, tan cercano al surrealismo (“Tu sombra te seguía como un perro / verde también bajo la luz verdosa”), y en “Arrabal” (*R*: 57) (“Hecho plomo dormido /ciego cielo sin lámparas”), en el que, sin embargo, hallamos en la última estrofa, un signo de vida, un símbolo de vuelo, un brote de esperanza:

Y el pájaro suspenso,
aún sin llegar del día,
sobre el viento acechaba.

En el poema anteriormente citado, “Hombre de ciudad” (*R*: 56), percibimos además el tratamiento de lo grotesco alejado en este caso del humorístico²⁰⁸, puesto

²⁰⁸ La ironía al describir una realidad contradictoria destaca de forma contundente en el poema “Desproporción” (*PNPL*: 168-169), que no aparece en los tres poemarios publicados de Hidalgo y que citamos íntegro a continuación:

DESPROPORCIÓN

Yo no sé por qué hay un límite en cada cosa.
No sé.
Qué es esto de la curva y de la recta.
Por qué un árbol está por el aire y de pronto se muere.
O por qué se queda desvanecido un silencio aunque no le
[veamos el límite ni sepamos si lo tiene.
No sé por qué una puerta puede aislar con su tapón todo un cuadrado.
No sé.
Porque hay cosas que están justas, que no pueden ser más.
Y por qué no tendrá su forma propia el Odio o la Tristeza.
Por qué un corazón vive sin forma.
Yo no sé si acabará el Infinito.
Pero un río o una roca también acaban.

que aquí llega a adquirir un matiz de frialdad al adentrarse en una realidad carente de armonía y de humanización²⁰⁹. Así lo encontramos concretamente en la siguiente estrofa:

Llevabas vacía la chaqueta,
el talle desangrado y el cerebro
hueco, completamente hueco,
como el ojo de un muerto.

El cuarto apartado, “aborda de lleno una temática marítima que no escasea precisamente en la obra poética de Hidalgo y que fue fundamental en su expresión pictórica” (Payeras, 1988-1989: 32). Son poemas de predominante elevación, donde la naturaleza representada por el mar se opone al asfalto que decoraba el grupo anterior. “Mar entre casas” (*R*: 59) es un canto a lo inesperado (“Y surge el mar, de pronto, / -aún no se le esperaba-“), a la efusión feliz que transmite la naturaleza en estado puro (“¡Cómo saltó hasta mí, / con qué alegría vino / y me abrazó de azul!”). Lo mismo podríamos decir de “Mar de tus ojos” (*R*: 63), donde el entorno marítimo y las emociones se funden para ensalzar el sentimiento amoroso (“Hacia el mar de

Y él quizá tenga su arquitectura, como todo.
Porque una lágrima es pequeña pero pudiera ser un mundo.
Y una estrella es grande pero pudiera ser como una lágrima.
Debieran ser los mares los que cayeran en las lágrimas.
No comprendo la gran desproporción de las cosas.
Porque el mundo debiera ser pequeño y una pasión como mil mundos.
No sé por qué una garra no es de grande como la Historia
o como veinte siglos.
O un siglo no es sólo un minuto.
No sé.
O una cabeza más grande que un planeta, porque contiene a éste.
Un nervio de toro debiera ser como una nebulosa.
Y un desierto como un grano de arena.
Por eso las cosas están tristes.

Y TODAS LAS COSAS LLORAN LA DESPROPORCIÓN DEL MUNDO.

²⁰⁹ Tal como comenta Raquel Medina (1997: 91), “la cosificación del hombre, su animalización y su mutilación se relacionan con la ruptura de la distancia entre el individuo y el objeto. Si bien para el surrealismo esta ruptura de la distancia supone en el nivel de la percepción un descubrimiento de la realidad que se esconde detrás de las apariencias, también deviene en el efecto contrario de comprensión de la superioridad de la máquina.”

tus ojos / navegará mi ansia”). En cambio, en los poemas intermedios y en el final de esta cuarta parte encontramos algún contraste emocional, bien hacia el descenso, en “[Sólo hoy]” (R: 60) (“-los hombres van desnudos / por la ribera negra / con un rumor incierto / de inquietantes cadenas...”), hacia la horizontalidad que confiere la calma y la emoción neutra, en “Sardinero” (R: 61) (“La playa estaba sola: / ni penas, ni alegrías”) o un nuevo declive hacia la añoranza, en “Aguilar de Campoo” (R: 64) (“La tierra se siente sólo / como una ausencia del mar”) donde también se percibe la influencia de Machado (“Tierra de Campos, Castilla. / Castilla clara...”).

La última parte del libro es más desigual respecto a las anteriores, menos unitaria. Se compone de sonetos (donde vuelven a aparecer profundos desasosiegos) y décimas (que aluden a diferentes paisajes). Mientras que en las décimas, “Palencia”, “Mérida”, “Córdoba”, “Valencia”, “Mediterráneo” y “Cantábrico”, encontramos una cierta relación con los poemas marítimos anteriores y una acumulación de símbolos (*pájaros, cielo, nubes...*) que nos llevan al ascenso en todos ellos, no lo vemos así en los sonetos. En ellos, de nuevo vuelven a ser tres, las emociones saltan en direcciones contrarias. Así, en “Desvelo” (R: 65) se tiende al descenso (“Grité, grité y grité, mas nadie oía”, “cuerpo negro de horror y duro ceño”, “nadie a mis altos gritos respondía”, “mi voz sin sangre”, prieto espanto...”) por un camino de angustia que se encuentra con la muerte y que, al final, en el último verso, queda amortiguado por la esperanza que lleva definitivamente al ascenso (“abrí los ojos y volví a la vida”)²¹⁰. Por su parte, siguiendo con los contrastes, “Este abril” (R: 66) ejemplifica un poema de ascenso cargado de *sensaciones, dicha, delicia* y

²¹⁰ Recordamos aquí el poema “Serenidad” de su compañero y amigo José Hierro, donde también los ojos se abren a “la avidez de vida, la necesidad de vivir plenamente la vida y plenamente conocerla, sin que el dolor, las espinas ni las sombras sean capaces de abatir ese afán, ese frenesí vital a veces coronado de melancolía” (Cano, 1960: 482):

Almas claras. Ojos despiertos.
Oídos llenos de la música
del dolor. Los dedos felices,
aunque los hieran las agudas
espinas. Todo el sabor agrio
de la vida, en la lengua.

alegría. Mientras que “Luz roja en la noche” (R: 67) desciende una vez más a las sombras y al *horror pavoroso*.

En definitiva, tras haber destacado las virtudes del poemario, no podemos olvidar que se trata de su primer libro²¹¹ y, como tal, todavía sustenta las influencias más notables de la época, como se aprecia en poemas de corte más clásico combinados con otros se acercan a algunos movimientos de vanguardia (el surrealismo francés²¹² y el creacionismo de Gerardo Diego²¹³), hasta encontrar el estilo que caracterizará sus posteriores poemas²¹⁴. En cualquier caso, nosotros nos quedamos con las variantes que caracterizan un poemario de un poeta joven, emocional y todavía en proceso de aprendizaje, pero con una riqueza e intensidad que reflejan perfectamente los altibajos, ascensos y descensos, de la vida.

2.2.2. LOS ANIMALES²¹⁵

Los animales, publicado en *Proel* en 1945, fue el segundo libro de José Luis Hidalgo. Con una dedicatoria a Gerardo Diego²¹⁶ y apenas con once poemas, la

²¹¹ Comenta Payeras Grau (1988-1989: 32) que “este libro es el resultado de varios años de tanteos, desde la adolescencia hasta la primera juventud, por los terrenos de una incipiente vocación poética”.

²¹² La influencia del surrealismo, sin ser estridente, es destacable en Hidalgo, pese a que, como afirma García de la Concha (2007: 70), “el surrealismo francés tuvo, de entrada mala prensa en España”.

²¹³ En el acercamiento al creacionismo por parte de Hidalgo, especialmente en *Los animales*, es probable que se sintiese más influenciado por Gerardo Diego, “menos hermético” que Juan Larrea, quien [nos referimos a Diego], “acierta en las imágenes descriptivas [...], al gusto futurista, del repertorio de objetos modernos” (Soria Olmedo, 1991: 18)

²¹⁴ Pese a todo, es muy probable que este libro pudiese haber influido en otros poetas de generaciones posteriores. Curiosamente, aunque no se pueda corroborar la influencia, encontramos en el título “La raíz” de Rosales (1980: 52), que se fecha entre sus poemas de 1951 y en la antología se incluye en el apartado “Canciones”, así como en los primeros versos del mismo, algunas reminiscencias del poemario hidalguiano: “NO lo puedes decir pero lo vives / como vive la tierra el cuerpo de los muertos / y los va transformando en trigo o en madera que devuelvan el calor que tuvieron [...]”

²¹⁵ La primera edición de *Los animales* fue de 500 ejemplares. Constaba de “una viñeta del autor en portada y portadilla” y fue impreso en los talleres de Impresos Tipográficos del Hogar Provincial, en Santander. (García Cantalapiedra, 1975: 283)

mayoría brevísimos, dedicados a muy diversos animales (“Caballo”, “Tigre”, “Gato”, “Tortuga”, “Vaca”, “Gallo”, “Conejo”, “Araña”, “Hormiga”, “Víbora” y “Pez”), apreciamos en él la inspiración del creacionismo²¹⁷ en la peculiaridad con la que hace uso de las imágenes, desvinculando en ocasiones la palabra de la estricta realidad, aunque es evidente que no llega al desapego total. Pero la originalidad del poemario, en la que insisten sus estudiosos (Blasco, 1947b; Blasco, 1953; García Cantalapiedra, 1971; Diego, 1947b; Uceda, 1970; González Fuentes, 1997), reside en la sutileza con la que el autor equilibra la peculiar descripción con el intento de interpretar lo más profundo del animal descrito²¹⁸. Así pues, partiendo de una observación objetiva, y con un procedimiento al modo impresionista que demuestra sus dotes pictóricas²¹⁹,

²¹⁶ Gerardo Diego (1971: 78.79) alaba de este modo el poemario y nos anticipa en el comentario el valor de su gran obra: “*Los animales* es uno de los libros más breves, pero también de los más intensos y originales de la joven poesía contemporánea. Este libro, que una conmovedora dedicación me hace particularmente querido, revela ya toda la estupenda riqueza del poeta y del artista. Le bastan al autor once poemillas que oscilan entre los cinco o los veintitrés versos para levantar toda una zoología, doméstica casi siempre y modesta, pero genialmente reinventada por el poder creador del verbo, asistido de la magia totémica de un bisnieto lejano, pero rectísimo, de «homo altamirensis». La hazaña tenía sus precedentes en la literatura moderna y aun en la antigua. No hablo de los prodigios retóricos de Monsieur de Buffon o de las viñetas deliciosas de fray Luis de Granada. Más cerca, las historias naturales de Jules Renard, las endiabladas greguerías de Ramón, y allá lejos las gárgolas medievales del gótico y del mester de clarecía. Pero lo de Hidalgo, plástico y psicológico, es algo nuevo y felicísimo en su admirable sobriedad. Las audacias de una técnica libérrima encuentran la expresión caprichosa e infalible para la voracidad del tigre con la sangre más ardiente de una vida deshojándose en la nieve de sus dientes. O para los huevos de los siglos sobre la lentitud de la tortuga o para la garra sola de la araña o para el reloj de negra arena, de las hormigas. El apasionado lector de Alexandre se advierte en ciertos rasgos que son como briznas desprendidas de la ardiente selva de *La destrucción o el amor*. Hidalgo se encamina así, orientado por la potentísima luz del más grande de nuestros poetas, al descubrimiento de su yo más íntimo y verdadero, descubrimiento que se iba a realizar al año siguiente, penúltimo de su vida, que le desnuda de toda vestidura sugerida desde fuera, ni siquiera de la más hondas y cercanas amistades y le enfrenta de una vez, ¡ay!, para siempre, con su destino de apresurada tumba y ultratumba, con esos «Muertos» en que él mismo se multiplica y se sublima.”

²¹⁷ Sobre la influencia del ultraísmo y, especialmente, del creacionismo en la poesía posterior, comenta García de la Concha (2007: 53) que “el ultraísmo, y más concretamente el creacionismo, fomentaron en los poetas de la joven literatura el interés por la imagen como célula germinal del poema y el cultivo de un determinado tipo de metáfora, entendida como un proceso mágico por el que, acercando dos objetos alejados, se crea una relación nueva, supuestamente inexistente en el mundo natural.”

²¹⁸ Insiste atinadamente Miguel Ibáñez Cuesta (1997: 43-44), al referirse al modo de humanizar a los animales por parte del poeta, en el permanente esfuerzo de Hidalgo por “expresar la radical extrañeza de lo humano”.

²¹⁹ Julia Uceda (1970: 25-26) destaca de este poemario la pincelada pictórica que se aprecia en cada animal retratado: “Hidalgo ha tratado a sus animales como pintor. Su bestiario acusa la huella de una mano que conoce el manejo del lápiz y el color y los emplea a través de la palabra. Cada uno

Hidalgo logra captar la esencia anímica de cada animal a través de originales imágenes, como comprobaremos en el estudio de los símbolos. Precisamente en ese apartado comentaremos la novedad de sus imágenes y la personal interpretación que el poeta hacía del imaginario, por lo que aquí nos limitaremos a situar el poemario y a subrayar algunos movimientos ascensionales-descensionales en el mismo, algo menos destacable si comparamos este equilibrado poemario con el que le precede, *Raíz*, o la que sería su obra póstuma y magistral, *Los muertos*, donde los contrastes (ascensos y descensos) aparecen de forma continua.

Nos encontramos, por tanto, con el poemario más breve de Hidalgo, de unidad temática evidente y de colorismo abundante, con unas características que lo hacen cuanto menos destacable dentro del panorama poético de la posguerra española²²⁰. Por otro lado, el hecho de que los animales se describan desde el punto de vista emocional nos conduce a nuevos contrastes, si bien no tan abundantes como en sus otros dos poemarios, en los que la ascensión y el descenso bailan según el estado anímico que reflejan los versos. Sin ánimo de redundar en lo que expondremos con más detalle, destacaremos a continuación los casos más evidentes.

En efecto, la *sangre* aparece en más de la mitad de estos poemas (concretamente en seis de los once que componen el poemario). En “Caballo” (*LA*: 79), el primero de ellos, el rojo de la *sangre rumorosa* y de la *luna* inmensa se une a los *verdes céspedes* derrochando esperanza y a la luz que irradian las *estrellas* y el *astro* que en la primera y última estrofa acompaña al *corazón* del poeta. Todo incita a la ascensión, propia de un animal cuyo galope y energía representa la vitalidad, como se refleja en los siguientes versos:

de los animales es, además, un símbolo de los demás de su especie con la intención de descubrir una realidad esencial.”

²²⁰ Entre estas características, algunas de las cuales ya hemos abordado, señala González Fuentes “la riqueza de sus imágenes, a veces afiladas a un surrealismo de corte alexandrino, a veces al creacionismo heredado de Gerardo Diego y ajeno por completo a los más rancios tópicos al uso: la voluntad de trabajo poético que se fuerza sobre un tema tomado del exterior, en concreto, de la personal observación de la naturaleza; el completo alejamiento de la grandilocuente, vacua y fría retórica tan cultivada en ese momento por buena parte de los, llamémosles, poetas «oficiales» [...]” (González Fuentes, 1997: 32-33).

y en la noche del mundo tu relincho se eleva
como un cálido chorro que a las estrellas quema.

En cambio, la *sangre* puede adquirir tintes oscuros cuando se acerca a la *noche* y provocar un descenso, si no vertiginoso, al menos de alerta ante el acecho de la muerte, como ocurre en el poema “Víbora” (LA: 88), donde curiosamente la *tierra* compensa la caída actuando como *lumbre*, en cualquier caso hiriente (como el filo de una *aguja*):

VÍBORA al sol
por un silbido de sangre laminada
va rasgando el azogue de un espejo
donde la noche está acechando al día
y la tierra la lumbre de una aguja.

También la *tierra* aparece en varios poemas de *Los animales* (explícitamente en cuatro de ellos: “Caballo”, “Hormiga”, “Víbora” y “Pez”). Ese aferrarse a la naturaleza, también en forma de *selva* (“Tigre” y “Gato”), piedra (“Gallo”) o *yerba* (“Conejo”) supone un descenso (“la selva estremecida”, LA: 80, “en una noche negra azotaron la selva”, LA: 81) para ascender casi de inmediato tras el impulso:

[...]
ya muy cerca de la tierra,
de la tierra donde se sostiene el agua.)
Arriba, no lo sabes, ¡las águilas!) (LA: 89)

En cualquier caso, exceptuando los ejemplos citados y algún otro que comentaremos en apartados posteriores, el movimiento de estos poemas tiende a la horizontalidad, a la calma, a la placidez de las horas; no en vano, excepto el pez,

animal acuático, todos los animales son terrestres y no encontramos ningún poema dedicado exclusivamente a un ave que represente lo elevado del espacio aéreo, aunque sí aparezcan las *águilas* precisamente en el poema “Pez”, como se aprecia en los versos anteriores, uno de los pocos momentos en los que el ascenso se presenta de forma evidente, por oposición al descenso al fondo marino. Apreciamos esta manifestación general de quietud y reposo en versos concretos de los diferentes poemas:

En “Caballo” (LA: 79): “como un mar armonioso que por dentro cantara”

En “Gato” (LA: 81): “Vienen y nadie sabe de dónde vienen... / Vienen...”

En “Tortuga” (LA: 82): “Los siglos ponen huevos sobre su lentitud”

En “Vaca” (LA: 83): “su mansedumbre de nube solitaria”

En “Gallo” (LA: 84): “despereizando el día de somnolientos ojos”

En “Conejo” (LA: 85): “Este pálpito es solamente una piel escuchando”

En “Hormiga” (LA: 87): “enhebrando el planeta, innumerable”

En “Pez” (LA: 89): “que pasas y te olvidas de tu huella”

Una vez más comprobamos cómo Hidalgo maneja los ejes del espacio sin necesidad de moverse físicamente del ámbito elegido como central, obviamente el terrestre, mostrando los altibajos emocionales de un poeta que, joven y expectante, todavía busca el lugar donde hallarse y dejar reposar su palabra, algo que estaría a punto de ocurrir en el siguiente y definitivo poemario.

2.2.3. LOS MUERTOS²²¹

²²¹ *Los muertos* se publicó por vez primera en Madrid en 1947, en Ediciones “Colección Adonais”, en su volumen XXXIV. La edición fue de 550 ejemplares, de los cuales 425 fueron en papel de edición y otros 100 en papel especial. De estos últimos, 75 fueron numerados del 1 al 75 para los suscriptores de lujo de “Adonais” y 25 fueron numerados del I al XXV para los suscriptores de honor. Los 25 restantes, en tirada aparte, fueron numerados a mano del I al XXV, para la familia y los amigos del autor y llevaban escrito a mano el nombre del destinatario. Este libro, de 96 páginas, fue impreso en los talleres de Gráficas Uguina de Madrid. (García Cantalapiedra, 1975: 283)

A lo largo de este recorrido hemos podido comprobar cómo Hidalgo recurre deliberadamente al contraste como medio de enriquecer el poema y de manifestar sucesivas descargas emocionales que alternan con momentos de calma. De este modo, el poeta consigue arrastrar al lector por un “camino emocional” que, en el caso de *Los muertos*, “se nutre del contraste dramático entre vida y muerte, naturaleza e historia, eternidad y tiempo” y se balancea “entre horror y belleza, entre hermosas imágenes y muertos sangrantes y descompuestos” (Sánchez Romeralo, 1971: 326-327). Comprobaremos, en el apartado correspondiente, la afición de Hidalgo por el claroscuro y por el uso de colores opuestos como el rojo vivo frente a la gama fría en su paleta de tonalidades. Todos estos recursos, sumados a los símbolos oportunos, apoyan la intencionalidad del poeta para provocar una sucesión alternativa de intensificaciones y distensiones emocionales²²².

Los muertos es el último libro, el definitivo, de Hidalgo. En sus versos nos adentramos en el desasosiego y la inquietud²²³ ante las cuestiones trascendentes que más preocupan al ser humano; sin embargo, encontramos también, en justa alternancia, una sorprendente contención y serenidad²²⁴, unas veces trasmisora de

²²² M^a de Gracia Ifach (1976: 16) destaca las antítesis emocionales en *Los muertos*: “Búsqueda de Dios y deseo de morir y no morir a un tiempo, en agónica antítesis, pues si dice «hasta el vivir me duele», también confiesa: «No quiero morir nunca»...”

²²³ García Cantalapiedra (1997: 8), al sintetizar la temática, nos ofrece en unas pocas líneas la agitación y desvelo que emanan estos versos: “[...] Todo el contenido del libro es un enfrentamiento ante el tremendo hecho de la muerte; un enfrentamiento con la Divinidad en busca de respuestas a problemas y cuestiones relacionadas con la vida del ser humano y la trascendencia que la muerte encierra.”

²²⁴ Son varios los estudiosos que insisten en destacar la madurez del poeta ante las vivencias de lo trágico; entre ellos, Enrique Sordo (1971: 48) comenta: “Todo un libro, el último y el mejor – *Los muertos* – parece haber sido hecho únicamente para poder morir después con el ánimo descargada de inquietudes supremas. Esperaba la muerte con una extensa sonrisa de predestinado a su fin, al fin que llevaba enterrado en su carne. Y la muerte llegó sumergida en un revuelo, acaso de palomas o acaso de cuervos, y se encendió sobre un espíritu que deambulaba desde hacía mucho tiempo, y se quedó prendida a él, destinada a él, inmanente a él, para darle nueva e imperecedera forma”. El mismo Gerardo Diego (1971: 57) aporta la siguiente apreciación sobre el modo de afrontar el sufrimiento el poeta: “*Los muertos* [...] donde llegó a mayor hondura su purísima y juvenil inspiración. No sé si alguna vez se habrá dado una tan impresionante regata entre un poeta y su obra, entre un título plural concreto y un nombre singular, casi abstracto de puro increíble, entre una realidad patológica y una trasrealidad poemática, entre un destino y un auténtico vaticinio. El libro

paz y otras de resignación, al abordar el sufrimiento humano, la enfermedad y la muerte²²⁵. En esta serenidad insiste Ricardo Juan Blasco (1971: 93-94) al referirse a la entereza²²⁶ con la que en poeta se enfrenta a la angustia que conlleva la muerte y el gran interrogante ante el trance final:

El libro se titulaba ya *Los muertos*: en él alentaría la eterna angustia de los hombres ante la perpetua y gran incógnita. En esta obra, el sentimiento más acendrado, parece brotar de una vena todavía más profunda o exaltarse con una más elevada proyección que en los anteriores. Hay en él semejantes características de novedad, de bravía presión del lenguaje, de afiebrada temperatura de la creación que en los otros, pero también una solemne, majestuosa, inverosímil serenidad. Apela a lo más auténtico de nuestra condición con una elegante y sobria emoción contenida, emboscada y taciturna.

Los muertos está escrito como pórtico a una enfermedad mortal. Apenas concluido, el poeta desmaya la flor de su vida – una vida honesta, humilde, seria, de vocación doblemente artística, de pintor y de poeta – en el lecho del sufrimiento. Si el terrible mal va minando sus fuerzas físicas, aguza, en cambio su sensibilidad y sublima un espíritu en cotidiana lucha vencedora contra lo negro.” Por otro lado, Pedro Caba (1971: 126) destaca de *Los muertos* su sencillez, la resignación ante la muerte y la ternura contenida: “[...] Ningún poeta de habla española, en lo que va de siglo, ha alcanzado tanta grandeza poética con tanta sencillez. Nadie, después de Bécquer, ha alcanzado cimas y simas del decir patético recogido y hondo, como la de algunos poemas del libro *Los Muertos*”.

²²⁵ Resulta aquí de gran interés la aportación de María Payeras Grau (1988-1989: 34-35) sobre la concepción, desarrollo y evolución de este proyecto literario: “La idea inicial de *Los muertos* era realizar un libro basándose en las terribles consecuencias de la guerra civil española que habían calado profundamente en el ánimo de Hidalgo. Según ese proyecto inicial el libro iba a titularse *La llanura de los muertos* y, aunque no llegó a realizarse de ese modo, quedan entre sus poemas dispersos algunos ejemplos de temática bélica. Se trata de un grupo algo heterogéneo, en el que se encuentra un poema narrativo y circunstancial («Teniente Sabín de Isusi») con otro de alcance más general («Campesinos») [...] No son estos poemas especialmente interesantes y tienen, principalmente el valor de la anécdota y del testimonio que ofrecen acerca de una etapa importante en la vida del autor, cuando una guerra sin sentido asolaba su país y él se hallaba lejos de sus seres más queridos. [...] Madurada después, la idea de *Los muertos*, perdió concreción histórica para ganar en profundidad y avance universal: así llegó a nuestras manos la obra densa y fecunda que conocemos.”

²²⁶ Prieto de Paula comenta algunos de los elementos formales que contribuyen a esa contención expresiva en el poemario y destaca, refiriéndose a *Los muertos*, que el mismo Hidalgo “que había hecho sus ejercicios creacionistas se siente ya alejado de las piruetas del verbo, aunque no de las fulguraciones irracionistas, de las imágenes telúricas y cósmicas, de las referencias a las fuerzas elementales de una naturaleza convertida en una vasta necrópolis de reintegración sucesiva e infinita. Pero ahora todo ello aparece ordenadamente, en poemas que se disponen con frecuencia en tiradas arromanzadas de endecasílabos o alejandrinos –a veces eneasílabos-, por lo común parceladas en coplas de cuatro versos, lo que favorece una dicción contenida y vagamente musical, tan lejos de los desparramamientos versiculares como, en el extremo opuesto, de la codificación métrica de décimas y sonetos.” (Prieto de Paula, 2003: 17)

Si ahondamos en la temática del poemario, descubriremos cómo el poeta, consciente de la finitud del hombre²²⁷, vuelca sus preocupaciones en cuatro partes²²⁸ que no llegan a definirse como diferenciadas puesto que, como expresa acertadamente Uceda (1970: 26), “las ideas fundamentales aparecen muy mezcladas y forman un apretado conjunto de símbolos y certidumbres últimas que nos demuestran hasta qué punto *Los muertos* es el resultado de una extraordinaria aventura interior”. No obstante, pese a la dificultad de sistematización en esta manifestación expresiva vital, Fernández Quiñones (1971: 210) se refiere de modo sintético a estas cuatro partes y a la temática de cada una de ellas:

“Se divide *Los muertos* en cuatro partes. La primera viene a representar propiamente el encuentro del poeta con la muerte. La segunda, el encuentro con Dios. En la

²²⁷ “La preocupación por el destino último del hombre no aparece súbitamente en Hidalgo, pero madura, en velocísimo proceso, durante los últimos años de su vida.” (Uceda, 1970: 26).

²²⁸ El libro se divide en cuatro partes, “que no llevan título, señaladas por Hidalgo, R. J. Blasco y J. Hierro, quienes en el sanatorio, en el verano de 1946, ordenaron los poemas y titularon casi la mitad de los cincuenta y seis del libro. Hidalgo, según testimonio verbal de Hierro a J. Uceda, pensaba que las cuatro partes de *Los muertos* trataran de: 1.^a) Una meditación sobre el universo como un gran cementerio: en la tierra, el agua y el aire. 2.^a) Su ira y rebeldía ante el destino mortal de la creación. 3.^a) Su resignación. 4.^a) La luz –conocimiento y aceptación–, y la fe. Es de suponer que los amigos, en la tarea de ordenar el libro, procuraran seguir en lo posible el deseo de Hidalgo, a la vista de los poemas ya escritos.” En cualquier caso, piensa Mantero que esas partes, “en la primera parte, ese universo muerto, esos muertos (él incluido) bajo la deseada luz de las estrellas; en la segunda, la lucha con Dios; en la tercera, la unión, el deseo de fundirse con Dios; y en la cuarta, el sentimiento del tiempo y de la muerte [...] no son, desde luego, secciones rígidas. Los temas son combinables. La vida es muerte [...]” (Mantero, 1986: 56)

Prieto de Paula también se detiene en estas cuatro partes del libro: la primera como cementerio “(telúrico, oceánico, estelar)”, la segunda conteniendo los poemas “más amargos e inquisitivos del libro, esos que, aun sin la compulsión propia de la lírica tremendista, más se acercan a ella. En la tercera parte desciende la tensión expresiva, en tanto que la cuarta posee un carácter más heterogéneo, pues da cabida a todo lo que no tiene buen encaje en las secciones anteriores.” En cualquier caso, estamos de acuerdo con Prieto de Paula en que “de todos modos, la distribución de los poemas en el libro es circunstancial y a posteriori; lo que importa es el efecto que consigue la acumulación de composiciones en torno a los arcanos de la divinidad y de la muerte. Pero no se interprete que las interpelaciones a la divinidad tienen un carácter unitario u homogéneo; por el contrario, parecen ir cambiando de tono y de función. Unas veces se entiende a Dios como creación del hombre, un producto de las ansias humanas, que desaparecerá cuando muera su creador [...]. En otros poemas, existe al menos la duda [...]. En alguna ocasión, incluso, la epifanía del mundo conduce al poeta hasta la fe: «Cuando mis manos tocan / la roca dura y ciega, te siento en mí, Señor, / toco tu permanencia / y ya no dudo más / de que en el mundo seas.»” (Prieto de Paula, 2003: 17-18).

tercera, el poeta acepta –doliente y resignado- su destino. En la última se vuelve –solitario- hacia la vida, y en ella se debate en su tristeza.”

En relación con los temas que se abordan, se ha relacionado el poemario *Los muertos* con sus circunstancias vitales que hicieron de esta una publicación póstuma. De nuevo, los sentimientos, la intensidad en la expresión de los mismos y el *matiz melancólico* afloran en las siguientes palabras de María de Gracia Ifach (1971: 128-129):

[...] Acordarnos de José Luis Hidalgo es dar presencia a sus poemas póstumos, *Los muertos*, tan admirables. Quienes comentamos, hace un año, la extraña broma del azar consistiendo que el joven poeta muriese seis días antes de aparecer su libro, coincidimos en lo que fue un presagio: él mismo parece vaticinarlo en muchos de sus poemas. [...]

Como Novalis, como Rilke, como Byron, como cualquiera de nuestros poetas románticos, llevaba la amargura clavada en el alma. Era, en fin de cuentas, un exquisito romántico. Su obra poética, como su obra plástica, tan prometedora, ofrecen parecido matiz melancólico. El tema de la muerte es, en todo caso, lo de menos. La hondura de su concepción de la vida es lo que importa. Y José Luis Hidalgo recogió, en su temprana edad, la más fina y sustanciosa expresión de sentimientos y cosas con la misma intensidad que le hubiese proporcionado una larga existencia humana.

Estamos de acuerdo con la mayoría de la crítica en que la obsesión por la muerte y por la búsqueda o cuestionamiento de Dios son los dos grandes temas²²⁹

²²⁹ Expresado de otro modo, pero sin alejarse del pensamiento anterior, Luis F. Valles (1971: 180) comenta un tema clave en el poemario *Los Muertos* y que, irremediamente, nos conduce a sus dos obsesiones permanentes: “Otro aspecto de los más salientes –casi clave– de *Los Muertos* es la lucha. La obsesión por bucear desesperadamente en la idea de Dios y de la Vida y la Muerte, del más allá. Es el libro de un meridional que parece escribir con un rictus amargo en los labios, en un ansia a veces ascética, por llegar a la Verdad.”

que llenan por completo este poemario²³⁰. En esta línea, comenta Gonzalo Sobejano (1971: 134-135) los *dos pensamientos capitales* que Hidalgo transfiere al lector en *Los muertos*:

José Luis Hidalgo, en el prólogo de su obra, imprime dos pensamientos capitales: la obsesión de la muerte (Miguel Ángel) y la necesidad de un dios al que recurrir en el sufrimiento (Goethe). Bajo este lema dúplice, el libro –“libro y no casual junta de poesías” como dice Ricardo Gullón– se ofrece ya de antemano cuajado de íntimo tormento. Y eso es lo que, a la postre, deducimos de él: un dolor irritado y hondo, una batalla en la sombra.

En cualquier caso, pese a la insistencia en señalar que la muerte y Dios son los dos temas primordiales en *Los muertos*, conviene insistir, por un lado, en la peculiaridad que supone la fusión de ambos temas en uno²³¹ que, en ocasiones, lo envuelve todo y, por otro, en la multiplicidad de emociones²³² que convergen en nuevos interrogantes²³³. Enlazamos de nuevo así con el tema de los contrastes y nos encontramos ahora con otro al que se refiere Carlos Bousoño (1971: 192-195). Se

²³⁰ De un modo similar, se refiere a este sentimiento obsesivo Jorge Campos (1971: 190-191): “[...] *Los muertos*. En él está su sentimiento del mundo y la vida, su agonía religiosa, donde la duda vibra con fuerza unamuniana: su innato sentimiento de la muerte y la premonición de su fin, inesperada en el «rudo cántabro», muchacho de aparente fortaleza, lleno de sombría alegría, y en quien nadie esperaba ver surgir la mortal enfermedad”.

²³¹ De este modo lo explica Sánchez Romeralo (1971: 312): “*Los muertos* es un libro que habla de la muerte y habla de Dios; pero no como dos temas separados, sino como dos partes indivisibles de un mismo tema. Pensar en la muerte es pensar en Dios. Preguntarse por Dios es preguntarse por la muerte. Y *Los muertos* es sobre todo un libro de preguntas, un libro de dramáticas y sobrecogedoras preguntas.”

²³² Interesante resulta la valoración de Pedro Caba (1971: 188) en unas líneas que condensan el sentir del poeta y la transparencia con la que transmite sus emociones más íntimas: “[...] Pocas veces se ha hablado con tanta sinceridad y resignación, con humildad tan indecible y sencilla y honda, acerca de la muerte que se presiente, como en este libro dulcísimo y tremendo recorrido por los escalofríos de lo eterno. Pocas veces se ha hablado de un tema así, con menos retórica ni ampulosidad, con voz más ancha, limpia, honda y varonil, ni palabra más desnuda y honesta, más estremecida y nueva.”

²³³ Con respecto a la interrogación vuelve a insistir Sánchez Romeralo (1971: 318): “[...] *Los muertos* no expresan una sola emoción ni un solo sentimiento. Hay también duda en sus páginas. Ya dijimos que *Los muertos* es sobre todo un libro de preguntas. Así, cuando el poeta cree haber llegado a una negación amarga pero aquietadora, se da cuenta de que el Dios, la inquietud de Dios neutralizada por la negación, el Dios reducido a la nada, se le escapa también de su negación... y se esconde.”

trata, según él, del desigual valor literario que se aprecia entre los diferentes poemas del libro, algo que, según creemos, estaría vinculado a esta tensión vital no sometida a criterios estrictamente formales. En este sentido, Bousoño habla en su artículo sobre las causas por las que en algún momento el libro *Los Muertos* puede resultar monótono, apreciación con la que no coincidimos, y se refiere a dos: que sea una obra de una única perspectiva y la falta de experiencia del autor, de nuevo su juventud, que suple con imaginación²³⁴. No obstante, pese a estas consideraciones, el estudioso sitúa a Hidalgo entre los más elevados poetas de la posguerra:

Entre los poetas de postguerra, la lírica de *Los Muertos* es evidentemente una de las más altas. Otros poetas son, por supuesto, más variados en su perspectiva y temáticamente más ricos. Pero, que yo sepa, nadie ha superado aún al nuestro en intensidad de sentimiento. (Bousoño: 1971: 165)

Todas estas manifestaciones emocionales nos vuelven a situar en el territorio de las imágenes²³⁵, algunas de las cuales abordaremos al tratar los símbolos

²³⁴ “[...] *Los Muertos* es una obra de 56 piezas, entre las que sobresalen 15 ó 20 de máximo valor. Pero [...] al terminar la lectura del volumen, tenemos la impresión de aquellos poemas menos concentrados del libro no están exactamente enriqueciendo a los demás, densos y fulgurantes, sino al revés, restándoles una parte de su eficacia. ¿A qué se debe este hecho, tan anormal según nuestro criterio? Se me ocurre la siguiente explicación: *Los muertos* es una obra con una sola perspectiva: el poeta mira hacia los hombres acabados, difuntos, o se mira a sí mismo en trance de serlo, planteándose entonces el problema de la divinidad, a la que canta en una actitud generalmente de rebeldía. Si el tema único (la muerte) hubiese sido considerado desde diversos ángulos, no se verificaría probablemente el fenómeno que pretendemos esclarecer. Pero como el punto de vista a lo largo del tomito no sufre modificaciones importantes, no varía en lo esencial, los lectores, a la postre, experimentan fatiga, y aunque sus ojos se posen en un poema de primer orden, éste, al cogerles cansados ya, les impresiona menos que cuando leído con frescura, esto es, cuando leído autónomamente, sin conexión con sus compañeros.

La monotonía a la que nos referimos está además motivada, según creo entender, por una causa más profunda: la falta, en definitiva, de una intensa experiencia vital, de que el poeta, por su juventud, adolecía. Un libro entero dedicado al tema de la muerte no puede acaso concebirse con las suficientes variaciones sin el auxilio de un vasto conocimiento de la vida, que únicamente los años pueden proporcionar. Hidalgo sustituye esa experiencia por la imaginación. Su poesía es predominantemente sentimental, pero el sentimiento de sus versos (casi siempre muy intenso) lo recibimos, sobre todo, a través de la fantasía.” (Bousoño, 1971: 162-165)

²³⁵ De ellas habla Gonzalo Sobejano (1971: 135-136) en un interesantísimo y sintético análisis de *Los muertos*:

“La primera parte del libro es una bella figuración descriptiva del mundo de los muertos. En anteriores poemas ya Hidalgo mostraba su vocación de hondura y titulaba uno de ellos –publicado en la revista

correspondientes, para corroborar que en *Los muertos* encontramos la muestra más intensa de oscilación emocional, fundamentalmente en la primera parte del poemario. Concretamente, el libro se inicia con el poema “Silencio”²³⁶ (LM: 97) “cuyos versos iniciales dan buena muestra de su elevación” (Arlandis, 2010: 137). En efecto, vemos en él un excelente ejemplo de ascensión²³⁷. Las alas, el cielo, todo se resuelve para

Corcel de Valencia, e inserto en su primera obra, *Raíz*– con el sugestivo título de *Hay que bajar*. Esto es: hay que bajar a la semilla y al embrión, a la ciega raíz de todo. Aquí, más tarde, en esa parte inicial de *Los Muertos*, el poeta cumple su propio imperativo y desciende a un paisaje ahogado, negro, donde habitan tendidos los cuerpos sin movilidad. Los muertos son seres reales, idealizados en ese plural de conjunto; seres reales que yacen en definitiva postrados con los ojos abiertos a la verdad infinita, oprimiendo bajo sus espaldas flores leves que gimen sin aire.

Llevados por el poeta a este turbio estrato, penetramos con él en la espesura del silencio. Todo el poema introductorio –válido para prefigurar la ambientación del libro entero– palpita de soledad recogida, de olvido soterrado. Ese mundo distanciado reposa bajo el azul de Dios: plano de luz latente sobre la oscuridad hermética de los cuerpos que vivieron. [...].

En la imaginación de Hidalgo la muerte aparece como un árbol secreto. Distráidos por el rumor de la vida-sirena vamos caminando en la inadvertida fluencia de lo cotidiano. Pero, de repente, la sombra del árbol nos marca la extrema linde. [...]

Pero Hidalgo vuelve a los muertos, a los que cayeron, a los que son de su bosque. Y los canta bajo el agua, sobre las flores, entre el aire.

Los muertos del mar aparecen prisioneros en la cárcel del agua, en el ámbito sombrío de sus profundidades. El brillo siniestro es imagen frecuente. Aquí es el ojo lúcido del pez clavando su mirar en los ahogados, allá será una luna antigua y parada de difuso halo, otras veces un opaco brillo espectral.

En el impresionante y original poema que titula *Flores bajo los muertos*, quizá el más bello de todo el libro, José Luis Hidalgo hace muestra de una preciosa riqueza imaginativa. Bajo los muertos crecen flores y el peso de los muertos es, sobre esas flores, como la nube o la muerte sobre el hombre vivo. [...].

Y luego, el muerto entre el aire. Como en un desmayo de bondad y de sublimación en Dios – en ese Dios grande y vago al que Hidalgo alude con una fe también vaga y grande– el muerto abandona la tierra, en vuelo hacia la etérea zona de la pureza. Es una delicada impresión de muerte feliz, trazada con el acierto descriptivo con que nuestro poeta (pintor y dibujante exquisito) suele desmenuzar el más escondido secreto de lo ideal.”

²³⁶ Es interesante la apreciación de Mantero (1986: 59-60) sobre el uso de los adjetivos en este poema, puesto que, comenta, “los epítetos «grave mansedumbre», «voz triste» y «eterna luna» se acercan ya a Bécquer”, al igual que el hipérbaton hace recordar al poeta romántico, especialmente la anteposición de “¿Acaso, de estos hombres tendidos, la voz triste [...]?” Una influencia que sigue en el poema siguiente “Espera siempre” con epítetos como “árbol secreto”, “temblor misterioso”, “dulce terror”, “fría nieve”, “noche total”. O en “Ante el muerto”, puesto que “la imagen de la vida humana como un relámpago proviene de Bécquer, de la rima «LXIX»: «Al brillar un relámpago nacemos, / y aún dura su fulgor cuando morimos. / ¡Tan corto es el vivir!» Y estará en Vicente Aleixandre, en «Entre dos oscuridades, un relámpago», de *Historia del corazón*”. Sin embargo, destaca Mantero (1986: 65) la peculiaridad del poeta cántabro al afirmar: “Hidalgo no quiere ser relámpago, sino luz siempre ardiendo.”

²³⁷ En palabras de Arlandis (2010: 138), “es la vida lo que inconscientemente nos da alas, nos eleva hasta el mundo de los sueños, pero es la noche (la muerte) la que pone el peso en esas mismas alas; es decir, nos condena a la gravedad de la tierra, de ahí que la superación de esa conciencia temporal del ser humano sea un permanente y frustrante anhelo de elevación en vida.”

iniciar el vuelo y sentir la elevación permanente que en último verso nos acerca al anhelo de eternidad. Citamos la primera y la última estrofa de este poema, como representativas de esta tendencia al ascenso:

Silencio sobre el mundo. Va espesando sus alas
la grave mansedumbre del corazón que escucha.
Pesa sobre los muertos, como un cielo caído,
todo el latir del tiempo sobre la tierra única.

Hay almas, pero callan. Sobre los cuerpos vuelan,
pasan celestemente con un roce sin música;
pero el silencio existe: pesa sobre los muertos,
sobre la tierra pesa, como una eterna luna.

Con respecto a esta alternancia del eje ascendente y el eje descendente, ya en el poema “Espera siempre” (*LM*: 98), Fernández Quiñones (1971: 222-223) comenta acertadamente este fenómeno que se repite con frecuencia y que iremos analizando a lo largo del poemario:

Ciertamente, podemos apreciar una oscilación pendular en el movimiento expresivo del poema. Encontramos una primera estrofa en que de lleno –ya en el primer verso– se introduce vigorosamente, en unos pocos trazos enérgicamente delineados, el tema del poema, y su cualidad vivencial: la espera indefectible de la muerte, la sombra que de improviso ella cierne sobre nosotros, llevando a nuestra alma el terror por la infausta sorpresa de su amenaza. Siendo la primera estrofa, acusa un carácter eminentemente expositivo. [...]

Por el contrario, llegados a la segunda, la exposición se remansa, el sentimiento se detiene, simplemente alargando la vibración que el súbito estremecimiento anterior imprime en el alma del poeta. Está dedicada íntegramente a decirnos el temor interrogante que en nosotros abandona como un eco aquella primera sorpresa de lo adverso.

En la tercera estrofa, de nuevo se advierte la actividad de intensa vivencia. [...]

Siguiendo la pendulación estrófica, correspondería a la cuarta una nueva distensión. Pero, por otra parte, siendo la final de la composición, ya vimos –lexema final e inversión oracional condicionados por tal posición terminal- que esta circunstancia modula acordes de intensificación. Y una y otra antagónicas exigencias se satisfacen mediante un nuevo recurso: su distribución en sendos miembros dentro de la estrofa única.

Citamos el poema completo para comprobar la oscilación en un poema donde, como ocurre con la mayoría de esta primera parte, los continuos vaivenes equilibran la angustia con una resignación impropia de un poeta tan joven que suele presentar la muerte como un proceso natural y se mantiene en el eje de la esperanza:

ESPERA SIEMPRE

La muerte espera siempre, entre los años,²³⁸
 como un árbol secreto que ensombrece,
 de pronto, la blancura de un sendero
 y vamos caminando y nos sorprende.

Entonces, en la orilla de su sombra,
 un temblor misterioso nos detiene:
 miramos a lo alto y nuestros ojos
 brillan, como la luna, extrañamente.

Y, como luna, entramos en la noche
 sin saber dónde vamos, y la muerte
 va creciendo en nosotros, sin remedio,
 con un dulce terror de fría nieve.

²³⁸Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49. Madrid, 1944:
La muerte espera siempre entre los años/como un árbol...

La carne se deshace en la tristeza
de la tierra sin luz que la sostiene.
Sólo quedan los ojos que preguntan
En la noche total y nunca mueren.

Otra alternancia entre la condensación vital y la distensión en la entidad expresiva o vivencial de la creación estética la encontramos a continuación en el poema “Crepúsculo helado” (LM: 99), donde se pasa en una misma estrofa de un plano al otro con suma facilidad. Así, en la primera se aprecia el descenso en “Bajo los cuerpos sé que nada queda” y el ascenso en “Arriba sólo el aire adelgazándose / donde un cielo, implacable, se despeña”. En la segunda, de los “barrancos de la tierra” se asciende a “esas nubes”, que, en una nueva oscilación, son “de dolor” y, al mismo tiempo, “proféticas”. En la última estrofa, en cambio, se produce un descenso desde “el aire”, que se ha endurecido, y el “pájaro” que muere hasta la “tristeza” del “corazón”.

El aire se endurece, como un pájaro,
inmensamente helado que muriera.
Y el corazón, el corazón, abriéndose,
se me va desangrando de tristeza.

“Muertos bajo el agua” (LM: 99) representa ya desde el mismo título un poema de descenso. En las cuatro estrofas aparecen *agua* y *tierra* representando el sueño y el reposo de la muerte (“Los que estáis en el mar con vuestro sueño, / igual que los que en tierra con la muerte”, “el aire que en la tierra respirabais / ahora es agua mortal que os detiene”, “Único y solo mar, donde la noche / se tiñe de verdor, extrañamente. /Altos prados de sueño [...]”,”Pero la mar redonda, con sus muertos, / rueda por el espacio dulcemente.”). Se funden, pues, los elementos, los símbolos principales, donde también entra el *aire* provocando un ligero ascenso, para

equilibrar los vaivenes emotivos y acabar humanizando a Dios como avance del tema que ocupará la segunda y tercera parte del poemario: su personal religiosidad.

De un modo similar, en “Flores bajo los muertos” (*LM*: 101) los símbolos referentes a la naturaleza se acumulan para fundirse con unas emociones que ascienden²³⁹ a través del “vuelo” del “pájaro” y descienden cuando este vuelo “se apaga” hacia la “tierra” situada por Hidalgo “arriba, más arriba”. El “aire”, de nuevo el vuelo, se identifica con la “alegría”. Y en la última estrofa, una respuesta a este ascender y descender permanente en los poemas de un Hidalgo maduro que relativiza, apacigua y se permite pasar de la efusión al desánimo en un mismo verso:

¿Y qué? Todo es lo mismo: crecer o derrumbarse

“Nubes sobre los muertos” (*LM*: 102) enlaza con uno de los últimos versos del poema anterior (“tener sobre la carne una nube o la muerte”) y así hallamos un

²³⁹ Sin detenernos en su análisis, cabe destacar el poema “Elevación” de *Las flores del mal*, en el que Baudelaire se sirve del vuelo, las nubes y las aves para provocar el ascenso físico y emocional:

Por encima de estanques, por encima de valles,
De montañas y bosques, de mares y de nubes,
Más allá de los soles, más allá de los éteres,
Más allá del confín de estrelladas esferas,

Te desplazas, mi espíritu, con toda agilidad
Y como un nadador que se extasía en las olas,
Alegremente surcas la inmensidad profunda
Con voluptuosidad indecible y viril.

Escápate muy lejos de estos mórbidos miasmas,
Sube a purificarte al aire superior
Y apura, como un noble y divino licor,
La luz clara que inunda los límpidos espacios.

Detrás de los hastíos y los hondos pesares
Que abruman con su peso la neblinosa vida,
¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo
Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos!

Aquel cuyas ideas, cual si fueran alondras,
Levantán hacia el cielo matutino su vuelo
-¡Que planea sobre todo, y sabe sin esfuerzo,
La lengua de las flores y de las cosas mudas!

nuevo equilibrio entre un símbolo aéreo por excelencia, las “nubes”, y la “tierra” como representación, en este caso, de muerte y descenso. Las “torres” y el “cielo” provocan un ascenso evidente en la segunda estrofa. Y en la última, el “muerto”, como único protagonista, representando a todos los hombres, permanece anónimo, como recordatorio, frecuente en el poeta, de que ante la muerte todos somos iguales.

Un solo muerto llevan, lo levantan.
Un solo y blanco muerto de los hombres,
Desnudo y refulgente, como un astro.
Nadie sabe quién es, cuál es su nombre.

En “Muerto en el aire” (*LM*: 103) la elevación se vincula a la muerte para adquirir un significado religioso. La cercanía de Dios, su presencia, provoca un ascenso (“Alta tumba”) que se vincula a la eternidad y al vuelo permanente (“y a su eterno vivir el alma vuela”). La última estrofa resume la emoción permanente del poema hasta el punto de que la tierra pierde su simbolismo al hacerse liviana:

Murió en el aire cuando estaba Dios
más cerca de su ser, cuando la tierra
no sentía su peso y le llamaba
con su mano rugosa entre la niebla.

Esta sensación de cercanía a Dios y de ligereza ante la muerte se repite en el poema “Ante un muerto” (*LM*: 104), donde el dolor (“el dolor de los hombres, con sus ciegas / y dolorosas formas que perecen”) y la tristeza (“Es triste levantarse, con el cuerpo / como una antorcha viva, y encenderle / con la carne mortal en las estrellas / de su cielo impasible y transparente”) de las primeras estrofas da paso a la elevación final que quema, arde y brilla:

Yo no quiero morir como tú has muerto,

sobre la tierra dura, oscuramente.
 Quiero brillar con las estrellas, alto;
 jamás descansaré, arderé siempre.

En “¿Qué sabes?” (*LM*: 105) encontramos, ya desde los interrogantes de la primera estrofa y la identificación con la sombra que apareció, como vimos, en otros poemas (“¿Qué sabes?, dime. Oscureciendo, / yaces sobre tu sombra muerto y solo”) diferentes alusiones explícitas al descenso (“como una luna triste derribada”, “bajo mi pie desnudo”, “Tan hondo vives”). Y, del mismo modo que en los dos poemas anteriores, solo la esperanza de la eternidad consigue provocar el ascenso:

Sólo a la eternidad miran tus ojos.

El siguiente poema, “Llamas eternas” (*LM*: 106), marca una oscilación vertical desde el descenso del primer verso (“Bajo la tierra seca”) al ascenso de la segunda estrofa (“brota en los aires puros / donde Dios se derrama”) en la que la divinidad vuelve a manifestarse. Pero Hidalgo no se conforma con estos momentos de decaimiento y efusividad. El poeta los multiplica hasta tal punto que, como hemos visto en otros poemas, los confronta en una misma estrofa (“Estáis muertos, hundidos”, “y crecéis y crecéis”) en un alarde de ensalzar la fe ante la desesperación que provoca la presencia de la muerte:

Estáis muertos, hundidos,
 pero su soplo ya os traspasa,
 y crecéis y crecéis, durante siglos,
 y le estáis contemplando cara a cara.

Por el contrario, “Los amigos muertos” (*LM*: 107) comienza aludiendo a la esperanza (“He adelantado mi esperanza”) para, a continuación, ya a partir de la segunda estrofa, conducir los versos hacia una caída vertiginosa al desánimo que

provoca la ausencia (“Pero estáis muertos y no puedo / elevarme hasta vuestra muerte”), a la tristeza apática (“Ya nada sois: vaga amargura / que se deshace tristemente”) y a la paradoja que, una vez más, conduce a la muerte inevitable (“Muertos estáis y con mi vida / no he de encontraros en la muerte”) que, pese a su horror, convierte a los muertos, y ese es el hálito de fe que se atisba en el poema, en “luces celestes”. Así lo vemos en la segunda estrofa que recuerda los versos de Santa Teresa (“Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero”):

Pero estáis muertos y no puedo
elevarme hasta vuestra muerte,
porque soy tierra, soy materia,
y vosotros luces celestes.

De “Sol de muerte” (*LM*: 108) destacamos su horizontalidad provocada por la suma de contrastes (“oro triste”, “sol vago”, “sombrió sol”, “voz atardecida”, “luz opaca”) de sustantivos luminosos y adjetivos que apagan su significado original. De este modo, se dosifica el entusiasmo, el ánimo se tiñe de gris y la calma se adueña de un poeta que sigue buscando a Dios en tinieblas luminosas y en un “sol misterioso”.

Interesa insistir en la caída que se produce en “Rumor lejano” (*LM*: 109) por la inclinación de un *árbol* que, de ese modo, deja aparcado su significado aéreo. La *tierra*, regeneradora cuna de los muertos, y la *raíz* muestran un descenso explícito (“mi raíz he hundido”) que conduce, en este caso, a la soledad.

Eterna es esta tierra y nunca de ella
alcéis hacia la vida vuestros ojos;
en ella mi raíz he hundido siempre,
a ella vuelvo mi frente y vuelvo solo.

La *tierra* y las *raíces* vuelven a ser lugar común en el poema “Lo fatal” (LM: 110). De nuevo muerte y vida se baten en duelo y los anhelos de búsqueda chocan con el desconsuelo que provoca la triste realidad que se acaba imponiendo. Citamos las dos últimas estrofas para comprobar el ascenso de la tercera frente al descenso de la cuarta:

Quisiera ser yo mismo, luz distinta
brillando cada día con el alba,
estrella de la noche, siempre joven,
que fulge de sí misma solitaria.

Pero ya no estoy solo, mi ser vivo
lleva siempre los muertos en su entraña.
Moriré como todos y mi vida
Será oscura memoria en otras almas.

En el poema “Esta noche” (LM: 111) ocurre lo contrario que “En los amigos muertos”. Si este se iniciaba con un ascenso para descender después, en “Esta noche” vemos el proceso inverso. En la primera estrofa la tristeza y el derrumbamiento aparecen explícitamente (“qué triste sonaría entre los hombres / el ruido de mi alma al derrumbarse”), para después ascender en la segunda entre *pájaros* y *aire*, ambos símbolos de vuelo (“qué triste sonaría entre los hombres / el ruido de mi alma al derrumbarse”), y seguir haciéndolo en la tercera (“Niña del alma, elevándose, muriendo / al encontrarse viva sin su carne”) pese a la muerte o, precisamente, por ella. Y en la última, Dios como culminación del ascenso, entre *estrellas*, símbolo aéreo al que se une la luz, avance de la segunda parte, de evidente tinte religioso, a la que ya nos vamos acercando:

Y la noche, la noche, las estrellas
impasibles brotando eternidades,

y la mano de Dios inmensamente
abierta temblorosa y esperándome.

La primera parte de *Los muertos* finaliza con el poema “Amanecer” (LM: 112), que bien podemos tomar como referencia de emoción elevada, positiva, y que citaremos como muestra de predominio del eje ascendente en la expresión emocional de Hidalgo, con un final casi místico que recuerda el conocido verso de Santa Teresa. Al no haber sido citado en su totalidad con antelación, lo reproducimos ahora:

AMANECER

Cuando los ojos de Dios se abren
amaneciendo por la tierra,
y sobre el mundo de los vivos
se derrama su transparencia,

yo abro los míos para todo
y en todo veo Su belleza
y comprendo que si he nacido
es porque Él quiere que así sea.

Mi alma entera se desnuda
de la materia en que está presa
y una luz pura me traspasa
y como un agua azul me anega.

Agua de siglos, me has llegado
del fondo ciego de su alberca.
Luz incesante que de Él brotas
para los hombres, agua eterna,

ya me he mojado y he bebido
 hasta saciar mi sed inmensa
 y te miro desde la orilla
 y no comprendo que no muera.

Este poema enlaza con la segunda parte del poemario, donde el sentimiento religioso es patente. Nos hemos detenido en la primera parte de *Los muertos*, cuyos poemas hemos comentado uno a uno, por parecernos la más original y representativa del Hidalgo inquieto, profundo y complejo que despertó en sus últimos años de vida y tanto ha aportado a la poesía, aunque María Payeras Grau (1988-1989: 38) comenta que “desde el punto de vista teórico, como aproximación a la personalidad de Hidalgo, seguramente es el segundo apartado de *Los muertos* es que presenta un mayor interés” puesto que en él “vemos desarrollarse un íntimo coloquio con Dios que entre la duda y la esperanza adquiere diversas tonalidades”. Pese a estas *tonalidades*, en la segunda parte del libro encontramos más uniformidad en cuanto a la temática y el equilibrio con el que se aborda. No obstante, los contrastes existen, provocando en este caso acercamiento o distanciamiento a Dios. Citaremos los más representativos.

En “Mano de Dios” (LM: 113) se evidencia el descenso en la primera estrofa (“como una luna roja que hasta la tierra baja / y nos toca la frente hundida en el silencio”). La aparente caída de la segunda estrofa (“al ver sobre mi vida toda tu luz cayendo”) queda difusa porque parece tratarse de una iluminación divina que, sin embargo, se hace patente en la última con paradojas desgarradoras (“tu fulgor terrible”, “pura noche negra”) que desembocan en una dura interrogación, tanto como la “piedra, inerte”, con la que se compara el poeta:

Señor, ¿por qué encendiste con tu fulgor terrible
 la pura noche negra que oculta mis secretos?
 ¿Por qué no me dejaste como la piedra, inerte,
 eternamente blanco, eternamente muerto?

Los tópicos de luces y sombras, día y noche, se acumulan en “Muerte” (LM: 114), uno de los poemas más plagados de contrastes que encontramos en esta segunda parte (“Señor: lo tienes todo; una zona sombría²⁴⁰ / y otra de luz, celeste y clara. / Mas, dime Tú, Señor, ¿los que han muerto,²⁴¹ / es la noche o el día lo que alcanzan?²⁴²” “al odio o al amor de tus dos garras”). Se trata de un poema donde las dudas hacen peligrar el equilibrio horizontal, como lo corrobora la última estrofa que, como el poema anterior, plantea un conflicto interior en una profunda cuestión que no obtiene respuesta:

Dime, dime, Señor: ¿por qué a nosotros
nos elegiste para tu batalla?
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,
la eterna paz o la eternal borrasca?

En “Resignación” (LM: 115) las dudas anteriores se convierten en reproches hacia Dios en una primera estrofa de descenso a las profundidades de la desesperanza:

¡Qué piedad por los muertos vas a tener, Señor,
si ya tu voluntad los ha matado,
si ya los has hundido para siempre
en un silencio eterno y sin descanso!

Y el descenso se agudiza y pesa, al aludir a la crueldad divina, en la segunda estrofa:

²⁴⁰ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:

Señor: lo tienes, todo; una zona sombría

²⁴¹ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:

Mas, dime Tú, Señor, los que se han muerto:

²⁴² Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:

¿es la noche o el día lo que alcanzan?

Sangran los muertos, sangran. Los golpeas
 con el tiempo implacable de los años:
 los desintegras de la tierra oscura,
 los pudres a furiosos latigazos.

Finalmente, Hidalgo acepta el papel que le toca jugar en la bajada y adopta una posición confusa, tal vez irónica, entre la comprensión, la súplica y el abandono.

Te comprendo, Señor, veo tu juego,
 tu total e infinito solitario.
 Juega, juega, Señor, pero perdónanos
 La carne que nos diste por matarnos.

En los poemas siguientes, “Si supiera, Señor...” (LM: 116) y “Luz sombría” (LM: 117), ambos de dos estrofas, se produce un ascenso en la primera estrofa de ambos, en el primero representado por la luz, en el segundo por el rojo de la sangre. Y, a continuación, ambos poemas inician la segunda estrofa con el adversativo “pero” que cambia el rumbo de la emoción primera. En “Si supiera, Señor...” afirma que sus propias creencias morirán con su muerte. En “Luz sombría” pide a la *tierra* y los *bosques* que, ante la desconfianza que le acompaña, sean ellos quienes proclamen las alabanzas del Dios del que ahora duda.

Este descenso se da de lleno en el próximo poema, “Has bajado” (LM: 118) (título que recuerda al de *Raíz*, “Hay que bajar”, R: 28), de una única estrofa y donde el reproche vuelve a adquirir un tono irónico.

Has bajado a la tierra, cuando nadie te oía,²⁴³
 y has mirado a los vivos y contado tus muertos.
 Señor: duerme sereno; ya cumpliste tu día,²⁴⁴

²⁴³ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:
Has bajado a la tierra cuando nadie te oía

puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.

Hidalgo plantea en varios poemas la idea unamuniana de soñar a Dios o que sea Dios quien le sueñe, como ocurre en “Los Hijos” (LM: 125-156), con predominio de símbolos terrestres (*suelo, tierra, semilla*) sobre alguno acuático (*ríos*) y en que se manifiesta el deseo incumplido, por la muerte prematura, de dejar descendencia y acercarse de ese modo a Dios; en “Te busco” (LM: 127), con superioridad de elementos acuáticos (*mar, aguas, orillas, riberas*) que fluyen hacia la horizontalidad; en “El sueño de Dios” (LM: 112), poema que combina los símbolos luminosos ascendentes (*incendiado, estrella, brillaba, ardiendo*) con los terrestres que tienden al descenso (*tierra, raíz*); o en “Llega la noche” (LM: 129), con nueva acumulación de símbolos terrestres (*tierra*), acuáticos (*agua*) y aéreos (*pájaro*), con las consiguientes subidas y bajadas, donde, en palabras de Payeras Grau (1988-1989: 40), “la muerte de Dios y la muerte del hombre se conciben como fatalmente unidas al ser el primero fruto de la mente humana”:

Morir, morir... Acércate. La noche nos apresa
con su espesa dulzura tendida sobre el campo.
Señor: nos hemos muerto sobre la tierra negra.
Señor: ya eternamente nos hemos acabado.

En este juego de símbolos, vuelven a aunarse *árbol* y *mar* en “Déjame así” (LM: 128) para conjugar sus dos significaciones positivas, como ya comentamos, que tienden a la elevación en este poema que manifiesta abiertamente la esperanza.

Déjame así, con esta carne oscura,
como un árbol, de pronto, que no crece
porque ha sentido al mar. Ya no pregunto:
brama tu palpitar sobre mi frente.

²⁴⁴ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:
Señor: duerme sereno, ya cumpliste tu día,

Lo mismo ocurre en “Yo quiero ser el árbol” (LM: 122), en el que los símbolos terrestres (*raíz, tierra, páramo*), acuáticos (*mar*) y aéreos (*viento, árbol, cielo*) conviven en armonía con el triunfo de estos últimos que, combinados con la luminosidad que envuelve al poema se convierte en un canto al deseo de ascender y de crecer en la esperanza y en la fe. Destacamos la última estrofa que, en este caso, más que una pregunta como en los anteriores, pretende ser un ruego, una aclamación o una súplica:

Restitúyeme puro a esta tierra que piso
o dame la luz alta que en las estrellas brilla.
Yo quiero ser el Árbol, quiero tener mis frutos:
la tierra, el mar, el cielo, la eternidad perdida.

El comienzo de “Vivir doloroso” (LM: 120-121) (“Solo vivo, Señor, y hasta el vivir me duele”) vuelve a recordar los versos de Santa Teresa. En él el símbolo del árbol que, por naturaleza, tiende a ascender, se tiñe del dolor que embarga al poeta y, a partir de ahí, pese a “una lluvia espesa que cayera del alma” con el ánimo de reconfortar, todo tiende al descenso (“el mundo derramado”), “sobre la tierra”, “bajo los cielos”. No obstante, los contrastes de las estrofas finales nos sitúan en tira y afloja metafísico²⁴⁵ en el que el deseo de ver a Dios, el ansia de saberle, pueden más que la oscuridad en la que le sumerge la duda:

Vivir es como flor entre dos negros vientos
una ardiente belleza sobre lo inerte alcanza.
Vivir es un relámpago que enciende cuando toca,
es una luz terrible que un mar extraño apaga.

²⁴⁵ Matizan Ángel Raimundo Fernández y Francisco Susinos Ruiz (1992: 5) que “Hidalgo es un poeta metafísico; pero no lo es desde un ángulo desnudamente intelectual, de geniales concepciones abstractas; ni crea mitos, ni quiere que su poesía se diluya en sugerencias indefinibles”. En este aspecto, subrayan, “sus poemas *están* ahí, ceñidos, muy carnalmente ceñidos a las cosas; y tienen un tamaño y un peso y hasta calor bien tangibles”.

Señor: yo quiero verte, quiero que mi relámpago
me deje, eternamente, mirarte cara a cara
y que el mar de la muerte en cuyas aguas bebes,
seque, infinitamente, la sed de tu garganta.

Una duda que, pese al intento de disiparla, se revuelve de nuevo, combinada con el anhelo de creer, y provoca nuevas oscilaciones emocionales en el poema “Verbo de Dios” (LM: 123), del cual citamos la última estrofa:

Verbo sólo de Dios. Sólo su nombre.
Voy por la tierra con mi duda amarga.
Pero si Tú no existes, ¿por qué, entonces,
he de dar nombre a mi esperanza?

En cualquier caso, los sentimientos del poeta son volubles al respecto. De este modo en “Estoy maduro” (LM: 124) se renueva la esperanza, adornada ella con símbolos luminosos (*sol, dorado, luna, astro, luz, quemará*) y regada por *lluvia* (“zumo”, “savia”) purificadora. Así, en la estrofa final encontramos la realidad del descenso a la *tierra* junto al ascenso hacia una visión del más allá, teñida ahora de rojo vital y de *sangre*, que el poeta se empeña en buscar en cada poema:

Será que estaré muerto y entregado
otra vez a la tierra de las tumbas.
Pero, sangre inmortal, mi roja entraña
de nuevo quemará tu luz futura.

Y en este vaivén de contrastes, terminaremos esta segunda parte haciendo referencia al poema “No soy eterno” (LM: 126), en el que cada estrofa es un negar y afirmar continuo, una confirmación de la realidad de la muerte en el primer verso de cada estrofa (“No soy eterno y Tú lo sabes”, “Pero la carne se deshace”, “Y cada

cuerpo es una herida”) frente a un deseo de iluminación que manifiesta en estos versos:

Sólo la luz con que te miro
brillará siempre entre los hombres
de cuerpo en cuerpo y sin destino.

Tras haber comentado las dos primeras partes de *Los muertos*, coincidimos con María Payeras (1988-1989: 41) en que “Hidalgo no se aparta de algunos motivos poéticos fundamentales, por ello no es de extrañar que los dos primeros apartados del libro contengan ya, en lo esencial, el pensamiento metafísico de su autor” y que los dos apartados restantes son “mucho menos densos que los anteriores”. Aun así, consideramos de gran interés el modo en el que el poeta ahonda en su fundamental concepción de las ideas trascendentales y la forma de acercarlas a la cotidianidad. En este sentido seguiremos apreciando interesantes contrastes, elevaciones y descensos e incluso paradojas vitales en la manera de enfrentarse el poeta a sus dudas e incertidumbres.

Como respuesta a un cierto desasosiego anterior, en algunos de estos poemas encontramos resignación, como en “Ahora que ya estoy solo” (*LM*: 131) (“que a la muerte hay que ir sin que nadie nos llore”) y en “Por qué voy a llorarme” (*LM*: 132) (“¿Por qué voy a llorarme? Los árboles no lloran /cuando el hacha furiosa les hiere la madera”). En ambos, el símbolo del árbol denota entereza y elevación, aunque la *sombra* del primero y las *tinieblas* del segundo equilibran el vuelo y sitúan la emoción del poeta en un estado de pausa, de aceptación estática.

En “Dios en la primavera” (*LM*: 133) *amor* y *odio* contrastan a lo largo de todo el poema y se oponen en un mismo verso (“porque te odio y amo sin tenerte”) marcando casi al tiempo varios ascensos y descensos desconcertantes, dudas (“sin saberte”) y certezas (“comprendiéndote”), sin orden ni sosiego.

Igual que en el anterior apartado, vuelve a aparecer el tema del Dios soñado y que sueña²⁴⁶, como vemos en la segunda estrofa de “Pregunta” (*LM*: 134) con un ascenso en los dos primeros versos y un descenso en los dos últimos:

Y si Tú eres, Señor, tan sólo un sueño
que de mi ser humano se levanta,
¿por qué ahora la triste carne mía
no es el Dios infinito que soñara?

Y también encontramos la noche como acercamiento a Dios a través del sueño en el poema ascendente “Me miras” (*LM*: 135), en el que el juego de la mirada y el desdoblamiento, como ya vimos, destacan de manera evidente:

Cuando duermo me miras en la noche
con el brillo de todas las estrellas.
Y despierto en el día y tu mirada
está quieta y redonda, siempre alerta.

Cuando muera, Señor, ¿tendrán Tus ojos
una sola mirada enorme y ciega?

²⁴⁶ Es interesante al respecto el comentario de Payeras Grau (1988-1989: 40) sobre el modo de expresar el poeta la emotividad religiosa, aunque no encontremos con exactitud el modo de definirla, puesto que ni el mismo poeta tiene claros sus sentimientos al respecto: “En el tercer apartado se pretende ahondar en la noción de Dios, comprender su esencia. Una vez más hallamos expresada la duda trascendente junto a la búsqueda de la verdad y la convicción de que el Ser Supremo, si existe, goza avivando los sufrimientos del hombre y manteniéndole en la incertidumbre; nuevamente el escepticismo racional viene corregido por una emotividad anhelante de Dios. Hasta aquí podría decirse que todo se sitúa en una línea de franca continuidad con lo anteriormente expresado de no ser porque el yo lírico manifiesta una nueva actitud vital frente a esos temas. Por una parte, la vida se define por su efímera condición; ése es, en definitiva el destino humano: el de consumirse, y, puesto que no hay un más allá que justifique el sacrificio, la vida misma habrá de ser recinto sagrado y ofrenda. A menudo se refiere el poeta a la propia carnalidad y contingencia expresando la más honda frustración por la paradójica ironía de saber que sólo el hombre, consciente de su efímera condición, a diferencia de las otras criaturas, es capaz de soñar con un ser eterno”

En los siguientes poemas, “Dios en la piedra” (LM: 136), “Polvo de mi ruina” (LM: 137), “Hombre soy” (LM: 138), “Manos que te buscan” (LM: 139) y “Huida” (LM: 140), predominan los símbolos terrestres, fundamentalmente *tierra* y *piedra*, aunque en algunos de los citados se tiende hacia un ascenso emocional (“Señor, ahora te toco, / te toco, sí. Me quemas.”, LM: 136), apoyado en ocasiones en símbolos aéreos, como los *pájaros* y *estrellas* de “Manos que te buscan”, que contrasta con el descenso de los otros hacia la *sepultura* (“Polvo de mi ruina”), el *sepulcro* (“Hombre soy”) o la *muerte* (“Huida”) que, al fin y al cabo, vienen a ser lo mismo.

Por el contrario, el último poema de esta tercera parte, “Oración en Silencio” (LM: 141) hace el ascenso explícito en varias ocasiones con apoyo verbal de elevación (“levanto”, “crece”) y el simbolismo colorista de la *luz* y el *blanco*, reflejo de vida y pureza. Aunque, en la última estrofa, Hidalgo sigue provocando contrastes con un tono lastimoso de *llanto*, aunque cómplice y confidente, y su continua predisposición a los interrogantes:

El silencio es, Señor, como la muerte
y sólo muerto has de escuchar mi llanto.
Escucha mi silencio: aún estoy vivo
y preguntando.

La cuarta parte está formada por trece poemas en los que el poeta manifiesta cierta resignación ante la muerte²⁴⁷, como vemos en el poema “Invierno” (LM: 151) en el que los símbolos aéreos (*cielo*, *nubes*, *pájaro*, *árboles*) predominan sobre los terrestres (*tierra*) provocando un ascenso leve que *se desploma* pronto cediendo el paso primero a la tristeza y luego al estoicismo:

²⁴⁷ Tal como comenta María Payeras Grau (1988-1989: 42), en el apartado cuarto y último del libro el poeta destaca “tres condiciones esenciales para que la idea de la muerte sea llevadera: que ésta no cause sufrimiento a los que quedan, que la aniquilación no sea total y que haya quedado atrás una vida madura y plena”.

Puedo morirme... Ya he sabido
cómo se mueren otras rosas,
cómo se ocultan en la nada
todos los ramos de las frondas...
Pero mi vida no es lo mismo,
puede aún decir algunas cosas
contemplando cómo sus dedos,
luz del invierno, me deshojan.

Por otro lado, en este último bloque de poemas el poeta reconduce lo trascendental hacia la vida más cotidiana, hasta hacer aflorar las emociones más personales como la soledad, la ansiedad o la tristeza. Precisamente en el primer poema de este grupo, “Tristeza” (*LM*: 143), aparece este sentimiento de un modo elevado, vinculado al símbolo aéreo de las *nubes*, dignificando así las emociones anteriormente citadas como parte del transcurrir vital:

Pido las cosas que no tengo,
algo que quise y no quería,
un amor vago... Pero pasan
todas las cosas, alma mía,
como las nubes y las rosas
pasan, pasan... Yo ya sabía
que allá en tu fondo me brotaba
una tristeza sin medida
porque las cosas que yo quise
cada mañana son distintas
nubes y rosas, amor vago
y esa tristeza que no es mía...

De este modo, la misma vivencia se impone por encima de todos los razonamientos acerca de su sentido. Sentir y vivir sin más es lo que propone ahora el

poeta, sin dejar de lado la tensión y los contrastes a lo que nos tiene acostumbrados²⁴⁸. Como ocurre en “Hoguera de amor” (*LM*: 146) donde queda patente el decaimiento de la penúltima estrofa, en la que las *nubes* se tiñen de *oscuro* para perder su simbolismo de elevación:

No pensar en las hojas que sufren
y olvidar el dolor de sus troncos.
No saber si las nubes que nacen
vuelven ya de un oscuro retorno...

Sin embargo, en la última estrofa del mismo poema se alza toda una pasión desbordante de vida (acompañada de símbolos ígneos) que “quema” y desemboca en el “amor loco”:

Mas sentir en el pecho, encendida
por el viento que trae el otoño,
una hoguera de fuego que, alegre,
quema el mundo con un amor loco. (*LM*: 146)

En los siguientes poemas continúa Hidalgo ahondando en las mismas obsesiones. De nuevo, la tristeza ante la fugacidad de la vida aparece en el poema “Orilla de la noche” (*LM*: 144), esta vez con tendencia al descenso por los matices de

²⁴⁸ Es importante recalcar este sentir poético fluctuante, como corresponde a la complejidad de la existencia y a las paradojas de la vida. Y así lo destacan igualmente Ángel Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 33), refiriéndose a los temas que aborda la poesía hidalguiana: “Soledad reiteradamente vivida, vegetalismo, dolor de vivir, tactilidad, primitivismo, sentido de la tierra, sentido de la muerte, sentido de Dios... son los principales relieves de esta compleja vivencia que es el vivir humano”. Y añaden que, para expresar “este irremediable vivir –paradójico, dipolar” el poeta “convive con el árbol y con la lluvia espesa y se abre el diálogo de los tactos, el tacto de las raíces y del yacer, de la propia corporalidad y de extrañas manos ásperas, del hielo y de la brasa, de la lluvia que cae sobre el cuerpo y, últimamente, el tacto límite del Dios que toca, hiriente, el alma y huye”, lo cual da buena muestra de la riqueza simbólica en los versos de Hidalgo.

oscuridad (“y detener su oscuro paso”) y negrura (“un agua negra, la tristeza”) que la acompañan en las dos últimas estrofas:

Quiero apresarlas con mis dedos
y detener su oscuro paso.
Se me ha secado la garganta.
Quiero beberla con mis labios.

Un agua negra, la tristeza
ha de beber, para su canto.
Tengo la noche recogida
en este cuenco de las manos.

En “Yo soy el centro” (*LM*: 145) se vuelve a la estabilidad (“Yo soy el centro, donde todo / ha de volver en cada cosa”). El poeta, como ya es frecuente en este libro, combina los símbolos aéreos (*nubes, árboles*), terrestres (*tierra, bosque, rocas*) y acuáticos (*aguas*) para situarse en una horizontalidad emocional donde se decanta por la sencillez (“Yo voy desnudo”) y el silencio (“nada digo”, “aguas silenciosas”) y donde el color azul (*celeste*) se acerca con frialdad a la espiritualidad confusa y *misteriosa*.

Ese retorno a la esencia vuelve a representarse en el poema “Vuelta” (*LM*: 147), en el que retoma los temas anteriores (*tristeza, muerte...*) en un hipotético y añorado regreso a la infancia donde, como en el poema anterior, vuelve a destacarse la quietud y la calma silenciosa (“en su quieto y tristísimo silencio”), excepto por un ascenso final que se inicia explícitamente en la última estrofa (“En lo alto, la luz a llamaradas”) para volver a la tierra estableciendo un nuevo equilibrio en los versos finales (“Mis ojos, aún nacientes; sin recuerdos. / Y en la tierra tendida que pisase, / Puros, hondos, desnudos, sólo ellos.”). Es evidente pues que Hidalgo en sus versos

regresa a su infancia cuando necesita recuperar la inocencia²⁴⁹, ver con claridad, o bien olvidar lo que desearía no haber encontrado en su camino²⁵⁰, como vemos en el poema citado (*LM*: 147):

VUELTA

Si yo naciera a mi doliente infancia
otra vez niño, como un dulce sueño,
y pasase temblando, solitario,
junto a los hoscos y acabados muertos,

¡cuántas cosas vería con mis ojos
recientes para todo, sin misterios,
y qué cosas más claras me dirían
en su quieto y tristísimo silencio!

Yo vería su muerte solamente,²⁵¹

²⁴⁹ Como comenta Raquel Medina (1997: 83), “una de las improntas surrealistas fue la reivindicación de la infancia como estado máximo de pureza: no existen condicionamientos morales, sociales o ideológicos; todo es asombro, sorpresa, maravilla. [...] Esta obsesión con la pérdida de la inocencia infantil está determinada por un contraste entre el «antes» y el «ahora», entre un pasado inocente y un presente corrompido por la moral burguesa. Por lo tanto, esa inocencia pasada se relaciona con el primitivismo reclamado por los surrealistas franceses”.

²⁵⁰ Interesa reparar en la apreciación de Bachelard (1997: 163-164) con respecto a la recuperación de la infancia por parte del adulto:

“El niño interrogado, examinado por el psicólogo adulto, seguro de su conciencia de *animus*, no entrega su soledad. La soledad del niño es más secreta que la soledad del hombre. A menudo descubrimos muy tarde en la vida, en toda su profundidad, nuestras soledades infantiles, las soledades de nuestra adolescencia. En el último cuarto de vida comprendemos las soledades del primer cuarto, al repercutir las soledades de la edad anciana sobre las olvidadas soledades de la infancia. El niño soñador es un niño solo, muy solo. Vive en el mundo de su ensoñación. Su soledad es menos social, menos dirigida contra la sociedad, que la soledad del hombre. El niño conoce una ensoñación natural de la soledad, una ensoñación que no hay que confundir con la del niño enfurruñado. En esas felices soledades, el niño soñador conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo.

Nos parece que es en los recuerdos de esta soledad cósmica donde encontraremos el núcleo de infancia que permanece en el centro de la psiquis humana. Allí es donde más cerradamente se anudan la imaginación y la memoria. Es allí donde el ser de la infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad.”

olvidando estas cosas que no entiendo,
sin saber si es que vienen o se han ido,
sin palabras, sin nombres y sin versos.

En lo alto, la luz a llamaradas.
Mis ojos, aún nacientes; sin recuerdos.
Y en la tierra tendida que pisase,
Puros, hondos, desnudos, sólo ellos.

El regreso a la infancia se asocia de algún modo al vuelo como ascenso, que, como insiste Arlandis (2010: 149), “devolvía al yo su primigenia sensación de libertad, a su remoto origen que, en términos humanos, acabaría identificándose con la irrecuperable infancia.” Vemos, en este sentido, cómo Hidalgo se mueve hacia un estado ascendente en las diferentes ocasiones en las que vuelve a sentirse niño o alude a la infancia²⁵². Citamos algunos ejemplos de *Los muertos* y de otros poemarios de Hidalgo:

De “Esta noche” (*LM*: 111)

Sólo un viento furtivo cruzaría,

²⁵¹ Encontramos la siguiente versión en *Revista Proel*, nº 2, Segunda Época, Estío, Santander, 1946.

Yo vería su muerte, solitaria,

²⁵² En su excelente estudio *La poética de la ensoñación*, Bachelard (1997: 161) ha expresado de forma clarificadora esta relación de los sueños, los recuerdos y la infancia:

“La historia de nuestra infancia no está psíquicamente fechada. Las fechas las colocamos a destiempo; vienen de otros, de fuera, de un tiempo distinto del tiempo vivido, del tiempo en que *contamos*. [...]

[...] Si repetimos demasiado los recuerdos, «ese fantasma raro» será nada más que una copia sin vida. Los «recuerdos puros», repetidos sin cesar se convierten en estribillos de la personalidad.

¿Cuántas veces un «recuerdo puro» puede caldear un alma que recuerda? ¿No podrá, también el «recuerdo puro», convertirse en un hábito? Para enriquecer nuestras ensoñaciones monótonas, para revivificar los «recuerdos puros» que se repiten, las «variaciones» que nos ofrecen los poetas nos ayudan mucho. La psicología de la imaginación debe ser una doctrina de las «variaciones psicológicas».”

el aliento de un niño cuando nace.

De “Tríptico de recuerdos” (R: 41)

Niño. Aún era niño.

De “Estación” (R: 55):

Hace muchos años estamos esperando
ese vagón que traerá niños
para ablandar la piedra de los andenes.

De “El árbol” (PNPL: 307)

Le sentiré nacer, como una madre
en el vientre crecer siente a su hijo,
y luego brotará, verde el cabello,
leves brazos delgados, como un niño.

Así como la infancia representa el estado elevado y henchido de esperanza, la pérdida de la niñez se identifica con la caída, como lo manifiestan estos versos de “Niebla fina, 6 de noviembre” (R: 40):

Asalta tristemente sin saber su destino
tierno como risa de niño
caído a la azucena casi amarillo pájaro.

O estos otros de “Tríptico de recuerdos” (R: 44-45):

No sé si piedra no sé si noche aún palpitante
o arpa que estrangula las navajas tenuemente.

Ya ni el recuerdo de que soy un niño...

A todas estas recurrencias regresa Hidalgo en el poema “Nacimiento” (*LM*: 154). En él el símbolo de la tierra constituye un elemento regenerativo al que vuelve (“Entre duros peñascos me arregazan / los brazos maternos de la tierra”) y el poeta manifiesta un estado de paz, impasible, sin altibajos, solo comparable con el del feto en el vientre materno:

Ni me muero, ni sueño. Abro los ojos
y extendiendo mis manos verdaderas
toco el origen de mi ser humano,
el vientre elemental que me naciera.

Así pues, en los diferentes poemarios, e incluso en los poemas excluidos de sus libros publicados, Hidalgo canta a los recuerdos infantiles y a su fugacidad en el poema “Yo tengo un lazo azul” (*PNPL*: 205) como poeta portador sueños perdidos²⁵³:

YO TENGO UN LAZO AZUL

Yo tengo un lazo azul
todo de seda.
Mamá me lo compró
en una tienda.

Yo tengo una flor blanca
toda de raso.
Papá me la cogió

²⁵³ Bachelard (1997: 165) estaca la misión del poeta en este sentido:

“¿Soñábamos con ser y, ahora, al soñar con nuestra infancia, somos nosotros mismos? [...] Para ayudarnos a penetrar en esos limbos de la antecendencia del ser, los raros poetas van a traernos sus resplandores, su luz ilimitada.”

al ir al campo.

El agua me ha deshecho
la flor y el lazo.
¡Yo lloro por la flor,
la flor del campo!

En efecto, se puede perder *la flor, el lazo* y, con ellos, la infancia, pero persisten en los sueños y en los versos²⁵⁴.

Volviendo de nuevo a *Los muertos*, el juego de luces y sombras destaca en los poemas “Algo más” (*LM*: 148), “Imposible” (*LM*: 149), “Después del amor” (*LM*: 150), “Invierno” (*LM*: 151), “Ansia” (*LM*: 153) y “Nacimiento” (*LM*: 154), en los que la esperanza y elevación de algunos (“Algo más”, “Ansia”) alterna con el decaimiento ante las dudas (“Imposible”) o la decepción de otros (“Después del amor”). También destacamos la presencia del multicromatismo en “Rojo otoño” (*LM*: 152), donde conviven el *verdor*, el *celeste* y el *rojo*, además de los símbolos aéreos (“viento”, “árbol”), cósmicos (“sol”) y terrestres (“tierra”) y en el que, pese al tono de resignación de la estrofa central (“y parece que el tiempo se muere / y parece que yo moriré”) todo desemboca al final en un estallido de esperanza:

Y la tierra, las hojas y el árbol
sangran todos con rojo fulgor
y parece que el mundo desnudo
palpitase como un corazón. (*LM*: 152)

²⁵⁴ Vuelve a insistir Bachelard (op.cit.: 167) en la labor de los poetas en este sentido:

“¡Qué grande es la vida cuando meditamos sobre sus comienzos! Meditar sobre un origen, ¿no es soñar? ¿Y soñar sobre un origen no es superarlo?” [...]

Para forzar el pasado, cuando el olvido nos acorrala, los poetas nos invitan a reimaginar la infancia perdida.”

Una esperanza que vuelve a florecer acompañada de dudas en el último poema del grupo y del libro, “Belleza” (*LM*: 155), en el que alude nuevamente al valor de lo apenas perceptible (“Arde en la noche la belleza / de las cosas que no se ven”) y a la importancia del silencio (“sobre el silencio de su ser”), a su variable relación con un Dios que se torna de protector invisible (“El Dios oculto que nos vela”), a una presencia incierta (“Su huella efímera se apaga”) y a su continuo estado de desazón (“Miro mis manos trastornado”), ahora declarándose por primera vez Poeta (“Soy el Poeta”), ante la eterna duda que deja, en el último verso, con una resignada respuesta (“y no lo puedo comprender”).

Así se queda el poeta a tablas con sus emociones. Ni elevado en las alturas de la certeza, ni ahogado en la pesadumbre de la decepción. Quiere creer o, al menos, quiere sentir. Y la vida, para él, es eso: la gran pregunta salpicada de altibajos²⁵⁵ en los que nosotros, como lectores, le hemos acompañado. Hemos visto también que Hidalgo suele manifestar las emociones por insistencia en un símbolo o por contraste con otro. Sobre los recursos poéticos de los que se vale el poeta cántabro para expresar su “amplia gama emocional” nos proporciona Sánchez Romeralo (1971: 319-321) un excelente artículo cuyo título define precisamente lo que venimos apoyando a lo largo de este trabajo: “Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo”. Así define el estudioso la expresión emocional de Hidalgo en *Los muertos*:

²⁵⁵ Consideramos oportuno recalcar, deteniéndonos ahora en “el concepto hidalguiano de la vida”, la aclaración de Raimundo Fernández y Susinos Ruiz (1962: 27-28), quienes opinan que “se formaría un concepto falso de Hidalgo quien creyera que su poesía es totalmente fúnebre, cerrada a la alegría y a la vida” y que “no es la angustia lo que le define, ni se quiebra su voz en femeninas lamentaciones de plañidera: su palabra viril, roncamente nórdica, nace de la experiencia profunda de los muertos, pero nace con todos los contornos humanos de esperanza, religiosidad y melancolía”. Aun así, hemos de destacar que Hidalgo es un ser humano y en su poesía se manifiestan esos altibajos, esos ascensos y descensos que se dan en la vida por su misma esencia contradictoria (vida-muerte). La juventud de Hidalgo no está exenta de dudas, aunque trate adornarlas con un barniz de esperanza. Ni estamos de acuerdo con quienes consideran a Hidalgo como un poeta angustiado ni con quienes solo destacan de él un optimismo poco creíble. La poesía hidalguiana, precisamente, se alimenta de matices donde cabe la melancolía, la tristeza o la soledad, y también el amor, la serenidad o la esperanza.

[...] Emoción que es en realidad una mezcla de sentimientos: melancolía, tristeza, compasión, sobresalto y hasta horror y repugnancia (¡Esos muertos que sangran y se pudren!).

La causa de esto la vemos, en parte, en el hecho ya observado de que la emoción de Hidalgo no es una emoción despertada por un agente exterior, sino una emoción que el poeta parece llevar dentro siempre despierta. No decimos que esto fuera así porque es humanamente imposible vivir con la emoción siempre a flor de piel. Decimos solamente que eso es lo que parece y refleja el libro.

En este punto, y como resumen y anticipo de la importancia de los símbolos en la expresión poética de Hidalgo, resultan aclaratorias y concluyentes las certeras palabras de Payeras Grau (1988-1989: 43-44) que vienen a corroborar lo expuesto a lo largo de este estudio:

Precisamente es la simbología el recurso dominante en la estructura de este libro. Destaca en ella el uso de un cromatismo no muy amplio (negro, gris, rojo, azul, blanco, amarillo), pero sí insistentemente reiterado, que se complementa con algunas alusiones visuales (luz, oscuridad), contrastando con la ceguera como símbolo complementario.

En cualquier caso, más que la enumeración de las imágenes²⁵⁶ (algo que desarrollaremos en el apartado correspondiente), nos interesa destacar la importancia de algunos símbolos, especialmente del *árbol* y el *pájaro*, para representar significaciones de lo ascendente, y de otros, con predominio de la *tierra*, para simbolizar lo descendente. Todo ello acompañado de matices en los que el *árbol* se inclina y el *pájaro* puede caer o la *tierra* asume un rol reconfortante y regenerador.

²⁵⁶ Al abordar la riqueza de imágenes en Hidalgo, destaca García de la Concha (1987: 629) que la mayor fuerza poética del autor de *Los muertos* brota de su capacidad imaginativa fantástica, ejercitada [...] en la experimentación surrealista”, resalta que “la tarea creadora de Hidalgo se contraiga al desarrollo alegorizador de muy contados núcleos imaginativos, que retornan una y otra vez como en un caleidoscopio, pero siempre dentro de una «constelación»” y señala el ejemplo del mar, que relaciona, según cada poema, con la soledad, la identidad, etc.

Así pues, aunque María Payeras (1988-1989: 44) afirme que “las imágenes cósmicas tienden a mostrar aquello grandioso, extraordinario e inalcanzable” o “las imágenes telúricas representan lo insensible, inamovible, próximo y factual”, Hidalgo puede en ocasiones llegar a buscar el ideal bajando a lo subterráneo o sentir una decepción desoladora cuando se alza en pos de lo inalcanzable y solo halla vacío y dudas.

Ahora bien, pese a todo, es una exploración que conmueve y en la que se centra el poemario, de modo que consigue perfectamente hilvanar sus obsesiones en un tema único de búsqueda del conocimiento, a la vez que encuentra los símbolos más adecuados para expresar tal correlación por medio de las imágenes que el poeta ajusta a su universo emocional, mostrándonos de él tantas variantes como hemos tenido ocasión de descubrir.

Esta riqueza imaginativa y la sorprendente fuerza del contraste, contribuyó a la transcendencia de *Los muertos*²⁵⁷, por cuya obra “se considera hoy a José Luis Hidalgo como uno de los más importantes poetas españoles de la postguerra” (García Cantalapiedra, 1971: 13). Aun así, pese al interés que en su época generó este joven autor²⁵⁸ y de las continuas alabanzas de sus contemporáneos²⁵⁹, reivindicamos a

²⁵⁷ A modo de conclusión sobre dicho poemario, define Ángel Luis Prieto de Paula *Los muertos* como “el hermoso y turbador libro en el que culmina y con el que concluye la trayectoria literaria de José Luis Hidalgo, desbordando la intención primera de su autor (homenajear a los muertos de la guerra, por fuerza bien presentes en la mente de quien se habían dedicado a censarlos)” Y añade aún, con acierto, que “el poeta, además, ha escogido un discurso medurado, dando a su sentir trágico un cauce tranquilo y poco espaventero”, puesto que “no ha recurrido, pues, al grito delirante y sincopado, al enardecimiento furioso, al arrebatado patetismo interjectivo, lo que le alejó del peligro de la formalización retórica al que habían conducido la poesía de ese tiempo tantos desesperados de oficio.” (Prieto de Paula, 2003: 18-19)

²⁵⁸ De este modo expresa García Cantalapiedra (1971: 13) la fascinación que suscitó: “El libro *Los muertos* está en su tercera edición, prácticamente agotada ya; en las antologías de poesía y en los libros de texto, no falta nunca este poeta. Es frecuente encontrar su nombre en ensayos sobre literatura: Carlos Bousoño, profesor de la Central, recurre a él como ejemplo de sus teorías de la expresión poética, uniéndole a los nombres de Quevedo, Unamuno y Rubén Darío; Max Aub le dedica dos páginas en su libro *Una nueva poesía española*, publicado en México, en una obra reciente. (*Poesía Hispánica, 1939-69*), González Martín dice de *Los muertos* que es un libro «de hoy y de todos los tiempos»... «enroncado en nuestra rica tradición poética, desde el Romancero a la mística de Unamuno y Machado»”.

²⁵⁹ Luis Rosales (1971: 83-85) destaca la brillantez de este volumen en los siguientes términos: “Más expresivo que retórico, más anímico que conceptual, más encendido que brillante, tiene su libro –póstumo– *Los muertos* un carácter casi insólito de madurez y de maestría.” Y, por otro

través de este trabajo una relectura del mismo y la necesaria, además de justa, difusión de su obra.

lado, insiste convencido en su “expresión peculiarísima, legítima y madura” (término repetido para calificar la poesía de Hidalgo): “Solamente cuando la personalidad de un autor es auténtica, cuando ha cumplido su madurez y ha logrado encontrar además su camino expresivo adquiere su poesía acento, tono y timbre personales. Solamente al lograrlo se hace un poeta independiente y legítima su expresión.” Por su parte, subraya Gerardo Diego (2011: 80) que con *Los muertos* Hidalgo “llegó a mayor hondura su purísima y juvenil inspiración.” Y añade: “No sé si alguna vez se habrá dado una tan impresionante regata entre un poeta y su obra, entre un título plural concreto y un nombre singular, casi abstracto de puro increíble, entre una realidad patológica y una trasrealidad poemática, entre un destino y un auténtico vaticinio. El libro de *Los muertos* está escrito como pórtico a una enfermedad mortal. Apenas concluido, el poeta desmaya la flor de su vida –una vida honesta, humilde, seria, de vocación doblemente artística, de pintor y de poeta- en el lecho del sufrimiento. Si el terrible mal va minando sus fuerzas físicas, aguza, en cambio, su sensibilidad y sublima un espíritu en cotidiana lucha vencedora contra lo negro. Y cuantos amigos le visitan hablan con él de la máxima ilusión de sus queridos «muertos». Las postreras dudas y escrúpulos de la calidad retórica y del definitivo retoque a la obra bien hecha son acalladas y tranquilizadas por los amigos que conocen los papeles conmovedores de sencillez, de idealidad y de transparencia poética. En la muy rica y muy auténtica poesía juvenil española de nuestros días, José Luis Hidalgo canta con voz más «formada», más definitiva que ninguno de sus amigos.”

PARTE III:

**LOS SÍMBOLOS
EN LA POESÍA DE JOSÉ LUIS HIDALGO**

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS MÁS REPRESENTATIVOS EN LOS POEMAS DE JOSÉ LUIS HIDALGO

Al abordar el estudio de los símbolos en la poesía de Hidalgo, nos planteamos su importancia como medio de expresión del poeta para que cada poema cobre sentido por sí mismo. Antes de adentrarnos en el análisis específico de cada símbolo, interesa aproximarnos brevemente, pero con precisión, a dicho concepto como necesario punto de partida. Puesto que el objeto de este trabajo no es el de abordar el estudio pormenorizado del símbolo, ni profundizar en las diferentes teorías sobre el mismo, nos quedaremos con la definición que nos parece más ajustada para el posterior estudio en la obra de José Luis Hidalgo. Carlos Bousoño (1970: 200-201), uno de los máximos estudiosos del símbolo, tras considerar los planteamientos y definiciones de otros autores (Baruzi, 1931: 223; Alonso: 1942: 215-217), llega a la conclusión de que “la continuidad” no es la característica esencial “de las figuraciones simbólicas” sino que “su plano real no aparece en la intuición, que es de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición”. Y añade:

Ante un símbolo B nos conmovemos, sin más, de un modo Z, y sólo si indagamos Z (cosa sobrante desde la perspectiva puramente poética o lectora) hallaremos el conglomerado significativo a1 a2 a3 (al que en el símbolo podemos llamar plano real “A”), que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la emoción Z de que hablamos. (Bousoño, 1970: 201)

Por tanto, la principal característica del símbolo es la impresión que produce en el lector, aquello que suscita. Tiene, por tanto, un “carácter vinculante, dinámico y activo”, puesto que “no representa la realidad, sino que la con-figura” (Lanceros, 1997: 10). En la misma dirección insiste Sperber²⁶⁰ (1988: 140) al

²⁶⁰ Como máximo representante de la Antropología Cognitiva, Dan Sperber considera que “la interpretación del fenómeno simbólico no es una significación” y “no se trata de interpretar los

corroborar que “la simbolicidad no es [...] una propiedad ni de los objetos, ni de los actos, ni de los enunciados, sino más bien de las representaciones conceptuales que los describen y los interpretan”. La clave está, por tanto, “en que el simbolismo realiza una mediación aferente y no racioide”, recuperando así “el contexto de la filosofía con la literatura, de la razón con la emoción, del conocimiento con el amor” (Ortiz Osés: 1997: XIV).

Nos adentramos así, como veremos, en el territorio de lo imaginado, en el mundo de lo irracional, en lo auténticamente subjetivo. Aquí radica precisamente la diferencia entre la metáfora y el símbolo puesto que, partiendo de una estructura similar, se aprecia en el símbolo²⁶¹ una asociación intuitiva, no lógica, entre el vocablo empleado y lo que esta palabra suscita. De este modo, aunque Antón Carnero (2003: 167) destaca el “valor onírico” de la metáfora, insiste en que esta “concretiza lo abstracto, sintetiza en algo breve todo un largo discurso” y añade que “su valor no reside tanto en ella misma como en su contexto, así como en la tensión que ella introduce”, sino que “se dirige más a los sentidos y a los sentimientos, perteneciendo más a las representaciones que a las descripciones.” En este sentido, encontramos diferenciación pero también coincidencias con el símbolo.

Centrándonos ahora en las diferencias mencionadas, siguiendo la línea propuesta y como resumen aclaratorio, López-Casanova (1994: 92) propone una clasificación de las figuras poéticas y, dentro de ella, dota al símbolo de un fundamento subjetivo. Dicha tipología se presenta en el siguiente cuadro, donde A se corresponde al plano real y B al plano simbólico:

fenómenos simbólicos a partir del contexto, sino de interpretar el contexto a partir de los fenómenos simbólicos.” Por otro lado, Sperber “se interesa por el simbolismo como expresión de una cultura, y desde el punto de vista del individuo”. De este modo “asevera que el simbolismo crea una orientación cultural común a los miembros de la sociedad que no excluye diferencias de interpretación individuales.” (Buxó, 1988: 13) Esta apreciación es interesante y aplicable a la interpretación literaria, por un lado, basada en la tradición simbólica colectiva y, por otro, orientada al estudio de las aportaciones de cada autor en particular, como sería en nuestro caso la de José Luis Hidalgo.

²⁶¹ Con respecto a la particularidad expresiva del símbolo, es interesante la apreciación de Lanceros (1997: 33) sobre que el símbolo “es capaz de dialogar en y con la ausencia”. Así, “mientras el concepto, como la vista, es espacial y representativo, el símbolo es temporal y vocativo.” En este sentido “no pacta con el presente sino que le inquieta desde la doble ausencia del pasado y del futuro, desde un «más allá» acrónico, intemporal, eterno.” En consecuencia, “el símbolo constituye la intersección objetivo-subjetiva del tiempo mítico y del tiempo histórico.”

FUNDAMENTO OBJETIVO	FUNDAMENTO SUBJETIVO
1. <i>Símil o comparación</i> A como B	1'. <i>Imagen visionada</i> A como B; A es B, A, B
2. <i>Imagen (sentido estricto)</i> A es B, A, B;	
3. <i>Metáfora</i> [A] - B	2'. <i>Símbolo</i> [A] ← B
4. <i>Imagen verbal o adjetiva</i> S - [a] b	3'. <i>Visión</i> S - [a] - b

Situándonos ahora en este territorio subjetivo, coincidimos con Gaston Bachelard (2000: 9) en que “la imaginación [...] es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes.” Y ese privilegio, el de cambiar la percepción de las cosas, el de permitirnos soñar con un universo imaginado, se le atribuye a la poesía. De este modo, “cada objeto contemplado, cada gran nombre murmurado, son el punto de partida de un ensueño y de un verso, son un movimiento lingüístico creador.” (Bachelard, op.cit.: 14).

José Luis Hidalgo no podía ser menos. Con sus versos, el poeta tiene el poder de iluminar la realidad, de matizarla. Para ello hace uso de unas imágenes coloristas, sensoriales o relacionadas con el imaginario tradicional, aunque en él, lo veremos, tomen un aspecto particular; alejándose así de la poesía realista de la posguerra que, según el criterio de Bousoño (1977: 21) carece de simbolización²⁶².

A la hora de establecer una clasificación clara de los símbolos para profundizar en el análisis que nos ocupa, nos ha parecido interesante y obligatorio

²⁶² Coincidimos con Elia Saneleuterio (2011: 231) en cuestionar la afirmación de Bousoño puesto que, como bien explica, también en la poesía de José Hierro hallamos “dosis relativas de esta expresión irracionalista”, al igual que afirmamos que José Luis Hidalgo, sin poder catalogarlo como poeta realista, utiliza los símbolos para su expresión poética.

citar, por su sencillez y eficacia, las tres subdivisiones que Arcadio López-Casanova (1994: 94-97) establece con respecto a la categoría del símbolo y que se resumen en:

- a) **Símbolos de uso** o **emblemas**, simbolizadores lexicalizados (*colores, flores, números, elementos geométricos, etc.*) que además representan “sorpresa” en su virtualidad simbólica (ese valor se ha generalizado entre los hablantes) [...]
- b) **Símbolos** (o imágenes) **arquetípicos**, contruidos sobre arquetipos o fijaciones propias del inconsciente colectivo. En esta clasificación podrían entrar los elementos primigenios (*agua, aire, tierra, fuego*), determinados metales (oro, plata), frutos, series de dualismos opositivos (símbolos “espectaculares” del régimen diurno/nocturno, o ascensional/descensional, etc), e imágenes como las de “casa”, “jardín”, “montaña”, etc. [...]
- c) **Símbolos de creación**, propios y característicos del sistema expresivo de un autor (son, de hecho, los de mayor novedad, sorpresa y eficacia poética). Valórense al respecto –por citar ejemplos bien conocidos – “patio/fuente/limonero” (Machado), “mariposas/abejas/campanas...” (Neruda), “insectos/isla/mar” (D.Alonso), etc. [Dentro de este apartado] hay que establecer, a su vez, una muy importante tipología [...]:
 - **Símbolos de protagonización**, esto es, simbolizadores que se corresponden con actores líricos o poemáticos, figuras autónomas [...] del universo (imaginario representado, marcadas por una función, una constelación de atributos y algún tipo de identificador (o rol temático). [...]
 - **Símbolos escénicos**, propios o caracterizadores de conjuntos descriptivos (*cuadro/estampa*), y que en su funcionamiento suelen articularse en ejes o constelaciones y, luego, proyectarse sobre un símbolo nuclear y condensador (que aparecerá en el cierre poemático) [...]

Precisamente, por su operatividad y aplicación a nuestro trabajo, hemos optado por seguir el esquema clasificatorio de López-Casanova, ampliando

convenientemente los apartados donde los emblemas²⁶³ y símbolos que el profesor cita aparecen con frecuencia en los poemarios de José Luis Hidalgo. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que los símbolos de creación como tales son más fáciles de detectar en autores de larga trayectoria, no en el caso de Hidalgo cuya breve obra se caracteriza por el empleo de símbolos tradicionales si bien empleados con la frescura y originalidad de un autor que, aun así, supo diferenciarse de sus coetáneos con una personal interpretación que iremos abordando a lo largo del análisis. En cualquier caso, trataremos de aproximarnos a aquellos que más le definen y podríamos considerar más propios de su sentir poético. A partir, pues, de este esquema, podemos apreciar los “dualismos opositivos” tales como los símbolos del “régimen diurno/nocturno o ascensional/descensional” (López-Casanova: 1994: 94) que anticipamos al detenernos en cada uno de los poemarios hidalguianos, partiendo de la “ley de las cuatro imaginaciones materiales, ley que atribuye *necesariamente* a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua” (Bachelard, 2000: 17). De ese modo, podremos apreciar otras imágenes que se entrelazan, se interrelacionan o se superponen.

La clasificación que hemos establecido, y que nos resulta más útil para sistematizar el estudio de los símbolos más destacables en Hidalgo, quedaría por tanto de la siguiente manera:

²⁶³ Añadimos a la definición anterior de “emblema”, otra que el mismo López-Casanova (2001: 154-156) realiza con la clasificación correspondiente, aunque en el caso de José Luis Hidalgo nos centremos en los emblemas cromáticos por ser los más frecuentes en su obra:

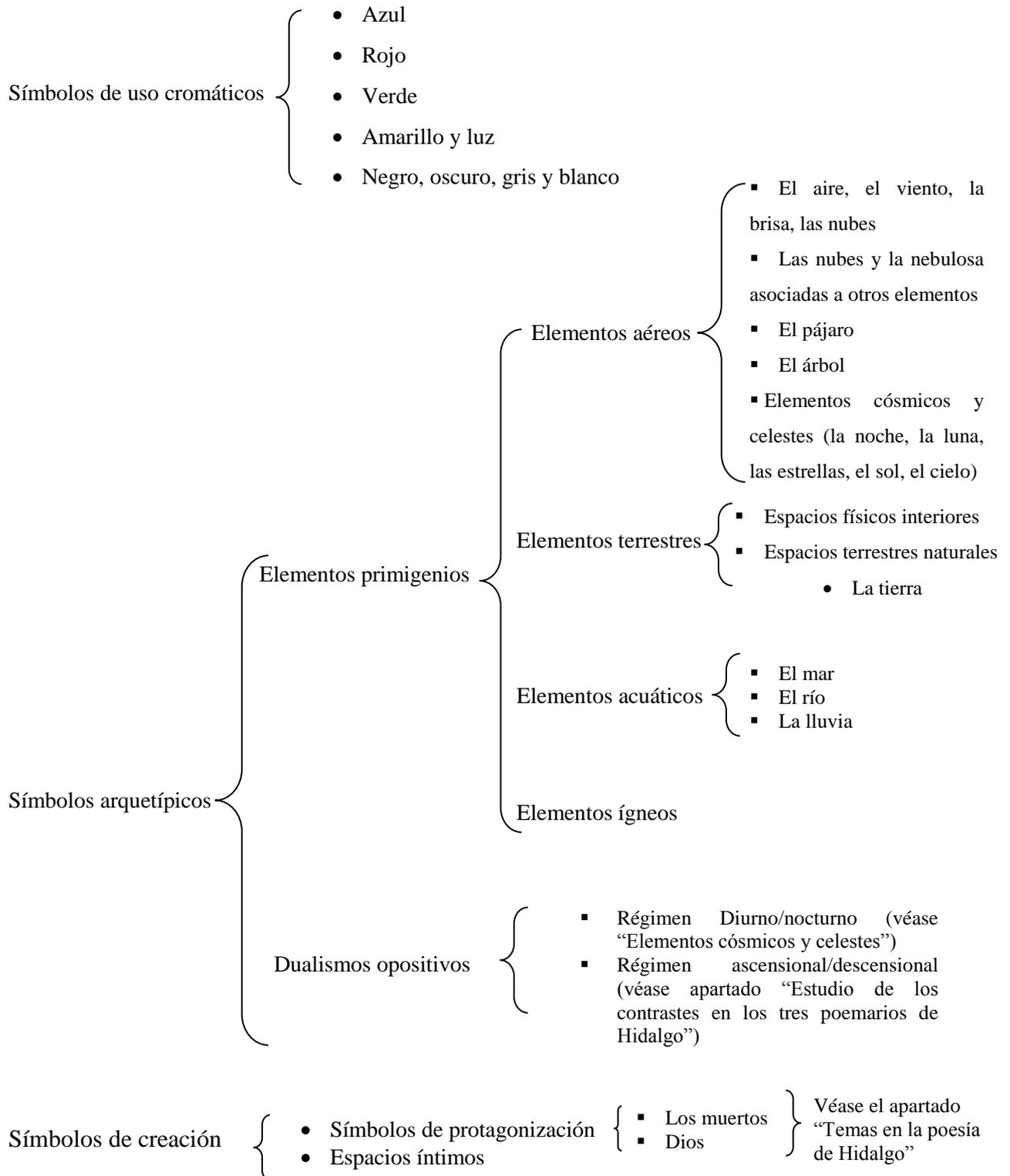
EMBLEMA:

Símbolo (v.) de uso ou lexicalizado, é decir, que perdeu a súa sorpresa ou capacidade de irradiación sugestiva, dado que a relación simbolizador/simbolizado tense convertido nunca convención coñecida polos falantes (lectores).

O campo dos *emblemas* é reducido, limitado, e organízase nunca serie de pequenos subsistemas. Básicamente:

1. *Cromático*, que xoga co valor simbólico que se lle ten dado a algunhas cores, o Branco, o negro, verde, azul, etc. [...]
2. *Numérico*, segundo a complexa simboloxía –de ampla tradición e múltiple orixe– de determinados números (o tres, o cinco, o sete, o nove, o dez, u once, trece, etc., etc.). [...]
3. *Floral*, tamén baseado na virtualidade simbólica asociada a algunhas flores (a rosa, a azucena, o lirio, a violeta, etc.). [...]

Zoomórfico, moi especialmente tratándose dalgunha ave (moucho, o corvo, o pomba, etc.).



Aclaremos que hemos optado por esta perspectiva teniendo en cuenta que los símbolos primigenios y los símbolos de uso cromáticos contribuyen a crear esta dualidad opositiva de los ejes ascensional/descensional y hemos preferido explicar el resultado evolutivo de dichos contrastes en las tres obras de Hidalgo, puesto que se abordan después los símbolos por separado en el capítulo correspondiente. Por otro lado, en el apartado referido a los símbolos de creación, es necesario puntualizar que, aun habiendo mencionado en él los símbolos de protagonización, no hallamos en el poeta una continua referencia a uno o varios sujetos líricos, sino más bien una propuesta de voz colectiva en la que destacan “los muertos” como genérico, lo que recuerda el título del poema de Rosales (“La voz de los muertos”²⁶⁴), y “Dios” como un receptor con quien mantiene una comunicación irregular. Debido a estas características especiales y a su presencia constante en los poemarios de Hidalgo, hemos preferido dar el tratamiento de temas a “la muerte” y a “Dios”²⁶⁵, junto a otro tema de menos relevancia pero que convenía destacar: “el amor”.

²⁶⁴ En el citado poema de Rosales (1980: 45), publicado en 1937 en *Arriba*, que en la antología correspondiente se engloba en el apartado “Versos del 36. Las puertas comunicantes”, comprobamos la presencia devastadora de la muerte, a la vez que la convergencia de tres elementos primigenios (*tierra, agua y aire*) esenciales en la poesía de Hidalgo. Aunque Rosales, al contrario de Hidalgo, sí hace referencia directa a la España en plena guerra civil, reproducimos el comienzo del poema para mostrar un sentir similar y puntos de convergencia temática y expresiva con el poeta cántabro:

ES la voz de los muertos por la unidad del hombre
 polvo en el aire, polvo donde se aventa España;
 abre a la luz los ojos que nunca amanecieron
 y las islas recuerdan que las unió la espuma,
 y los mortales oyen:

Ya la tierra no existe,
 la tierra que reposa como un niño en las aguas,
 la tierra que ha inventado la presencia y mantiene
 la lenta quemadura del laurel en el aire,
 la duración del ser frente a la muerte clara.

Todo está desolado como un lecho vacío.

²⁶⁵ A la hora de considerar a Dios como un símbolo nos encontramos con la dificultad de situarlo entre los símbolos de protagonización (con los matices que iremos abordando en este estudio) o los arquetípicos que propone Julia Uceda al destacar que la figura de Dios no sería “histórica ni

Todo ello corrobora que no es sencillo acertar con una clasificación exacta de los símbolos, aunque es necesario aproximarse a ella por razones metodológicas, puesto que algunos pueden aparecer en diferentes categorías o solaparse conformando esferas de sentido muy útiles para explicar las dualidades y contrastes que pretendemos demostrar. Así pues, más que insistir en la tipología, analizaremos los símbolos y su relación entre ellos para descubrir su significación²⁶⁶ en el conjunto de la obra hidalguiana, de modo que lleguemos a clarificar el sentido último de la misma.

mística sino arquetípica, ya que concreta imágenes que abren nuevos niveles de la conciencia que de otro modo habrían permanecido cerrados” (Uceda, 1999: 27). Por esta razón, y la operatividad para nuestro trabajo, hemos preferido situar dicha “figura” en el apartado de los temas fundamentales en la poesía hidalguiana.

²⁶⁶ Subrayamos aquí la acertada, e imprescindible para este estudio, apreciación de Durand (1993: 169) quien afirma que “todo universo humano es simbólico, y sólo es «humano» en la medida en que confiere un sentido singular a la banalidad confusa de la materia prima, del caos.”

3.1. SÍMBOLOS DE USO O EMBLEMAS CROMÁTICOS

Hidalgo, fiel a su condición de pintor, utilizó los colores como elemento fundamental en su poesía. Este no es un hecho aislado, pues, como sabemos, el interés por el color se ha dado en escritores que le precedieron o convivieron con él tan influyentes como Bécquer (1836-1870), los parnasianos²⁶⁷, José Martí (1853-1895), Salvador Rueda (1857-1933), Valle-Inclán (1866-1936), Villaespesa (1877-1936), Juan Ramón Jiménez (1881-1985) o los poetas del 27, en especial Federico García Lorca (1898-1936) y Rafael Alberti (1902-1999). En el caso de Hidalgo, la significación que aportan los distintos tonos es importante en cuanto que cada color transmite unas emociones determinadas y nos introduce en los espacios íntimos que señalaremos en el apartado correspondiente.

En este sentido, Sánchez Romeralo (1971: 323-324) expone la importancia de las diversas tonalidades en el poemario *Los muertos*, y comenta que los colores que más se repiten a lo largo del libro son el blanco, el gris, el azul, el amarillo, el negro y el rojo²⁶⁸. Aparte de estos, el verde se utiliza en tres ocasiones “dos de ellas

²⁶⁷ Citamos el caso de Théophile Gautier (1811-1872) quien, con una sensibilidad puramente artística, “llegó a la poesía procedente de un taller de pintor” y trabajó en su escritura la “sinestesia visual y auditiva” (Llopesa, 1998: 17). Aunque no podemos olvidar que, en general, para “los poetas franceses que podemos situar en los orígenes del simbolismo [...] la relación entre los colores, los sonidos, la música e incluso los perfumes tuvo una enorme importancia” (Bernal Muñoz, 2002: 171).

²⁶⁸ Es interesante para nuestro estudio la valoración de Sánchez Romeralo (1971: 323-324) sobre la originalidad del autor cántabro, pese a la influencia de autores clásicos en cuanto a la utilización de tópicos cromáticos:

“Hace aquí Hidalgo uso de una técnica que recuerda a las correspondencias de sensaciones que ya utilizó Góngora, y después Baudelaire y gran parte de la poesía contemporánea, pero con una insistencia y efectividad que nos parecen únicas. Señalemos las correspondencias más visibles:

1. Azul: Dios – almas – cielo – sueño.
2. Negro: carne (muertos) – tierra – materia – muerte – noche – tristeza.
3. Rojo: lucha – vida – dolor – carne (vivos) – corazón – sangre.
4. Gris: sombra – frío – hielo.
5. Blanco: cuerpos (muertos) – luna – aire – lo puro – lo inerte.
6. Amarillo: plenitud – otoño – ocaso.
7. Sombra: misterio – ausencia de saber – muerte.
8. Luz, brillo, fulgor: misterio – ansia de saber – vida (espíritu) – almas muertas.

para referirse al mar – *Los muertos, Muerto bajo el agua*- y la tercera hablando de las hojas de los árboles –*Rojo otoño*”. En cualquier caso, nos referiremos al verde a lo largo de este estudio, puesto que sí se presenta dicho color con nuevos matices en los otros poemarios del escritor cántabro, enriqueciendo y complementando los símbolos con los que se asocia.

Es importante insistir en que Hidalgo asocia los colores y luces a diferentes ideas y emociones, de modo que, como muy bien explica el estudioso, “acaba otorgando el carácter de símbolos a los primeros, mientras que las segundas adquieren una virtualidad cromática que se impone al lector, aun en aquellos casos en que no van acompañadas de una palabra expresiva de color” (323-324).

3.1.1. AZUL

El azul cobra gran importancia en la poesía de Hidalgo por la multitud de matices que aporta. Es el más profundo de los colores, el más inmaterial y el más frío. Además, “en su valor absoluto el más puro, aparte del vacío total del blanco neutro” y, aplicado a un objeto “el color azul aligera las formas, las abre, las deshace” (Chevalier, 2007: 163), de modo que acaba desmaterializando todo cuanto toma su color, lo convierte en indefinido e incluso llega a transformar lo real en imaginario. Precisamente, en estos versos del poema “Hay que bajar” (*R*: 28-29) lo encontramos con este simbolismo de indefinido y sutil:

sobre la luz azul de las nebulosas,
en cualquier masa inerte que se agita sin que la veamos.

En muchos casos, la correspondencia es la que la imaginación y el lenguaje comunes otorgan ya tradicionalmente a estas mismas palabras y sintagmas. Pero lo importante es el valor sugeridor que el uso repetido de las correspondencias otorga a las palabras aisladas.”

En los dos cuartetos del soneto “Este abril” (R: 66) el azul representa lo inmaterial, lo delicado casi invisible, significaciones que utiliza el poeta para intentar definir ese amor que se escapa entre sus dedos como una gota de rocío, por supuesto, azul:

CÓMO llegas, abril, con qué delgada
 planta de junco pisas en la arena,
 un delirio de luz en cada vena
 y una gota de azul en la pisada.

Una gota de azul, la delicada
 inundación de amor ceñida y plena.
 Una esbelta delicia que encadena
 de inabarcable aroma desbordada.

Es frecuente vincular el azul al vuelo y al simbolismo del pájaro en cuanto que “todo azul dinámico, todo azul furtivo es un ala” y el pájaro azul²⁶⁹ es “una producción del movimiento aéreo” (Bachelard, 2000b: 96). En relación al pájaro, al sueño y a la inmensidad, aparece el azul estos versos de “Tú no has visto el alba” (R: 30):

Unos brazos azules van abrazando la tierra,
 hay también un canto de ruiseñor sobre los árboles;

²⁶⁹ En su artículo “El color en la literatura del modernismo”, Bernal Muñoz dedica el último apartado a hablar de “la estética azul”. En él insiste en la singularidad de este tono para representar multitud de matices, entre ellos la pureza y el ideal, y en cómo retomó Rubén Darío el sentido simbólico del azul, con el que dio título a su conocida obra y con el que nombró alguno de sus cuentos, como “El pájaro azul”. En este sentido, Darío utilizó este color, “no sólo como imagen de lo celeste, sino como símbolo del ideal y de la inspiración.” Pero, además del poeta nicaragüense, “también Manuel Gutiérrez Nájera se vio involucrado en este juego de las sinestesias y del simbolismo del color desde una época temprana.” En este sentido, explica, “ya en su poema de 1876 «Luz y sombra» escribirá el poeta: «Es blanca tu conciencia y azul tu pensamiento». Y algo más tarde, en 1880, escribirá *Del libro azul*. Sin embargo, no será hasta el 6 de mayo de 1894 cuando publicará la *Revista Azul*”, revista donde “el poeta y todos sus colaboradores desarrollaron una teoría del azul como símbolo cromático vinculado a los planteamientos de los escritores franceses, Gautier, Hugo y Baudelaire, en primer término” (Bernal Muñoz, 2002: 182-188).

en las flores los escarabajos, y tú sin enterarte.
No te lo puedo decir, rompe tu sueño y míralo.

Por su parte, Chevalier (2007: 163-164) vuelve a relacionar el color azul con el pájaro alado²⁷⁰ y el mundo de los sueños. Posee cualidades complementarias tales como “inaccesible” y “cercano”, al tiempo que diluye el pensamiento consciente para dar paso a lo inconsciente, “lo mismo que la luz del día pasa a ser insensiblemente luz de noche.” Tal ocurre en esta estrofa del poema “Así me iré afirmando” (R: 27):

Bajo la negra noche, bajo el cielo profundo,
bajo el cuerno azulenco erizado de estrellas
me siento transcurrir como un solo latido
que estremece en el aire su coraza temblante.

Y, aún más evidente, estalla la felicidad, teñida de azul absoluto en el poema “Mar entre casas” (R: 59) que citaremos de nuevo al comentar el simbolismo marítimo:

MAR ENTRE CASAS

A Jesús Cancio

Y surge el mar, de pronto,
-aún no se le esperaba-
al borde mismo de la mano.
¡Cómo saltó hasta mí,
con qué alegría vino

²⁷⁰ “Es también el color del pájaro de la felicidad, el pájaro azul, inaccesible y sin embargo tan cercano. Entrar en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo, como Alicia en el País de las Maravillas. El azul celeste es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece —ésta es su tendencia natural— pasa a serlo del sueño”. (Chevalier, 2007: 163-164)

y me abrazó de azul!
Y qué justo su abrazo
entre el prisma seguro de las casas.

Al borde mismo. Azul...
¡Y no se le esperaba!

Por otro lado, la tercera estrofa del poema “Amanecer” (*LM*: 112) expresa un contraste donde el azul se sitúa al lado de lo inmaterial²⁷¹, de lo espiritual incluso por su vinculación a la “luz”, ensalzada con el adjetivo “pura”, y cuya significación encontrará más ejemplos todavía en los versos de Hidalgo:

Mi alma entera se desnuda
de la materia en que está presa
y una luz pura me traspasa
y como un agua azul me anega.

De este modo, vuelve a cobrar importancia el simbolismo de la luz y el color en la ascensión, algo que destaca acertadamente Bachelard (2000b: 149) en su estudio:

Claro que cuando los ojos del soñador dirigido no se abren por sí mismos, el *guía* puede proponer una luz azulada, una luz dorada, una luz del alba y de las alturas. La luz es entonces una de las imágenes inductoras, lo mismo que el pájaro o la colina.

En este sentido de ascenso emocional insiste Arlandis (2010: 147) al comentar que “el color azul se asocia al ala, al vuelo y a la ascensión del mismo modo que se asocia al sueño y a la libertad” y destaca que lo realmente llamativo en

²⁷¹ Comenta Frédéric Portal, basándose en la Biblia, que el aire y el azul celeste son los símbolos del Espíritu, color que representa fundamentalmente “la verdad eterna, la inmortalidad y la fidelidad” (Portal, 1989: 71-81).

los versos de Hidalgo no es tanto la aparición del vuelo y las alas sino “cómo la transformación en ave, o la evocación al vuelo va, en muchos casos, unida al yo poético: es aquel que, en efecto, traspasa el azul y se adentra en el mundo de lo desconocido.” Y el gran desconocido para Hidalgo es ese Dios al que intenta acercarse en sus versos, al que busca constantemente y al que clama en momentos extasiada espiritualidad. Para ello, lo tiñe de azul, a Él y a cuanto le rodea, en esta estrofa del poema “Silencio” (*LM*: 97) donde azul y negro vuelven a contrastar en una lucha funesta y donde el azul vuelve a representar la levedad, lo profundo, lo inasible, lo que no puede verse:

Dios es sobre vosotros. Azul tiene su carne,
azul su vasta sangre inmensamente lúcida:
azul es el silencio del mundo que os sostiene
contra el silencio negro que vuestra carne oculta.

Un simbolismo, por otro lado, nada alejado a la simbología mariana y que Chevalier (2007: 165) comenta en los siguientes términos:

El azul y el blanco, colores marianos, expresan el despegue frente a los valores de este mundo y el vuelo del alma liberada hacia Dios, es decir hacia el oro que vendrá al encuentro del blanco virginal durante su ascensión en el azul celeste. Encontramos aquí, valorizada positivamente por la creencia en el más allá, la asociación de las significaciones mortuorias del azul y del blanco.

Esta significación de levedad, acompañada por la sensación de ligereza en un movimiento circular²⁷² lento y acompasado, volvemos a encontrarla en la última estrofa de “Muertos bajo el agua” (*LM*: 100):

²⁷² Lanceros (1997: 149) sugiere que “tal vez sea el círculo una de las imágenes más inquietantes de la historia del pensamiento.” A su vez, afirma que “esa línea, familiar pero enigmática, cuyos puntos sin excepción equidistan del centro sigue siendo el emblema de lo absoluto, de lo perfecto.” Y nos muestra algunos ejemplos que sustentan su razonamiento: “Cuando los griegos quisieron imaginar el movimiento perfecto, hallaron el círculo como respuesta; cuando los teólogos

Pero la mar redonda, con sus muertos,
rueda por el espacio dulcemente.
Lágrima del Señor, va resbalando
por su mejilla azul llorando siempre.

El azul vuelve a aparecer vinculado a la presencia divina aunque con un significado más bien de ausencia en la segunda estrofa de “Muerto en el aire” (LM: 103):

Venció el Señor. Murió en la zona pura
donde el odio es amor y la tristeza
parece azul, porque los hombres, lejos,
dejan sola la luz de las estrellas.

Así, la tristeza identificada con el azul es como si se volatilizase, como si no existiese. Tal como nos comenta Chevalier (2007: 165) que “el miedo metafísico se convierte en el francés vulgar en una *peur bleue*, y en esta misma lengua se dirá “no veo más que azul”, para decir “no veo nada”. En el mismo sentido de apenas perceptible, aparece en esta estrofa de “Ante el muerto” (LM: 104):

Y es triste caminar, siempre en su noche,
con esta pobre luz que se nos muere
apenas ha nacido y que se quema
como un breve relámpago celeste.

quisieron representar a Dios en forma geométrica, hallaron el círculo como metáfora; cuando los lógicos buscaron la expresión del perfecto fracaso de un argumento, hallaron el círculo como condena.” Asimismo, prosigue, “también la historia de las religiones ofrece ejemplos de una concepción circular de la existencia, en que la vida y la muerte equiparan su sentido y su valor en un proceso infinito de regeneración y decadencia.”

En esta otra de “Los amigos muertos” (*LM*: 107) simboliza lo inmaterial y lo indefinido frente a lo material y terrestre, potenciando así el contraste tan característico en los poemas de Hidalgo:

Pero estáis muertos y no puedo
 elevarme hasta vuestra muerte,
 porque soy tierra, soy materia,
 y vosotros luces celestes.

Sobre la dualidad marcada por el azul y por el negro, aclara Sergio Arlandis (2010: 153) que, por un lado, “el azul y el negro son dos extremos que operan de igual manera: la dualidad del viaje, nos lleva hacia la quiebra o superación de los límites”; sin embargo, por otro, “si en uno triunfa la pureza, con igual intensidad que el frío y la lejanía, en el otro lo hará la impureza, pero también la materia y su calor, salvo en el caso del descenso más allá de la propia tierra, donde volvemos a encontrarnos la misma versión gélida.” Así ocurre en el poema “La mina” (*R*: 34), donde el azul se transforma en negro y en el que “el agua es un charco de barro inaccesible” y, en los versos finales, “en este mar sin agua, / en este mar viscoso que amasa en los siglos / el silencio de la noche y este barro adherente.” Este paso del negro al azul, deteniéndose en tonalidades grises o plateadas, ocurre en las dos primeras estrofas del poema “Estación” (*R*: 55) como muestra de ese paso hacia el sueño prólogo de lo misterioso:

LAS estaciones son negras
 por el peso de los relojes y de las básculas.
 Algunas veces son grises
 porque en ellas siempre está lloviendo;
 ayer estaba lloviendo,
 hoy está lloviendo,
 mañana lloverá.

Pero a media noche todas son azules
 porque llega el tren sonámbulo
 que produce el desvelo de los ascensores.

Y también, aunque las tonalidades se difuminen en uno de los versos, en la segunda estrofa de “Nubes sobre los muertos” (LM: 102):

Altas, como fantasmas, van creciendo,
 surgiendo de sí mismas a sus torres;
 celestemente negras navegando
 hasta el azul del cielo en resplandores.

Es habitual, por tanto, encontrar este contraste del negro representando el abismo y el azul cercano a la luz y a la claridad. En la primera estrofa del poema “Muerte” (LM: 114) lo vemos una vez más:

Señor: lo tienes todo; una zona sombría
 y otra de luz, celeste y clara.
 Mas, dime Tú, Señor, ¿los que han muerto,
 es la noche o el día lo que alcanzan?²⁷³

Como también es frecuente hallar el tono azul con el sentido espiritual que venimos comentando. En la penúltima estrofa de “Yo soy el centro” (LM: 83) se acerca al misterio y vuelve a simbolizar lo recóndito y secreto:

Ando delante y ellos siguen
 todas mis huellas y las borran.

²⁷³ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:

Señor: lo tienes, todo; una zona sombría

Y otra de luz, celeste y clara.

Mas, dime Tú, Señor, los que se han muerto:

¿es la noche o el día lo que alcanzan?

Vienen conmigo, porque saben
 que algo celeste me corona
 y que en mi pecho, Dios ha hundido
 una semilla misteriosa.

Con el mismo sentido de lo enigmático se presenta en estos versos del poema “Invierno” (*LM*: 151):

Van por el cielo nubes grandes,
 celestes rocas misteriosas,
 mientras un pájaro abatido
 hiere la tarde y se desploma...

Por otro lado, como muestra del azul y sus matices, encontramos la última estrofa del poema “Ausencia” (*R*: 46), donde, combinado con la gama de rosas y violetas, nos acerca a un amor etéreo y vago:

Te quiero suavemente desde aquí
 sin que notes mi amor rosa-azul
 en este tanto anda andar andar
 color violeta que se derrumba y piensa.

3.1.2. ROJO

El color rojo es uno de los más destacados en la expresión simbólica de José Luis Hidalgo. Vinculado generalmente a la sangre, participa de su significación ambivalente, por lo que, como ella, puede representar la vida y la muerte, la pasión o

el odio²⁷⁴. Coincidimos con Sergio Arlandis (2010: 153-154) en que la sangre es “símbolo recurrente en casi todos los poemas de Hidalgo”, un símbolo que se vincula al rojo, color primario y visceral, y que conecta con la materia más real que, en ocasiones, se sitúa en los límites confusos entre la vida y la muerte, en algunos casos simbólica. Como ocurre en “Aquella noche” (*R*: 31):

Ya sé que puede suicidarse una flor en tu garganta
y tu corazón abrirse como un libro salpicando sangre.
Sí. Tu corazón es un tierno pájaro.

La sangre representa en otros poemas la muerte certera, destino del ser humano, como realidad que se revela sin dramas, de forma natural. El poeta nos acerca a la fatalidad como un modo más de tomar conciencia de ese sentirnos vivos, para no pasar por la existencia como si fuera “un eterno hastío”. El paradójico título “Luz sombría” (*LM*: 117) nos da de nuevo las claves del sentir hidalguiano, ambivalente como lo es la propia naturaleza humana:

Cuando todo en el tiempo era un eterno hastío,
Tú creaste en la tierra, para que te cantasen,
la piedra enjuta y seca, los árboles del bosque
y mi corazón rojo donde brama mi sangre.

Muy acertadamente, comenta Sánchez Romeralo (1971: 323-324) el valor emocional del rojo en Hidalgo en relación a los otros colores, lo que confirma

²⁷⁴ Recordemos los versos de Aleixandre, del poema “Unidad en ella”, donde la sangre adquiere connotaciones cercanas, a la vez, al amor y a la muerte:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Con respecto a estos versos comenta Vivanco (1971: 39) que “son la respuesta –sin necesidad de preguntas- al título del libro” [se refiere a *La destrucción o el amor*] y que, siguiendo con la ambivalencia, “amar, por lo pronto, es sentir de veras los hermosos límites de la vida y, por tanto, la cercanía de la muerte”.

nuestra afirmación sobre la personal aportación de Hidalgo con respecto a la concepción tradicional de algunos símbolos:

Lo rojo va unido siempre a la idea de sufrimiento, de lucha. Por otra parte, va unido a la idea de sangre, de tal modo que la palabra sangre está utilizada al mismo tiempo con una finalidad cromática (evocar el rojo) que emocional (evocar el sufrimiento). Cuando Hidalgo evoca la imagen de un Dios impasible o sereno utiliza como color el azul, pero cuando quiere traernos el Dios destructor o el Dios de la lucha, acude al rojo. Cuando habla de los muertos como cuerpos fríos e inmóviles, nos sugiere el blanco; cuando los evoca como materia hundida en la tierra, trae a nuestra imaginación el negro; pero cuando son los muertos que sufren y se agitan los que quiere evocarlos, entonces acude al rojo, o a la sangre. *Sangran los muertos, sangran*, dirá Hidalgo. Y esta sangre, al tiempo que por su valor emocional –dolor, sufrimiento– está utilizada por su intenso valor cromático de rojo, destacando sobre un fondo generalmente negro. *Negra luz de la tierra, roja luz de tus ojos*²⁷⁵.

Son múltiples los poemas en los que la *sangre* toma protagonismo tiñendo los versos de rojo. Es interesante destacar que en muchos de ellos se vincula a la oscuridad o a la tierra, adquiriendo, según los casos, matices diferentes relacionados con la muerte y la vida, en definitiva, con la esencia de la condición humana. Encontramos pues este símbolo, además de los ya citados, en un buen número más de poemas. En concreto, las referencias a la pasión o al sentimiento amoroso aparecen en “Hay que bajar” (R: 28) a través de motivos (“besarnos”, “volcanes”, “corazón”) que unidos en torno a la *sangre* adquieren la significación buscada:

²⁷⁵ Concretamente, y tomando Antonio Sánchez Romeralo como referencia el libro de José Luis Hidalgo, *Los muertos*, 2ª edición, Torrelavega, 1954, el poeta cántabro utiliza el azul para evocar la imagen de Dios impasible o sereno en “Silencio”, p.21; “Muertos bajo el agua”, p.24; “El sueño de Dios”, p.49. Acude Hidalgo al rojo para “traernos el Dios destructor o el Dios de la lucha” en “Mano de Dios”, p.43; “Yo quiero ser el árbol”, p. 53. Recurre al blanco para hablar de los muertos “como cuerpos fríos e inmóviles” en “Flores bajo los muertos”, p.25; “Nubes sobre los muertos”, p. 26; “Mano de Dios”, p. 43. Emplea el negro para evocarlos “como materia hundida en la tierra” en “Silencio”, p. 21. Representa con el rojo o la sangre a “los muertos que sufren y se agitan” en “Resignación”, p. 45. Por último, la sangre se carga de “valor emocional –dolor, sufrimiento–”, destacando “sobre un fondo generalmente negro”, en “Yo quiero ser el árbol”, p. 53.

Nos espera para besarnos la sangre de los volcanes
y el corazón de la tierra se abrirá silencioso para recibirnos.

De nuevo con connotaciones positivas la encontramos en “La mina” (R: 33-34), donde la sangre representa lo vital iluminado (“como una luz fructífera”), como un símbolo de la fertilidad que provoca el ascenso (“suben”) de las “venas dormidas” o tiene la capacidad de dotar de vida a la materia inerte (“hacer latir el barro”) en una nueva referencia a la sangre, “como una arteria viva”, en este caso vinculada a símbolos tradicionalmente vinculados a la pasión (no necesariamente amorosa) como son el “fuego” o la “lava de un volcán”, acompañados además por adjetivos (“hirviente” y “palpitante”) que elevan su categoría significativa:

Debajo de esas piedras hay hombres aplastados,
hay hombres cuyo cuerpo mezclado con la arcilla
están dando su sangre como una luz fructífera
a las venas dormidas que suben a la vida. (R: 33)

Ya sentimos la sangre de la tierra que pasa.
La sangre o fuego hirviente que corre como el agua,
la sangre como lava de un volcán palpitante
que hace latir el barro como una arteria viva. (R: 34)

En “Tríptico de recuerdos” simboliza en cambio, frente a la muerte, el renacer y la misma alegría de vivir al confluir en el poema palabras del correspondiente campo semántico (“vivir”, “latir”, “impulso”) que, como López-Casanova y Alonso (1982: 206) explican, determinan las “irradiaciones imaginativo-emotivas o constelación de valores significativos”:

AQUELLOS pájaros mudos que ya se notaban
en la sangre de las madrugadas. (R: 41)

Sin palabras

aqueel descanso de las sábanas o hielos
que apagaban mi carne que nunca fue despierta
cuando quería descansar de vivir ya mil años
y el cuerpo como un brazo que no quiere ya nada,
que espera morirse de pronto,
dejar de latir como un párpado enterrado
y espera de la sangre un último impulso. (R: 44)

La sangre se convierte en centro emblemático desde el que se resuelven miedos, dudas y bloqueos diversos (“murallas”) representando la vida y, por extensión, al mismo ser humano, en “[Estás aquí...]” (R: 47):

Has creado mil murallas
alrededor de tu sangre.

Un nuevo contraste se produce en “No” (R: 51). Aquí Hidalgo, de nuevo apoyándose en el campo semántico adecuado (“sangre”, “besos”, “latido”), sugiere cuán deseada es la presencia intuida, paradójicamente ausente, que teñiría de luz la oscuridad (“luna seca”, “noche creciente”):

Qué soledad, qué oscuro, qué luna seca arriba,
qué lejanos viajeros por ignorados cuerpos
preguntan por tu sangre, tus besos, tu latido,
tu inesperada ausencia en la noche creciente.

La ausencia de sangre, en “Desvelo” (R: 65), presagia temores y tristeza. En unos versos que manifiestan un emotivo desamparo, no obstante discreto a modo de leve desahogo (“un salir”):

Creí que iba a morir y rompí en llanto,
Sola mi voz, sin sangre y sin herida
Que dejara un salir al prieto espanto.

La moderación y la armonía de las manifestaciones emocionales vuelve a dejarse sentir en “Caballo” (LA: 79) donde las sibilantes y las líquidas vibrantes se combinan para conseguir dicho objetivo con el ritmo adecuado. La sangre en este caso deja su ímpetu para convertirse en rumor, a la vez que nuevos elementos dispares (“silencio”-“relincho”; “mar armonioso”-“cálido chorro”) provocan alternancias unas veces sutiles y otras sorprendidas:

Se escucha en el silencio tu sangre rumorosa
como un mar armonioso que por dentro cantara
y en la noche del mundo tu relincho se eleva
como un cálido chorro que a las estrellas quema.

En “Tigre” (LA: 80), la sangre vuelve a tener su significación primigenia, aproximándose metafóricamente “hacia la muerte”, de nuevo, sin alardes dramáticos, “silenciosamente”, como en este caso el animal que acecha:

Desde un norte de sangre hacia la muerte
el tigre avanza silenciosamente.

Otro ejemplo de contrastes se da en “Gato” (LA: 81), donde la “sangre”, la “selva” y la “lujuria” representan los estados y deseos más primitivos del ser humano²⁷⁶ que, y ahí radica el choque, se desvanecen “dulcemente” ante la racionalidad humana que, poco a poco, se decanta por una sensatez aprendida:

²⁷⁶ Podemos comparar este poema con el de Baudelaire de título casi idéntico, “El gato”, de *Las flores del mal*, en el que son evidentes las referencias a la sensualidad y al deseo carnal simbolizados por el gato que representa, en este caso, a la mujer deseada:

Ven, bello gato, a mi amoroso pecho;

Vienen de aquella sangre,
vienen de aquella selva,
vienen de la lujuria de una médula tierna
que al llegar a los hombres dulcemente se evade.

Sin embargo, el poema “Gallo” (LA: 84) se tiñe de color rojo con orgullo y poderío (“alza violentamente su cresta”, “escupe [...] esa nube de sangre”) representando todo aquello, en ocasiones inasible e irracional, que solo puede transmitirse a través de la poesía:

EL gallo rojo que al parirse el día
alza violentamente su cresta breve como una herida
escupe sobre el cielo esa nube de sangre
que luego los poetas en sus poemas cantan.

Otros poemas en los que la sangre representa el peligro que llama a la muerte son “Araña” (LA: 86) (“CONTRA la sangre tierna / te veo a ti como la garra sola / que nació con la esperanza de la carne”) y “Víbora” (LA: 88), donde la noche y el día vuelven a enfrentarse:

Retén las uñas de tu pata,
Y deja que me hunda en tus ojos hermosos
Mezcla de ágata y metal.

Mientras mis dedos peinan suavemente
Tu cabeza y tu lomo elástico,
Mientras mi mano de placer se embriaga
Al palpar tu cuerpo eléctrico,

A mi señora creo ver. Su mirada
Como la tuya, amable bestia,
Profunda y fría, hiere cual dardo,

Y, de los pies a la cabeza,
Un sutil aire, un peligroso aroma,
Bogan en torno a su tostado cuerpo.

VÍBORA al sol
por un silbido de sangre laminada
va rasgando el azogue de un espejo
donde la noche está acechando al día
y la tierra la lumbre de una aguja.

En “Crepúsculo helado” (*LM*: 99), la sangre se asocia a la tierra y a la oscuridad, habiendo transcurrido antes por “ríos” y “valles” y elevándose luego hasta las “nubes” a las que se les confiere un valor trascendente (“proféticas”). De este modo confluyen en la misma estrofa diversos elementos primigenios (acuáticos, terrestres y aéreos):

Yo no sé por qué ríos, por qué valles,
por qué oscuros barrancos de la tierra,
vuestra sangre se pierde y se levanta
hasta esas nubes de dolor, proféticas.

De nuevo relacionada con la *tierra oscura* encontramos la sangre en “Resignación” (*LM*: 115). La expresiva paradoja (“sangran los muertos”) nos dirige al dolor de quienes ni muertos se les puede imaginar en reposo. Al contrario, el poeta los representa revelándose en su propia tumba aunque, inertes, nada puedan hacer ya:

Sangran los muertos, sangran. Los golpeas
con el tiempo implacable de los años:
los desintegras de la tierra oscura,
los pudres a furiosos latigazos.

Pese a que en “Los amigos muertos” (*LM*: 107) se alude directamente a la muerte, no es a esta a quien representa aquí la sangre, sino la furia humana, el carácter sanguíneo ante el dolor que supone la pérdida de los auténticos amigos:

Aunque me hunda, aunque me arranque
 y hasta la sangre me golpee,
 no he de encontraros ya, viejos amigos,
 os habéis ido para siempre.

En el poema “Vivir doloroso” (*LM*: 120) la sangre vuelve a remitir a fuerza, en este caso esperanzada y poderosa, con la que el poeta se siente capaz de elevarse (“mi cuerpo creciendo contra todo”) frente a esa “tierra” que mojada posteriormente por la “lluvia espesa que cayera del alma” podría adquirir el significado de fertilidad y renacimiento, significación que retomaremos más adelante al estudiar los elementos terrestres y acuáticos. Del mismo modo, la sangre se equipara a la misma vida en la segunda estrofa, cobrando aún más fuerza e intensificando el vehemente verso final que retoma el planteamiento de un Dios difuso:

Porque estoy con mi cuerpo creciendo contra todo
 y me rozan la carne con unas manos ásperas
 que la llenan de tierra, mientras mi sangre brota
 como una lluvia espesa que cayera del alma.

Vivir es contemplar el mundo derramado
 como una vasta muerte que nos hiela o abrasa.
 Vivir es sangrar todo como en un nacimiento.
 Vivir es una herida por donde Dios se escapa.

La tierra, como cobijo de cadáveres, vuelve a estar presente en “Estoy maduro” (*LM*: 124), en total contraposición a “la sangre inmortal” (insistentemente “roja”) que vuelve a ser claro motivo de esperanza:

Será que estaré muerto y entregado
 otra vez a la tierra de las tumbas.
 Pero, sangre inmortal, mi roja entraña

de nuevo quemará tu luz futura.

Como renovación, aparece la *sangre* en “Los hijos” (LM: 125), con un significado de contagio colectivo de ánimo y solidaridad por los cuales el poeta es capaz de renunciar a su propia vida:

Yo quisiera morir cuando ya tenga
mi sangre en otras sangres derramada
y ya mi corazón sea semilla
que florezca su flor en otra rama.

En “Llega la noche” (LM: 129) el *rojo* aparece asociado a la vida espiritual y la *sangre* se encuentra matizada por el simbolismo de pureza que sugiere en este caso el azul:

¡Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento
como una savia ardiente, como un inmenso pájaro;
como si atardeciere por Ti voy hacia todo,²⁷⁷
me pierdo en esa sangre celeste de tu ocaso.

Aun hallamos la sangre más roja que nunca en “Tristeza” (LM: 143), en puro estado, vinculada a la luz y a las connotaciones propias de la misma:

Sólo las nubes y las rosas
cada mañana son distintas
como el misterio de mi carne
por una sangre enrojecida,
donde las luces de la aurora
rompen sus ondas cada día

²⁷⁷Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:
como si atardeciese por ti voy hacia todo,

y en sus espumas me arrebatan
flores ocultas de ceniza...

En “Rojo otoño” (*LM*: 152) de nuevo la *sangre*, ahora como verbo, y el *rojo* se juntan para intensificar el símbolo y difundir su significación al resto de los elementos:

Y la tierra, las hojas y el árbol
sangran todos con rojo fulgor
y parece que el mundo desnudo
palpitase como un corazón.

En el mismo sentido que venimos comentando, nos interesa destacar la ambivalencia del color rojo intenso de la sangre, puesto que, por un lado, simboliza vida al representar metonímicamente el propulsor físico de la misma condición vital y, por otro, cuando se derrama, significa muerte. Así se presenta, terrible y arrasador, en los dos cuartetos del soneto “Luz roja en la noche” (*R*: 67):

MUEVE el párpado oscuro y no se cierra
sombria luz, apenas como un ojo.
De qué remoto mundo llega, bien, rojo
tembloroso fulgor que así me aterra?

No es de este mundo, no, ni de la tierra
este alumbrar de sangre que recojo.
El horror pavoroso en que me mojo
esta luz visceral lo desentierra.

Del simbolismo del color rojo nos quedamos con su insistencia en la vinculación al fuego, a la sangre y a la vida (ampliable a la muerte como ya hemos avanzado), así como la dualidad entre el rojo nocturno, que representa el poder de

atracción centrípeta de la hembra, y el diurno, asociado a la fuerza centrífuga del macho. De hecho, como rojo nocturno, femenino, aparece refiriéndose a la luna en dos ocasiones: Una de ellas, en “Caballo” (*LA*: 79) donde la “humilde yerba fina” contrasta tímidamente con la “llanura” solitaria y desnuda; así como el “ala” evanescente con la “pisada tan firme”:

¡Pero de pronto escapas!, bajo la luna roja
huyes como una lanza pisándote la sombra
que sobre la llanura se posa como un ala
mientras se enorgullece la humilde yerba fina
de tu seca pisada tan firme como el trueno.

La otra, en “Mano de Dios” (*LM*: 113), con un movimiento de descenso (“hasta la tierra baja”) para, precisamente, incentivar la salida del hundimiento silencioso en el desamparo a través de una luz esperanzada:

La noche era tan larga que todos la olvidaron
y, de pronto, en el cielo brilló tu mano ardiendo
como una luna roja que hasta la tierra baja
y nos toca la frente hundida en el silencio.

En cuanto al rojo masculino, podría representar al sol ese “rojo fulgor” al que ya nos hemos referido al citar, en este mismo apartado, los versos de “Rojo otoño” (*LM*: 152). Sobre este simbolismo del rojo masculino insiste Chevalier (2007: 889):

Esta virtud del rojo, sacada a la luz, invierte la polaridad del símbolo que, de hembra y nocturno, se convierte en macho y solar. Aparece entonces un nuevo colorado, asociado al blanco y al oro, y este constituye el símbolo esencial de la fuerza vital. Encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el *eros* libre y triunfante. Encarna también las virtudes guerreras.

Esta ambivalencia se hace extensiva al contraste entre la “roja luz”, vital, y la “negra luz”, que representa la oscuridad de la tierra. Así aparece en la segunda estrofa de “Yo quiero ser el árbol” (*LM*: 122):

Negra luz de la tierra, roja luz de tus ojos,
iguales son las llamas por tu mano blandidas,
fulgiendo en este páramo donde habitamos tristes,
soplados por el viento de tu luz ofendida.

Del mismo modo, en contraste con las sombras se presenta el rojo en la segunda estrofa de “Después del amor” (*LM*: 150):

He perdido mi tronco, ardientemente
ha tajado el amor en sus entrañas
con un hacha sombría. En otro cuerpo
la ceniza enrojece de mi savia.

Una referencia que nos remite a la siguiente estrofa de “Vivir doloroso” (*LM*: 120), donde la savia enrojece de nuevo y el símbolo del tronco inerte adquiere una importancia reveladora de pérdida para un nuevo renacimiento:

No quiero morir nunca, no resigno mi cuerpo
a ser un vano tronco de enrojecida savia,
a no ser sobre la tierra algo que no la sabe
cuando el mundo, a los vivos, bajo los cielos canta.

3.1.3. VERDE

Aunque aparezca en menor medida que los anteriores en la poesía de Hidalgo, pese a que algunos de sus contemporáneos nos dejaron versos inolvidables

con este color como protagonista²⁷⁸, conviene tener en cuenta su significación y lo que aporta en este juego de tonalidades y contrastes. Sabida es por todos la alusión del verde a la esperanza y la identificación de dicha tonalidad con todo lo tranquilizador, lo refrescante y la estación primaveral que, por extensión, nos remite a la naturaleza²⁷⁹. Curioso resulta, por tanto, y a la vez provocador, que la primera referencia al *verde* que encontramos en los poemas de Hidalgo sea en un poema urbano, “Hombre de ciudad” (*R*: 56), como su nombre indica. Así, en la primera y última estrofa del poema el verde, matizado por la variante “verdosa”, parece dotar de un soplo de vida a un hombre que se deja llevar, manipulado en cierto modo como un muñeco casi inerte entre el asfalto y la rutina cotidiana, aunque este hábito sea leve y, en este caso, se acerque a la significación ambivalente de esta tonalidad cuando representa el color de los cadáveres, siendo entonces el “puente entre el negro –ser mineral- y el rojo –sangre, vida animal-, pero también entre vida animal y descomposición y muerte” (Cirlot, 1997: 140). Veamos el ejemplo:

BAJO la pálpdra verdosa del tranvía,
muñeco de ciudad, hombre sin sueño,
sólo pude verte.

(Tu sombra te seguía como un perro,
verde también bajo la luz verdosa).

²⁷⁸ Basta citar los conocidos versos de “Romance sonámbulo” de García Lorca, en *Romancero Gitano* (“Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre el mar / y el caballo en la montaña.”), o de “Romance del Júcar” de Gerardo Diego, en *Hasta siempre* (“Agua verde, verde, verde, / agua encantada del Júcar, / verde del pinar serrano / que casi te vio en la cuna”) para dar buena muestra de ello. Por otro lado, resulta curiosa la apreciación de José Antonio Expósito (2011), quien explica en *Arte menor* (recopilatorio de poetas inéditos de Juan Ramón Jiménez, escritos en 1909) que el empleo del color verde en sus poemas lo toma Lorca de Juan Ramón.

²⁷⁹ “Cada primavera, después de que el invierno ha convencido al hombre de su soledad y de su precariedad desnudando y helando la tierra que lo contiene, ésta se reviste de un nuevo manto verde, que vuelve a traer la esperanza, al mismo tiempo que la tierra vuelve a resultar nutritiva. El verde, como el hombre, es tibio. Y la venida de la primavera se manifiesta por el derretimiento de los hielos y la caída de las lluvias fertilizadoras.” (Chevalier, 2007: 1057)

De igual modo, el poeta nos muestra su faceta de pintor en este dibujo de la ciudad en la última estrofa del poema “Sardinero” (*R*: 62), donde el *verde*, ligado a lo positivo y al esplendor, se impone a las *sombras* y a la *penumbra*:

Y Piquío, el Casino
y el Hotel: fijas sombras
pintadas sobre el verde
crepúsculo e penumbra.

Por otro lado, del mismo modo que el rojo es color de fuego, el verde es el color que representa el agua y los elementos naturales vinculados a la frescura (prados, valles...) y al sosiego, una sensación que se intensifica al asociarlo a determinados colores. En este sentido lo encontramos, mezclado con el blanco para conferir, además de esperanza, una impresión de calma y placidez²⁸⁰, en estos versos del poema “Mediterráneo” (*R*: 72):

VERDE y blanco. NO se sabe
quién le dio el color exacto
-exacto color intacto-
que espeja el vuelo del ave.

Estas combinaciones de colores son frecuentes en los poemas de Hidalgo, lo que aporta matices nuevos a la significación más convencional, tal como ocurre en estos de “Cantábrico” (*R*: 74), donde, en este caso mezclado con el gris, nos incita a dudar desde el primer verso, a través del adjetivo “falsa”, sobre los buenos augurios que el verde suele transmitir en estado puro:

²⁸⁰ Sobre el poema “Mediterráneo”, aludiendo a la variedad de colores en el mismo, comenta Susana Benet (2014: 69): “Versos que contienen la sensualidad y la sencillez de quien solo trata de fijar en lo escrito lo que capta la mirada: los colores de la tierra y el cielo velados por la bruma levantina, el trazo ondulante de la espuma, el verde exacto del mar.”

Mira la falsa escritura
que dicta al agua la brisa
y dime qué arquitectura
gris, bajo el aire se plisa.
Es total el panorama
-verde mar, cielo sin rama-
que en mis ojos se encierra.

En un sentido contrario aparece en “Muertos bajo el agua” (*LM*: 100), puesto que es “la noche”, símbolo de oscuridad y muerte, la que “se tiñe de verdor, extrañamente” elevándose hacia los “altos prados de sueño” en un verso que insiste en la ascensión de forma redundante, intencionalmente, en la ascensión (“hacia arriba”) y que se ilumina con la luz de “la luna refulgente” en un nuevo ascenso (“crecéis”) que se detiene (“bajo”) al alcanzar el momento de plenitud esperada:

Único y solo mar, donde la noche
se tiñe de verdor, extrañamente.
altos prados de sueño que, hacia arriba,
crecéis bajo la luna refulgente...

En relación a las aguas, el verde toma de los símbolos bautismales su significación regeneradora y dotadora de vida. Como tal regeneración, encontramos una referencia en relación a lo vegetal en el poema “Caballo” (*LA*: 79):

Hermosa bestia dura, la antigua tierra pisas
como si el viejo Dios para ti la creara,
porque eres vida ardiente y párpado vibrante
que brillas como un látigo contra los verdes céspedes.

El color complementario del verde es el rojo. En este sentido, “el rojo es un color macho y el verde un color hembra” (Chevalier, 2007: 1957). Esta creencia

conecta con el pensamiento chino del *ying* y el *yang*, donde el primero es macho, “impulsivo, centrífugo y rojo” y el segundo hembra, “reflexivo, centrípeto y verde”. Así, “el equilibrio entre ambos es todo el secreto del equilibrio del hombre y de la naturaleza” La relación y contraste del rojo y el verde aparece en la segunda estrofa del poema “Tigre” (*LA*: 80) donde “el ascenso de la vida parte del rojo y florece en el verde” (Chevalier, *ibídem*):

Con un son reposado cruje la garra
sobre el incendio verde de la selva,
un son de tempestad sordo y cerrado
que acecha desde el fondo de los músculos
la sangre más ardiente de una vida
deshojándose en la nieve de sus dientes.

En “Rojo otoño” (*LM*: 152), el verde vuelve a oponerse al rojo, incluso al azul celeste, para simbolizar, desteñido, el fin del verano ante la llegada de la siguiente estación:

Ha llegado el otoño y su zumo
en las hojas destiñe el verdor
y de un cobre celeste enfurece
en el viento las hojas sin sol.

De nuevo referido al paisaje, a través de la “yerba”, en “Vaca” (*LA*: 83) recordamos los valores más primarios del verde: la esperanza, la fuerza y el reposo tranquilizador, donde además aparece con valores de ascenso, en relación al “viento”, en contraste con “una triste saliva” que propicia el descenso amarrada al suelo, para volver a ascender a partir de la “nube solitaria”:

SU madeja de yerba el viento ovilla
en el hueso silencioso de las astas

mientras una triste saliva amarra al suelo
su mansedumbre de nube solitaria
que mira maternal, cual si parido
de sus propias entrañas lo sintiera.

Por último comprobamos que “es el color de la inmortalidad, que simbolizan universalmente los ramos verdes” (Chevalier, 2007: 1057), una significación a la que se aproxima en los siguientes versos del poema “Conejo” (LA: 85) donde parece poseer un misterioso poder:

Un dolor invisible va endulzando sus ojos
donde una verde yerba
tiembla...

En definitiva, con los matices a los que hemos aludido, el verde dota a los versos de Hidalgo una textura envolvente y una tonificante calma, pese a los altibajos que venimos definiendo, en cuanto que, apoyado por la cultura cristiana, es principal símbolo de la esperanza.

3.1.4. AMARILLO Y LUZ

Nos disponemos ahora a abordar un símbolo ardiente y portador de energía, de gran riqueza por su ambivalencia y diversidad de significaciones²⁸¹. En el ámbito

²⁸¹ Chevalier (2007: 87) define la significación del amarillo en los términos siguientes: “Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir. Los rayos del sol, atravesando el azul del cielo, manifiestan el poderío de las divinidades del más allá.”

natural, con frecuencia suele identificarse el amarillo con el sol y la luz que irradia. Al sol remite directamente en estos versos de “Tríptico de recuerdos” (R: 43):

El sol se pone amarillo de tan triste
y el viento se retuerce y llora
porque le dan poco perfume

En cuanto a la luz, aunque a menudo se asocia al amarillo, en “Hay que bajar” (R: 29) la fusión de colores (amarillo de los *minerales*, blanco de las *nubes*, azul del *agua*, rojo del fuego) se convierte en una explosión de sensaciones visuales (de nuevo, su condición de pintor) que confieren a este poema, de naturaleza descendente y tétrica, un impulso vital bajo una *luz* permanente (se repite en varios versos) que no deja de brillar:

Los minerales amarillos, el óxido,
las nubes, el agua
y hasta el fuego que se consume a sí mismo,
todo, todo, abrirá sus venas para recibirnos.

En cualquier caso, tal como hemos ido viendo en los elementos anteriores, este símbolo no está exento de contrastes. De hecho, contrariamente a su apariencia luminosa y radiante, símbolo de lo vital, encontramos este color representando el tono de la tierra que se identifica con la piel humana cuando, moribunda o inerte, se torna también amarilla. En “La mina” (R: 33) vemos cómo todo se vuelve muerte y el tono amarillo es un modo más de representar dicha transformación:

El sol es un vago recuerdo de luces amarillas,
el agua es un charco de barro inaccesible
y el aire está podrido por la luz de las lámparas.

En “Niebla fina, 6 de noviembre” (*R*: 40), sin embargo, se asocia a la figura del pájaro que ya asociamos al vuelo en el apartado correspondiente:

Asalta tristemente sin saber su destino
 tierno como risa de niño
 caído a la azucena casi amarillo pájaro.

No en vano, el amarillo, como el oro de la cruz o del copón cristianos, es el color de la eternidad y se une al blanco, representante de la pureza, para formar la bandera del Vaticano. Del mismo modo, en el poema “Oración en silencio” (*LM*: 141) el amarillo se transfigura en luz y se impregna de blanco para emanar religiosidad²⁸²:

La luz crece en mi alma dulcemente
 y en ella está mi cuerpo iluminado
 como muerto ya en Ti, cuando me tengas
 puro y blanco.

En algunas cosmologías como la mejicana el amarillo está asociado a la primavera, en cuanto a que se considera el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de dicha estación; sin embargo, en el poema “Gallo” (*LA*: 84), tal vez con un significado meramente descriptivo, el amarillo se acerca a la estación otoñal, desmitificando en parte los tópicos románticos y acercándose más bien a los poetas parnasianos que tomaron el otoño como una referencia que siguió influyendo en poetas posteriores²⁸³:

²⁸² También en Juan Ramón Jiménez encontramos el blanco vinculado al amarillo en el “Palacio verde”: “Blanco y amarillo es el prado que anda separando, / pajitos, ladera suave en un lado y otro lado.” (Jiménez, 1978: 201). Por el contrario, tiene connotaciones negativas, como ocurre en el poema “La mina” de Hidalgo citado más arriba, en el poema “Sus manos amarillas” de Juan Ramón, concretamente en el siguiente verso: “Entre los huesos de los muertos abría Dios sus manos amarillas.” (209)

²⁸³ El caso más evidente es el del parnasiano Armand Silvestre, cuyo poema “Pensamiento de otoño” influyó profundamente en Rubén Darío hasta el punto de incluir una traducción del mismo, sin

Olvida los poetas y canta como siempre,
 abre como un otoño tu gran pico amarillo,

modificar el título, en su libro *Azul...*, “lo que constata el insólito hecho de incluir en un libro de poesías originales un texto foráneo” (Llopesa, 2008: 123). Mostramos tan solo la primera estrofa de cada poema, en el caso de Armand Silvestre tal como apareció en *Roses d’octobre*, donde figura en la tercera parte, “Paisajes et fleurs” (Silvestre, 1890: 79-80), aunque Darío lo leyó en una publicación anterior a 1887.

Armand Silvestre

PENSÉE D’AUTOMNE

L’an fuit son déclin, comme un ruisseau qui passe
 emportant du couchant les fuyantes clartés;
 et, pareil à celui des oiseaux attristés,
 le vol des souvenirs s’alanguit dans l’espace.
 L’an fuit vers son déclin, comme un ruisseau qui passe.

Traducción literal:

PENSAMIENTO DE OTOÑO

El año huye hacia su término, como un arroyo que pasa
 llevando del poniente las fugaces claridades;
 y, semejante al de los pájaros entristecidos,
 el vuelo de los recuerdos languidece en el espacio.
 El año huye hacia su término, como un arroyo que pasa.

Rubén Darío

PENSAMIENTO DE OTOÑO
 (De Armand Silvestre)

Huye el año a su término
 como un arroyo que pasa,
 llevando del Poniente
 luz fugitiva y pálida.
 Y así como el del pájaro
 que triste tiende el ala,
 el vuelo del recuerdo
 que al espacio se lanza
 languidece en lo inmenso
 del azur por do vaga.
 Huye el año a su término
 como arroyo que pasa. (Darío, 2008:240)

Por otro lado, las referencias de Darío a la estación otoñal son frecuentes como se aprecia, además de en el citado, en otros títulos de sus poemas: “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”, “Canción otoñal”, “Versos de otoño”, “De otoño” o “Canción de otoño en primavera”.

tu duro pico hermano del espolón triunfante
que de la piedra arranca su corazón de hueso.

También se refiere a la estación del otoño²⁸⁴ en la primera estrofa de “¿Qué sabes?” (*LM*: 105). En este sentido hay que destacar un nuevo contraste al aludir al instante de la plenitud a punto de iniciar su decadencia (“como una luna triste derribada”), un descenso necesario como ciclo vital para que tenga sentido la próxima elevación, aunque en este caso se refiera específicamente a la muerte²⁸⁵ a través de unos versos que progresivamente pasan de la oscuridad a la luz (*Oscureciendo, sombra, luna, amarillo*) en un matizado ascenso (*viento*) portador de esperanza:

¿Qué sabes?, dime. Oscureciendo,
yaces sobre tu sombra muerto y solo,
como una luna triste derribada
por el viento amarillo del otoño.

Por otro lado, aunque esta acepción no sea la más frecuente, en los primeros versos del poema “Invierno” (*LM*: 151) encontramos un amarillo invernal, maduro y tibio, no exento de sufrimiento silencioso (“sufre desnudo por la sombra”):

Cuando me acerco hasta tu orilla,

²⁸⁴ La relación del amarillo con el otoño no pasa desapercibida para Chevalier (2007: 88) que vincula dicho color a la tierra del modo siguiente:

“Esta presencia del amarillo en el mundo ctónico, bajo pretexto de eternidad, introduce el segundo aspecto simbólico de este color su aspecto terreno. En efecto el amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño: es el color de las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra y el color de esta misma cuando ha perdido su manto de verdor. Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte. En el límite, el amarillo llega a substituir el negro.”

²⁸⁵ Recordemos que también Juan Ramón Jiménez utilizó la estación otoñal para referirse a la muerte en el sentido de culminación natural de la vida y dotándola de un claro sentido religioso, en su breve poema “Cada otoño, la vida afirma el ideal”:

“Cada otoño, la vida afirma, en un martirio lento, el ideal.
¡Hoguera altiva, inmortal primavera de fuego que da el oro, de oro que da la luz, de luz que da la muerte, de muerte que da a Dios la vida eterna!” (Jiménez, 1978: 441)

luz del invierno, me deshojas
 y el amarillo de mis frutos
 sufre desnudo por la sombra.

Relacionado con el amarillo, aparece constantemente el símbolo de la luz y los elementos luminosos²⁸⁶. En cualquier caso, veremos que a veces la luz se utiliza, al margen de cualquier color, como contraste en una situación oscura para simbolizar un nuevo renacer o una esperanza en medio de la desolación. En la última estrofa de “Hay que bajar” (R: 29) tiene este sentido regenerador:

²⁸⁶ Es inevitable evocar aquí el conocido poema de Juan Ramón Jiménez, “Primavera Amarilla”, de su libro *Poemas mágicos y dolientes* (1909), excelentemente analizado por Arcadio López-Casanova, quien insiste en su doble “perspectiva horizontal y descensional” (López-Casanova y Alonso, 1982: 40-43) y que, por su interés en cuanto a uso reiterado de las tonalidades amarillas y doradas para acompañar diferentes estados anímicos y vitales (contrapuestos en cuanto que se refiere con un mismo color tanto al renacer primaveral como a la muerte), reproducimos según la versión de la *Tercera antología poética* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1970, p. 191):

PRIMAVERA AMARILLA

Abril venía, lleno
 todo de flores amarillas:
 amarillo el arroyo,
 amarillo el vallado, la colina,
 el cementerio de los niños,
 el huerto aquel, donde el amor vivía.

El sol ungió de amarillo el mundo,
 con sus luces caídas;
 ¡ay, por los lirios áureos,
 el agua de oro, tibia;
 las amarillas mariposas
 sobre las rosas amarillas!

Guirnaldas amarillas escalaban
 los árboles; ¡el día
 era una gracia perfumada de oro,
 en un dorado despertar de vida!
 Entre los huesos de los muertos
 abría Dios sus manos amarillas.

No oís la llamada?
Es la tierra,
la tierra que nos busca para purificarnos
y arrojarnos de nuevo a la luz con su sudor doloroso.

Este contraste de luz como símbolo de vida y oscuridad o penumbra como símbolo de noche aparece en los siguientes versos de “Tríptico de recuerdos” (R: 44):

Oh avance detenido de una luz que no acaba,
de una luz que quiere reconocer su destino
allá donde el cuerpo ha dejado de hacer mariposas
a costa de su sangre.
Huesos huesos sumergidos
o aceites olvidados por dentro de las penumbras
o fieras sin anhelo sin deseo de nada.

La alternancia de luces y sombras²⁸⁷ es frecuente en la poesía de Hidalgo. En “Arrabal” (R: 57) la luz se tiñe de muerte y se muestra apagada y lúgubre:

Aire muerto de ahora,
casi luz moribunda
que burila en el agua.

Un excelente ejemplo del claroscuro producido por la mezcla de luz y de sombra (*sol y luna, fulgor y atardecer*), con claro triunfo de la luminosidad en la última estrofa, lo proporciona el poema “Sol de la muerte” (LM: 108), que citamos íntegro a continuación:

SOL DE LA MUERTE

²⁸⁷ Chevalier (2007: 664) comenta que “la luz sucede a las tinieblas (*post tenebras lux*), tanto en el orden de la manifestación cósmica como en el de la iluminación interior.”

Sueño un sol misterioso, hoja de un viejo otoño,
 que pasa levemente por los cuerpos sin dicha,
 atardecer de un mundo que nadie ha visto nunca,
 donde sólo los muertos con ojos quietos miran.

Fuente de un oro triste, como una antigua luna,
 manando de un sol vago sin luz de mediodía;
 sombrío sol que roza sobre los muertos lívidos
 y de las almas muertas su lento fulgor liba.

Cuando en la noche helada mi carne se deshaga,
 también yo he llamarte con voz atardecida,
 también daré mi alma para que tú fulgures,
 por ver si con tu llama mi cuerpo se ilumina.

Pero no has de quererme. Mi alma estará sola.
 Las almas de los tristes a Dios sólo iluminan
 y en su noche infinita, inacabablemente,
 como un espectro ardiendo con luz opaca brillan.

También en “Luz sombría” (*LM*: 117) apreciamos similar contraste desde el mismo título. Aquí la “luz” tiene una clara connotación espiritual que, sin embargo, teñida de la sombra representa el silencio de Dios ante un poeta deseoso de una iluminación hipotética y lejana:

LUZ SOMBRÍA

Cuando todo en el tiempo era un eterno hastío,
 Tú creaste en la tierra, para que te cantasen,
 la piedra enjuta y seca, los árboles del bosque
 y mi corazón rojo donde brama mi sangre.

Pero yo no te canto, porque una luz sombría
 has clavado en mi frente queriendo iluminarme;
 que te cante la piedra que nunca te ha sabido,
 y que en los viejos bosques tus árboles te canten.

Hay que tener en cuenta, como explica Chevalier (2007: 664) que “tanto en el Génesis como en la India y la China, la operación cosmogónica es una separación de la sombra y la luz originalmente confundidas”. Y esa confusión, o nuevo contraste, se da en la segunda estrofa del poema “Imposible” (*LM*: 149), a la vez que nos acerca al universo de los grises que abordaremos a continuación:

Nunca, porque el amor deja a los hombres
 cuando dejan de serlo con la muerte.
 Como sombra de nube, si se apaga
 la luz, también el amor muere.

3.1.5. NEGRO, OSCURO, GRIS Y BLANCO

Ya hemos hablado del negro en contraste con otros colores. Lo retomamos ahora sin olvidar el gris, color de la ceniza y de la niebla que, hecho en partes iguales de negro y de blanco, designaría en la simbólica cristiana, según Portal (1837: 305), la resurrección de los muertos. Así, en los últimos versos de “Niebla Fina, 6 de noviembre” (*R*: 40) aparece vinculado a una muerte leve, desapercibida²⁸⁸:

Son vacas grises
 lenguas de plomo ya amasado,

²⁸⁸ En palabras de Antonio Cabrera (2014: 45), “la muerte, niebla gris, ahora se transforma en plomo aligerado, libieno [...]”.

alma de primer vuelo que se queda flotando
tímidamente muerta sin querer ya morirse.

Debemos insistir en el simbolismo del gris²⁸⁹, color que define la esencia del hombre, hecho de materia gris²⁹⁰ y necesitado del colorido para vivir en equilibrio, algo que Hidalgo, como pintor y poeta expresa de manera constante como medio de expresión lírica. Por su parte, el negro es relacionado con el blanco por oposición a él²⁹¹. Ambas tonalidades, negra y gris, se dan cita en el poema “Estación” (*R*: 55), donde la mezcla de estos tonos representa lo relativo de las percepción que tenemos de las cosas (“Algunas veces son grises”), la monotonía (“ayer estaba lloviendo, / hoy está lloviendo, / mañana lloverá”) y la lentitud del paso del tiempo (“el peso de los relojes”):

²⁸⁹ En relación al simbolismo del gris y tomándolo como referencia, citaremos un párrafo de Chevalier (2007: 541) que resume perfectamente la importancia de los colores para el hombre: “El hombre de todos los tiempos busca dar concreción a los colores perfectos que imagina y ve en sueños. Colorea el entorno e incluso su piel. Necesita del color y del contracolor, pues él es el gris medio entre todos los colores opuestos, amarillo y azul, rojo y verde, blanco y negro. El pasaje de cualquier color a su opuesto, en las innumerables parejas de complementarios tiene siempre el gris como mediación.

El hombre consciente está en el centro del mundo coloreado, de la esfera cromática ideal y perfecta donde se hallan los colores reales e irreales en perfecto equilibrio. Él siente que se encuentra en un campo de fuerzas cromáticas muy poderosas, en medio de este espacio tridimensional de los pares de contracolor, y al mismo tiempo en medio de otro espacio semejante al primero, pero sin equilibrio, donde todos los colores están repartidos regularmente en una esfera cromática homogénea. Este conjunto de dos esferas está vivo, pues hay pulsación. Es la pulsación del hombre en el centro gris medio.”

²⁹⁰ “En la genética de los colores, el gris es al parecer el primero que se percibe y permanece para el hombre, en el centro de su esfera cromática. El recién nacido vive en el gris.” (Chevalier, *op.cit.*: 540)

²⁹¹ “Contracolor del blanco, el negro es su igual en valor absoluto. Como el blanco, puede situarse en las dos extremidades de la gama cromática, en cuanto límite de los colores cálidos y de los fríos; según su matiz o brillo, se convierte entonces en la ausencia o en la suma de los colores, en su negación o en su síntesis.

Simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. En este sentido recuerda la significación del blanco neutro, del blanco vacío, y sirve de soporte a representaciones simbólicas análogas, tales como los caballos de la muerte, tanto blanco (*sic*) como negros. Pero el blanco neutro y ctónico está asociado, en las imágenes del mundo, al eje este-oeste, que es el de las partidas y las mutaciones, mientras que el color negro se sitúa sobre el eje norte-sur, que es el de la transcendencia absoluta y de los polos.” (Chevalier, *op.cit.*: 746)

LAS estaciones son negras
por el peso de los relojes y de las básculas.
Algunas veces son grises
porque en ellas siempre está lloviendo;
ayer estaba lloviendo,
hoy está lloviendo,
mañana lloverá.

Es frecuente por tanto la mezcla de colores en los poemas de Hidalgo para apoyar su intención de mostrar la vida como una continua sucesión de contrastes e intensificar así las elevaciones y descensos que caracterizan sus poemas y que comentamos detalladamente al analizar sus poemarios. En “Cantábrico” (*R*: 73) son los blancos y grises quienes se combinan para trasladarnos a un paraje donde el perfecto equilibrio y la calma (“limpia suerte”, “blanca arena”, “se unifican”, “monótono cantar”) se rompe de forma intermitente (“Olas libres en batalla”, “torvo cielo de hojalata”, “nubes [...] brutas, grises”, “agrios sueños”) para volver a reconstruirse en el último instante (“se edifican”):

Limpia suerte de la playa
que en la soledad se moja.
Olas libres en batalla
que blanca arena despoja.
Torvo cielo de hojalata,
ausente de sol, delata
las nubes que se unifican
brutas, grises. En el mar
con monótono cantar
agrios sueños se edifican.

Vemos, pues, que el valor simbólico del blanco está en relación con el significado del negro²⁹². El blanco se opone a lo oscuro, como ocurre en el poema “Valencia” (*R*: 71), pero también aparece vinculado a otros colores, como al azul en este mismo poema, matizando de este modo las significaciones y jugando con las variantes que, en este caso, conjugan la pureza inasible representada por dos colores (“mar azul”, “velas blancas”, “muro blanco”) con un “deseo” que paradójicamente combina la tonalidad oscura que le acerca a lo material (lo visible) con la invisibilidad e indefinición representada por ese “fantasma” de un tono oscuro poco habitual, creando de nuevo extrañeza ante una emoción (el “deseo” en este caso) difícil de encasillar. Una mezcla que acerca al misterio de las sombras, al no saber, a la continua incertidumbre, tan profundamente humana, que caracteriza a Hidalgo:

Caminar por donde voy
y ver sólo lo que veo:
El mar azul en que leo
tres velas blancas y el muro
blanco quebrando el oscuro
fantasma de mi deseo.

Ese no saber con certeza vuelve a manifestarse de nuevo en el poema “Mediterráneo” (*R*: 72), donde el poeta se sitúa en la frontera del verde y del blanco, entre la fuerza vital y la pureza, elevadas ambas finalmente a través del vuelo donde parece destacar el blanco inmaculado del “ave”:

VERDE y blanco. NO se sabe

²⁹² De este modo lo define Chevalier (2007: 189):

“Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico. Pero la conclusión de la vida –el momento de la muerte– es también un momento transitorio en la charnela de lo visible y lo invisible, y por ende otro comienzo.”

quién le dio el color exacto
-exacto color intacto-
que espeja el vuelo del ave.

Volviendo ahora al negro, apreciamos que es frecuente la combinación de colores para aportar variantes en los significados. En concreto, el negro se junta con el rojo representado con la sangre para evocar, conjuntamente, la materia ígnea. Así lo encontramos en el poema “Gato” (*LA*: 81):

Vienen de la tristeza oscura de los látigos
que en una noche negra azotaron la selva
y dejaron sin sangre para siempre a la luna.

Por otro lado, el negro es también “la tierra fértil, receptáculo de la semilla que no muere del Evangelio, esta tierra que contiene las tumbas” (Chevalier, 2007: 749), tal como podemos ver en la última estrofa del poema “Hormiga” (*LA*: 87):

Negra arena gotea y va pasando,
medidora del tiempo, de otro tiempo,
que transcurre debajo de la tierra.

De nuevo, en relación a la tierra, y con connotaciones explícitamente mortuorias, aparece en el poema “Ante el muerto” (*LM*: 104):

Yo no quiero morir como tú has muerto,
sobre la tierra dura, oscuramente.
Quiero brillar con las estrellas, alto;
jamás descansaré, arderé siempre.

En ocasiones, el gris se identifica con las sombras y se opone al brillo del sol y de la luna²⁹³. Así encontramos enfrentados, en constantes paradojas, la vitalidad de la luz y la monotonía indiferente de lo opaco y grisáceo (“oro triste”, “sol vago”, “sombrió sol”, “lento fulgor”). Tal acontece en el poema “Sol de la muerte” (*LM*: 108) donde vida y muerte, lejos de oponerse de forma dramática, se llegan a fundir sin mayor dramatismo:

Fuente de un oro triste, como una antigua luna,
manando de un sol vago sin luz de mediodía;
sombrió sol que roza sobre los muertos lívidos
y de las almas muertas su lento fulgor liba.

El blanco, en cambio, se acerca a la luz, y por extensión a Dios, en el poema “Llamas eternas” (*LM*: 106) donde vuelve a apreciarse una elevación (“los aires puros”) seguida de un descenso (“se derrama”), a fin de ejemplificar simbólicamente la compleja relación del poeta con Dios:

Madre terrible exprime
del cuerpo vuestra alma,
que como gota triste
de luz desnuda y blanca,
brota en los aires puros
donde Dios se derrama.

En este sentido, la significación simbólica del blanco adquiere cierta complejidad según la procedencia de su luminosidad y su brillo²⁹⁴. También habría

²⁹³ Este contraste del gris con la luz lo contempla Chevalier (2007: 540) aludiendo a su significación onírica: “En cuanto a los sueños que aparecen en una especie de bruma grisácea, se sitúan en capas alejadas de lo inconsciente, que piden ser iluminadas y esclarecidas por la toma de conciencia.”

²⁹⁴ No es aislada esta significación del blanco en relación a otras tonalidades y como parte integradora del juego de contrastes entre luces y sombras, como ocurre en el poema “Desnudo” de

que destacar el simbolismo del blanco como el no existir previo a la vida²⁹⁵; por lo tanto, se identifica con muerte, y vuelve a acercarse al negro, en la última estrofa de “Mano de Dios” (*LM*: 113):

Señor, ¿por qué encendiste con tu fulgor terrible
la pura noche negra que oculta mis secretos?
¿Por qué no me dejaste como la piedra, inerte,
eternamente blanco, eternamente muerto?

En el sentido cíclico, el blanco vuelve a asociarse a la muerte en el poema “Oración en silencio” (*LM*: 141), aunque en esta ocasión, de nuevo iluminado, el blanco se refiere al renacer tras la muerte, en el seno divino:

La luz crece en mi alma dulcemente
y en ella está mi cuerpo iluminado
como muerto ya en Ti, cuando me tengas
puro y blanco.

Dámaso Alonso, poeta influyente en Hidalgo, también lo utilizó en este sentido para destacar, frente a la oscuridad y la tristeza, la luz que reporta la mirada de unos ojos expectantes. Así lo vemos en “Descubrimiento de la maravilla” de *Gozo de la vista*:

He mirado mis ojos.
He mirado mis ojos en un espejo: eran
oscuros y pequeños. Alguna vez lloraban:
por eso no eran ojos de cangrejo o de oruga;

Jorge Guillén: “Blancos, rosas. Azules casi en veta, / retraídos, mentales. / Puntos de luz latente dan señales / de una sombra secreta.” (de *Cántico*)

²⁹⁵ “En todo pensamiento simbólico, la muerte precede a la vida, ya que todo nacimiento es un renacimiento. Por esto el blanco es primitivamente el color de la muerte y del duelo. Lo fue también en todo el Oriente y en Europa durante muchos años, principalmente en la corte de los reyes de Francia.” (Chevalier, 2007: 190)

ojos humanos: dos agujeritos negros
 y tristes. Mas la luz que ellos crean, sorbida,
 los inunda, marea irrepitable, en inmensa,
 inmensándolos, ojos de un ser total, sin límite.

En el extremo opuesto, desde el punto de vista del análisis psicológico, en el ámbito de los sueños, diurnos o nocturnos, así como en las percepciones sensibles del estado de vela, el negro se considera como ausencia de todo color, de toda luz. Esto es así porque el negro absorbe la luz y no la devuelve. Evoca, ante todo, como expresa Chevalier (2007: 749), “el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte”. En el poema “Verbo de Dios” (*LM*: 123) se refiere precisamente a ese *cielo nocturno* y representa la duda y el abismo²⁹⁶:

Señor, toda la vida es mi pregunta,²⁹⁷
 de noche a noche largamente sangra:
 ¿Ardes sin tregua tras el cielo negro,
 o habitas solamente en mi palabra?

En efecto, el negro “recuerda también las profundidades abisales, las simas oceánicas”, “evoca la nada y el caos, es decir, la confusión y el desorden”, como se presenta en la última estrofa de “Orilla de la noche” (*LM*: 144):

Un agua negra, la tristeza
 ha de beber, para su canto.

²⁹⁶ “Instalado bajo el mundo, lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante entre las dos noches blancas donde se operan, en sus costados, los pasajes de la noche al día y del día a la noche. El negro es pues color de duelo, no como el blanco, sino de una manera más abrumadora. [...] El luto negro es, podríamos decir, el duelo sin esperanza.” (Chevalier, 2007:747)

²⁹⁷ Encontramos la siguiente versión en *Revista Proel*, nº 18, septiembre, Santander, 1945. Número extraordinario dedicado a Quevedo:
Toda la vida, Señor, es mi pregunta

Tengo la noche recogida
en este cuenco de las manos.

En cualquier caso, Hidalgo suele dejar la puerta abierta a la esperanza e incluso en medio del abismo en el citado poema podríamos intuir, en los últimos versos, utilizando las oportunas palabras de Chevalier (2007: 750), claro referente en este estudio de los símbolos, que “el negro se vincula también con la promesa de una vida renovada, así como la noche contiene la promesa de la aurora y el invierno la de la primavera.”

3.2 SÍMBOLOS ARQUETÍPICOS

3.2.1. ELEMENTOS PRIMIGENIOS

3.2.1.1 ELEMENTOS AÉREOS

El código poético del aire es inagotable. Así lo muestra nuestra tradición literaria, representada, por citar solo unos ejemplos, por algunos textos poéticos de Alberti (“¡Aire, que me lleva el aire!”), otros de Vicente Aleixandre (“Brisas, brisas de abajo resolvían toda la niebla”, “Los amantes volaban masticando la luz”, etc.), el *Perfil del aire* de Luis Cernuda, el *Aire nuestro* de Jorge Guillén o alguna obra de Calderón (*Celos aún del aire matan*). A ello habría que añadir “tanto la armonía interna como la ascensión aerífera imparable en Gustavo Adolfo Bécquer y en san Juan de la Cruz” (Lisón Tolosana, 2011: 27), sin olvidar episodios tan conocidos del *Quijote* como el vuelo de Clavileño o la aventura de los molinos de viento, dejando constancia de que “el aire corre [...] a lo largo y lo ancho de la novela” cervantina

(Étienvre, 2011: 164) y configurando, junto a otros detalles, el magnífico “vuelo” quijotesco.

El aire se diferencia de los otros elementos (tierra, agua y fuego) por su condición de inasible²⁹⁸, por lo que metafóricamente, como veremos, el vuelo del aire se relaciona con la ensoñación. No en vano, apuntaba agudamente Bachelard (2000: 22), a quien tomaremos como referencia imprescindible en este apartado, que “el aire imaginario es la hormona que nos hace crecer psíquicamente.” Así pues, como suscribe Lucie Bolens (2011: 143), el aire es “el elemento más difícil de analizar de los cuatro de la cosmogonía clásica: es invisible, pero también es la vida tal como lo sostienen el sufismo y la cábala.” Descubriremos y comprobaremos cómo José Luis Hidalgo se vale del elemento aéreo para provocar en sus versos elevaciones y caídas y, así, configurar su propio recorrido ascensional-descensional.

3.2.1.1 1. El aire, el viento, la brisa, las nubes²⁹⁹

En los versos de Hidalgo se da el fenómeno del ascenso, de la elevación, en contraste con un descenso hacia lo subterráneo en momentos de decaimiento que, en

²⁹⁸ En este aspecto y en las consecuencias de esta característica se detiene Jacques Galinier (2011: 263): “Al contrario del fuego, de la tierra y del agua, el aire es un fluido invisible, impalpable, inalcanzable a la percepción. Para los zapotecos, el aire simboliza [„] la visión de una realidad ubicua, peligrosa, desconocida e imposible de conocer [...]. En consecuencia, en muchas etnias, esta propiedad le otorga una posición elevada en la lista de los elementos fundamentales del mundo, ya que puede asumir estatus totalmente opuestos, como fuerza benéfica o letal, según el contexto o los actores que lo manipulan.”

²⁹⁹ El antropólogo Cea Gutiérrez (2011: 196-197) explica con una ilustrativa metáfora religiosa la relación entre estos tres elementos aéreos, de los cuatro que aparecen en este subapartado: “Aire, viento, nubes conforman una trinidad, manifiesta dentro del fenómeno causa-efecto, que actúa como las tres Generaciones o una Sacra Parentela, donde el aire es el origen, el viento su hijo y las nubes el fruto.” Y posteriormente amplía la explicación sirviéndose de otro clarificador símil: “Si hubiéramos de plasmar en una traza estos conceptos, los plantearíamos como un políptico donde la base o *sottobanco* fueran el mar y la tierra. La *predela* y la linde de esta máquina, a manera de alfiz o guardapolvo, el AIRE. Las cuatro columnas de orden gigante, los cuatro VIENTOS cardinales, y los intercolumnios y entrepaños, los VIENTOS menores o locales. Las calles y los órdenes son las NUBES, que alojan las escenas –secuenciadas– y a sus personajes, con historias humanas y divinas. El ático o coronamiento, los cielos; espacio superior que las NUBES ocultan y desvelan.”

ocasiones, sirve para tomar conciencia de la realidad y orientarse de nuevo hacia la sublimación. Este estado elevado es el más cercano a la libertad³⁰⁰. Del mismo modo, nos preguntamos si la ascensión en Hidalgo tiene que ver con la aspiración espiritual que planteábamos al abordar el tema de Dios. El ejemplo más representativo en este sentido referido a la cristiandad es el de la ascensión de la Virgen a los cielos, desde donde se pone de manifiesto “la ideología dual y analógica del mundo”, puesto que “lo bajo es asimilado a lo terrestre y corrupto, y lo alto a lo maravilloso e incorruptible” (González y Lisón, 2003: 7). Centrándonos ahora en otra clasificación dual, según la convención expresiva vigente en el mundo prehispánico que articulaba en dos esferas dos polos de cualidades opuestas (*masculino-lo que fecunda-activo-caliente-luz-seco-árido-día-cielo-vida* frente a *femenino-lo que concibe-pasivo-frío-oscuridad-húmedo-lluvioso-noche-infierno-muerte*), resulta bastante problemático colocar sin vacilaciones al *aire* en una de las dos “esferas simbólicas opuestas.” Alessandro Lupo da las siguientes razones:

Porque mientras que la pertenencia de la tierra y el agua al polo femenino, frío y oscuro parece darse por descontado, como también que el fuego pertenezca al polo masculino, caliente y luminoso, no puede decirse lo mismo del aire y sus entidades asociadas, a las que se les atribuía valores múltiples y a veces aparentemente contradictorios (reconfirmando ulteriormente que los cuatro “elementos nahuas surgían de recorridos especulativos y representaciones simbólicas sustancialmente diferentes de las racionalizaciones filosóficas de los antiguos griegos). (Lupo, 2011: 232)

En el ascenso, no obstante, es el aire el que eleva, un aire que no tiene por qué ser físico sino que se asemeja a un impulso, a una fuerza profunda que irradia de cada ser. Este aspecto de la psicología ascensional y la verticalidad³⁰¹ nos parece de

³⁰⁰ “[...] la sublimación aérea es la más típica sublimación discursiva. [...] ¿Es preciso subrayar que, efectivamente, en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo *aire*, es el epíteto *libre*? El aire natural es el aire libre.” (Bachelard, 2000: 18)

³⁰¹ “[...] Particularmente los fenómenos aéreos nos suministrarán indicaciones tan generales como importantes de alcance, de ascensión, de sublimación. Semejantes indicaciones deberemos

suma importancia para acercarse a los poemas de Hidalgo, puesto que en ellos se aprecia un vaivén de oscilaciones justificado por las circunstancias sociales de la época, la tendencia del poeta a profundizar con sutileza en temas trascendentales y la esperanza impulsada por su naturaleza vital y confiada.

A fin de ilustrar lo anterior, citamos a continuación un ejemplo en Hidalgo a fin de descubrir la contradicción del vuelo, la paradoja que supone la misma libertad³⁰² y que, pese a todas las dificultades, desea ascender sin miedo a los obstáculos:

Las mariposas andan por el aire
 como si fuera de plomo
 que se dejara traspasar por todo el mundo.
 (Todas las libélulas parecen ser las últimas
 pero siempre podemos decir: aún queda otra).
 Y el aire sigue dejándose enhebrar
 por sus mismas agujas
 que dejaron su papel por un momento. (R: 43)

Frente a la *tierra* y al *agua*, símbolos “materializantes”, el *aire* es considerado como un “símbolo de espiritualización”, así como “el medio propio de la luz, del vuelo, del perfume, del color, de las vibraciones entre la tierra y el cielo (Chevalier y Gheerbrant 2007: 66-67). Cortés Peña (2011: 184-185) sostiene que esta

situarlas con los principios fundamentales de una psicología que llamaremos muy de grado *psicología ascensional*. [...] Sentiremos entonces que hay movilidad de imágenes en la proporción en que, simpatizando por medio de la imaginación dinámica con los fenómenos aéreos, seamos conscientes de un alivio, de una alegría, de una ingravidez. Una *verticalidad* real se presentará en el seno mismo de los fenómenos psíquicos. Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial. Finalmente la vida del alma, todas las emociones sutiles y reprimidas, todas las esperanzas, todos los temores, todas las fuerzas morales que comprometen un porvenir, tienen una *diferencial vertical* en toda la acepción matemática del término. [...] (Bachelard, 2000: 20-22)

³⁰² “¡Sentirse ligero es una sensación muy concreta, muy útil, preciosa y humanizadora! ¿Por qué no se preocupan los psicólogos de organizarnos una pedagogía de esta ligereza del ser? Al poeta le corresponde, pues, el deber de enseñarnos a incorporar las impresiones de ligereza a nuestra vida, dándole al cuerpo impresiones a menudo desdeñadas.” (Bachelard, 1997: 312)

es una de las razones por la que el aire “ha tenido «mejor prensa» que los otros tres elementos naturales”, puesto que, en contraste con la tierra, siempre se ha considerado más favorable por hallarse próximo a lo celestial y a lo divino. No hay que olvidar, continuando con este razonamiento, que al cielo se “asciende”, mientras que al infierno se “desciende” y que el “escenario privilegiado” en el que se representa la relación comunicativa entre Dios y los hombres se ubica en el aire. Este, según las cosmogonías tradicionales, también es símbolo de libertad y de pureza³⁰³. En este sentido, insiste Cirlot (2008: 74) en que “la luz, el vuelo, la ligereza, así como también el perfume y el olor, son elementos en conexión con el simbolismo general del aire.” En Hidalgo encontramos también ese viento como captación de perfume en los siguientes versos de “Tríptico de recuerdos”:

El sol se pone amarillo de tan triste
y el viento se retuerce y llora
porque le dan poco perfume (R: 43)

En el poema “Niebla fina, 6 de noviembre” el poeta se aferra al vuelo como un acontecimiento aéreo donde los sueños tienen cabida³⁰⁴ y en él se detiene antes de que aceche la muerte:

Son vacas grises
lenguas de plomo ya amasado,
alma de primer vuelo que se queda flotando
tímidamente muerta sin querer ya morir. (R: 40)

El vuelo es dinámico³⁰⁵. En el aire tiene cabida todo lo referente a la imaginación, a la creatividad, a la esperanza³⁰⁶. En el poema que Hidalgo dedica a la

³⁰³ “El ser aéreo es libre como el aire y, lejos de estar evaporado, participa por el contrario de las propiedades sutiles y puras del aire” (Chevalier y Gheerbrant 2007: 67).

³⁰⁴ Bachelard (2000: 32) comenta al respecto: “Al *volar* la voluptuosidad es *bella*. El sueño de vuelo es el sueño de un seductor que *seduce*.”

playa del “Sardinero (Santander)” (R: 44) al aire se le encomienda esta misión de reposo para que aniden en él los sueños y la ilusión por el porvenir³⁰⁷:

La luz no se evadía
saltando el horizonte
se dormía en el aire
esperando la noche.

Es en momentos de desánimo cuando el aire envuelve al poeta. Hidalgo insufla en sus versos el aire como impulso, aunque en ocasiones solo sea un hálito momentáneo que le aporte la entereza que en ese instante preciso³⁰⁸. El mismo título “Así me iré afirmando” (R: 27) define su actitud:

³⁰⁵ Esta significación del viento como “presencia física, móvil, cambiante” (Zardoya, 1974: 54) recuerda en cierto modo estos versos de “La ventana” de León Felipe: “Entrando y girando va el viento / y torna *continuamente* a sus circuitos.”

³⁰⁶ André Humbert (2011: 106) insiste en la importancia del vuelo onírico en el territorio artístico: “Esta incapacidad del hombre para liberarse del suelo ha alimentado la imaginación de los poetas que miran hacia el cielo como a un lugar de libertad, de pureza, de belleza. Muchos, entre ellos, han encontrado en sus sueños nocturnos la fuente de su inspiración, expresada en poemas en los cuales vuelan sin esfuerzo y sin necesitar artefactos complicados, ni siquiera alas.”

³⁰⁷ “La psicología del elemento aéreo es la menos «atómica» de las cuatro psicologías que estudian la imaginación material. Es *vectorial* en su esencia. Esencialmente toda imagen aérea tiene un porvenir, un vector de vuelo.” (Bachelard, 2000: 33)

³⁰⁸ Recordamos la significación impulsora (en este caso hacia la huida) del viento en el poema “Como el viento” de Cernuda, publicado en 1929 en *Un río, un amor* e incluido en *La realidad y el deseo*:

Como el viento a lo largo de la noche,
amor en pena o cuerpo solitario,
toca en vano a los vidrios,
sollozando abandona las esquinas;

O como a veces marcha en la tormenta,
gritando locamente,
con angustia de insomnio,
mientras gira la lluvia delicada;

Sí, como el viento al que un alba le revela
su tristeza errabunda por la tierra,
su tristeza sin llanto,
su fuga sin objeto;

Como él mismo extranjero,

Ya ni la goma que besó algún clavo de hierro,
 ni paredes de esponja ni musgo por las vértebras.
 Sólo un descanso lento de almohadas en el aire,
 y siempre como aire como ese triste aire
 que alguien corta con alas para siempre.

El aire es también depósito de sensaciones, en “Tríptico de recuerdos” (*R*: 44) (“me siento transcurrir como un solo latido / que estremece en el aire su coraza temblante”), para hacerlas transitar. Así expande Hidalgo su afirmación vital y su optimismo esperanzado desde la misma realidad que reconoce y acepta; del mismo modo, cuando el aire, símbolo de elevación y confianza, se diluye en “Crepúsculo helado” (*R*: 99) (“Arriba sólo el aire adelgazándose”) o adquiere las cualidades contrarias a las que se le asignan (“El aire se endurece”)³⁰⁹.

La misma elevación que el aire implica supone un acercamiento a Dios, aun siendo esta aproximación difusa y condicionada por la complejidad de las relaciones contradictorias y complejas que el poeta mantiene con el Ser Supremo y transmite en sus textos, como este de “Muerto en el aire” (*LM*: 103):

Murió en el aire cuando estaba Dios
 más cerca de su ser, cuando la tierra
 no sentía su peso y le llamaba
 con su mano rugosa entre la niebla.

como el viento huyo lejos,
 Y sin embargo vine como luz.

³⁰⁹ Nos importa destacar en este sentido las variantes del viento y su riqueza en cuanto a simbolismo se refiere: “Todas las fases del viento tienen su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada.” (Bachelard, 2000: 284)

También el viento se asocia con el renacer que supone el morir, con el postrero aliento que se insufla para retornar a la vida. De hecho, al viento se le relaciona a veces con el aire dinámico que barre todo lo terreno y libera de las cargas pesadas para poder preparar a la ascensión espiritual. Esto nos llevaría a dotarle un significado religioso, aunque con las peculiaridades que comentamos al abordar el tema de Dios en el anterior capítulo. En el poema “Esta noche” (*LM*: 111) elevación y muerte aparecen como acciones paralelas previas a ese renacer:

Sólo un viento furtivo cruzaría,
 el aliento de un niño cuando nace.
 Niña del alma, elevándose, muriendo
 al encontrarse viva sin su carne.

Este viento, en el sentido más nefasto y devastador, tal como se presenta en la filosofía presocrática “como la fuente de numerosos males físicos” (González y Lisón, 2011: 8), vuelve a asociarse a la muerte en el poema “Vivir doloroso” (*LM*: 120). En él volvemos a apreciar cómo el poeta se mueve entre claroscuros, entre luces y sombras, entre contrastes que convierten sus poemas en un juego constante de elevaciones y descensos:

Vivir es como flor entre dos negros vientos
 una ardiente belleza sobre lo inerte alcanza.

La identificación del aire con la elevación y con el vuelo dinámico aparece en numerosos poemas de Hidalgo. En esta estrofa del poema dedicado a “Córdoba” (*R*: 70) vuelve a relacionarse en forma de brisa con el universo nocturno para vincularlo de nuevo al mundo de la ensoñación:

La noche ingrávida alisa
 el caminar de la nube

redonda y negra que sube
a caballo de la brisa.

Y en el poema “Polvo de mi ruina” (*LM*: 137) aparece al lado de la muerte, en este caso como oposición a ella, para remitir a un estado de auténtica libertad.

El viento ha de pasar, como ahora pasa
por un campo cualquiera, su frescura,
y arrasará este polvo de mi ruina
entre el polvo y las ruinas de otras tumbas.

Del mismo modo, en “Ansia” (*LM*: 153), representa la pureza y se asocia a la vida de tal forma que la muerte se suaviza y dulcifica, retomando la actitud esperanzada que no pierde por completo el poeta:

Queremos habitar la brisa pura
de la luz inmortal, que arriba crece,
donde están dulcemente reposando
las almas de los cuerpos que se mueren.

Hidalgo, en efecto, sintió una predilección destacable por este elemento vital al que vincula algunos de los estados de ánimo más reconfortantes, puesto que “los vientos también traen felicidad”, ya que son ellos quienes originan la vida, “tal como ocurre en el proceso de polinización vegetal”, además de tratarse de un “vehículo privilegiado para soñar, ensoñar o sencillamente representar”, en el sentido de que “por el aire viene lo maravilloso” y “por la tierra o el mar lo humano” (González y Lisón, 2011: 8-9). A este elemento misterioso, escurridizo e inasible le dedica un poema no publicado en libro pero recogido en el apartado “Canciones para

niños (1937)”³¹⁰ que aparece en las *Poesías Completas* con las que venimos trabajando (PNPL: 203):

NO TENGAS MIEDO AL RUIDO

No tengas miedo al ruido
que se oye fuera,
es el viento que corre
sobre la hierba.

No tengas miedo al viento
que él es tu amigo,
el viento Sur es bueno
para los niños.

Y cuando venga el día
saldrás al campo
y jugarás con el viento
sobre los prados.

3.2.1.1 2. Las nubes y la nebulosa asociadas a otros elementos

Las nubes y la nebulosa (niebla, bruma, etc.) gozan de esa doble significación que permite al poeta utilizar los contrastes a su antojo e incluso crear confusión en un contexto en el que la duda queda sin respuesta. En el poema “Ausencia” (R: 46) aparece “la nube” (“Qué delgadez en el frío de esta flor /

³¹⁰ Juan Antonio González Fuentes cita la siguiente aclaración a pie de página: “Estas siete canciones (o nanas) aparecieron publicadas por vez primera en 1951 en la ciudad de Torrelavega, siendo editadas por Aurelio García Cantalapiedra, e incluyendo en la cubierta un dibujo de José L. García Soto”, en HIDALGO, José Luis, *Poesías Completas*, DVD, Barcelona, 2000 (Edición y prólogo de Juan Antonio González Fuentes), p. 201.

suspirada hasta nube), que habitualmente se asocia a la lluvia significando fecundidad³¹¹, y, en otra estrofa del mismo, encontramos “el viento”, un aire activo que todo lo mueve con él y lo desorganiza, en este caso como símbolo de inconstancia, inestabilidad e incluso desorientación³¹², unido esta vez al humo³¹³, que suma sus connotaciones de inconstancia y caducidad para expresar la incertidumbre que culmina con el interrogante último verso:

Este venir a mí la tarde
con pies de pluma distinguida por
desiertos viajeros hasta el viento
donde humo de besos espera la llegada
de este lugar tendido a no sé dónde.

Ambos símbolos aparecen juntos en varios poemas, compenetrando sus significaciones. Así ocurre en la primera estrofa del poema “Vaca” (LA: 83):

SU madeja de yerba el viento ovilla
en el hueso silencioso de las astas
mientras una triste saliva amarra al suelo
su mansedumbre de nube solitaria
que mira maternal, cual si parido
de sus propias entrañas lo sintiera.

³¹¹ “El papel de la nube productora de lluvia, se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere al de todas las fuentes de fecundidad: lluvia material, revelaciones proféticas, teofanías.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 757)

³¹² “El simbolismo del viento tiene varios aspectos. Debido a la agitación que lo caracteriza es símbolo de vanidad, de inestabilidad y de inconstancia. Es una fuerza elemental, que pertenece a los Titanes: basta con citar a la vez su violencia y su obcecación. Por otra parte, el viento es sinónimo del soplo, y, en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste. Por esta razón en los salmos, como en el Corán, los vientos aparecen como mensajeros divinos, y equivalen a los ángeles. El viento da incluso su nombre al Espíritu Santo.” (Chevalier y Gheerbrant, op.cit.: 1070)

³¹³ Destaca José Luis Anta Félez que en la sociedad contemporánea el humo se ha apropiado de la “metáfora aire” y esto ocurre porque “el aire enrarecido, el humo, se ha tornado en sinónimo de muerte”, al contrario de otros aires puros, como “el aire como perfume, siempre comunicador, siempre descontaminado, siempre purificador.” (Anta Félez, 2011: 316)

Las nubes son protagonistas de contrastes³¹⁴, habituales, como venimos diciendo, en la poesía de Hidalgo. En el caso del poema “Hormiga” (*LA*: 87), las nubes se asocian metafóricamente a la tierra, haciendo alarde de “la naturaleza confusa y mal definida”, de su “cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías” de la que nos hablan Chevalier y Gheerbrant (2007: 756):

ENTRE nubes de tierra va la hormiga
gota a gota sin hueso que se oculta
enhebrando el planeta. Innumerable.

Al igual que el antiguo simbolismo cristiano ha identificado las nubes como avance de profecías³¹⁵, en Hidalgo aparecen como “proféticas”, asumiendo en esta ocasión una significación tradicional, precisamente en esta estrofa de “Crepúsculo helado” (*LM*: 99):

Yo no sé por qué ríos, por qué valles,
por qué oscuros barrancos de la tierra,
vuestra sangre se pierde y se levanta

³¹⁴ Estos contrastes se aprecian también en Juan Ramón Jiménez, puesto que, como indica Cano (1960: 153), “ha amado Juan Ramón las nubes, las ardientes, bellísimas nubes, y las ha llevado a sus versos.” Así, la encontramos como la imagen de dicha, precisamente en su poema en prosa “Felicidad” de su *Diario de un poeta recién casado*, fechado el 19 de marzo de 1916, y que dice así:

“¿Subterráneo? ¿taxi?, ¿elevado?, ¿tranvía?, ¿ómnibus?, ¿carretela?, ¿golondrina?, ¿aeroplano?, ¿vapor?... No. Esta tarde hemos pasado New York, ¡por nada!, en rosa nube lenta.”

Y también aparece, no tan bella y pura, en la poesía de Juan Ramón “la negra nube dramática que ensombrece el alma de pronto y enfría toda ilusión” (Cano, 1960: 155), como es el caso de su poema “Melancolía”:

“Con el llanto que brota mi corazón, habría
para para colmar un mundo de miseria y de escoria;
las nubes pasan negras, y me ponen umbría
la ilusión, frío el sueño, y medrosa la gloria.”

³¹⁵ “[...] según las claves del antiguo simbolismo cristiano, las nubes son asimiladas a los profetas, pues las profecías son un agua oculta de fertilización y de origen celeste”. (Ciriot 2008: 333)

hasta esas nubes de dolor, proféticas.

De nuevo asociadas a la lluvia, como “progenitoras de fertilidad”³¹⁶ y anticipadoras de un estado de bienestar, se nos muestra “una nube” providencial en estos versos del poema “Estoy maduro” (*LM*: 124) donde se evidencia que “el aire es [...] el *territorio* natural de la música” (Medina, 2011: 60) donde puede moverse libremente y propagar toda su belleza:

Una nube vendrá y acaso borre
mi luz para los vivos y, entre lluvia,
zumo dulce de Ti, te irá cayendo
la savia de mi ser, como una música.

Nos interesa detenernos ahora en la atribución a las nubes del significado del ensueño³¹⁷. En este caso, el contraste es mayor cuando aparecen en un contexto de realismo doloroso, en el cual el poeta no oculta la realidad de guerra y muerte que le tocó vivir, como es el caso del poema “Flores bajo los muertos” (*LM*: 101) donde, como ya citamos en el apartado correspondiente, se aborda el tema de la muerte sin adornos ni tapujos. La estrofa que copiamos a continuación es la última del poema:

¿Y qué? Todo es lo mismo: crecer o derrumbarse,
tener sobre la carne una nube o la muerte,
doblarse ciegamente, doblarse como un río
con estas flacas flores, leves y detenidas.³¹⁸

³¹⁶ “[...] las nubes son progenitoras de fertilidad y pueden relacionarse analógicamente con todo aquello cuyo destino sea dar fecundidad” (Ciriot 2008: 333)

³¹⁷ “Las NUBES cuentan entre los «objetos poéticos» más oníricos. Son los objetos de un onirismo en pleno día. Determinan ensueños fáciles y efímeros. Estamos un instante «en las nubes» y volvemos a la tierra mientras sonríen los hombres positivos. Ningún soñador le atribuye a las nubes el grave significado de los otros «signos» del cielo. En resumen, el ensueño de las nubes recibe un carácter psicológico particular: es un *ensueño sin responsabilidad*”. (Bachelard, 2000: 231)

³¹⁸ Encontramos la siguiente versión en *Revista Proel*, nº 2, Segunda Época, Estío, Santander, 1946:
con estas blancas flores, leves y detenidas.

Ese ensueño en el que tienen cabida los deseos indeterminados y los anhelos difusos está representado por las nubes en el poema “Tristeza” (LM: 143), donde la palabra “nubes” aparece en tres ocasiones, todas ellas relacionadas con el misterio de lo onírico³¹⁹. Aunque ya citamos este poema en el tratamiento del tema amoroso, volvemos a copiarlo íntegramente por ser representativo, todo él, de la simbología que venimos explicando en este apartado:

TRISTEZA

Todas las cosas son las mismas
que ayer estaban en mi orilla:
tierra inmutable y poderosa,
cielo sereno y hondo arriba,
piedras heladas donde el tiempo
pasa lejano y nunca mira...

³¹⁹ Curiosamente, en el poema “Nube” de Juan Ramón Jiménez se aúnan la significación de misterio y la de sueño de forma explícita, como podemos comprobar a continuación:

Lo que yo tengo, cielo,
eso es el misterio.
Lo que está de tu otro lado,
soy yo aquí soñando. (Jiménez, 1978: 455)

Otro de los poemas de Juan Ramón donde “la nube asoma blanquísima, mensajera de una misteriosa felicidad” (Cano, 1960: 156) es en el soneto, “Nubes”, uno de los *Sonetos espirituales*:

Nevada de los cielos, pareciste
la luna trastornada en primavera.
Vi una vez, no sé dónde, una pradera
así, blanca cual tú te apareciste.

En un sueño más sueño aún, volviste
de nuevo a mí como la mensajera
del último blancor que el alma espera...
Me desperté dos veces, triste y triste.

No sé si desvelada va o dormida
mi esperanza contigo. Sobrepasa
unas veces, con luz, tu mismo albor,
cuando estoy más despierto que en la vida...
Ya veces es como que me traspasa
la negra sombra de un almendro en flor...

Sólo las nubes y las rosas
cada mañana son distintas
como el misterio de mi carne
por una sangre enrojecida,
donde las luces de la aurora
rompen sus ondas cada día
y en sus espumas me arrebatan
flores ocultas de ceniza...

Pido las cosas que no tengo,
algo que quise y no quería,
un amor vago... Pero pasan
todas las cosas, alma mía,
como las nubes y las rosas
pasan, pasan... Yo ya sabía
que allá en tu fondo me brotaba
una tristeza sin medida
porque las cosas que yo quise
cada mañana son distintas
nubes y rosas, amor vago
y esa tristeza que no es mía...

Asociada a la ensoñación y más leve que las nubes, surge la *niebla* y la *nebulosa*³²⁰. Explica Jean Cuisenier (2011: 341) que el aire admite cualquier tipo de variedad, “tantas que no todas tienen nombre”, pero “dos de las más importantes son *aither*, «éter», que es la más «pura»: es el medio en que se mueven los astros; y *omiklé te kai skotos*, «niebla y oscuridad», que es la más «confusa»”. En este sentido,

³²⁰ “El sueño es una cosmogonía de un día. El soñador vuelve a empezar el mundo todas las noches. Todo ser que sabe desasirse de las preocupaciones del día, que sabe dar a su ensoñación todos los poderes de la soledad, devuelve a aquélla su función cosmogónica. [...] La ensoñación cósmica posee, en la semilucidez del sueño, una especie de nebulosa primitiva de donde hace salir un sinnúmero de formas. Y si el soñador abre los ojos, vuelve a encontrar en el cielo esta masa de un blancor nocturno –más dócil aún que la nube-, con la que puede hacer nuevos mundos indefinidamente.” (Bachelard, 2000: 245)

la significación se extiende hasta llegar a representar lo impreciso y ambiguo. Así, Chevalier y Gheerbrant (2007: 751-752) relacionan este símbolo con lo indeterminado (“aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía remplazadas por formas nuevas precisas”) y comentan que actúa como mezcla de diferentes elementos (aire, agua y fuego) “que precede a toda consistencia, como el caos de los orígenes, antes de la creación de los seis días y la fijación de las especies”; algo que corrobora Cirlot (2008: 331), ya que para él también la niebla simboliza “lo indeterminado, la fusión de los elementos aire y agua, el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y fase concreta de la evolución”. Asimismo, añade, la “niebla de fuego” es “la etapa de la vida cósmica que aparece después del estado caótico, corresponde a la acción de los tres elementos anteriores al sólido.” En cierto modo, siguiendo los anteriores criterios, podría enmarcarse este elemento en diferentes apartados. Lo hemos situado en este por su significación principalmente aérea y la similitud a las nubes, aunque ahora ahondemos en su connotación ensoñadora y de indeterminación, como aparece en la primera estrofa del poema “Te busco” (*LM*: 127):

Déjame que, tendido en esta noche,
 avance, como un río entre la niebla,³²¹
 hasta llegar a Ti, Dios de los hombres,
 donde las almas de los muertos velan.

O en esta otra del poema “Dios en la piedra” (*LM*: 136) en el que, previamente a la cercanía del ser supremo, pasa por el estado de percepción leve y temblorosa:

Ha llegado un temblor
 sin luz, como la niebla.

³²¹ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944:
Avance como un río entre la niebla.

Siento que vibras, hondas
Ráfagas me golpean...

En cambio, es posible que las nubes lleguen a perder su levedad y aspecto inconsistente hasta tornarse “espesas”³²², sin por ello perder su capacidad de vuelo que las define y sostiene frente a otros elementos terrenales con quienes conviven y contrastan en el poema “Nubes sobre los muertos” (*LM*: 102). Las nubes agrandan aquí su misterio al sentirse portadoras de fuerzas desconocidas y paradójicas (“y no los tocan nunca, los apagan. /Los borran de una luz que no conocen.”). Asimismo se funden, en la segunda estrofa, con el azul y el negro para adquirir nuevos valores contrapuestos. Pero es la última estrofa la que cierra el ciclo del misterio, adquiriendo nuevas gamas cromáticas como el blanco y el amarillo, hasta dejarnos la inquietud del no saber, de dejar al muerto sin identidad. Nos parece tal la intensidad, que no por contenida deja de ser desgarradora, que, pese a haberlo citado en el tratamiento de los temas, reproducimos el poema a continuación:

NUBES SOBRE LOS MUERTOS

³²²« Interesante resulta la diferenciación que hace Gaston Bachelard entre “nube pesada” y “nube ligera”:

“Al que quiera negar el papel de la imaginación dinámica en la vida imaginaria bastaría pedirle una explicación acerca de la nube pesada y la nube ligera, la nube que nos oprime y la que nos atrae a lo más alto del cielo.”

“Para dar cuenta de la sensación de ahogo que produce un cielo bajo, no basta enlazar los conceptos de bajo y pesado. La participación de la imaginación es más íntima, la nube pesada es sentida como un mal del cielo, un mal que aplasta al soñador, un mal de que muere.

Esta enfermedad de la nube pesada y baja, debe referirse, para comprender su esencia imaginaria, a la función verdaderamente activa de la imaginación de las nubes. En su aspecto imaginario positivo, la función de la imaginación de las nubes es una invitación a subir. El ensueño normal va tras la nube como una subida sustancial que acaba por la más alta sublimación, por una disolución en el cenit, en el cielo azul. Las nubes verdaderas, las pequeñas nubes se disuelven en la altura. Imposible imaginar una nubecilla que desaparezca cayendo. La pequeña nube, la nube ligera constituye el tema de ascensión más regular y más segura. Es un consejo permanente de sublimación.”

“El alma que sueña ante la nube ligera recibe a la vez la imagen material de una efusión y la imagen dinámica de una ascensión. En tal ensueño de la pérdida de la nube en el cielo azul, el ser soñador participa con todo su ser en una sublimación total. Es verdaderamente la imagen de la sublimación absoluta. Es el viaje supremo.” (Bachelard, 2000: 238-239)

Espesas, como tierra removida
 vuelan sobre los cuerpos y las flores
 y no los tocan nunca, los apagan.
 Los borran de una luz que no conocen.

Alas, como fantasmas, van creciendo,
 surgiendo de sí mismas a sus torres;
 celestemente negras navegando
 hasta el azul del cielo en resplandores.

Un solo muerto llevan, lo levantan.
 Un solo y blanco muerto de los hombres,
 Desnudo y refulgente, como un astro.
 Nadie sabe quién es, cuál es su nombre.

Con respecto al simbolismo de las nubes en el poema anteriormente citado, Fernández Quiñones (1971: 231) insiste en la significación funesta, amenazante de la adversidad:

Bajo el mismo signo siniestro: este motivo se asocia en Hidalgo al sistema de lo adverso, de la muerte. Y se matiza variadamente, siempre dentro de tal unidad de aplicación. Primeramente, las nubes, torvas y espesas, se ciernen amenazadoramente sobre los muertos; y se prolonga la temerosa tensión por que “no las tocan nunca”: en la torturada espera de la descarga que no llega se ha cifrado el lento horror de la angustia. Luego, las nubes se remontan “a sus torres”; se ha interpolado un nuevo tópico –y que es el primero no tomado de la Naturaleza-, con el que ahora se significa una nueva cualidad de las nubes; la fortaleza en su altura dominante; hemos dicho que son legados de la muerte, y ya conocemos la prepotencia con que lo infausto amenaza nuestro triste y débil anhelo.

Como vamos comprobando a lo largo de este trabajo, los símbolos no suelen aparecer en solitario, sino que se unen a otros para reforzar o modificar su

significación. Esto es interesante puesto que estas combinaciones refuerzan o debilitan el significado de un símbolo, o bien le pueden dotar matices absolutamente opuestos, como ocurre con las *nubes* que, según los casos y los símbolos asociados, pueden significar todo lo funesto que comportan las sombras o la elevación ascensional que las acerca al universo aéreo. En este sentido, antes de abordar el siguiente apartado sobre la simbología del pájaro, otro símbolo aéreo y ascensional, y a modo de conexión entre ellos, citaremos la relación que Bachelard (2000: 231) atribuye a los pájaros y a las nubes:

La imagen de los pájaros –frecuentemente, las golondrinas- que tejen invisibles hilos en el cielo azul se presenta como una síntesis del movimiento alado y del copo de nube.

Así ocurre en el poema “Imposible” (LM: 149), que ya comentamos como uno de los representativos del tema amoroso”, donde aparecen separados en estrofas diferentes y, no obstante, ambos elementos simbolizan la ligereza de lo fugaz, de lo apenas perceptible que, pese a ello, deja una huella indeleble:

IMPOSIBLE

Nunca la palma blanca del amor
podrá tocar en ti y abrir las fuentes
de un alegre vivir, limpio y desnudo,
que cante como un pájaro en tus sienas.

Nunca, porque el amor deja a los hombres
cuando dejan de serlo con la muerte.
Como sombra de nube, si se apaga
la luz, también el amor muere.

3.2.1.1 3. El pájaro

Las alas del pájaro, más que el animal mismo, son símbolo de ascenso (Durand, 2005: 136). Hidalgo recurre con frecuencia a las aves para representar la elevación en sus diferentes manifestaciones. En ocasiones, como en el poema “No” (*R*: 51), incluso se identifica con una de ellas y, así, se siente puro latido, puro impulso: “Arde mi corazón como pájaro solo”. Otras, como ocurre en “Llega la noche” (*LM*: 129) esta transformación le acerca a Dios con un sentimiento profundo donde vuelven a unirse inmensidad y ardor para contribuir al ascenso al que vuelve en estas continuas oscilaciones. Aunque ya nos detuvimos en este aspecto al abordar el tema de Dios en la poesía de Hidalgo, consideramos importante insistir en esta relación del poeta con Dios, a quien, como vimos, y en correspondencia a una típica actitud en la poesía de la posguerra, pregunta e increpa continuamente:

¡Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento
 como una savia ardiente, como un inmenso pájaro;
 como si atardeciere por Ti voy hacia todo,³²³
 me pierdo en esa sangre celeste de tu ocaso.

De hecho, para Cirlot (2008: 356) el pájaro simboliza lo espiritual puesto que “todo ser alado es símbolo de espiritualización, ya para los egipcios” En un sentido similar, comentan Chevalier y Gheerbrant (2007: 154-155) que “las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser” y destacan en su estudio otros aspectos simbólicos del ave. Insisten en la ligereza y en la fragilidad, asociando estas cualidades a estados negativos:

³²³ Encontramos la siguiente versión en *Revista Escorial*, tomo 49, Madrid, 1944
como si atardeciese por ti voy hacia todo,

La ligereza del pájaro entraña sin embargo, como pasa a menudo, un aspecto negativo: san Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia; lo que el budismo llamaría “distracción”.

De este modo, se presenta en los siguientes versos de “Aquella noche” (R: 31) cuando, en medio de la noche, todo parece desvanecerse y volverse frágil, como ese corazón que se identifica con el símbolo del ave:

Ya sé que puede suicidarse una flor en tu garganta
y tu corazón abrirse como un libro salpicando sangre.
Sí. Tu corazón es un tierno pájaro.

Símbolo de vida, el pájaro se mueve por el aire en “Arrabal” (R: 57), su vuelo es dinámico y se caracteriza por mantenerse atento:

Y el pájaro suspenso,
aún sin llegar del día,
sobre el viento acechaba.

Precisamente su capacidad de vuelo y el vínculo que establece entre el cielo y la tierra³²⁴ hacen de este símbolo un elemento fundamental para pasar del eje descendente al ascendente³²⁵ e incluso para mantener el equilibrio entre ambos, como

³²⁴ Chevalier y Gheerbrant (2007: 154) se refieren al “ave, pájaro” como símbolo con los siguientes términos: “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. [...] En la misma perspectiva, el ave es la figura del alma escapándose del cuerpo, o solamente de las funciones intelectuales.”

³²⁵ Bachelard (2000: 86-87) insiste en este aspecto en un párrafo muy esclarecedor: “Sostendremos como tesis que, si los pájaros son el pretexto del gran vuelo de nuestra imaginación, no es a causa de sus brillantes colores. Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Sólo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro. Puede afirmarse que existe una dialéctica imaginaria que separa vuelo y color, movimiento y adorno. No es posible tenerlo todo: no es posible ser a la vez alondra y pavo real. Este último es eminentemente *terrestre*. Es un museo mineral.

en el siguiente verso del poema “La mina” (R: 33): “arriba donde el sol mira nacer los pájaros”.

También Arlandis (2010: 148) se refiere al símbolo del pájaro y al modo en el que Hidalgo refleja esta significación en su poesía, puesto que la suya, “a pesar del equilibrio que muestra, no deja de ser dolorosa manifestación del yo en gran medida: por un lado, cuando el dolor es intenso y se produce la imposibilidad de alzar el vuelo para ir al encuentro de lo absoluto”.

En el siguiente poema (R: 41), los pájaros adquieren variantes, todas ellas relacionadas con lo que venimos explicando:

TRÍPTICO DE RECUERDOS

AQUELLOS pájaros mudos que ya se notaban
 en la sangre de las madrugadas.
 Aquellos pájaros que alguien me adelantaba en los sueños,
 que alguien me decía que los tenía que ver
 con los ojos cerrados cuando volaran ante la ventana,
 cuando abrieran sus párpados a las primeras luces,
 cuando sus sesos se endurecieran
 al adiós escarchado de los luceros fríos.
 Aquellos pájaros
 que mojaban mis ansias,
 que se encerraban en los cristales sin lágrimas
 sin preguntarme nunca nada,
 sin querer enterarse de que yo aún era sábanas.
 Los miruellos las golondrinas los gorriones
 que traían la aurora con sus picos,
 con sus patas de alambre,

Para agotar nuestra paradoja será preciso demostrar que, en el reino de la imaginación, *el vuelo debe crear su propio color*. Advertiremos entonces que el pájaro imaginario, el pájaro que vuela en nuestros sueños y en los poemas sinceros no podría ostentar colores *abigarrados*. Lo más frecuente es que sea azul o negro: sube o baja”.

aquella aurora tan suya
que escondían por la noche en sus corazones diminutos.

El recuerdo de los árboles
cuyas hojas tenían vocación de navajas
que entretenían sus brillos en confundirse con aquellos pájaros.
La profunda claridad del poniente sin llanto,
de las aguas de aquel río insistente
cuyos peces herían mis ojos.
A través de los vientos sin habla
cuyas ruedas sentía en la garganta cuando querían ser flores
las flores de aquel jardín que hizo crecer
el canto de los grillos.

Niño. Aún era niño.

La relación simbólica de los pájaros con los diversos colores que representan ha sido motivo de estudio de los críticos. En este aspecto se ha esbozado un completo juego de correspondencias, diversas según quién las aborda, entre las aves, los colores y las pulsiones psíquicas. Así, en algunos casos, los cuatro colores principales estarían representados por el cuervo, negro, símbolo de la inteligencia; por el pavo real, verde y azul, símbolo de las aspiraciones amorosas; por el cisne, blanco, símbolo de la libido (que engendra la vida corporal y la espiritual); y por el fénix, rojo, símbolo de la sublimidad divina y de la inmortalidad (Valentin, 1956: 185). Por otro lado, se han desarrollado diferentes variantes que no siempre coinciden con las conexiones anteriores (Loeffler-Delachaux, 1947: 150-152). Como ejemplos podemos citar, la paloma como símbolo del amor de lo carnal a lo divino (significación que a veces compete al palomo o al pato) y la sublimación del alma (también representado por el águila); el cuervo o el cisne que, pese a ser aves tan diferentes y de colores opuestos, representan en ocasiones la intersección entre lo divino y lo humano, al ejercer de guías y mensajeros; el águila, el halcón y el

guacamayo, significando los valores solares y ucránicos, los triunfos de la guerra, la caza y las cosechas; o las aves nocturnas, representando los valores lunares y ctónicos.

El águila es el ave que Hidalgo presenta en lo más alto (“Arriba, no lo sabes, ¡las águilas!”), triunfante sobre los demás elementos, en el último verso del poema “Pez”. (LA: 89). Con respecto a la correspondencia con los sueños, Chevalier y Gheerbrant (2007: 158) comentan que “en los sueños el ave es uno de los símbolos de la personalidad del soñador” y que “un gran pájaro amarillo se le apareció un día a un personaje de Truman Capote”. Ese pájaro amarillo del que nos habla resultó ser una figura ambivalente correspondiente a los rasgos del personaje creado por Truman Capote en su novela *A sangre fría*. Del mismo modo, en el poema “Niebla fina, 6 de noviembre” (R: 40) encontramos la figura del pájaro asociada al amarillo, un color también ambivalente, como comprobamos en el apartado de los emblemas cromáticos, matizado aquí por el adverbio “casi”, lo que parece difuminar aún más su significación que, de otro modo hubiéramos asociado sin dudar a un atisbo de luz y de alegría, más cercano por tanto a la “risa” infantil del verso anterior que a la tristeza incierta del primer verso:

Asalta tristemente sin saber su destino
 tierno como risa de niño
 caído a la azucena casi amarillo pájaro.

Tristeza y risa, altura y caída. De nuevo encontramos polos opuestos que corroboran que la poesía de José Luis Hidalgo está plagada de matices y de contrastes. De hecho, la variedad de significaciones del pájaro, según sea su color o su ubicación³²⁶, contribuye a asociarlo con ideas diferentes. En diversas ocasiones

³²⁶ Por un lado, “el color del pájaro determina un sentido secundario de su simbolismo”, por otro, en alquimia, “los pájaros son las fuerzas en actividad” de modo que “su posición determina su sentido”. Así, “elevándose hacia el cielo expresan la volatilización, la sublimación, descendiendo, la precipitación y condensación”; por último, “los dos símbolos unidos en la misma figura, destilación” (Cirlot, 2008: 358).

aparecen los pájaros como símbolo de lo evanescente y fugaz, como en el poema “Muertos bajo el agua” (*LM*: 100), en este caso, precisamente, asociados al color azul del cielo y de la “rosa azul” a la que hace referencia Cirlot (2008: 358) identificándola con el “símbolo del imposible”:

Los que estáis en el mar con vuestro sueño,
igual que los que en tierra con la muerte,
jamás veréis el cielo de los pájaros
donde una rosa azul se desvanece.

También con el valor de lo incierto, lo volátil frente a lo certero, lo utiliza José Luis Hidalgo en estos versos del poema “Cantábrico” (*R*: 74):

Cierro los ojos: Ya veo
que la luz tiene su empleo.
Pájaros? No! Son verdades.
Espacio cóncavo y justo
-ahogada tierra y arbusto-
que eterniza realidades.

Como ocurre de nuevo en “Manos que te buscan” (*LM*: 139) donde los pájaros se asocian a la ceguera, al desconocimiento, al misterio que, no obstante, sigue elevándose hacia lo sublime, en desconcertante búsqueda religiosa matizada por el uso de la mayúscula (“Te buscan”), teniendo como guías *las estrellas*:

Como dos ciegos pájaros
que no te conocieran,
mis manos se levantan
sobre toda la tierra
y en lo oscuro Te buscan
creciendo a las estrellas.

Otras veces encarnan lo fugaz, nombrados en plural, como sucede en el poema “Orilla de la noche” (LM: 144) donde la vida, frágil y efímera, representada aquí por un espacio terrestre (céntrico) y nocturno, parece escaparse de *las manos*:

Toda la noche de la tierra
se me derrama entre las manos
igual que un agua fugitiva
entre los juncos y los pájaros.

Los pájaros en bandada suelen tener connotaciones funestas, incluso significados malignos. En este sentido, adjetivado de forma explícita, aparece en un verso del poema “Gato” (LA: 81):

El fondo de sus ojos tiene pájaros muertos
y en las garras dormidas peces acribillados.

Con esta significación de matices negativos, aunque esta vez citado en singular, se presenta en la última estrofa de “Crepúsculo helado”³²⁷ (LM: 99):

El aire se endurece, como un pájaro,
inmensamente helado que muriera.
Y el corazón, el corazón, abriéndose,
se me va desangrando de tristeza.”

La caída del pájaro, la desvinculación por tanto al vuelo que lo mantenía libre y feliz, aparece de nuevo en el poema “Invierno” (LM: 151). Veamos la primera

³²⁷ Fernández Quiñones (1971: 226) comenta los dos motivos, “uno por cada pareja de versos” –dice- que se encuentran en la estrofa anterior: “El uno es el *pájaro helado*. Se ha aprovechado para el símil la condición de tratarse de un animal volador. Así podemos sentirlo alzado, remontado; y, al *helarse intensamente*, su perfil se cierne sobre nosotros siniestramente y tristemente, y al fin se abate: se *endurece el aire*. El segundo motivo ya lo conocemos de cerca: el *corazón*, tradicionalmente hecho símbolo y cifra del sentimiento.”

estrofa para situar en ella el símbolo que nos ocupa que, en esta ocasión, como anticipábamos antes, vuelve a asociarse a las nubes:

Cuando me acerco hasta tu orilla,
luz del invierno, me deshojas
y el amarillo de mis frutos
sufre desnudo por la sombra.
Van por el cielo nubes grandes,
celestes rocas misteriosas,
mientras un pájaro abatido
hiere la tarde y se desploma...

Del mismo modo, en el poema “Flores bajo los muertos” (*LM*: 101), el pájaro deja de asociarse al vuelo al detenerse y se viene abajo en contra de su significación más habitual. El poeta pretende así significar, con nuevos contrastes y rupturas, que el vuelo se debilita (“se apaga, se apaga”) y la calma se desmorona, cuando la muerte hace acto de presencia y toma un nuevo ascenso (“arriba, más arriba”) solitario y repleto de incertidumbres:

Entonces –escuchad- un pájaro detiene
el vuelo de sus alas y se apaga, se apaga,
mientras el hombre muerto, sin saberlo, transcurre
arriba, más arriba, sobre la tierra, solo.

En este contexto, creemos oportuno citar las clarificadoras palabras de Bachelard (1997: 315) con respecto a la ensoñación de vuelo:

Al menos, sea cual fuere la debilidad que puedan tener nuestras alas imaginarias, la ensoñación de vuelo nos abre un mundo, tiene una gran, una vasta apertura sobre el mundo. El cielo es la ventana del mundo. El poeta nos enseña a mantenerla abierta de par en par.

Esa asociación al vuelo y a la ascensión es constante en la poesía de Hidalgo, como en el caso del poema “Esta noche” (*LM*: 111) en el que se relaciona a los pájaros (en plural y, no obstante, en sentido positivo) con la divinidad, uno de sus significados habituales, aunque en este caso no se especifique que se trate de la paloma, típica representación iconográfica del Espíritu Santo. En cualquier caso, no deja de llamar la atención este matiz religioso que, siendo sutil, se mantiene constante en los versos del poeta.

En la noche desnuda se alzarían
los pájaros divinos y en el aire,
sus alas romperían el durísimo
silencio de los siglos que en él yace.

El pájaro simboliza la alegría, la vitalidad, el desenfreno de la música en poemas donde el tema amoroso emerge entre los versos, como en la primera estrofa de “Imposible” (*LM*: 149):

Nunca la palma blanca del amor
podrá tocar en ti y abrir las fuentes
de un alegre vivir, limpio y desnudo,
que cante como un pájaro en tus sienas.

3.2.1.1 4. El árbol

El símbolo del árbol tiene una importancia destacable por su significación ambivalente y su concreto valor ascensional que ya avanzamos al detallar su relevancia dentro del contexto de su obra, en cada uno de los poemarios de Hidalgo.

En este aspecto, si bien pudiera considerarse como símbolo terrestre, cumple, como el pájaro, la misión de conectar lo terrenal con lo aéreo³²⁸. Chevalier y Gheerbrant lo presentan como “eje del mundo” (2007: 118):

Dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan en el cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. Posee en este sentido un carácter *central*, hasta tal punto que el “árbol del mundo” es un sinónimo del “eje del mundo”

En Hidalgo también encontramos esta conexión entre la tierra y el cielo a través del árbol, de tal modo que este elemento entre terrestre y aéreo³²⁹ pasa a ser, en “Ahora que ya estoy solo” (*LM*: 131), el hábitat del ser supremo en la imaginación del poeta:

³²⁸ Concha Zardoya (1961: 151) habla de la “triple humanización cósmica –de árbol, tierra y cielo” al referirse a la función simbólica de la encina castellana en el poema unamuniano “El mar de encinas”.

³²⁹ Otros poetas han utilizado el símbolo del árbol como conexión entre el estado idílico (elevado y aéreo) y el menos deseado (terrestre), como en el poema “Ciudad”, de *Áspero mundo* (1956), de Ángel González (enmarcado en el grupo poético de los años 50 y conocedor de la poesía de Hidalgo), donde también queda patente la soledad, en González con un fondo más urbano, a través de diferentes contrastes, algunos de los cuales hemos detectado en la poesía hidalguiana:

CIUDAD

Brillan las cosas. Los tejados crecen
sobre las copas de los árboles.
A punto de romperse, tensas,
las elásticas calles.
Ahí estás tú: debajo de ese cruce
de metálicos cables,
en el que cuaja el sol como en un nimbo
complementario de tu imagen.
Rápidas golondrinas amenazan
fachadas impasibles. Los cristales
transmiten luminosos y secretos
mensajes.
Todo son breves gestos, invisibles
para tus ojos habituales.
Y de pronto, no estás. Adiós, amor, adiós.
Ya te marchaste.
Nada queda de ti. La ciudad gira:
Molino en el que todo se deshace.

Ahora que ya estoy solo te llamo suavemente
 y bajas a mi boca como un fruto maduro
 desde el árbol eterno donde existes y velas
 con las ramas rozadas por los astros desnudos.

Es este “uno de los símbolos esenciales de la tradición”, puesto que “representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (Cirlot, 2008: 89). En este sentido de regeneración, pese a la realidad de la muerte, se expresa en el poema “Rojo otoño” (*LM*: 152) que citamos a continuación en su totalidad:

Ha llegado el otoño y su zumo
 en las hojas destiñe el verdor
 y de un cobre celeste enfurece
 en el viento las hojas sin sol.

Hiere un árbol la tarde y las hojas
 ensangrientan la tierra a sus pies
 y parece que el tiempo se muere
 y parece que yo moriré.

Y la tierra, las hojas y el árbol
 sangran todos con rojo fulgor
 y parece que el mundo desnudo
 palpítase como un corazón.

En el poema “Espera siempre” (*LM*: 98), que comentamos en el tratamiento de los temas, el símbolo del árbol vuelve a asociarse a la muerte³³⁰ y, del mismo

³³⁰ Sobre la significación del árbol en este poema y de otros elementos vinculados a él, añade Fernández Quiñones (1958: 79-120):

modo, aparecen los contrastes que dulcifican el estadio con “la blancura de un sendero”:

La muerte espera siempre, entre los años,³³¹
 como un árbol secreto que ensombrece,
 de pronto, la blancura de un sendero
 y vamos caminando y nos sorprende.

Para Gaston Bachelard (2000: 239), “el árbol tiene siempre un destino de grandeza. Difunde ese destino. El árbol engrandece lo que le rodea.” Es, por tanto, un modelo de ascensión desde la realidad más física, más humana, como lo expresa el poeta en estos versos de “Yo quiero ser el árbol” (*LM*: 122):

Yo quiero ser el Árbol, quiero tener mis frutos:
 la tierra, el mar, el cielo, la eternidad perdida

También en el poema “Déjame así” (*LM*: 128) se identifica el poeta con el árbol que, aunque paralizado aquí en su crecimiento, representa las emociones en su condición de centro de la vegetación, como sucede con el corazón humano³³²:

“Encontramos como símil de la amenaza de la muerte el «árbol secreto» interrumpiendo con su sombra la blancura del sendero. El sendero y el árbol han servido fielmente a las concepciones de Hidalgo sobre su tema de la muerte. Hay en el primero todo el sentido de tránsito indefinido con el poeta concibe el humano vivir, su larga cinta solitaria, que no sabemos dónde ha de cortarse. Es realmente aquí el hombre el «romero de la vida», de la visión cristiana y medieval. El sendero es *blanco*, despejado e inmaculado. De pronto, la sombra del árbol enhieste. Está tomado del árbol, por una parte, su interrupción a la luz: su sombra cae amenazadoramente y el camino pierde su *blancura*; por otra, se atiende a su muda firmeza: plantado a la vera del camino, allí espera, siniestro e inmovible, oculto tras su propia sombra. La muerte se alza gigante e impasible.”

³³¹ En la *Revista Escorial*, tomo 49. Madrid, 1944, encontramos la siguiente versión de este verso:

La muerte espera siempre entre los años/como un árbol...

³³² Este matiz emocional aparece, todavía más matizado, representando la humanidad más tierna y cercana, en el poema “Voz del árbol” de Dámaso Alonso (2003: 92), como se aprecia en los siguientes versos del mismo:

¿Qué me quiere tu mano?
 ¿Qué deseas de mí, dime, árbol mío?
 ... Te impulsaba la brisa: pero el gesto

Déjame así, con esta carne oscura,
 como un árbol, de pronto, que no crece
 porque ha sentido al mar. Ya no pregunto:
 brama tu palpar sobre mi frente.

Enmarcado en el ámbito natural, el árbol se eleva por encima de él sin dejar de formar parte de ese todo que se relaciona con la ensoñación vegetal³³³ y que en Hidalgo se presenta vinculado a ese universo soñado, como vemos en estos versos del poema “La mina” (*R*: 33) :

El tacto se ha quedado muerto en la superficie,
 arriba donde el sol mira nacer los pájaros,
 arriba donde el agua sueña peces y árboles,
 donde las flores viven con su aroma tranquilo
 sin sapos nauseabundos que le amarguen el sueño.

Así, ese mundo vegetal es elevado a las alturas hasta el punto de formar parte de cada ser, tal como explica Bachelard (2000: 276), quien acompaña el ritmo

era tuyo, era tuyo.
 Como el niño, cuajado de ternura
 que le brota en la entraña y que no sabe
 expresar, lentamente, tristemente
 me pasaste la mano por el rostro,
 me acarició tu rama.
 ¡Qué suavidad había
 en el roce! ¡cuán tersa
 debe de ser tu voz! ¿Qué me preguntas?
 Di, ¿qué me quieres, árbol, árbol mío?
 [...]

³³³ “[...] El ensueño vegetal es el más lento, el más reposado, el más reposante. Que nos devuelvan el jardín y el prado, la orilla y el bosque y reviviremos nuestras primeras dichas. El vegetal conserva fielmente los recuerdos de las ensoñaciones felices. Los hace renacer cada primavera. Y en cambio parece que nuestro sueño le da un crecimiento mayor, flores más bellas, flores humanas.” (Bachelard, 2000: 251)

de los acontecimientos atendiendo a la fusión con la naturaleza, en la cual el árbol siempre destaca:

[...] La vida vegetal, si está en nosotros, nos da la tranquilidad del ritmo lento, de su gran ritmo tranquilo. El árbol es el ser del gran ritmo, el verdadero ser del ritmo anual. Es el más claro, el más exacto, el más seguro, el más rico, el más exuberante en sus manifestaciones rítmicas. La vegetación no conoce la contradicción. Llegan las nubes para contradecir el sol del solsticio. Ninguna tempestad impide al árbol verdecer a su hora.

En este sentido manifiesta Hidalgo su identificación con el árbol florido, citando esta vez diversas partes de él en “Yo quiero ser el árbol” (*LM*: 133):

Como ese tronco puro y esa rama
dentro del corazón hoy te florecen.

El poeta busca esa fusión entre el hombre y el mundo vegetal en el poema “Hay que bajar”³³⁴ (*R*: 29) donde el descenso hasta las raíces convierte a la muerte en una realidad inquietante³³⁵ y, sin embargo, no deja de buscar el ascenso hacia esa tierra purificadora que identifica con la esperanza, con los matices de fertilidad y

³³⁴ Comenta Arlandis (2014: 27) que este poema “iba a marcar los posteriores pasos que daría el poeta: la búsqueda de la autenticidad de la sombra que somos [...]”.

³³⁵ Aquí hallamos una nueva muestra de desdoblamiento, que Medina Bañón (1997: 66) destaca como una de las manifestaciones del surrealismo español, concretamente en la duplicidad de la sombra (“Nuestra sombra andará errante por la tierra, / buscándonos, con un temblor inquietante sobre los ojos”), luego confundidos con “las plantas, los árboles, / quizá en la niebla de aquel astro, / en la boca de esa serpiente muerta al borde de la noche / o en aquel cuerpo que está cayendo hace tantos años / sobre la luz azul de las nebulosas, / en cualquier masa inerte que se agita sin que la veamos”. Peculiaridad que volvemos a encontrar en la última estrofa de “Tú no has visto el alba” (*R*: 30):

La alegría de la luz me penetra por las plantas.
Me sacude como un lirio.
Voy a desnudarme.
Quiero que para mi carne oculta también amanezca.

cobijo maternal que comentamos con anterioridad. Citamos la estrofa donde es evidente la convivencia e identificación de lo humano y lo vegetal:

Y nosotros, diseminados por las plantas, los árboles,
quizá en la niebla de aquel astro,
en la boca de esa serpiente muerta al borde de la noche
o en aquel cuerpo que está cayendo hace tantos años
sobre la luz azul de las nebulosas,
en cualquier masa inerte que se agita sin que la veamos.

Sobre el aspecto anteriormente citado, comenta acertadamente Susinos Ruiz (1971: 262) refiriéndose a la poesía de Hidalgo: “Morir es entregarse a la vida vegetal de dios, perderse en su vida tangible de árbol, anegarse en su desbordante realidad”.

Centrándonos ahora en la figura del árbol, encontramos en el poema “Fijaos bien” (*R*: 38) esta imagen de ascenso, que coincide con la percepción de Bachelard (2000: 258) de que el árbol ayuda al poeta “a llevarse la altura”, a superar las cimas más elevadas, “a vivir una vida aérea”. Aquí se toma como impulso para elevarse hacia el cielo a través de él, aunque el adjetivo “seco” denota un pesimismo doliente en este caso.

ANTE todo, fijaos bien en esto:
Aquí hay un árbol seco como una flauta de alambre
lleno de corazones diminutos que le cuelgan de las pestañas.

Ahora bien, pese a esta flaqueza física, el árbol no deja de ser un símbolo de rectitud³³⁶ y de nobleza³³⁷. De tal modo, en “Por qué voy a llorarme” (*LM*: 132) el poeta sigue el ejemplo del árbol manteniéndose erguido en medio de la desolación. Otra nueva muestra de entereza y deseo febril de optar por mantener la esperanza.

³³⁶ “[...] El árbol es un modelo constante de heroica rectitud.” (Bachelard, 2000: 255)

³³⁷ “La cosmogonía por el árbol da una impresión de nobleza.” (Bachelard, op.cit.: 271)

Esta será una actitud que se repetirá con frecuencia en su poesía que dotará de entidad propia, con respecto a sus contemporáneos, a la escritura hidalguiana. La siguiente estrofa es, por tanto, representativa de este talante personal plasmado de forma coherente en las manifestaciones literarias:

Lloro a los que han caído porque son de mi bosque,
pero yo sigo erguido cantando en las tinieblas.
Pisando las cenizas heladas de su ruina
avanzo hacia ese fuego soñando en que me esperas.

En este sentido de elemento destacable y poderoso vuelve a aparecer la figura del árbol en la primera estrofa del poema “Hombre soy” (*LM*: 122):

En medio de mi vida, como un árbol,
he esperado el otoño de mis frutos,
su amarillez celeste y la esperanza
de soñar que es del viento mi futuro.

El árbol se eleva y acerca a las alturas hasta identificarse con los pájaros, otro símbolo importante comentado con anterioridad, como ocurre en “Tríptico de recuerdos” (*R*: 41):

El recuerdo de los árboles
cuyas hojas tenían vocación de navajas
que entretenían sus brillos en confundirse con aquellos pájaros.

Esta elevación sitúa al árbol cerca del cielo³³⁸, convirtiéndose en un símbolo ascensional importante, y de los estados emocionales más deseados, como el amor en los versos que siguen del poema “Amor así” (*R*: 50):

Hombre o mujer, árboles vibrantes,
hirvientes besos estrujados y un ángel.

La imagen del árbol asociada a los estados elevados es fundamental y debemos destacarla como referencia y como conexión con otros estratos (terrestre y subterráneo), presentes e importantes también en la poesía de Hidalgo. Con respecto a ello, nos parece aclaratoria la explicación de Cirlot (2008: 89):

Tratándose de una imagen verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los “tres mundos” (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste).

Como contraste, el poeta aparece debajo de él cuando se siente abatido. Así lo manifiesta en estos versos del poema “Invierno” (*LM*: 151):

Triste es la carne, triste el alma,
triste la tierra oscura y roja.
Bajo los árboles helados
toda mi vida es una boca
que ya no sabe de los zumos
con que embriaga su sed honda.

³³⁸ “[...] El árbol derecho es una fuerza evidente que lleva una vida terrestre al cielo azul.” (Bachelard; 2000: 52)

Este aspecto de ascensión es comentado con anterioridad por Chevalier y Gheerbrant (2007: 118), quien también explica, como el autor anterior, su poder relacionante con los tres niveles del cosmos:

Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad: así el árbol de Leonardo da Vinci. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas.

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento.

En la primera estrofa de “Por qué voy a llorarme” (*LM*: 132) los árboles aparecen precisamente vinculados al fuego:

¿Por qué voy a llorarme? Los árboles no lloran
cuando el hacha furiosa les hiere la madera.
Yo sólo he preguntado si tu mano sombría
con nuestros troncos lívidos enciende sus hogueras.

La importancia de este símbolo se confirma cuando se asocia a la regeneración y vuelta a la vida³³⁹, convirtiéndose así en soporte representativo de este círculo constante de muerte y nacimiento, algo que Jung vincula al valor de la maternal gestación y acogida que este símbolo adquiere en determinados

³³⁹ “En las tradiciones célticas, el simbolismo del árbol, del que sólo podemos reseñar los principales aspectos, se condensa en tres temas esenciales: ciencia, fuerza y vida.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 129)

contextos³⁴⁰. Con el sentido citado del paso cíclico del tiempo lo apreciamos en estos versos del poema “Vaca” (LA: 83):

Por sus ojos eternos, donde se mira el mundo,
 pasa el tiempo temblando entre los viejos árboles
 que le dicen adiós en cada otoño
 besándole la frente milenaria
 el levisimo olvido de una hoja...

Es interesante esta significación múltiple del árbol como elemento de unión, puesto que “el árbol reúne y ordena los elementos más diversos” (Bachelard, 2000: 253). Así pues, tierra, mar y aire están representados y fundidos de modo armónico en el poema “Yo soy el centro” (LM: 83) del que citamos la estrofa por ser representativa de esta fusión natural:

Y la tierra viene conmigo,
 viene conmigo la mar honda,
 vienen conmigo los rebaños
 de vagas nubes que el sol dora,
 vienen los árboles del bosque

³⁴⁰ Es revelador al respecto el modo en que se refiere Jung (2005: 231-232) al “árbol de la vida”, asociado al sentido maternal: “Símbolos maternos casi tan frecuentes como el agua son el madero de la vida [...] y el *árbol de la vida*. Sin duda el árbol de la vida es primero un *fecundo árbol generador*, o sea una especie de madre generadora. Múltiples mitos afirman que el hombre proviene de árboles y muchos muestran que el héroe está encerrado en el árbol materno: como Osiris muerto en la erica, Adonis en el mirto, etc. [...]. Numerosas divinidades femeninas fueron adoradas en forma de árboles; de ahí el culto de los bosquecillos y árboles sagrados. Se comprende, pues, que Attis se castre bajo un pino, es decir, lo hace a causa de la madre o con respecto a ella. La Juno de Tespias era una rama de árbol, la de Samos un tablón, la de Argos una columna, la Diana cárica un pedazo de madera sin labrar, la Atenea de Lindo una columna pulida. Tertuliano llama a la Ceres de Paros: «tosco palo y leño informe sin efigie». Ateneo hace observar que la Latona de Delos es un madero amorfo. Tertuliano habla de una Palas ática que es un poste o mástil en cruz.” Y concluye: “[...] Podríamos decir, pues, que el árbol posee cierto carácter bisexual simbólico, caso que en latín se expresa en el hecho de que los nombres de árbol sean del género femenino a pesar de su desinencia masculina.” (Jung, 2005: 233-234)

que se despiertan en la sombra.

En este sentido, incidiendo en la combinación de símbolos determinantes con significación complementaria, insiste acertadamente María Payeras en la importancia de que dos de los símbolos que aparecen con más frecuencia en la poesía de Hidalgo, el pájaro y el árbol, sean “imágenes de lo ascendente”. La estudiosa explica la identificación del poeta con estos símbolos, principalmente con el árbol, del siguiente modo:

Como el árbol, el poeta se arraiga firmemente en la tierra y de ella recibe su savia y su vitalidad, pero crece hacia lo alto, aspirando hacia un ideal de belleza, sabiduría y eternidad inalcanzable. De otro modo, también el pájaro en su ascensión simboliza la búsqueda del ideal. (Payeras Grau, 1988-1989: 44-45)

En “Tríptico de recuerdos” (*R*: 43) aparecen juntos estos dos símbolos de transición entre el elemento terrestre y el aéreo:

LAS rosas se abren como tímpano
que escucha una alabanza.
Sus gritos son tan largos que los pájaros
dejan vacíos los árboles
que pierden su sensibilidad lo mismo que un cadáver.

Por otro lado, también encontramos variantes. En el poema “Ausencia” (*R*: 46) el pájaro se torna humano (“He aquí pájaro humano de lenguas devoradas, Señor”) y el árbol se inclina:

Qué delgadez en el frío de esta flor
suspirsta hasta nube,
en el canto de este árbol inclinado
hasta besar el origen de las especies.

Este árbol inclinado no tiene que ver con el árbol caído o talado, más bien se asemeja a lo que Chevalier y Gheerbrant (2007: 123) han llamado el *árbol invertido* y cuya significación sería la siguiente:

Los textos védicos atestiguan la existencia de una tradición del árbol invertido. Ésta parece proceder de una cierta concepción del papel del sol y de la luz en el crecimiento de los seres vivos: de lo alto es de donde toman la vida, abajo es donde se esfuerzan en hacerla penetrar. De ahí esta inversión de las imágenes: el ramaje desempeña el papel de las raíces, las raíces el de las ramas. La vida viene del cielo y penetra en la tierra: siguiendo un dicho de Dante, hay un árbol que vive en su cima. Esta concepción no tendría nada de anticientífica; pero lo alto oriental es sacralizado y la fotogénesis se explica por la potencia de seres celestes. El simbolismo hindú del árbol invertido [...] significa también que las raíces son el principio de la manifestación y las ramas la manifestación que se expande.

En “Rumor lejano” (LM: 109) encontramos otro ejemplo de árbol inclinado. En esta ocasión es el hombre quien emula la caída del árbol con quien se siente una identificación:

Bajo el viento implacable de los años
me inclino como un árbol doloroso
hasta tocar la tierra donde el tiempo
mis pasos va borrando con su soplo.

En definitiva, el “árbol” es un símbolo fundamental en la poesía de Hidalgo y, como tal, le rinde homenaje en el poema homónimo (PNPL: 307):

EL ÁRBOL

Tendré mi eternidad ya conquistada

y ocupado mi puesto en el olvido.
Tierra oscura y mojada dará cuna
a la tierra raíz de un árbol mío.

Le sentiré nacer, como una madre
en el vientre crecer siente a su hijo,
y luego brotará, verde el cabello,
leves brazos delgados, como un niño.

Yo tierra seguiré, mas él, creciendo,
seguirá hasta alcanzar a ser antiguo
y entonces tendrá un pájaro en sus ramas
y el otoño vendrá y será su amigo.

O en este otro donde el ascenso y la identificación del hombre y sus emociones con la naturaleza vuelven a aflorar (*PNPL*: 305):

A UN ÁRBOL JOVEN EN PRIMAVERA

Puro y silvestre brotas
alzando tu frescura,
esbeltamente nuevo
bajo la tarde única.

Muchacho limpio y triste
de vegetal verdura
creces, aunque tus plantas
la vieja tierra anuda.

Alto vuelas,
pidiendo
cielos a tu hermosura,

blancas nubes celestes
para tus ramas húmedas.

Sin sombras te levantas
sobre la tierra enjuta,
mi corazón, tu savia,
sangrando hacia la altura.

3.2.1.1 5. Elementos cósmicos y celestes

Dentro de los elementos cósmicos y celestes, englobamos símbolos que en principio podríamos asociar a otras categorías simbólicas, como es el caso de la *noche* que, siguiendo la clasificación de Arcadio López-Casanova (1994: 94-97) podría situarse entre los “símbolos de uso o emblemas”, bien cromáticos (por su relación con el negro o el azul oscuro), bien del régimen diurno/nocturno. Lo mismo podría ocurrir con el sol, la luna y las estrellas, que se podrían abordar como emblemas cromáticos (junto a la luz y al color amarillo) o el cielo que, de igual modo, puede relacionarse con el color azul. A efectos, sin embargo, de nuestro análisis y para continuar con nuestro propósito de demostrar los contrastes ascensionales/descensionales en los versos de Hidalgo, pensamos que resulta más oportuno ubicar estos elementos en este apartado aunque, a través de él, hagamos referencia a otros capítulos anteriores o avancemos algún apunte que nos acerque a los siguientes. En este aspecto, entre los elementos simbólicos relacionados con el cosmos y el espacio celeste, citaremos la *noche*, las *estrellas*, el *sol*, la *luna* y el *cielo*, puesto que son los más recurrentes en la poesía de José Luis Hidalgo.

3.2.1.1 5.1. La noche

Enmarcamos la noche en los elementos cósmicos, aunque por su importancia merece un tratamiento aparte. En principio, destacamos el doble aspecto que representa dicho símbolo³⁴¹. Por un lado, simboliza “las tinieblas donde fermenta el devenir” y, por otro, la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 754). Como tinieblas, precisamente, aparece en la segunda parte del poema “La mina” (R: 34), reforzando la sensación de incertidumbre (“A dónde iré?”) y de absoluta ceguera ante el porvenir (“como un cadáver ciego”):

No. Nada se oye, nada.

Es la noche profunda. Siempre la agria noche que escupe sus esquinas.

La noche que te agarra como un cuerno de toro,

la noche que te aprieta la voz en la garganta

como un grito de muerte,

como un tiro lejano.

Esta noche olvidada debajo de la tierra,

esta noche de barro que no ha visto la luna

y que han hecho los hombres con sus propias entrañas.

A dónde iré? Se aleja

como un cadáver turbio que ha crecido de pronto,

como un cadáver ciego que abre lentamente

la hiedra de sus vértebras sobre el silencio último.

³⁴¹ “Para los griegos la Noche (Nyx) es hija del Caos y madre del Cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 753)

También representando la oscuridad y lo incierto, volvemos a encontrarla en esta estrofa de “Manos que buscan” (*LM*: 139), de nuevo acompañada por dudas y sombras desconcertantes:

Toda la noche está
 cerrándome la puerta.
 Toda la noche, toda
 como una duda, alerta,
 pensándome en las alas
 con una sombra negra.

Precisamente en este significado de lo oscuro insiste Cirlot (2008: 332), aunque también comenta su relación con la fertilidad y el revivir:

Relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre a los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ellos, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional.

Con este doble sentido aparece en el poema “Así me iré afirmando” (*R*: 27), donde la noche se asemeja a lo negro y, sin embargo, siguiendo el juego de contrastes a los que ya nos tiene acostumbrados Hidalgo, nos acerca a la vida al posarse sobre la madre tierra y conformar con ella el ciclo vital: origen y fin como destino que se acepta con serenidad e incluso exaltación (“un SÍ que palpita”), al saberse vivo (“afirmación rotunda / de que soy, de que existo [...]”) y parte de ese universo superior.

BAJO la negra noche soy un inmenso SÍ.

Soy un inmenso SÍ que confirma su vida,
un SÍ que palpita o afirmación rotunda
de que soy, de que existo y moro sobre la tierra.

En el poema “Desvelo” (R: 65) aparece la dicotomía *grito* versus *silencio*. En él la noche aparece como el espacio cerrado donde parece que solo tiene cabida el temor y la oscuridad. Citamos las dos primeras estrofas para mostrar esta caída estrepitosa en el desánimo:

GRITÉ, grité y grité, mas nadie oía
en la noche cerrada a luz y sueño.
Tacto helado de sábanas sin dueño
Sobre mi carne viva se crecía.

En la noche sólo y noche fría,
cuerpo negro de horror y duro ceño,
y aunque gritaba más, con más empeño,
nadie a mis altos gritos respondía.

En efecto, la noche se identifica con el miedo y con el dolor, pero al mismo tiempo con el desahogo y el renacer, tras el vaciado de las lágrimas, en el poema “Aquella noche” (R: 33-34), del cual ya hemos citado otros versos por su riqueza en símbolos y del que ahora transcribimos las últimas estrofas:

Pero escucha, hijo mío, escucha.
Quiero que sientas pasar la noche
que se deshace sollozando sobre la tierra.

Oye su llanto.

Están aullando los sapos.

Tienes lágrimas?
 Lo comprendo, hijo mío, lo comprendo.
 Es la noche que llora por tus ojos su cansancio.

En múltiples ocasiones aparece como oposición al día, con las connotaciones típicas de amenaza de antes comentábamos. Así lo vemos en el breve poema “Víbora” (LA: 88), que citamos completo por contener en continuo duelo los elementos duales luz-oscuridad, sin que en este caso ninguno de los dos, en una tensión de fuerzas opuestas, se declare claramente vencedor:

VÍBORA

VÍBORA al sol
 por un silbido de sangre laminada
 va rasgando el azogue de un espejo
 donde la noche está acechando al día
 y la tierra la lumbre de una aguja.

Además de las referencias de otros autores a los “símbolos ‘espectaculares’ del régimen diurno/nocturno (López-Casanova, 1994: 95) y también al “régimen de la antítesis” o “imágenes diurnas” (Durant, 2005: 69-70), resulta interesante en este sentido la diferencia que establece Bachelard (1997: 98-99) entre el descanso nocturno (cuna de fantasmas) y el diurno (asociado a la tranquilidad):

[...] El descanso de la noche no nos pertenece. No es el bien de nuestro ser. El sueño abre en nosotros una posada para fantasmas. Por la mañana tenemos que barrer las sombras; a golpes de psicoanálisis hay que desalojar a los visitantes que se van quedando, e incluso hacer salir, de lo más profundo, a los monstruos de otros tiempos, al dragón y la serpiente alada, todas esas concreciones animales de lo masculino y lo femenino, inasimiladas, inasimilables.

Muy por el contrario, la ensoñación diurna se beneficia con la tranquilidad lúcida. Incluso si se tiñe de melancolía, será de una melancolía que descansa, flexible, que concede continuidad a nuestro reposo.

Podríamos sentir la tentación de creer que esta tranquilidad lúcida es la simple conciencia de la ausencia de preocupación. Pero la ensoñación no duraría si no la nutrieran las imágenes de la dulzura de vivir, las ilusiones de la felicidad. La ensoñación de un soñador alcanza para hacer soñar a todo un universo. El descanso del soñador basta para dar reposo a las aguas, a las nubes, al viento. [...] De este modo la ensoñación no implica un vacío de espíritu, sino más bien el don de una hora que conoce la plenitud del alma.

La noche, en efecto, se convierte en el lecho de terrores (“horror pavoroso”), a veces repletos de claroscuros (“sombria luz”, “luz visceral”, “tembloroso fulgor”, luz impura”) y de pesadillas (“espantoso sueño”) en el soneto “Luz roja en la noche” (*R*: 67) que transcribimos íntegro:

MUEVE el párpado oscuro y no se cierra
sombria luz, apenas como un ojo.
De qué remoto mundo llega, bien, rojo
tembloroso fulgor que así me aterra?

No es de este mundo, no, ni de la tierra
este alumbrar de sangre que recojo.
El horror pavoroso en que me mojo
esta luz visceral lo desentierra.

La carne de la noche sufre, herida,
por esta llaga que con luz supura
el espantoso sueño que interpreta

y siento que mi cuerpo y que mi vida
fulgen de horror como esa luz impura,

habitantes, también, de otro planeta.

Más que como oposición al día, en “Orilla de la noche” (*LM*: 144), se presenta la noche como transición antes de llegar al instante diurno donde todo se aprecia con más nitidez, luminosidad y optimismo. También representa lo fugaz, el instante que se vuela en el sueño frágil que, siendo más extenso si nos remitimos al tiempo nocturno destinado al reposo, se recuerda como un soplo de vida. Citamos todo el poema en el que convergen otros símbolos de los que ya hemos hablado anteriormente:

Toda la noche de la tierra
se me derrama entre las manos
igual que un agua fugitiva
entre los juncos y los pájaros.

Quiero apresarlas con mis dedos
y detener su oscuro paso.
Se me ha secado la garganta.
Quiero beberla con mis labios.

Un agua negra, la tristeza
ha de beber, para su canto.
Tengo la noche recogida
en este cuenco de las manos.

La noche, por tanto, también se asocia con el sueño, con los deseos, con la imaginación, porque, tal como nos muestra Bachelard (2000: 247), “el soñador se deja acunar por estas vibraciones imaginarias” y “parece que recupera la confianza de una infancia remota”. Y así, la noche, vinculada a la luna, aparece en “Fijaos bien” (*R*: 38) como el lugar mágico donde tomar impulso y sentir, dejando atrás los miedos y las tristezas, que todo es posible:

Si alguna noche la luna se pone de un hermoso color violeta
no volváis la cabeza, hijos míos, no volváis la cabeza.

Pero no es solo en este poema sino en muchos otros en los que la noche vuelve a asociarse al sueño y a la luna, como en el poema “Gallo” (LA: 84), donde pasa a ser el espacio donde tomar impulso para, pese a la posible tristeza, abordar el día con fuerzas renovadas:

Despierta así, gritando, sin que nadie te estorbe,
desperzando el día de somnolientos ojos,
cansado de esta noche en que los hombres, tristes,
contemplaban la luna como a un dios olvidado.

Otra muestra de ese vínculo la encontramos en estos hermosos versos del poema “Tríptico de recuerdos” (R: 44), de intensa emotividad y plagados de certeras sinestesias, donde la noche (espacio al que le dedica la tercera parte del tríptico), tamizada por la ensoñación, es preludio de esperanza³⁴²:

El tembloroso canto de aquel silencio de café con leche
y de los platos que veía al retornar al sueño.
Aquella luna o frío que quise confundir con un lucero,
aquella luna o rosa
que no vi nunca en las noches de lluvia.

Al final de este mismo poema (R: 44-45), reaparece la noche asociada al recuerdo de los momentos felices de la niñez³⁴³, pese a que, retomando las

³⁴² Apunta Fernando Abascal (2014: 47) refiriéndose a sus impresiones sobre dicho poema: “Ver con los ojos cerrados es imaginar el comienzo del día, la escarcha de la luz mezclada con la sangre auroral, espacios y tiempos de transición donde el ser se desvela.”

³⁴³ En este sentido, aborda Bachelard (1997: 153) los recuerdos de la infancia en relación al sueño y a la idealización que hacemos de ellos: “Guardamos en nosotros una infancia potencial.

referencias biográficas, sabemos que Hidalgo padeció muy pronto la ausencia de su madre. Tal vez este hecho justifique que, también en el poema, estas alusiones a la felicidad infantil, sean frágiles y fugaces:

No sé si piedra no sé si noche aún palpitante
o arpa que estrangula las navajas tenuemente.
Ya ni el recuerdo de que soy un niño...

Otras veces el poeta nos trae recuerdos amargos, que contrastan con los momentos felices, incrementando su intencionalidad en cuanto a mostrarnos diferentes tonalidades de la existencia, algunas incluso contrapuestas. En el caso del poema “Los amigos muertos” (*LM*: 107) la amargura cede el paso al recuerdo y este acaba dejando tan solo un poso de nostalgia:

Solo, en la noche, yo os recuerdo
y hasta el recuerdo se desvanece.
Ya nada sois: vaga amargura
que se deshace tristemente.

Pero el sueño nocturno también puede ser dulce, como lo es el recuerdo del amor juvenil³⁴⁴. Así se manifiesta en el poema “Ahora que ya estoy solo” (*LM*: 135), citado en el tratamiento de la muerte como tema recurrente en Hidalgo:

Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones, la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos en el límite de la historia y de la leyenda. Para alcanzar los recuerdos de nuestras soledades, idealizamos los mundos en los que fuimos niños solitarios. Darse cuenta de la idealización real de los recuerdos de infancia, del interés personal que tomamos en ellos, es, pues, un problema de psicología positiva. Así, hay comunicación entre un poeta de la infancia y su lector mediante la infancia que dura en nosotros. Esa infancia permanece como una simpatía de apertura a la vida, permitiéndonos comprender y amar a los niños como si fuésemos sus iguales en primera vida.”

³⁴⁴ Aun así, conviene diferenciar entre el sueño y el recuerdo. Por citar un ejemplo comentado por Concha Zardoya (1961: 201), “el sueño, para Machado, era sin duda de mayor validez –al menos poética- que el recuerdo.” Y así lo explicaba el personaje machadiano Juan de Mairena a sus alumnos: “La verdad es que la visión de lo pasado, que llamamos recuerdo, es tan inexplicable como la visión de lo porvenir, que llamamos profecía, adivinación o vaticinio” (Machado: 1944: 285).

Ahora que ya estoy solo puedo morir. Tú sabes
que a la muerte hay que ir sin que nadie nos llore,
ocultando las rosas del amor que encendimos
y el que sólo fue sombra que soñamos de noche.

La noche, en cualquier caso, es un lugar imaginado donde encontrarse a uno mismo en soledad³⁴⁵; un espacio donde se puede ser sin fingimientos y donde el corazón se expresa desde la autenticidad. Citamos la última estrofa del poema “Después del amor” (*LM*: 150) como muestra de este estado de recogimiento nocturno:

A solas con la noche me he quedado,
con mi carne tendida, fruta amarga.
Suenan el corazón, bajo mi pecho,
con un crudo tañido de campana.

Por eso, el “sujeto de la ensoñación” del que nos habla Bachelard (1997: 231) se llena de asombro en este estado, tal como nos comenta:

[...] El sujeto de la ensoñación queda asombrado de recibir la imagen, asombrado, encantado, despierto. Los grandes soñadores son maestros de la conciencia centelleante. Una especie de *cogito* múltiple se renueva en el mundo cerrado de un poema.

³⁴⁵ “Cuando un soñador de ensoñaciones ha apartado todas las «preocupaciones» que estorbaban su vida cotidiana, cuando se ha liberado de la preocupación que proviene de la preocupación de los demás, cuando se vuelve realmente el *autor de su soledad*, cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto ese soñador es *soñador del mundo*. Se abre al mundo y el mundo se abre a él. Nunca se ha visto bien el mundo si no se ha soñado con lo que se veía” (Bachelard, 1997: 259-260)

La relación de la luna con la noche, como decíamos, se repite constantemente, de modo que el juego de luces y sombras, cuando una penetra en la otra, como en el poema “Espera siempre” (*LM*: 98), induce a paradojas (“dulce terror”) y nos introduce en un misterio, con el que ya identificamos a la noche, del que es difícil escapar:

Entonces, en la orilla de su sombra,
un temblor misterioso nos detiene:
miramos a lo alto y nuestros ojos
brillan, como la luna, extrañamente.

Y, como luna, entramos en la noche
sin saber dónde vamos, y la muerte
va creciendo en nosotros, sin remedio,
con un dulce terror de fría nieve.

La noche entra pues en este juego de contrastes con alusiones tan diversas como son la opresión y la suavidad de trato. En la noche cabe todo, la muerte y la cercanía a Dios. Así lo comprobamos en la última estrofa del poema “Llega la noche” (*LM*: 129):

Morir, morir... Acércate. La noche nos apresa
con su espesa dulzura tendida sobre el campo.
Señor: nos hemos muerto sobre la tierra negra.
Señor: ya eternamente nos hemos acabado.

Del mismo modo, en el poema “Huida” (*LM*: 140), el Señor entra en la noche en medio de un sueño que difumina la presencia divina, hasta del punto de dejarnos con la duda de si, como la muerte, fue real o imaginada:

¿A qué rincón, Señor, de aquella noche,

huiste cuando el sueño me apresaba
y no tenías ya mi corazón
para afilar en piedra tu guadaña?

Para finalizar el tratamiento de la noche como símbolo, aunque las referencias volverán a aparecer cuando abordemos los otros símbolos relacionados (*luna, estrellas...*), citaremos el poema “Esta noche” (*LM*: 111) en el que ya el título la homenaja. En él, la noche aparece, vinculada aquí a las estrellas, como el momento idóneo de acercamiento a Dios, una aproximación que, como vimos, buscaron diferentes poetas de la posguerra, aunque en muchos de ellos dicha intención no siempre fuese fructífera y en el camino encontrasen incertidumbre, silencio y un final distanciamiento. Centrándonos en Hidalgo, el autor que nos interesa ahora, al margen de la interpretación de sus contemporáneos, volvemos a este poema que ya citamos al comentar el tema religioso en la poesía del poeta cántabro y que, por su interés, reproducimos de nuevo:

ESTA NOCHE

Si en la noche de Dios yo me muriera
y el mundo de los vivos yo dejase,
qué triste sonaría entre los hombres
el ruido de mi alma al derrumbarse.

En la noche desnuda se alzarían
los pájaros divinos y en el aire,
sus alas romperían el durísimo
silencio de los siglos que en él yace.

Sólo un viento furtivo cruzaría,
el aliento de un niño cuando nace.
Niña del alma, elevándose, muriendo

al encontrarse viva sin su carne.

Y la noche, la noche, las estrellas
 impasibles brotando eternidades,
 y la mano de Dios inmensamente
 abierta temblorosa y esperándome.

3.2.1.1 5.2. La luna

La luna es un símbolo nocturno y, como tal, adquiere varios de los significados que se le atribuyen a la noche en la que se ubica, en contraposición al sol que forma parte del régimen diurno. Símbolo ambivalente, lo encontramos con atribuciones de signo negativo³⁴⁶ en estos versos del poema “No” (*R*: 51) donde, acompañada la *luna* por el adjetivo “seca” produce la sensación de silencio, frialdad e “inesperada ausencia” nocturna:

Qué soledad, qué oscuro, qué luna seca arriba,
 qué lejanos viajeros por ignorados cuerpos
 preguntan por tu sangre, tus besos, tu latido,
 tu inesperada ausencia en la noche creciente.

Además de en varios poemas anteriormente citados, aparece de nuevo junto a la noche, en este caso con el emblema cromático “roja”, en la primera estrofa del poema “Mano de Dios” (*LM*: 113), matizando aquí su significado de oscuridad y “silencio” para evocar la luz en un descenso que paradójicamente reconforta cuando “nos toca la frente”:

³⁴⁶ “A veces la luna está afectada por un símbolo nefasto. Para los samoyedo sería «el ojo malo» del Num (el cielo), cuyo «ojo bueno» sería el sol.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 659)

La noche era tan larga que todos la olvidaron
 y, de pronto, en el cielo brilló tu mano ardiendo
 como una luna roja que hasta la tierra baja
 y nos toca la frente hundida en el silencio.

Esta significación ambivalente se complementa con la simbología solar. Así podemos encontrar ambos símbolos con matices opuestos o complementarios, por lo que resulta útil al poeta para destacar la dualidad y las aparentes contradicciones en las que cada día entra el ser humano cuando se sitúa frente a determinados interrogantes:

La luna es símbolo de conocimiento indirecto, discursivo, progresivo, frío. La luna, astro de las noches, evoca metafóricamente la belleza y también la luz en la inmensidad tenebrosa. Pero no siendo esta luz más que un reflejo de la del sol, la luna es sólo el símbolo del conocimiento por reflejo, es decir, del conocimiento teórico, conceptual, racional; por ello se relaciona con el símbolo de la lechuza. También por esta razón la luna es *yin* con relación al sol *yang*: es pasiva, receptiva. Es el agua con relación al fuego solar, el frío con relación al calor, el norte y el invierno simbólicos opuestos al sur y al verano. (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 658-659)

Como emanación de luz en medio de la noche³⁴⁷ aparece la luna en la siguiente estrofa del poema “Estoy maduro” (*LM*: 124). En este caso se la asocia al sueño y de nuevo al silencio, aunque esta vez reconfortante, como un arrullo que produce paz y sosiego³⁴⁸:

³⁴⁷ Cirlot (2008: 291) insiste en relacionar a la luna con la noche: “Otro componente significativo de la luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos. Por eso la luna se asocia a la imaginación y a la fantasía, como reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el sol fulgurante de la intuición.”

³⁴⁸ Esta significación nos traslada a la serenidad luminosa transmitida por los versos de la “Rima V” de Bécquer, un romance lírico que, en palabras de Cernuda (1971: 37) “suenan, a pesar de ciertas desviaciones del tono, con voz actual”:

Pleno y dorado estoy para tu sueño,
 por él navegaré como una luna
 que irá brillando silenciosamente,
 astro frutal sobre tu noche pura.

Pero también este símbolo es tratado por Hidalgo de modo irregular. Así hallamos en el mismo poema, “Así me iré afirmando” (*R*: 27), el descenso (en un verso, “la vida baja hacia la tierra”) y el ascenso (en el verso siguiente, “la vida se eleva cantando de amor hacia la luna”). Veamos el ejemplo:

Esta vida que encierra como una mano el mundo,
 la vida o subterránea corriente de clamores
 que baja hacia la tierra como serpiente viva
 o se eleva cantando de amor hacia la luna.
 No la sentís?
 Es la savia del mundo que pasa por mi cuerpo,
 la corriente que gira, cegor inagotable,
 voz de retorno eterno por un mismo camino.

En la primera estrofa del poema “¿Qué sabes?” (*LM*: 105) volvemos a encontrarla con ciertas connotaciones negativas, tales como tristeza y oscuridad, que se le han atribuido a la noche, aunque en este poema no aparezca esta de modo explícito. Así, diferentes símbolos del régimen nocturno se unen hasta provocar un

Yo soy el fleco de oro
 de la lejana estrella,
 yo soy de la alta luna
 la luz tibia y serena.

Yo soy la ardiente nube
 que en el ocaso ondea,
 yo soy del astro errante
 la luminosa estela.

descenso (“derribada”) y el posterior acabamiento cíclico que la muerte de la segunda estrofa había anticipado:

¿Qué sabes?, dime. Oscureciendo,
yaces sobre tu sombra muerto y solo,
como una luna triste derribada
por el viento amarillo del otoño.

Como evocación de la belleza, en contraste con un ambiente urbano poco romántico³⁴⁹, localizamos esta referencia en el poema “Domingo” (R: 54) donde, desde diferentes estrofas y por contraposición, se la relaciona con el sol³⁵⁰. Apreciamos, en este sentido, que Hidalgo no está exento de este deseo de soñar, de idealizar el mundo, de buscar la belleza³⁵¹, como comprobamos en la segunda estrofa. Aun así, vemos, el poeta cántabro baja pronto de su ensoñación, consciente de estar en ella, y se sitúa en la tierra firme, en medio de la cotidianidad. Citamos el poema completo para abordar el simbolismo del transcurrir del tiempo:

³⁴⁹ En Juan Ramón Jiménez (1978: 94) encontramos dos versos del poema “Me he quedado mirando a la luna” donde precisamente se aprecia una evocación sutil de la belleza en leves gestos emocionales representados, con gran acierto, por un beso y una lágrima: “En la luna hay algo que sufre en un nimbo divino de plata; / algo que besa los ojos y que seca llorando la lágrima.”

³⁵⁰ “El simbolismo de la luna se manifiesta en correlación con el del sol. Sus dos caracteres más fundamentales derivan, por una parte, de que la luna está privada de luz propia y no es más que un reflejo del sol; por otra parte, de que atraviesa fases diferentes y cambia de forma. Por esto simboliza la dependencia y el principio femenino (salvo excepciones), así como la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto es símbolo de transformación y crecimiento.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 658)

³⁵¹ El reflejo como idealización y el ensueño poético como embellecedor de lo real, al contrario de la grotesca caracterización de la realidad que Medina Bañón (1997: 91) destacó como un tópico del surrealismo español, es un deseo de todo soñador y en él insiste Bachelard (1997: 298-299): “El lago, el agua durmiente, gracias a la belleza de un mundo reflejado, despiertan naturalmente nuestra imaginación cósmica. Cerca de ellos, un soñador recibe una sencilla lección para imaginar el mundo, para duplicar el mundo real con un mundo imaginado. El lago es un maestro en acuarelas naturales. Los colores del mundo reflejado son más tiernos, más dulces, más bellamente artificiales que los colores pesadamente sustanciales. Ya esos colores llevados por los reflejos pertenecen a un universo idealizado. Los reflejos invitan así a cualquier soñador del agua durmiente a la idealización. El poeta que va a soñar frente al agua no tratará de hacer de ella una *pintura imaginaria*. Irá siempre un poco más allá de lo real. Tal es la ley fenomenológica del ensueño poético. La poesía prolonga la belleza del mundo, estetizándolo.”

DOMINGO

TODO es lo mismo hoy:
 tirar flores al agua
 que llegarse hasta el mar a recogerlas.

Soñar con una luna no resulta ridículo,
 puede ser hasta bello,
 sólo importa poder precisar bien
 dónde comienza a oírse el ruido de los autos.

Nada es el sol tampoco
 -si tienes apetito, cómetelo si quieres-.
 El aire..., una cosa cualquiera
 -bébetela, si gustas, en la copa del día-.

Y la ciudad
 -bancos en las aceras, hombres con trajes nuevos-
 la ciudad hoy no tiene ninguna importancia.

Con respecto a este significado del devenir, comenta Juan Eduardo Cirlot (2008: 290) que “la luna no sólo mide y determina los períodos, sino que también los unifica a través de su acción (luna, aguas, lluvias, fecundidad de la mujer, de los animales y de la vegetación)”. Y en ese paso del tiempo, como destino final, se filtra la muerte. A ella se asocia en estos versos del poema “Córdoba” (R: 70):

El planeta no se irisa.
 Abre, prendido de cobre,
 lívidas tierras... Y sobre
 el alacrán de su muerte
 un cielo alígero vierte

lúcida luna salobre.

Esta asociación de la luna a la muerte y a los ritmos biológicos la explican Chevalier y Gheerbrant (2007: 658) en una de las acepciones en la que interesa detenernos por su especial incidencia en la poesía de Hidalgo:

La luna también es el primer muerto. Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece... Posteriormente reaparece y aumenta en brillo. De la misma forma se cree que los muertos adquieren una nueva modalidad de existencia. La luna para el hombre es el símbolo de este pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida; también se considera, en bastantes pueblos, como el lugar de este pasaje, al igual que los lugares subterráneos.

En este sentido, del renacer tras morir, la luna, además de simbolizar “el tiempo que pasa, el tiempo vivo del que es la medida por sus fases sucesivas y regulares”, también es símbolo de la evolución permanente, puesto que “la luna dirige la renovación periódica, tanto sobre el plano cósmico como sobre el terrestre vegetal, animal y humano” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 658-659). Este significado de renovación constante³⁵² es el que adquiere precisamente en esta estrofa de “Muertos bajo el agua” (*LM*: 100):

Único y solo mar, donde la noche
se tiñe de verdor, extrañamente.
Altos prados de sueño que, hacia arriba,
crecéis bajo la luna refulgente....

Así la vemos también, mudada en astro, en esta estrofa con la que empieza y acaba (con simbólica estructura envolvente) el poema “Caballo” (*LA*: 79):

³⁵² También para Cirlot (2008: 209) aparece “la luna como país de los muertos, la luna receptáculo regenerador de las almas.”

CABALLO, siempre hijo, niego de caballos,
 padre de dulces potros engendrados en vientres
 y engendrades de engendrades en un tiempo sin mí
 cuando mi corazón sea un astro perdido.

Como fuente de vida y fecundidad, aparece en ocasiones asociada a la sangre, como en estos versos del poema “Gato” (LA: 81), donde se vuelve a relacionar con la noche:

Vienen de la tristeza oscura de los látigos
 que en una noche negra azotaron la selva
 y dejaron sin sangre para siempre a la luna.

Sobre esta significación y la importancia de este símbolo, así como sobre su transcendencia en la determinación de los signos zodiacales y de las tradiciones de las culturas más diversas, comentan lo siguiente Chevalier y Gheerbrant (2007: 661):

La luna, cuyo disco aparente es de la misma dimensión que el del sol, tiene en astrología un papel particularmente importante. Simboliza el principio pasivo, pero fecundo, la noche, la humedad, lo subconsciente, la imaginación, el psiquismo, el sueño, la receptividad, la mujer y todo lo inestable, lo transitorio y lo sujeto a influencia, por analogía con su papel astronómico de reflector de la luz solar. La luna da la vuelta al zodiaco en 28 días y algunos historiadores piensan que el zodiaco lunar de 28 casas (hoy en día poco usado en la astrología occidental) es más antiguo que el zodiaco solar de 12 signos; esto explica la importancia de la luna en todas las religiones y tradiciones.

Un ejemplo excelente lo tenemos en la última estrofa del poema “Silencio” (LM: 97) en el que la luna se asocia a eternidad de modo que en ella cabe tanto lo terrenal como lo espiritual:

Hay almas, pero callan. Sobre los cuerpos vuelan,
pasan celestemente con un roce sin música;
pero el silencio existe: pesa sobre los muertos,
sobre la tierra pesa, como una eterna luna.

3.2.1.1 5.3. Las estrellas

La estrella es otro símbolo celeste que suele asociarse a lo inalcanzable y que, con brillo propio, evoca lo luminoso frente a la oscuridad nocturna. En oposición con la significación luminaria de índole esclarecedor y positivo, y compartiendo con la noche un ambiente de penumbra, se las relaciona con determinados contextos tenebrosos. Así pues, las estrellas mantienen su principal cualidad de fuente de luz, a la vez que su carácter celeste las acredita como “símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 484). Este contraste entre la “negra noche” y las estrellas luminosas, matizadas por el azul del cielo, aparece en estos versos del poema “Así me iré afirmando” (*R*: 27) donde el desasosiego (“estremece”, “temblante”) se cuela para turbar el reposo del sueño nocturno:

Bajo la negra noche, bajo el cielo profundo,
bajo el cuerno azulenco erizado de estrellas
me siento transcurrir como un solo latido
que estremece en el aire su coraza temblante.

Metafóricamente se asocian a lo blanco, como ocurre en estos versos del poema “[Llueven tus ojos...]”(*R*: 49), en un acto de extensión y apertura que sitúa a

los astros en el lugar sublime que le corresponde y, por extensión, hace al ser humano grandioso en un ascenso que le acerca a la lejanía de las estrellas, imposible de alcanzar:

(De norte a sur abre su boca el firmamento
como un gran perro que tuviera dentadura de estrellas).

Sobre la lentitud de la materia nocturna y, en concreto, la sensación³⁵³ de calma y armonía que proporciona el cielo estrellado, comenta Bachelard (2000: 225) que “el cielo estrellado es el más lento de los móviles naturales” y que precisamente esa calma “confiere un carácter dulce y tranquilo.” Un ejemplo de esa armonía, silenciosa y plácida, lo encontramos en esta estrofa del poema “Caballo” (LA: 79):

Se escucha en el silencio tu sangre rumorosa
como un mar armonioso que por dentro cantara
y en la noche del mundo tu relincho se eleva
como un cálido chorro que a las estrellas quema.

También asociada al silencio aparece en estos versos del poema “Pez” (LA: 89), curiosamente opuesta a una muerte ruidosa y semejante a la luz, en este caso caída en resignado descenso, en medio de la más profunda oscuridad: “Como una estrella, mudo / derivas a la tumba donde el sonido existe”. El ser humano se identifica aquí con la estrella que le guía hacia un inevitable destino y él, sabedor y consciente, se deja guiar sin cuestionarse nada (“mudo”), al contrario de otros poemas que citamos al abordar el tema de la muerte en los que, sin llegar siempre a la angustia, no se manifiesta indiferente y se debate en continuos interrogantes.

En ocasiones, la estrella simboliza el espíritu, como “fulgor en la oscuridad” (Cirlot, 2008: 204). De este modo, representa el triunfo sobre lo

³⁵³ En este sentido, es interesante la apreciación de Manrique de Lara (1973: 69), perfectamente aplicable a Hidalgo: “El poeta no parte de la lógica, sino de la sensación.”

tenebroso, sobre todo cuando abandona su sentido singular y adquiere aspecto de multiplicidad. En los siguientes versos de “Muerto en el aire” (*LM*: 103) aparecen precisamente en plural representando dicha oposición. De nuevo destaca su sentido luminoso.

Venció el Señor. Murió en la zona pura
donde el odio es amor y la tristeza
parece azul, porque los hombres, lejos,
dejan sola la luz de las estrellas.

Esta superioridad de la luz, simbolizada por las estrellas, frente a las tinieblas es frecuente en la poesía de Hidalgo, quien gusta de estos contrastes y juegos de claroscuros³⁵⁴. Otro ejemplo lo tenemos en la última estrofa de “Ante un muerto” (*LM*: 104) donde, aquí sí, manifiesta su disconformidad con una muerte anónima y reivindica la llama del brillo perpetuo:

Yo no quiero morir como tú has muerto,
sobre la tierra dura, oscuramente.
Quiero brillar con las estrellas, alto;
jamás descansaré, arderé siempre.

En este sentido, como oposición a lo sombrío, y de nuevo en el marco del cielo y de la noche, la encontramos, ahora en solitario, en la primera estrofa del poema “El sueño de Dios” (*LM*: 119):

³⁵⁴ Refiriéndose a la significación de las estrellas en León Felipe, comenta Concha Zardoya (1974: 81) que la luz estelar “era la meta de su ideal contemplación, la brújula de su peregrinaje y de sus sueños, la finalidad de sus días, acaso trasunto de Dios”. En la siguiente estrofa de *Versos y canciones del caminante*, “Canto XXVII”, se aprecian asimismo los contrastes que también encontramos en los poemas de José Luis Hidalgo: “¿Qué me importa que se borren / los caminos de la tierra / con el agua que ha traído esa tormenta? / Mi pena es porque esas nubes tan negras / han borrado las estrellas.”

Brizna de eternidad, voy por el sueño
 que el mismo Dios en esta noche duerme.
 Celeste azul donde un ángel sombrío
 ha incendiado la estrella del poniente.

En el poema “Yo quiero ser el árbol” (*LM*: 122) surge la estrella con el adjetivo “sombria” que la acerca al misterio de la sabiduría divina, como un instrumento de revelación que no debe, sin embargo, desvelar todo el enigma. Y de nuevo, tras una continua lucha de luces y sombras, triunfa la luminosa estrella con su brillo poderoso y definitivo. Aunque ya citamos varios versos de este poema al tratar el simbolismo del árbol, lo copiamos ahora íntegramente por su interés tanto en lo que a la significación del símbolo *estrella* como a los continuos contrastes que aparecen³⁵⁵.

YO QUIERO SER EL ÁRBOL

Siniestra es la raíz del Luzbel de mi carne
 y sombría la estrella de tu sabiduría.
 Ocultos son los fuegos, Señor, donde consumes
 ese tallo desnudo que es apenas mi vida.

Negra luz de la tierra, roja luz de tus ojos,
 iguales son las llamas por tu mano blandidas,
 fulgiendo en este páramo donde habitamos tristes,

³⁵⁵ Con respecto a este poema, al ascenso del vuelo y al simbolismo del árbol, comenta Sergio Arlandis (2010: 149) lo siguiente: “Hidalgo no siempre se reafirma en la validez del vuelo: ya hemos visto que a veces no se cumple pues, el dolor, atado a la vida en su materia, se encadena, como raíz, a la tierra. De nuevo, el estudio de Jean Chevalier nos vuelve a poner sobre una pista: el árbol, como eje que combina régimen ascensional y descensional, también cumple esa doble función mediadora (casi con resonancia divina) entre cielo y tierra. Pero la firmeza del árbol, sin embargo, da mayor estabilidad y certeza a lo real, a lo sensible: da frutos, se adentra en la tierra, o se encrespa hasta el cielo pero desde la limitación de su erguida figura. Modélico resulta el poema «Yo quiero ser el árbol» (*Los muertos*), como si aquel raptó de la imaginación y del vuelo onírico clamara ahora por una mayor conciencia del sentido existencial, un mayor arraigo al presente, a la notoriedad del tiempo que se vive y no de aquel presentido, remoto, edénico marco al que se pretende, en vano volver”

soplados por el viento de tu luz ofendida.

Restitúyeme puro a esta tierra que piso
o dame la luz alta que en las estrellas brilla.
Yo quiero ser el Árbol, quiero tener mis frutos:
la tierra, el mar, el cielo, la eternidad perdida.

En la segunda estrofa del anterior poema vemos que los ojos aparecen llenos de luz. Es normal, por otro lado, la identificación de las estrellas con la mirada. Bachelard (2000: 229) lo expresa perfectamente asociando el ensueño de la mirada al brillo estelar:

La luz suave y brillante de las estrellas provoca también uno de los ensueños más constantes, más regulares: el ensueño de la mirada. Pueden resumirse todos sus aspectos en una sola ley: *en el reino de la imaginación todo lo que brilla es una mirada*. Nuestra necesidad de tutear es tan grande, la contemplación es tan naturalmente una confidencia, que todo lo que miramos con un mirar apasionado, con ansia o con deseo, nos devuelve una mirada íntima, una mirada de compasión o de amor. Y cuando, en el cielo anónimo, nos fijamos en una estrella, se convierte en *nuestra* estrella, resplandece para nosotros, su fuego se rodea de un poco de llanto, una vida aérea viene a mitigar en nosotros las penas de la tierra. Parece entonces que la estrella se acerca a nosotros. La razón nos repite en vano que está perdida en la inmensidad: un sueño de intimidad la aproxima a nuestro corazón. La noche nos aísla de la tierra, pero nos devuelve los sueños de la solidaridad aérea.

El poema “Me miras” (*LM*: 135) expresa esta interrelación de la mirada limpia y la luminosidad de las estrellas que, en un nuevo caso de desdoblamiento del yo³⁵⁶, vuelven a enmarcarse en el seno de la noche y en el regazo del sueño:

³⁵⁶ En realidad, esta afición al desdoblamiento del yo se da en otros poetas, tal como comenta María Isabel Martínez López (2008: 86): “Como gustaba a A. Machado, a F. Pessoa y a Juan Ramón Jiménez, el sujeto lírico se desdobra en un *tú* al que interpela. Ya Ch. Baudelaire en «Les foutes» de

ME MIRAS

Cuando duermo me miras en la noche
 con el brillo de todas las estrellas.
 Y despierto en el día y tu mirada
 está quieta y redonda, siempre alerta.

Cuando muera, Señor, ¿tendrán Tus ojos
 una sola mirada enorme y ciega?

Los ojos como estrellas vuelven a aparecer en la primera estrofa de “Después del amor” (*LM*: 150), aunque matizados por una “luz triste” que adquiere tintes de melancolía:

El zumo de la noche me gotea
 con racimo de estrellas en la cara
 y madura mi frente su luz triste
 como una fruta sola sin su rama.

En estos versos y en los siguientes del poema “Nacimiento” (*LM*: 154), las estrellas son, una vez más, parte de la noche³⁵⁷. Citamos el poema completo puesto que el simbolismo al que nos referimos viene representado por la primera y la última

sus *Petits poèmes en prose* había profetizado : « Le poète jout de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui. » Volviendo a Hidalgo, en su breve poema « [Yo en ti] » (*PNPL*: 228) encontramos una muestra el yo poético reflejado en un tú lleno de contrastes:

Yo en ti me transparente como
 si un sol me diera sobre el alma.
 En mí tú te oscureces, fría,
 y hasta mi luz –tu luz- apagas.

³⁵⁷ Conviene recordar aquí la significación de las estrellas para Unamuno, cuyo valor resalta en la noche, puesto que, en ella, “brindan calma al poeta” (Zardoya, 1961: 135), como se aprecia en la humanización de las mismas en *Abdebarán*.

estrofa, en una estructura circular que, a la vez, simboliza el acontecer continuo, el devenir, el día tras la noche, la vida y la muerte.

NACIMIENTO

Ha llegado la noche para todos:
yo reclino mi frente en esta piedra,
donde los siglos ciegamente pasan,
mientras fulgen, arriba, las estrellas.

Entre duros peñascos me arregazan
los brazos maternos de la tierra.
Soy un hombre desnudo. Hoy he nacido,
como una larga luz, en su corteza.

Ni me muero, ni sueño. Abro los ojos
y extendiendo mis manos verdaderas
toco el origen de mi ser humano,
el vientre elemental que me naciera.

Y, en la frente, la roca, su llamada,
la vida en destrucción que, ardiendo, espera
la voz de Dios, que sobre el mundo clama
y se rompe, temblando, en las estrellas.

Actúan por tanto, apoyando la fragilidad de un Dios a quien se espera sin convicción, como guía anhelado, acepción que ya hemos visto anteriormente, o como faro en medio de la oscuridad nocturna³⁵⁸ retomando así la misión que las caracteriza y la cualidad iluminadora que las destaca frente a lo tenebroso y destructivo.

³⁵⁸ “Traspasan la oscuridad, son también faros proyectados sobre la noche de lo inconsciente.” (Bachelard, 2007: 484)

3.2.1.1 5.4. El sol

El sol es un símbolo poderoso en cuanto que tiene el poder de la vida y de la destrucción. También simboliza los ciclos vitales y la continua renovación en cuanto a ser protagonista en la sucesión del día a la noche. En los poemas de Hidalgo se manifiesta con frecuencia como portador de luz, de calor y de vida. Así lo encontramos en los versos siguientes del poema “La mina” (*R*: 33), asociado a la luz y al agua, aunque en este caso aparecen estos como ideales inaccesibles desde el mundo subterráneo:

El sol es un vago recuerdo de luces amarillas,
el agua es un charco de barro inaccesible
y el aire está podrido por la luz de las lámparas.

Por otro lado, aunque esta asociación a la luz suele ser la más común, matizada por la creencia de que “sus rayos representan las influencias celestes –o espirituales- recibidas por la tierra”, el sol adquiere multitud de significaciones, a veces alejadas de las tópicas, e incluso contradictorias, tal como detallan Chevalier y Gheerbrant (2007: 949) aludiendo a diferentes interpretaciones según las diversas tradiciones:

El simbolismo del sol es tan multivalente como rica es la realidad solar en contradicciones. Si no es el propio dios, el sol es para muchos pueblos una manifestación de la divinidad (epifanía uránica). Puede ser concebido como hijo del dios supremo y hermano del arco iris. Es el ojo del dios supremo para los pigmeos semong, los fueguinos y los bosquimanos. En Australia se considera hijo del Creador y figura divina favorable al hombre. Los samoyedos ven en el sol y en

la luna los ojos del Num (= Cielo): el sol es el ojo bueno y la luna el ojo malo. El sol se considera también fecundador. Pero puede igualmente quemar y matar.

En el sentido del “ojo bueno”, el sol se asocia a la sensibilidad y, como en estos versos del poema “Tríptico de recuerdos” (*R*: 43), el sol se presenta como cuna de emociones que corresponden más bien al corazón³⁵⁹, albergando en él esa posibilidad de resurgir, también de modo cíclico y renovado, de las vicisitudes sentimentales, susceptibles de altibajos (descensos y ascensos) y de contrastes sombríos no siempre explicables:

El sol se pone amarillo de tan triste
y el viento se retuerce y llora
porque le dan poco perfume.
Las rosas entonces gritan más
y hacen troncharse a las violetas,
temblar a las ortigas
y latir más fuerte el corazón de los enamorados.
Es que ha llegado el momento
en que le duelen al sol sus rayos más certeros,
en que no pueden resistir sus heridas
ni las alas de las abejas
ni las hojas refugiadas en la sombra.

De nuevo con esta significación, como centro y cercano al órgano vital, aparece el sol en la estrofa central del poema “Hombre soy” (*LM*: 138):

Hombre soy, y por hombre y por ser triste
nunca el sol calentó mi ser desnudo,

³⁵⁹ Chevalier y Gheerbrant (2007: 950) comentan este simbolismo del sol en relación al corazón y, por extensión, al centro del ser y del mundo: “El sol está en el centro del cielo, como el corazón está en el centro del ser. Pero se trata del sol espiritual, que el simbolismo védico representa inmóvil en el cenit y que se llama también el corazón del mundo o el ojo del mundo.”

semilla de dolor que nunca brota,
corazón que no llega a estar maduro.

Por otro lado, el sol hace perceptibles las cosas y las humaniza³⁶⁰, como ocurre en la primera estrofa del poema “Ciudad”³⁶¹ (R: 53), en el que el sol parece acercar los objetos cotidianos³⁶² por medio de su claridad.

DEL sol llueven los cables de los teléfonos,
pero la lluvia más dolorosa
es la de los tacones de los zapatos.

En todos los espejos
hay mecanógrafas recién pintadas
y al fondo, muy al fondo,
se puede ver
una palomita de papel
que tiembla todavía con un viento campesino.

Este último verso enlaza con el estudio que hace Jung (2005: 126) de la palomilla y el sol a través del cual amplía la investigación hacia otros símbolos relacionados que, según las creencias, suponen la continuidad de las jornadas, de las estaciones y de los ciclos vitales:

Bajo el símbolo de “la palomilla y el sol” hemos explorado las profundidades históricas del alma, y en esta tarea hemos tropezado con un viejo ídolo del héroe solar “de juvenil belleza y rizos de fuego”, coronado radiantemente, que camina

³⁶⁰ “Además de que vivifica, la radiación del sol manifiesta las cosas, no solamente en cuanto las hace perceptibles, sino en cuanto representa la extensión del punto principal, en cuanto mide el espacio.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 949)

³⁶¹ “La ciudad es un *símbolo de la madre*, una mujer que cobija a los moradores, sus hijos. Por eso ambas grandes diosas madres, Rea y Cibeles, llevan una corona de muros, y el *Antiguo Testamento* considera mujeres a las ciudades.” (Jung, 2005: 221)

³⁶² Apunta Javier Menéndez Llamazares (2014: 61) refiriéndose al poema “Ciudad” que “cada esquina de la urbe se clava en el alma del poeta [...]”

en torno a la tierra eternamente, inaccesible a los mortales, que hace seguir al día la noche, al verano el invierno, a la vida muerte; y resucita con remozada fastuosidad e ilumina a nuevas generaciones. En él se cifra el anhelo de la soñadora que se esconde en la palomilla.

Ya avanzábamos, al comentar la multiplicidad de significados que puede adquirir el sol, su referencia a la muerte, la sequía y a la destrucción³⁶³. En relación a los muertos, el sol actúa cíclicamente con la doble función de ascenso e iluminación diurna y descenso mortal para dar paso a la noche³⁶⁴. Un ejemplo representativo de ello lo encontramos en el poema “Sol de la muerte” (*LM*: 108) donde sin necesidad de quemar de forma agresiva, actúa como elemento que desgasta poco a poco la materia y los cuerpos hasta dejarlos inertes:

SOL DE LA MUERTE

Sueño un sol misterioso, hoja de un viejo otoño,
que pasa levemente por los cuerpos sin dicha,
atardecer de un mundo que nadie ha visto nunca,
donde sólo los muertos con ojos quietos miran.

Fuente de un oro triste, como una antigua luna,
manando de un sol vago sin luz de mediodía;
sombrió sol que roza sobre los muertos lívidos
y de las almas muertas su lento fulgor liba.

³⁶³ “En otro aspecto es también, por supuesto, el destructor, el principio de la sequía, a la cual se opone la lluvia fecundante. Así, en la China los soles excedentes debieron ser abatidos a flechazos.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 949).

³⁶⁴ En este sentido, explica Mircea Eliade que el sol inmortal “sale cada mañana y desciende cada noche al reino de los muertos; por consiguiente, puede llevar consigo a hombres y, al ponerse, matarlos; pero, por otra parte, puede al mismo tiempo guiar a las almas a través de las regiones infernales y volverlas a llevar al día siguiente, con la mañana, a la luz. Función ambivalente de psicopompo asesino y de hierofante iniciático.” Por lo tanto, “una simple mirada a la puesta de sol puede acarrear la muerte, según algunas creencias” (Eliade, 1964: 124).

Cuando en la noche helada mi carne se deshaga,
también yo he llamarte con voz atardecida,
también daré mi alma para que tú fulgures,
por ver si con tu llama mi cuerpo se ilumina.

Pero no has de quererme. Mi alma estará sola.
Las almas de los tristes a Dios sólo iluminan
y en su noche infinita, inacabablemente,
como un espectro ardiendo con luz opaca brillan.

Como nuevo contraste, puesto que también se opone a la luna³⁶⁵, veremos al sol simbolizando la resurrección en cuanto al círculo luminoso que representa y que se asocia al ciclo de la vida y la muerte³⁶⁶. Símbolo, pues, de esa esperanza renovadora de vida, aparece en la primera estrofa del poema “Estoy maduro” (LM: 124), donde también se asocia a la divinidad todopoderosa³⁶⁷:

Me ha calentado el sol ya tantos años
que pienso que mi entraña está madura

³⁶⁵ “De otro lado, era forzoso que la imaginación primitiva y astrobiológica estableciera una relación entre el Sol y la Luna, similar a la existente entre el cielo y la tierra. Sabido es que, para la inmensa mayoría de pueblos, el cielo es símbolo del principio activo (asimilado al sexo masculino y al espíritu), mientras la tierra simboliza el principio pasivo (femenino y materia); sin embargo, en alguna ocasión aparece invertida la identificación. Lo mismo que acontece con el Sol y la Luna. El apasionamiento, por así decirlo, solar, su carácter heroico y llameante habían de situarlo en clara correspondencia con el principio activo; mientras que la pálida y delicada condición de la luz lunar y su relación con las aguas (y el ritmo de la mujer) habían de designarla en el grupo femenino. Tampoco estas correspondencias son constantes, pero el hecho de que existan excepciones no invalida la esencial disposición acertada. Físicamente incluso, la Luna no hace sino desempeñar el papel pasivo de reflejar la luz que el Sol en su actividad le envía.” (Cirlot, 2008: 421-422)

³⁶⁶ Esta es otra de las acepciones que comentan Chevalier y Gheerbrant (2007: 950): “De otra manera, la alternancia vida-muerte-renacimiento se simboliza con el ciclo solar: diario (simbolismo universal, pero muy rico en los textos védicos) y anual (solsticio). El sol aparece así como símbolo de resurrección y de inmortalidad. Los inmortales chinos absorben la esencia solar, y también las simientes de girasol, cuya relación con el simbolismo solar es evidente. El sol es un aspecto del árbol del mundo –del árbol de la vida–, el cual se identifica por otra parte con el rayo solar.”

³⁶⁷ “[...] Cuando se adora a dios, al sol o al fuego, se adora directamente la intensidad o la fuerza, es decir, el fenómeno de la energía anímica de la libido. Toda fuerza y en general todo fenómeno es cierta *forma de energía*. La forma es *imagen* y modo de manifestación.” (Jung, 2005: 109)

y has de bajar, Señor, para arrancarme
con tus manos inmensas y desnudas.

Continuando con este sentido de renovación, Cirlot (2008: 420) establece una relación de este símbolo con la fuerza poderosa que transmite e insiste en que “teogónicamente expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones de deidades.” En la segunda estrofa de “Algo más” (*LM*: 148) encontramos ese poder en esa luz solar³⁶⁸, cercana a la lucidez que aporta el conocimiento, en contraste con la noche confusa, que renueva cuanto toca, a la vez que ilumina y muestra el camino, adquiriendo así el máximo significado y poder³⁶⁹:

Me he perdido de noche en un bosque
y vino a encontrarme la luz de la aurora,
y he comprendido que el sol encendido
dora de nuevo las lívidas lomas.

3.2.1.1 5.5. El cielo

El símbolo del cielo se asocia a lo espiritual y a lo ascendente. Del mismo modo, ha aparecido relacionado con las estrellas, con la luna y la noche en poemas anteriormente citados, así como a los emblemas cromáticos, en concreto al color azul. También lo encontramos vinculado al mar en “Mediterráneo” (*R*: 72) (“Sólo es enigma la bruma / de esta sencilla verdad: / que el cielo es la claridad, / que el mar a la tierra suma.”) y Cantábrico” (*R*: 73) (“NORTE siempre. Niebla baja / de primavera

³⁶⁸ “Una fuerza heroica y generosa, creadora y dirigente, éste es el núcleo del simbolismo solar.” (Cirlot, 2008: 421)

³⁶⁹ “[...] el padre visible del mundo es el sol, el fuego celeste; de ahí que padre, dios, sol, fuego, sean sinónimos mitológicos.” (Jung, 2005: 113)

sin trigo. / Sobre el cielo ya trabaja, / apretada nube en sirgo, / la tormenta negra, ciega, / mientras la tierra se niega / a esquivar su cuerpo iluso.”) que citaremos al abordar el símbolo marítimo. Esta asociación del cielo con el mar no es extraña. Puesto que en el cielo se forman las nubes, se convierte en portador de lluvia. Todas estas asociaciones configuran los contrastes fundamentales en la poesía hidalguiana y determinan la relación que existe entre las continuas elevaciones y descensos y los altibajos emocionales (calma, armonía, frustración, desencanto...) que sufre la naturaleza humana, representada por el poeta, tal como pretendemos demostrar a lo largo de este trabajo. Del mismo modo, aparece a veces asociado a la tierra, tal como explican Chevalier y Gheerbrant (2007: 282):

Por la acción del Cielo sobre la Tierra todos los seres se producen. La penetración de la Tierra por el Cielo se contempla pues como una unión sexual. Su producto es, o el hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, o, en el simbolismo propio de la alquimia interna, el embrión de lo inmortal. El mito del casamiento del Cielo y la Tierra se extiende de Asia a América pasando por Grecia, Egipto y África negra. La expresión hijo del Cielo y de la Tierra pertenece a los misterios órficos, así como a los libros chinos.

Con respecto a la asociación del cielo a lo masculino, Cirlot (2008: 134) comenta que “el cielo, excepto en Egipto, se ha considerado siempre asimilado al principio masculino, activo, al espíritu y al número tres, mientras la tierra se relaciona con el principio femenino, pasivo, material y el número cuatro.” En cualquier caso, vemos que también Hidalgo rompe con las normas establecidas y dota a los símbolos tradicionales de significados distintos, juguetones y provocativos, como ocurre con el poema “Una noche cualquiera” (*PNPL*: 198-199), donde la principal protagonista es la luna, que adquiere una connotación sexual explícita, poco frecuente en Hidalgo:

UNA NOCHE CUALQUIERA

(Esquema)

La luna estaba en el cielo
como un sexo bajo falda.
Dos gruesos árboles eran
sus muslos de copas blancas.
Los arroyos le ponían
sus zapatitos de plata.

Y mientras tanto, la luna,
como un sexo, palpitaba...

El cielo puede adquirir significados contrapuestos, un contraste más que también aparece en la poesía de Hidalgo, simbolizando “las potencias superiores al hombre, benévolas o terribles” o convirtiéndose en “una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 281). Como elemento poderoso, en el sentido de proclamar lo aterrador, aparece en la primera estrofa de “Crepúsculo helado” (*LM*: 99):

Los cuerpos, aquí están, irremediables.
Bajo los cuerpos sé que nada queda.
Arriba sólo el aire adelgazándose
donde un cielo, implacable, se despeña.

En cambio, el cielo guarda en otras ocasiones una correspondencia con la aceptación del Ser Supremo y la creencia en él. Ese sentido de inalcanzable y de privilegio para unos pocos se encuentra en la primera estrofa de “Muertos bajo el agua” (*LM*: 100):

Los que estáis en el mar con vuestro sueño,
 igual que los que en tierra con la muerte,
 jamás veréis el cielo de los pájaros
 donde una rosa azul se desvanece.

En este poema el cielo se vincula al color azul, aunque en este caso sea indirectamente a través de la rosa de dicha tonalidad. De hecho, esta vinculación es tan común en la poesía que Bachelard (2000: 202) aclara que

de acuerdo con este único tema del azul celeste, podríamos clasificar a los poetas en cuatro grupos:

Los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube.
 Los que viven el cielo azul como una llama inmensa –el azul “ardiente” dice la condesa de Noailles en *Las fuerzas eternas*.

Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada; “el azul compacto y duro”, dice también la condesa de Noailles (*loc. Cit.*)

Y, en fin, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul.

Así, con su característica tonalidad azul³⁷⁰ (“azul del cielo”), y precedido en el anterior verso por un negro azulado (“celestemente negras”) cuyo presagio parece

³⁷⁰ Gaston Bachelard (2000: 203) ahonda aún más en este aspecto vinculando el color azul del cielo a un significado onírico relacionado con la ensoñación y la “imaginación aérea”:

“[...] Una de nuestras sorpresas, al estudiar los poetas más distintos, ha sido comprobar qué raras son las imágenes en que el azul del cielo resulta verdaderamente aéreo. Esta rareza procede primero de la rareza misma de la imaginación aérea, que está muy lejos de poseer una representación tan nutrida como las imaginaciones del fuego, de la tierra o del agua. Pero se debe, sobre todo, al hecho de que ese azul infinito, lejano, inmenso, incluso cuando es sentido por un alma aérea, necesita ser materializado para penetrar en una *imagen literaria*. La palabra *azul* designa, pero no muestra.

El problema de la imagen del cielo azul, es completamente distinto para el pintor y para el poeta. Si el cielo azul no es para el escritor un simple *fondo*, si es un objeto poético, entonces sólo puede animarse en una metáfora. El poeta no tiene que traducirnos un color, sino hacernos soñar el color. El cielo azul es tan simple que nos parece imposible *onirizarlo* sin materializarlo. Pero, ya en vías de materialización, se exagera la nota. Se hace el cielo demasiado duro, demasiado crudo, demasiado ardiente, demasiado compacto, demasiado brillante. A menudo el cielo nos mira con

mejorar apoyado de la tonalidad luminosa (“resplandores”), aparece el cielo en la estrofa central de “Nubes sobre los muertos” (*LM*: 102):

Alas, como fantasmas, van creciendo,
surgiendo de sí mismas a sus torres;
celestemente negras navegando
hasta el azul del cielo en resplandores.

Con una significación similar lo hallamos en la primera estrofa del poema “El sueño de Dios” (*LM*: 119), en este caso vinculado al mundo de los sueños y también al ser supremo, simbolismo que ya comentamos al abordar el cromatismo en la poesía de Hidalgo:

Brizna de eternidad, voy por el sueño
que el mismo Dios en esta noche duerme.
Celeste azul donde un ángel sombrío
ha incendiado la estrella del poniente.

José Luis Hidalgo vincula con frecuencia el cielo a la noche, y por extensión a los sueños, aunque en la primera estrofa de “Verbo de Dios” (*LM*: 123) el cielo cambia su tono azul por el negro acercándose así a lo funesto y contradictorio³⁷¹:

Señor, toda la vida es mi pregunta,³⁷²
de noche a noche largamente sangra:

demasiada fijeza. Se le da demasiada sustancia, demasiada constancia porque no se convierte el alma a la vida de la sustancia primitiva. Se tonaliza el azul del cielo haciéndolo «vibrar» como un cristal sonoro cuando no tiene, para las almas verdaderamente aéreas, más que la tonalidad de un soplo.”

³⁷¹ Contrasta esta oscuridad nocturna con el verso de Juan Ramón Jiménez (1978: 132), tomado el poema “Y lo mismo que una mar”, en el que la noche tiñe de blanco las sombras: “la noche prende mis sombras de verdes, de blancas llamas.”

³⁷² En la *Revista Proel*, nº 18, septiembre, número extraordinario dedicado a Quevedo, Santander, 1945, encontramos la siguiente versión de este verso:

Toda la vida, Señor, es mi pregunta.

¿Ardes sin tregua tras el cielo negro,
o habitas solamente en mi palabra?

Ese cielo nocturno, sin embargo, es aéreo y adquiere diferentes matices “cuando se sueña como un color que palidece un poco, como una palidez que desea la finura, una finura que imaginamos dulcificándose entre los dedos, como una tela fina, acariciando” Bachelard (2000: 204). Así, aunque exento de esa tibieza y dulzura, pálido, misterioso, de nuevo teñido de azul, aparece el cielo en el poema “Invierno” (*LM*: 151):

Van por el cielo nubes grandes,
celestes rocas misteriosas,
mientras un pájaro abatido
hiere la tarde y se desploma...

Con otra intensidad, que podría asociarse a un espejismo³⁷³, el día claro se representa en un cielo cargado de buenos pronósticos, coincidiendo con el simbolismo católico donde “el cielo y sus constituyentes, el aire y el éter, se afirman como los receptores de la positividad maravillosa” (González y Lisón, 2011: 10). De este modo, como portador de esperanza, aparece en estos versos finales del poema “Alba” (*PNPL*: 197):

El cielo como un gran cofre
se fue poblando de plata.
Las claridades del día

³⁷³ “Podemos relacionar el tema del cielo azul con el tema del espejismo. Este es un tema de ensueño que sólo se aproxima a la realidad gracias al genio de los narradores. Entre los escritores que lo utilizan en sus cuentos, ¿hay acaso uno entre mil que haya sido verdaderamente hechizado por un espejismo? ¿Espera el narrador, encontrar un lector, entre mil, que haya tenido también esa experiencia? Pero la palabra es tan bella, pero la imagen es tan vasta que el espejismo es una metáfora literaria que no se desgasta nunca. Explica lo común por lo raro, la tierra por el cielo. Esta relación queda resumida en los siguientes términos: «El espejismo pertenece a la literatura del cielo azul soleado.» (Bachelard, 2000b: 217-218)

en arcos de tensa palma
iban sacando a la noche
de su destierro de escarcha.

3.2.1.2. ELEMENTOS TERRESTRES

3.2.1.2.1. Espacios físicos interiores

Es curioso que en Hidalgo apenas encontremos espacios físicos interiores como, en cambio, sí aparecen con frecuencia en su compañero José Hierro, tal como indica acertadamente Elia Saneleuterio (2011: 280-290). Si bien Hierro buscó el refugio en algunos de sus versos tomando la casa como espacio propio³⁷⁴, en Hidalgo, la casa y sus aledaños quedan reservados para la intimidad más absoluta y no tienen cabida en sus versos, por lo que prefiere situar sus poemas en el exterior como veremos, anclados a la tierra o elevados en el aire, más que en un espacio anímico e íntimo.

No sabemos con certeza si Hidalgo se refiere a ese espacio interior personal cuando habla de “la cueva” en el poema “Tortuga” (*LA*: 82), símbolo que nos trae a

³⁷⁴ “[...] la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre.” Por ello, “los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa”, puesto que “evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, como siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.” Del mismo modo, “la casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.” (Bachelard, 2000: 36-37). En cuanto a la relación de la casa con el sueño, Bachelard (op.cit.: 46) comenta: “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueño. Y el albergue ha particularizado con frecuencia la ensoñación. Hemos adquirido en él hábitos peculiares de ensueño. La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra podría terminar de realizar.”

la memoria la referencia al nido, en el caso del pájaro, se asocia al reposo, a la tranquilidad y a la imagen de la casa sencilla; en cualquier caso, vinculado a la “corteza” del animal parece posicionar lo acontecido en ese lugar recóndito que cada uno tiene como propio y que en algunos animales constituye su caparazón:

Las conchas, como los fósiles, son otros tantos ensayos de la naturaleza para preparar las formas de las diferentes partes del cuerpo humano; son trozos de hombre, trozos de mujer. (Bachelard, 2000: 149)

Citamos el poema de Hidalgo, breve, de estructura envolvente, en el que la calma anida en el lugar tranquilo que le corresponde, aunque fuera siga avanzando el tiempo y los acontecimientos se precipiten a otro ritmo marcado por circunstancias y fenómenos ajenos a la voluntad humana.

TORTUGA

Los siglos ponen huevos sobre su lentitud,
en la dura corteza donde la luz se para,
y el día retrocede igual que ante una cueva,
donde se encierra el tiempo lleno de caracoles.

Pero otra vez los siglos
pasan poniendo huevos sobre su lentitud.

Este es el cobijo anhelado, metáfora de la casa³⁷⁵, que se asemeja a un hogar tranquilo donde puede pasar el tiempo y, no obstante, permanecer los afectos y la seguridad. Por otro lado, el nido³⁷⁶, como símbolo de protección y de lugar seguro donde vivir en confianza, aparece en estos versos de “Ciudad” (R: 53):

³⁷⁵ “Así, la casa soñada debe tenerlo todo. Debe ser, por muy vasto que sea su espacio, una cabaña, un cuerpo de paloma, un nido, una crisálida.” (Bachelard, 2000: 98)

³⁷⁶ [...] El nido es sin duda, para el pájaro, una morada suave y caliente. Es una casa para la vida: sigue cobijando al pajarillo que surge del huevo.” (Bachelard, op.cit: 126). “Así, contemplando

En el tejado más alto
están construyendo su nido los aviones
con los despojos
de todos los automóviles muertos en las carreteras.

La citación del tejado en los anteriores versos pone de manifiesto el valor de la casa como elemento ascensional, ya que “hacia el tejado todos los pensamientos son claros” (Bachelard, 2000: 48). De este modo, pese a esa concepción vertical de la casa³⁷⁷, la elevación se contempla al proporcionar seguridad al ser humano, al ser el lugar donde busca intimidad.

3.2.1.2.2. Espacios terrestres naturales

3.2.1.2.2.1. La tierra

En cualquier caso, como antes avanzábamos, los elementos terrestres a los que se refiere Hidalgo son en su mayoría naturales. En sus versos encontramos flores, plantas, prados... Y englobándolo todo, como centro de una realidad visible y certera, la *tierra*. Hemos preferido situar aquí todos estos símbolos para potenciar el sentido de lo terrenal, por oposición a lo aéreo, en vez de hablar analizar las flores, plantas o vegetales como emblemas aislados, puesto que todos ellos refuerzan el efecto que venimos desarrollando a lo largo de este trabajo y que contribuye a los contrastes de los ejes ascensional/descensional que intencionalmente queremos destacar. En el poema “Tú no has visto el alba” (*R*: 30) tenemos un excelente

el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. ¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera su instinto de confianza en el mundo?” (op.cit.: 137)

³⁷⁷ “La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva.” (Bachelard, 2000: 48)

ejemplo de cómo, a partir de una situación de descenso (“el alba mató aquella paloma”), los *prados*, las *flores*, las *plantas* se abrazan a la *tierra*, en la que a través de los *árboles* se asciende hacia “un canto de ruiseñor”:

TÚ NO HAS VISTO EL ALBA

NO podía decirte
 por qué el alba mató aquella paloma sin una gota de sangre;
 es una mujer
 que tiende ropa blanca sobre la madrugada,
 una mujer con una palabra congelada entre los dientes
 que pone un punto de hielo
 en los gritos que ha ido desmelenando sobre los prados.
 A lo lejos, a lo lejos.
 Unos brazos azules van abrazando la tierra,
 hay también un canto de ruiseñor sobre los árboles;
 en las flores los escarabajos, y tú sin enterarte.
 No te lo puedo decir, rompe tu sueño y míralo.

Con el alba, con el alba!

La alegría de la luz me penetra por las plantas.
 Me sacude como un lirio.
 Voy a desnudarme.
 Quiero que para mi carne oculta también amanezca.

De este modo se funde el poeta con la naturaleza y exterioriza de un modo sutil y metafórico esos elementos íntimos a los que nos referiremos más adelante. Porque para Hidalgo las emociones, si bien están presentes y sustentan sus versos mediante continuos contrastes, forman parte del universo secreto que solo la poesía

puede transmitir; a veces, como un susurro. Pero, precisamente por esta sutileza y este pudor a dejar ver su interior, cuando Hidalgo se desnuda interiormente, como dice explícitamente el verso del poema “Tú no has visto el alba”, la sensibilidad aflora de tal modo que muestra al lector su lado más humano e incluso más frágil. Y aquí radica su particularidad, en el contraste emocional, en el ascenso y descenso (detalle a destacar y punto importante de nuestro estudio) de ese eje de equilibrio que ya destacamos cuando analizamos cada poemario en particular. Esta actitud sitúa a Hidalgo a medio camino entre los poetas “sociales”, los más terrenales, de la generación de la posguerra y los “celestiales”³⁷⁸, más elevados hacia el cielo, los pájaros, lo aéreo. Volviendo a José Luis Hidalgo, vemos que esa realidad a la que aludíamos, simbolizada por la tierra, se presenta a veces doliente, como ocurre en estos versos de “Vivir doloroso” (*LM*: 120):

No quiero morir nunca, no resigno mi cuerpo
a ser un vano tronco de enrojecida savia,
a no ser sobre la tierra algo que no la sabe
cuando el mundo, a los vivos, bajo los cielos canta.

Otras veces, de nuevo con firmeza, el poeta nos sitúa en la tierra sin rodeos, para poner los pies en ella de forma literal, para no perder la visión de nuestra realidad, tal como apreciamos en “Aquella noche” (*R*: 31):

ES el llanto de la noche, hijo mío,
es el llanto de la noche que le duelen los pies
de andar sobre la tierra.

³⁷⁸ A ellos se refiere José Agustín Goytisolo en su poema homónimo de *Salmos al viento* (1956), de tono irónico, considerando que dichos poetas adoptaron una postura evasiva ante la situación histórica del momento: “Esta es la historia caballeros / de los poetas celestiales historia clara / y verdadera y cuyo ejemplo no hay seguido / los poetas locos que perdidos / en el tumulto callejero cantan al hombre / satirizan o aman el reino de los hombres / tan pasajero tan falaz y en su locura / lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria / pidiendo aire verdadero” (Goytisolo: 1999: 119)

Raro es el poema de Hidalgo en el que no aparezca la palabra “tierra”. Sus matices son tan variados que haremos mención a ellos en el análisis particular de cada poemario. Sirva como avance la intención del poeta por mostrarnos la tierra, en uno de los múltiples casos, en concreto en “El sueño de Dios” (*LM*: 119), como descenso³⁷⁹ en este eje ascensional/descensional del que venimos hablando a lo largo del presente estudio:

Podéis amar, que su mirar terrible
no ha de saber lo que los cuerpos quieren;
dejad que el corazón baje a la tierra
y moje la raíz en su corriente.

Otras veces, la tierra actúa como elemento de contraste frente al cielo, se opone simbólicamente a él “como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a la luz; el *yin* y el *yan*; *tamas* (la tendencia descendente) a *sattva* (la tendencia ascendente); la densidad, la fijación y la condensación [...] a la sutilidad, la volatilidad y la disolución” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 992), como ocurre en estos versos finales

³⁷⁹ Un descenso que recuerda el del poema de Aleixandre (1957: 29) “En el fondo del pozo”, aunque en este caso el mar ausente se cita como “amenaza” frente a otras significaciones que ya hemos comentado. La coincidencia con Hidalgo, por tanto el interés, estriba en esa bajada rotunda y a la vez necesaria para que el ser humano inicie un nuevo ascenso. Reproducimos las dos primeras estrofas para comprobar el evidente movimiento entre el eje horizontal (descenso de la primera estrofa) y vertical (segunda estrofa):

ALLÁ en el fondo del pozo donde las florecillas,
donde las lindas margaritas no vacilan,
donde no hay viento o perfume de hombre,
donde jamás el mar impone su amenaza,
allí, allí está quedo ese silencio
hecho como un rumor ahogado con un puño.

Si una abeja, si un ave voladora,
si ese error que no se espera nunca
se produce,
el frío permanece;
el sueño en vertical hundió la tierra
y ya el aire está libre.

del poema “Cantábrico” (*R*: 73) que citaremos completo al analizar la importancia del mar como referente:

Y si no sabes soñar
Echa tu cuerpo a volar
y deja el alma en la tierra.

La tierra como impulso para ascender, pero también como toma de una realidad a la que Hidalgo retorna siempre. Estos versos nos dan una idea de cómo Hidalgo utiliza los contrastes y las paradojas para espiritualizar lo físico y racionalizar lo espiritual. En él los elementos se combinan, se nutren unos de otros hasta modificar sus significados y aportar una visión nueva que amplía y enriquece la simbología tradicional. Un ejemplo de la convivencia de los diferentes elementos, para ensalzar la naturaleza humana, sería el siguiente de “Hay que bajar” (*R*: 29):

Los minerales amarillos, el óxido,
las nubes, el agua
y hasta el fuego que se consume a sí mismo,
todo, todo, abrirá sus venas para recibirnos.

De hecho, encontramos versos en los que la tierra actúa como elemento purificador, cuando este privilegio le corresponde habitualmente al agua. La tierra, así, es el punto de partida al que volver una y otra vez, como refugio y como salvación, “bajar” para ascender, como ocurre en estas dos estrofas del mismo poema (*R*: 29):

Tenéis miedo?
Yo os invito, bajemos juntos
y circulemos con la vida palpitante,

con esa vida oscura de los minerales
que nadie ha visto, pero que se presiente,
como el galope de los caballos con el oído en la tierra.

No oís la llamada?
Es la tierra,
la tierra que nos busca para purificarnos
y arrojarnos de nuevo a la luz con su sudor doloroso.

Ahondando en este aspecto, Chevalier y Gheerbrant (2007: 993) insisten en el simbolismo de la tierra tal como aparece en el poema anteriormente citado, esto es, como regeneración:

Asimilada a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración. [...] Existen enterramientos simbólicos, análogos a la inmersión bautismal, ya sea para curar y fortificar, o para satisfacer ritos de iniciación. La idea es siempre la misma: regenerar por el contacto con las fuerzas de la tierra, morir a una de forma de vida para renacer a otra.

En la última estrofa de “Rumor lejano” (*LM*: 109) Hidalgo dota a la tierra de este sentido regenerador, como elemento primordial donde echar “raíz” al que “siempre” se vuelve:

Eterna es esta tierra y nunca de ella
alcéis hacia la vida vuestros ojos;
en ella mi raíz he hundido siempre,
a ella vuelvo mi frente y vuelvo solo.

Este significado se repite en esta estrofa del poema “Los hijos” (*LM*: 125), insistiendo en la acogida pese al paso del tiempo, en el “siempre” con el que el poeta nos aproxima a la eternidad y en la raigambre de su sustento maternal con el que

alimenta las *raíces* y las *ramas* que de ellas brotan, un planteamiento que nos acerca al conocido poema de Juan Ramón “Y se quedarán los pájaros cantando” donde también manifiesta el deseo de permanecer a través de los seres queridos, de la fauna y la flora e incluso de las cosas más sencillas. Recordemos tan solo una estrofa significativa (“Se morirán aquellos que me amaron; / y el pueblo se hará nuevo cada año; / y en el rincón de aquel mi huerto florido y encalado, / mi espíritu errará, nostálgico”) para comparar a continuación con otra del poema de Hidalgo:

Y pasarán los años; mi madera
sobre el suelo caerá por Ti talada
y en su carne, ya tierra para siempre,
crecerán las raíces de sus ramas.

Por lo tanto, la tierra representa, más que el descenso, el impulso hacia la elevación que supone el “vuelo onírico”³⁸⁰. Encontramos esta significación de ascenso en esta estrofa del poema “Así me iré afirmando” (R: 27):

Esa vida que encierra como una mano el mundo,
la vida o subterránea corriente de clamores
que baja hacia la tierra como serpiente viva
o se eleva cantando de amor hacia la luna.
No la sentís?
Es la savia del mundo que pasa por mi cuerpo,
la corriente que gira, cegor inagotable,

³⁸⁰ “En el vuelo onírico, si volvemos a la tierra, un impulso nuevo nos devuelve en seguida a nuestra libertad aérea. No sentimos a este respecto ninguna ansiedad. Advertimos perfectamente que poseemos una fuerza y conocemos el secreto que la procura. La vuelta a la tierra no es una caída, porque tenemos la certidumbre de la *elasticidad*. Todo soñador del vuelo onírico posee este conocimiento de la elasticidad. Tiene también la impresión del *brinco puro*, sin finalizar, sin objeto que alcanzar. Volviendo a la tierra, el soñador, *nuevo Anteo*, recupera una energía fácil, cierta, embriagadora. Pero no es la tierra la que nutre verdaderamente su impulso. Si se interpreta frecuentemente el mito de Anteo como un mito de la tierra maternal, es porque la imaginación del elemento terrestre es poderosa y general. Por el contrario, la imaginación del elemento aéreo es con frecuencia débil y larvada.” (Bachelard, 2000: 42)

voz de retorno eterno por un mismo camino.

Lo que en principio pudieran parecer contrastes irreconciliables son en realidad polos de un todo armónico, puesto que tierra y aire generan un movimiento circular cuyo principal exponente es el territorio de la imaginación³⁸¹. Es interesante insistir en este aspecto para desmitificar el simbolismo de la tierra que deja de convertirse en elemento pasivo para ser generadora de vida, impulso y espacio necesario al que acceder antes de sublimarse en el espacio aéreo³⁸² del que hablamos en otro apartado.

Para otros autores, sin embargo, la tierra no supone ese sentido dinámico, sino la sensación de lentitud y reposo. Tal ocurre el caso de Nietzsche:

Nietzsche no es un poeta de la *tierra*. El humus, la arcilla, los campos abiertos y removidos no le dan imágenes. El metal, los minerales, las gemas que el “terrestre” ama en sus riquezas *internas* no le proporcionan los *ensueños de la intimidad*. La piedra y la roca aparecen a menudo en sus páginas, pero sólo por el símbolo de la dureza; no conservan nada de esa vida lenta, la más lenta de todas

³⁸¹ “La imaginación dinámica une los polos. Nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción se profundiza –y que inversamente, alguna cosa se profundiza cuando se eleva. [...] Entonces se establece una *filosofía de la imaginación* para la cual la imaginación es el fin mismo, el ser productor de imágenes y de sus pensamientos. La imaginación dinámica se adelanta entonces a la imaginación material. El movimiento imaginado al acelerarse crea el ser terrestre, el movimiento imaginado al acelerarse crea el ser aéreo. Pero como un ser esencialmente dinámico debe quedar en la inmanencia de su movimiento, no puede conocer un movimiento que se detiene totalmente ni que se acelera, allende todo límite: la tierra y el aire están indisolublemente unidos para el ser dinamizado.” (Bachelard, 2000: 138)

³⁸² Este aspecto de la ascensión a través del elemento terrestre es ampliado con acierto por Bachelard (op.cit.: 147): “Pero sea lo que fuere de esta posible asimilación de la marcha ascendente y la marcha rítmica, la aspiración hacia las cumbres no adquiere su verdadero valor imaginario más que en una ascensión que abandona la tierra. Robert Desoille posee todo un fuego de imágenes que proponer, según el estado psíquico del soñador despierto. Las cimas, los árboles, las imágenes, los pájaros, son otras tantas *imágenes inductoras*. Ofreciéndoselas al sujeto en buen orden, en el buen momento y en el lugar oportuno, Desoille determina una subida regular que se amplía en vuelo, se extiende en expansión. El destino aéreo sustituye poco a poco la vida terrestre en la imaginación del sujeto. Éste experimenta entonces el beneficio de la vida aérea imaginaria. Las agobiantes preocupaciones son olvidadas, mejor aún, son sustituidas por una especie de estado esperanzado, una especie de capacidad para «sublimar» la vida cotidiana.”

las vidas –la vida singular por su lentitud- que les atribuye la ensoñación de las *Lapidarias*. Para él la roca no vive como una horrible goma surgida de los emuntorios de la Tierra. (Bachelard, 2000: 160)

Ese mismo efecto de estatismo e inactividad, de olvido, de lentitud, de nada, aparece en los primeros versos del poema “La mina” (*R*: 33), en los que la tierra parece absorberlo todo, hasta sumirlo en la oscuridad nocturna más “agria” y en el “olvido profundo”:

COMO una voz oscura camina bajo tierra
 los nervios subterráneos que apagan los clamores,
 los nervios subterráneos que avanzan lentamente
 como una noche agria o un olvido profundo.

Como materia³⁸³, inmóvil, se presenta también en la segunda estrofa del poema “Los amigos muertos” (*LM*: 107), donde se insiste en la imposibilidad de ascenso hacia una “muerte” que se sitúa en lo alto, despojándola así de todo su dramatismo. Incluso surge luminosa, en contraste con la terrestre “materia”, a través de unos “muertos” que se elevan identificados metafóricamente con “luces celestes” y que se sitúan en el mundo trascendente, alejado de la tierra como espacio habitado por los vivos:

Pero estáis muertos y no puedo
 elevarme hasta vuestra muerte,
 porque soy tierra, soy materia,
 y vosotros luces celestes.

Lo cierto es que los símbolos, en la poesía de Hidalgo, conviven, se complementan y guardan estrecha relación con tres temas representativos del poeta:

³⁸³ “Universalmente, la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 992)

Dios, la naturaleza y el hombre. Es interesante y aclaratoria en este sentido la apreciación de Julia Uceda con respecto a los símbolos y los temas relevantes en Hidalgo:

Es obvio que Hidalgo ama la vida, aunque pudiese parecer que hay en su obra elementos necrófilos porque en las raíces del libro hay un supremo grito de rebeldía ante la muerte y la destrucción. Ambos elementos –el misterio religioso y el amor a todo lo que participa de la vida –se expresan en símbolos de cauces heredados: Dios, la naturaleza y el hombre están representados de acuerdo con la simbología ancestral y casi del mismo modo que estas figuras aparecen en los sueños. Así, la tierra es la “madre terrible”, y el mar lo absoluto; la piedra representa lo indestructible frente a lo que se disgrega –Hidalgo siente a dios en la piedra, que es informe, absoluta y misteriosa-, en tanto que el hombre es polvo y disgregación. Pero el hombre aparece también como árbol o encarnación de la realidad que se hace vida generadora de otras vidas innúmeras. La relación de estos símbolos –hay un sinnúmero de ellos- con los del sueño nos parecerá más clara en su aspecto religioso, por supuesto, si recordamos que “los sueños, partiendo de la forma personal, desarrollan una imagen divina arcaica que difiere muchísimo del concepto que de Dios se forma la conciencia”³⁸⁴, como Jung ha señalado. (Uceda, 1970: 28-30)

La imagen de Dios se vincula a la tierra en la segunda estrofa del poema “Caballo”³⁸⁵ (LA: 79), por un lado en el sentido primigenio y robusto (“la antigua tierra”), por otro, asociado al verde vital, con valor de húmeda fecundidad (“verdes céspedes”), germen de “vida ardiente” y de esperanza iluminadora y espoleante (“brillas como un látigo”):

Hermosa bestia dura, la antigua tierra pisas
como si el viejo Dios para ti la creara,
porque eres vida ardiente y párpado vibrante

³⁸⁴ Jung, C.G.: *El yo y el inconsciente*, Barcelona, 1950, págs.65-69 [nota de Julia Uceda]

³⁸⁵ “A causa de su velocidad (¡intensidad!), los caballos simbolizan el viento.” [...] “Los caballos también significan *fuego* y *luz*.” (Jung, 2005: 289)

que brillas como un látigo contra los verdes céspedes.

También la tierra se asocia en algunos versos de Hidalgo al elemento acuático, una tierra mojada por las aguas que retomaría así su significado de fertilidad, aunque en el mar esta significación resulte más compleja y se vincule a la oscuridad y a la frialdad de un “corazón con branquias” (expresiva paradójica), en vez de a la calidez materna resplandeciente, como observamos en estos del poema “Pez” (LA: 89) donde la tierra “sostiene” el líquido elemento en una inevitable fusión:

(Oscura sentencia,
frío corazón con branquias,
ya muy cerca de la tierra,
de la tierra donde se sostiene el agua.)

Pese a la diferenciación generalizada entre el simbolismo terrestre y el acuático³⁸⁶, Hidalgo continúa combinando elementos, jugando con la simbología múltiple a la que antes hacíamos referencia. Tal ocurre en las dos primeras estrofas de “Muertos bajo el agua” (LM: 100), donde *tierra* y *agua* (representada por el *mar* en el primer verso) alternan sus significados de vida y muerte en sentido cíclico. Así, el agua (*mar*) ensoñadora del primer verso pasa a ser “mortal” en el último, mientras que la tierra mortal del segundo rememora la respiración perdida (de la que ella misma fue portadora) en el penúltimo verso:

Los que estáis en el mar con vuestro sueño,
igual que los que en tierra con la muerte,
jamás veréis el cielo de los pájaros
donde una rosa azul se desvanece.

³⁸⁶ “Respecto de las aguas que se encuentran también en el origen de las cosas, la tierra se distingue en que, mientras que aquéllas preceden la organización del cosmos, la tierra produce las formas vivas; las aguas representan la masa de lo indiferenciado y la tierra los gérmenes de las diferencias. Los ciclos acuáticos comprenden períodos más largos que los ciclos telúricos en la evolución general del cosmos.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 993)

Muertos ya sin remedio, reposando
 bajo el ojo luciente de los peces:
 el aire que en la tierra respirabais
 ahora es agua mortal que os detiene.

3.2.1.3. ELEMENTOS ACUÁTICOS

El agua se asocia a la vida, vinculada a la gestación en el amnios de la madre y a la ruptura de las aguas (Aguirre Baztán, 2003: 25) y por extensión a la ensoñación imaginativa del adormecido dentro del vientre materno (Bachelard, 1978: 177); aunque el descenso a ellas, bien a las profundidades como inmersión, bien al mar desde el río, simboliza muerte al provocar la erosión y la “disolución de las formas”. No en vano, la tradición rural gallega diferencia dos tipos de agua, la de arriba (la de las lluvias y tormentas) y la de abajo, que se divide en la correspondiente al espacio humano (las fuentes y los pozos de los pueblos) y la del espacio no-humano (las fuentes del despoblado, las minas abandonadas, los ríos, los pozos de los prados y el mar). Son estas últimas las que se utilizan en todos los ritos de fecundidad, de adivinación y otros, tales como curaciones ante una mordedura de serpiente, al beber en una fuente cercana “antes de que lo haga la propia serpiente” (Antón y Mandianes, 2003: 104). Por todo ello, el elemento agua suele engendrar imágenes, ritos y mitos, del mismo modo que “la ecuación Agua= Vida simboliza la idea de la existencia, de creación y cosmogonía, constituyendo también una fuerza generadora para todos los seres” (Abdellaoui y Houssine, 2003: 154). En cualquier caso, el agua ha sido considerada el principio dinámico que explica el movimiento, la circulación y las fuerzas del cambio, como ocurre en la cosmología incaica, donde el agua era el elemento más importante y se veía “como la esencia de la vida misma” (Sherbondy, 2003: 87). Incluso puede significar lo inasible (Chevalier y Gheerbrant,

2007: 52) que se escapa de nuestra capacidad de comprensión. En definitiva, “las aguas son ambiguas: de un lado benefactoras, de otro destructoras” (González Alcantud, 2003: 413). Veremos cómo Hidalgo juega con esa dicotomía para provocar, a través de este símbolo, los contrastes deseados a través de algunas de sus manifestaciones más evidentes: el *mar*, el *río* y la *lluvia*.

3.2.1.3.1. El mar

El mar es un espacio habitual en Hidalgo. En él se siente cómodo, se sumerge y se reencuentra, como si regresase al regazo maternal. Es el mar quien le apacigua y devuelve la calma cuando reina el caos o la desesperanza en este “Vivir doloroso” (*LM*: 121):

Vivir es un relámpago que enciende cuando toca,
es una luz terrible que un mar extraño apaga.

De hecho, en su libro *Raíz*, Hidalgo rinde homenaje a este mar con dos poemas que llevan por título el nombre de los dos mares que le fueron más próximos: “Mediterráneo” (*R*: 72) y “Cantábrico” (*R*: 73-75). En ellos encontramos algunos tópicos que en Hidalgo, precisamente asociados a ámbitos familiares para él, cobran un sentido. La *playa* remite en ambos poemas al desamparo y la soledad solo acompañados por el oleaje del agua en movimiento. Si en el primer poema todavía encontramos símbolos de ascenso en “el vuelo del ave” o en “claridad del cielo”, así como una tierra bañada por un mar que redonda en su simbología maternal, no ocurre así en “Cantábrico”, poema en el que encontramos continuas referencias a la inestabilidad (“Niebla baja”, “nube en sirgo”), a los malos presagios (“tormenta negra”, “temblor frío”, “peligro confuso”, “agrios sueños”) y al aislamiento (“en la soledad se moja”, “ausente de sol”, “monótono cantar”, “en soledad que le inquieta”)

para empezar a elevar el ánimo en la penúltima estrofa (“crecen fantásticas frondas”) y, definitivamente, en los tres versos finales dar un giro inesperado, a modo de los contrastes hidalguianos, provocando un rápido impulso ascensional-descensional (“Y si no sabes soñar / echa tu cuerpo a volar / y deja el alma en la tierra”) que hace olvidar el tono decaído de las primeras estrofas:

MEDITERRÁNEO

VERDE y blanco. NO se sabe
 quién le dio el color exacto
 -exacto color intacto-
 que espeja el vuelo del ave.
 El agua en la playa es clave
 que se descifra en espuma.
 Sólo es enigma la bruma
 de esta sencilla verdad:
 que el cielo es la claridad,
 que el mar a la tierra suma.

CANTÁBRICO

1

NORTE siempre. Niebla baja
 de primavera sin trigo.
 Sobre el cielo ya trabaja,
 apretada nube en sirgo,
 la tormenta negra, ciega,
 mientras la tierra se niega
 a esquivar su cuerpo iluso.
 Y es inútil desafío,
 polvo al viento, temblor frío,

ante el peligro confuso.

2

Limpia suerte de la playa
que en la soledad se moja.
Olas libres en batalla
que blanca arena despoja.
Torvo cielo de hojalata,
ausente de sol, delata
las nubes que se unifican
brutas, grises. En el mar
con monótono cantar
agrios sueños se edifican.

3

Sombra olorosa y desnuda
bajo la acacia inconcreta.
Cielo exacto que se escuda
en soledad que le inquieta.
Cierro los ojos: Ya veo
que la luz tiene su empleo.
Pájaros? No! Son verdades.
Espacio cóncavo y justo
-ahogada tierra y arbusto-
que eterniza realidades.

4

Peñas grises. Playa sola.
Mar sin posible retorno

por voluntad de la ola.
 Vientre justo, sin adorno,
 en el que el cielo se riza.
 Litoral recoge y briza,
 y aguas verdes, verdes ondas
 sus cansancios que acongojan,
 crecen fantásticas frondas
 que en cristales se deshojan.

5

Mira la falsa escritura
 que dicta al agua la brisa
 y dime qué arquitectura
 gris, bajo el aire se plisa.
 Es total el panorama
 -verde mar, cielo sin rama-
 que en mis ojos se encierra.
 Y si no sabes soñar
 echa tu cuerpo a volar
 y deja el alma en la tierra.

No cabe duda, como expresa Alejandro Nieto (1971: 56), de que “el mar, una de las pocas sensaciones que, junto al infinito de la muerte y la noche bajo la mano de Dios, le emocionaban verdaderamente, según confesión propia”. La identificación de la figura de Dios con el mar³⁸⁷ la apreciamos en algunos poemas, como es el caso de estos versos de “Te busco” (R: 53):

³⁸⁷ Susinos Ruiz (1971: 262) comenta cómo “Dios es sentido poéticamente a modo de piélago inmenso, de mar último, a donde van a recogerse los arroyos singulares de los hombres”. Esa dimensión indefinida donde acudir sin la certeza siquiera de ser escuchado la recupera Hidalgo con frecuencia, de modo acuciante a veces, como un recurso (en ocasiones el último) al que puede acercarse quien lo necesite y donde todos tienen cabida.

Y sé que, como un mar, a todos bañas;
 que las almas de todos Tú reflejas,
 y que a Ti llegaré cuando mis aguas
 den al mar de tus aguas verdaderas.

La magia del agua, en concreto del mar, se relaciona con la génesis y dotación de vida³⁸⁸ aun significando muerte, como reposo y culminación de la vida, puesto que remite a un valor positivo de renacer cíclico³⁸⁹. El mar encarna lo inesperado y a la vez certero, la felicidad de sentirse arropado por el abrazo materno, el cobijo, como comprobamos en el poema “Mar entre casas” (R: 59) que remite a la significación maternal del agua principalmente al asociarla, como explica Jung (2005: 231) a las aguas bautismales. En este sentido, al proyectar la “*imago* materna” en el agua, esta toma cualidades propias de la madre, como el abrazo reparador en los versos de Hidalgo, y entre ellas también “la naturaleza de lo inconsciente” que representa el aspecto materno:

MAR ENTRE CASAS

A Jesús Cancio

Y surge el mar, de pronto,
 -aún no se le esperaba-
 al borde mismo de la mano.
 ¡Cómo saltó hasta mí,
 con qué alegría vino
 y me abrazó de azul!

³⁸⁸ “[...] La significación materna del agua figura entre las más claras interpretaciones de símbolos en el terreno de la mitología. Para los antiguos, el mar era el símbolo de la génesis. Del agua surge la vida, y de ella también los dos dioses que aquí más nos interesan: Cristo y Mitra. Al último se lo representa naciendo a orillas de un río. En cuanto a Cristo, éste «renació» en el Jordán.” (Jung, 2005: 230)

³⁸⁹ Con el sentido de renacimiento postrero, se refiere Aleixandre (1957: 23) al mar, dotándolo a su vez de un valor pluridimensional que le acerca a la inmensidad y a lo insondable, en este verso del poema “Nacimiento último”: “he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites”.

Y qué justo su abrazo
entre el prisma seguro de las casas.

Al borde mismo. Azul...
¡Y no se le esperaba!

En relación con diversos tópicos amorosos, como el “corazón”, los “ojos” transparentes del ser amado o el “ansia”, el mar guarda correspondencia con los altibajos pasionales o afectivos, puesto que, como comentan Chevalier y Gheerbrant (2007: 690), “entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de pasiones.” Así lo siente Hidalgo, como una alegoría del amor, donde la naturaleza se funde con los sentimientos, en el poema “Mar de tus ojos” (*R*: 63), a veces incluso desposeída de los mismos (“Agua sin corazón”) para sumergirse finalmente en tú anhelado (“mar de tus ojos”) que le dará cobijo y calmará su ímpetu:

MAR DE TUS OJOS

Puerto de amor tus ojos,
aguas claras.

(Brisa que me querías
sobre la mar salada.
Agua sin corazón
que me llevabais...)

Hacia el mar de tus ojos
navegará mi ansia.

También el mar se convierte en cuna del deseo en los siguientes versos del poema “Valencia” (*R*: 71):

Caminar por donde voy

y ver sólo lo que veo:
 El mar azul en que leo
 tres velas blancas y el muro
 blanco quebrando el oscuro
 fantasma de mi deseo.

La superioridad del mar con respecto a la tierra se fundamenta en los escritos bíblicos³⁹⁰. También en la sociedad musulmana el agua es abordada siempre como “una materia divina a través de la cual Dios manifiesta su voluntad, su poder, sus milagros, etc.” (Abdellaoui y Houssine, 2003: 154). Del mismo modo, resulta curiosa la concepción del agua en relación al espacio terrestre por parte de los mayas, para quienes la tierra se concebía “como un lagarto o cocodrilo (*Itzam-Na*) que flotaba sobre un mar inmenso” (Alcina, 2003: 39), concibiendo a “Itzam-Na” como una divinidad celeste que regaba con su lluvia la tierra y terrestre al constituir el suelo fértil que generaba la vegetación, un simbolismo que ya destacamos al comentar la significación de los espacios terrestres. Asimismo, insiste González Alcantud (2003: 415) en que la “omnipresencia” de las aguas es “total y regular, más que las de la tierra, el aire y el fuego en sus versiones nutrientes.” Esta superioridad indiscutible del mar la expresa Hidalgo en los dos primeros versos del poema “Aguilar de Campoo” (R: 64) con sencillez y sutileza:

La tierra se siente sólo
 como una ausencia del mar

³⁹⁰ “La Biblia conoce el simbolismo oriental de las aguas primordiales, mar o abismo, temibles incluso para los dioses. [...] Por esto a menudo el mar es, en la Biblia símbolo de la hostilidad de Dios: Ezequiel profetiza contra Tiro y le anuncia la subida del abismo y de las aguas profundas (Ez 26, 19). El vidente del Apocalipsis canta el mundo nuevo donde el mar ya no existirá (Ap 21, 1).

Ésta es también la razón que empuja a los antiguos escritores judíos a precisar claramente que el mar es una creación de Dios (Gén 1, 10), que debe someterse (Jer 31, 35), que puede dejarlo seco para dejar pasar a Israel a través de él (Éx 14, 15) y suscitar o aplacar las tempestades (Jon 1, 4; Mt 8,23-27 y paralelos). El mar sería el símbolo de la creación, que se tomaría o sería tomada por el creador.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 690)

Por otro lado, la ambivalencia del mar, en el sentido de que representa la vida y la muerte, confiere a este símbolo de una grandeza excepcional al convertirse en el “símbolo de la dinámica de la vida”, puesto que “todo sale del mar y todo vuelve a él”, lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos”, “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal”. En definitiva, el mar puede ser “a la vez imagen de la vida y de la muerte” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 689). Como símbolo de muerte aparece en las dos últimas estrofas del poema “Vivir doloroso” (LM: 120-121):

Vivir es como flor entre dos negros vientos
una ardiente belleza sobre lo inerte alcanza.
Vivir es un relámpago que enciende cuando toca,
es una luz terrible que un mar extraño apaga.

Señor: yo quiero verte, quiero que mi relámpago
me deje, eternamente, mirarte cara a cara
y que el mar de la muerte en cuyas aguas bebes,
seque, infinitamente, la sed de tu garganta.

Con un significado similar, y con el inevitable recuerdo de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*, navega Hidalgo por ese mar que en la primera estrofa del poema “Ansia” (LM: 153) nos conduce irremediabilmente a la muerte:

Igual que por las aguas más profundas
navega, siempre ciego, un pez luciente,
así va navegando nuestra alma
por el mar absoluto de la muerte.

En el sentido del mar como principio y fin de la vida insiste Cirlot (2008: 305), aclarando que “su sentido simbólico corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte.” Así pues, “el mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. Y, por tanto, «volver al mar» es como «retornar a la madre», morir.” Y entre ambos polos, el mar, vinculado a la tierra, aparece en el poema “¿Qué sabes?” (LM: 105) como símbolo de eternidad y de esperanza. De hecho, como expresa claramente Aguirre Baztán (2003: 36), “la emergencia de las aguas, implica *renacimiento*”. Citamos estos versos como muestra:

Yo sé que existe el mar, tú no lo sabes.

Yo sé que existe el mar lejos, remoto,
y que la tierra late dulcemente
bajo mi pie desnudo, si la toco.

Tú sabes más que el mar. Tan hondo vives,
que ha llegado hasta ti y no te conozco.
La tierra no comprende tu mirada.
Sólo a la eternidad miran tus ojos.

3.2.1.3.2. El río

En relación con la simbología acuática encontramos el río en un fluir continuo. En este sentido destaca su simbolismo en cuanto que expresa fertilidad,

muerte y renovación³⁹¹. Para Hidalgo, la parte central del río, el mismo fluir, se asocia al transcurrir de la vida y, en el caso de estos versos de “[Llueven tus ojos...]”(R: 49), al deseo:

Te quiero como nunca. Supón que te creciera el cabello tantas veces
que fuera para mí un río navegable de pluma.

Ese deseo que fluye como las aguas de un río³⁹², desemboca en cataratas en la estrofa central de “Amor así” (R: 50):

De corazón a corazón, de hueso a hueso,
saltan pájaros ardiendo como puñales,
piel del mundo o deseo donde la carne gime,
un gran río desnudo de inesperados crisantemos.
Cuando dos cuerpos se aprietan como bocas,
se empujan como voraces cataratas al rumor de la vida
perdiendo un posible contacto con la muerte que espera,
que sobre el olvidado planeta a lo lejos refulge
como un fantasma solitario y oculto.
Hombre o mujer, árboles vibrantes,
hirvientes besos estrujados y un ángel.

Por otro lado, la ribera del río adquiere una significación trascendental relacionada con el más allá³⁹³ en esta estrofa del poema “No” (R: 51), donde las

³⁹¹ “La corriente es la de la vida y la de la muerte. Puede considerarse el descenso de la corriente hacia el océano, su remonte, o el cruce de una a otra orilla. El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación, el acceso al Nirvana; el remonte es evidentemente el retorno al divino Manantial, al Principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo de los sentidos y el estado de desapego.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 885)

³⁹² De la simbología del descenso fluvial nos hablan Chevalier y Gheerbrant (*op.cit.*: 886): “Descendiendo de las montañas, serpenteando a través de los valles, perdiéndose en los lagos o en los mares, el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y de la variedad de sus innumerables rodeos.”

riberas del río sugieren al poeta el remanso de paz que se asocia a la presencia divina:

No te aprietan mis manos y mis ojos te ignoran.
 Mis palabras buscándote, en pie, inútilmente.
 La quieta noche en mí, horizontal y larga,
 tendida como un río con las riberas solas.

La búsqueda de Dios que encontramos en este poema, volvemos a hallarla, de nuevo desde la distancia apacible, serena y neutral de la ribera, en la segunda estrofa del poema “Te busco” (*LM*: 127):

Los cuerpos de los tristes que cayeron
 helados y terribles me rodean;
 como muros encauzan mis orillas,
 pero tengo desiertas mis riberas.

Vemos, pues, que tampoco este símbolo está exento de contrastes y dobles sentidos³⁹⁴, un recurso que aprovecha sabiamente Hidalgo. Así, en la segunda estrofa del poema “Crepúsculo helado”³⁹⁵ (*LM*: 99) los *ríos*, *valles* y *barrancos* toman el sentido de capacidad creadora para ser portadores del elemento vital, la *sangre*. De

³⁹³ “La ribera opuesta, enseña el patriarca zen Huei-neng, es la paramita, y es el estado que está más allá del ser y del no ser. Tal estado viene simbolizado por otra parte, no sólo por la otra orilla, sino también por el agua que corre sin espuma.” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 885)

³⁹⁴ “Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido.” (Cirlot, 2008: 391)

³⁹⁵ Con respecto a la citada estrofa, Fernández Quiñones (1971: 226) comenta con acierto la significación de los símbolos que en ella aparecen: “Toda la segunda estrofa tiene un sentido traslaticio. En primer lugar, se ha cifrado en la sangre la significación de la vida perdida por los muertos. Esta sangre –esta vida-, discurriendo por ocultos cauces, se ha ajenado [sic] de ellos, levantándose a regiones entristecidas y siniseras [sic]. La savia huida de los muertos es savia dolorosa: de ahí el redondear el paisaje con unas «nubes de dolor, proféticas» De los *ríos*, *valles*, *barrancos* se tiene presente para la significación del poema la propiedad de depresión física, apta para el fluir de la *sangre*; a que se ha aplicado la imagen de la vida, por su ardor y dinamismo, índice de la actividad biológica, a partir de la cual se ha hecho la interpretación extensiva al complejo total de la unidad humana.”

ese modo riegan la tierra como si ese elemento fuese por sí mismo, como ya explicamos al citar los elementos terrestres, portador de vida:

Yo no sé por qué ríos, por qué valles,
por qué oscuros barrancos de la tierra,
vuestra sangre se pierde y se levanta
hasta esas nubes de dolor, proféticas.

Como trasportadores de sangre vuelven a aparecer los ríos en la estrofa final de “Los hijos” (*LM*: 125):

Pero si no es así, si en mí se ciegan
los ríos de la sangre que te cantan,
jamás te encontraré, porque los muertos
están muertos y mueren y se acaban.

Es importante destacar que el simbolismo del río está en relación con los altibajos emocionales que venimos encontrando en la poesía de Hidalgo y que asociamos al eje ascensional y descendente, del mismo modo que Chevalier y Gheerbrant (2007: 885) mencionan la simbología del río en función a los puntos cardinales a los que se dirijan, tanto en sentido horizontal como vertical:

El río de arriba de la tradición judía es el de las gracias y las influencias celestes. Pero el río de lo alto desciende verticalmente, según el eje del mundo; después de lo cual se extiende horizontalmente a partir del centro, según las cuatro direcciones cardinales, hasta los extremos del mundo: son los cuatro ríos del paraíso celeste.

El mismo fluir del río, hemos comprobado también en Hidalgo, se asocia a la existencia humana en continuo devenir y movimiento discontinuo, “con la

sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos” (Chevalier y Gheerbrant, op.cit.: 886), una apreciación de suma importancia para referirse a los avatares y júbilos que el autor refleja con naturalidad a través de la simbología convencional o de la personalización de los diferentes símbolos.

3.2.1.3.3. La lluvia

La lluvia es un símbolo que se nutre de otros dos. Podríamos situarlo, pues, entre los elementos aéreos y acuáticos³⁹⁶. Pese a que en Hidalgo este símbolo no aparece con tanta frecuencia como otros citados anteriormente, es un elemento destacable como símbolo purificador³⁹⁷ y de limpieza espiritual, tal como se aprecia en “Vivir doloroso” (*LM*: 120):

Porque estoy con mi cuerpo creciendo contra todo
y me rozan la carne con unas manos ásperas
que la llenan de tierra, mientras mi sangre brota
como una lluvia espesa que cayera del alma.

³⁹⁶ Sobre este destacado elemento Chevalier y Gheerbrant (2007: 672) nos dan la siguiente explicación: “La lluvia, hija de los nubarrones y de la tormenta, reúne los símbolos del fuego (relámpago) y del agua. También presenta esta doble significación de fertilización espiritual y material.”

³⁹⁷ En este sentido purificador insiste Cirlot (2008: 295-296) cuando comenta dicho elemento: “La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como «sustancia universal», agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las «influencias espirituales» celestes sobre la tierra. En alquimia, la lluvia simboliza la condensación o albificación, ratificando el íntimo parentesco de su agua con la luz.”

Ya nos referimos a la nube como “productora de lluvia” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 757) al abordar el simbolismo de las nubes, por lo que con frecuencia se asocian a estas. Otras veces, sin embargo, como contraste, aparece junto al sol, como en la primera estrofa del poema “Ciudad” (R: 53) en la que la cotidianidad de los objetos urbanos³⁹⁸ es la principal protagonista³⁹⁹:

DEL sol llueven los cables de los teléfonos,
pero la lluvia más dolorosa
es la de los tacones de los zapatos.

En la primera estrofa del poema “Estación” (R: 55) la acción de llover, expresada en diversos tiempos verbales y apoyada por diversos adverbios de tiempo, expresa continuidad y monotonía:

LAS estaciones son negras

³⁹⁸ Señala Carnero 1982: 181) que “es sumamente probable que Hidalgo leyera a Oliverio Girondo, cuyas *Calcomanías* se editan en Madrid, Calpe, en 1925” y que “la influencia del gran poeta argentino parece declararse en el poema «Ciudad», empezando por el mismo título”. Comparemos por ejemplo el poema de Hidalgo con el siguiente de Girondo para apreciar el tono de ambos:

Paradas en lo alto de las chimeneas,
las cigüeñas meditan la responsabilidad
de ser la única ornamentación del monasterio,
mientras el viento que reza en las rendijas
ahuyenta las tentaciones que amenazan
entrar por el tejado.

de “Escorial” (Girondo, 2007: 107-108)

También aquí hay que recordar, en palabras de Trinidad Barrera (2007: 14), que “pese a que Girondo siempre aseguró que en su formación literaria de aquellos años tenía mayor importancia la literatura francesa que la española, su relación con Gómez de la Serna no pasaba inadvertida”. Se refiere la autora al uso de la greguería, suma de metáfora y humor según la definió Ramón.

³⁹⁹ Sobre la multiplicidad de significados y la relación con los diversos elementos, apuntan Chevalier y Gheerbrant (2007: 671): “La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es un hecho evidente que constituye el agente fecundador del suelo, del que se obtiene la fertilidad, De ahí los innumerables ritos agrarios con vistas a desencadenar la lluvia: exposición al sol, llamada a la tempestad por la forja, montes de arena camboyanos, danzas diversas. Pero esta fertilidad se extiende a otros dominios aparte del suelo: Indra, divinidad del rayo, da la lluvia a los campos, pero fecunda también a los animales y a las mujeres. Lo que descende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu, la luz, las influencias espirituales.”

por el peso de los relojes y de las básculas.
 Algunas veces son grises
 porque en ellas siempre está lloviendo;
 ayer estaba lloviendo,
 hoy está lloviendo,
 mañana lloverá.

En el sentido de fecundación, se le atribuye a la lluvia dicho significado basándose en diversas tradiciones⁴⁰⁰. De ese modo, “espesa”, asociada a la sangre y cercana a la tierra, aparece en la segunda estrofa del poema “Vivir doloroso” (*LM*: 120):

Porque estoy con mi cuerpo creciendo contra todo
 y me rozan la carne con unas manos ásperas
 que la llenan de tierra, mientras mi sangre brota
 como una lluvia espesa que cayera del alma.

Por otro lado, al margen de las significaciones comentadas, la lluvia en Hidalgo se distancia de las manifestaciones turbulentas más típicas de las tormentas y los diluvios que, en la mayor parte de las mitologías, aparecen como “el brazo ejecutor del dolor” (González Alcantud, 2003: 415) y adquiere en cambio un tinte grisáceo, cercano al lamento y a la melancolía, como constatamos en el poema “Tarde de lluvia” (*PNPL*: 182):

TARDE DE LLUVIA

⁴⁰⁰ “Según las tradiciones amerindias, la lluvia es la simiente del dios de la tormenta. En la hierogamia cielo-tierra, la lluvia es el esperma fecundante. Este valor simbólico le es atribuido en todas las civilizaciones agrarias.

En las lenguas maya-quiché, agua, lluvia y vegetación son términos equivalentes, que se traducen por la misma palabra.

Puede ser considerada como esperma o simiente, pero también como sangre; de ahí el origen de los sacrificios humanos, ritos de fecundación característicos de las civilizaciones agrarias.” (Chevalier y Gheerbrant, *ibídem.*)

(Impresión)

¡Qué de esquinas rotas,
ay, qué de esquinas rotas
en el aire
por la tarde!

¡Qué relumbres de agua,
qué de ceniza en el cielo
de los cristales mojados
contra el viento!

¡Qué de nombres usados
por el gris de toda la tarde!

¡Oh, qué aire de diamantes,
qué de vidrio disuelto
por la calle!

¡Cuchillos, esquinas rotas
toda la tarde!

En este caso, apoyada de términos que refuerzan esta significación (“rotas”, “ceniza”, “usados”, “gris”, “disuelto”), la lluvia adquiere unas connotaciones negativas, de sopor y cansancio, propias de su movimiento descendencial, alcanzando así tonalidades plomizas y de valores opuestos a los anteriormente citados, tales como la fertilización o la aportación de signos reveladores; a no ser que el poeta, en su acertada combinación de significaciones, intuya la revelación en el letargo somnoliento de una tarde lluviosa y melancólica, apropiada para que acudan a ella los recuerdos.

Antes de finalizar el apartado referente a los elementos aéreos, citaremos una última acepción del aire que nos pueda servir de transición para abordar los elementos ígneos. Nos referimos a la presencia del *huracán*⁴⁰¹. Aunque apenas es citado en los versos de Hidalgo, destacamos el vínculo entre el *fuego* y el *viento* “presente en las interpretaciones premodernas del tifón, ciclón o huracán” (González Alcantud, 2011: 367). Así lo hallamos en “El sueño de Dios” (*LM*: 119), donde el adjetivo que le precede denota su relación con el elemento abrasador para sumar la fuerza que “desencadene” en este caso sentimientos positivos, concretamente el “amor” absoluto y colectivo:

¡Amad, amad! Todo el dolor del mundo
su caliente huracán desencadene
y sea sólo amor, que duerme el odio
que al fondo del amor brillaba siempre.

3.2.1.4. ELEMENTOS ÍGNEOS

En la simbología del fuego se halla la dualidad de la luz paradisíaca y las brasas infernales, del calor amable y del mal destructor. Representando otra de sus acepciones, aclara Juan Eduardo Cirlot (2008: 215) que “aparece el fuego, en los jeroglíficos egipcios, como asociado a la idea de vida y salud (calor en el cuerpo)”. En este sentido lo encontramos en Hidalgo en los versos siguientes de “La mina” (*R*: 34):

Ya sentimos la sangre de la tierra que pasa.

⁴⁰¹ Sobre este fenómeno y su repercusión, matiza Pedro Córdoba (2011: 389): “Un huracán es un gigantesco remolino de aire, un monstruo giratorio, una tremebunda peonza atmosférica. Puede calificarse de «meteorológico revolucionario» –a condición de darle al adjetivo su sentido etimológico: movimiento giratorio que tras recorrer la distancia 2 R, devuelve un objeto a su punto de partida.”

La sangre o fuego hirviente que corre como el agua,
 la sangre como lava de un volcán palpitante
 que hace latir el barro como una arteria viva.

O en estos otros de “Hoguera de amor” (*LM*: 146) donde el fuego se asocia al amor pasional, no exento de su carácter destructivo en este caso, tal como vimos al tratar el tema correspondiente:

Mas sentir en el pecho, encendida
 por el viento que trae el otoño,
 una hoguera de fuego que, alegre,
 quema el mundo con un amor loco.

En relación a lo anterior, importa destacar su simbolismo sexual teniendo en cuenta que “la significación sexual del fuego está universalmente ligada a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en vaivén, imagen del acto sexual” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 513) y que, como expresa Jung (2005: 233), “la libido se expresa en metáforas de sol, luz, fuego, sexualidad, fertilidad y crecimiento.”

En cualquier caso, volvemos a encontrar en este elemento valores contradictorios y opuestos que amplían notablemente su significación y apoyan nuestra tesis acerca de la riqueza expresiva en Hidalgo. De este modo, apunta Cirlot (2008: 216), el fuego “es el ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final”⁴⁰². Así se presenta a continuación en este fragmento de “Amor así” (*R*: 50) cuyo segundo verso nos recuerda a Aleixandre:

⁴⁰² En la misma línea, Chevalier y Gheerbrant (2007: 512) abordan la faceta destructora del fuego: “El aspecto destructor del fuego comporta también evidentemente un aspecto negativo y el dominio de este fuego es también una función diabólica. Señalaremos a propósito de la forja que su fuego es a la vez celeste y subterráneo, instrumento demiúrgico y demoníaco.”

De corazón a corazón, de hueso a hueso,
saltan pájaros ardiendo como puñales,
piel del mundo o deseo donde la carne gime,
un gran río desnudo de inesperados crisantemos.

El fuego como destrucción se nos muestra explícitamente en el poema “Llamas eternas” (*LM*: 106), aunque se nos revele como un desgaste lento, una tortura sin fin, a modo de sufrimiento resignado y conmovedor (“arden eternamente vuestras llamas”, “eternamente alimentadas”, “durante siglos”) que contrasta con la “luz desnuda y blanca” y los “aires puros”. En él aparecen dos grandes temas de la poesía de Hidalgo: Dios y la muerte.

LLAMAS ETERNAS

Bajo la tierra seca,
arden eternamente vuestras llamas
por un aire sin pájaros
eternamente alimentadas.

Madre terrible exprime
del cuerpo vuestra alma,
que como gota triste
de luz desnuda y blanca,
brota en los aires puros
donde Dios se derrama.

Estáis muertos, hundidos,
pero su soplo ya os traspasa,
y crecéis y crecéis, durante siglos,
y le estáis contemplando cara a cara.

Este contraste entre el fuego como símbolo fecundador y el fuego como destrucción se funde en la función regeneradora de vida tras la muerte⁴⁰³, como ocurría con otros elementos anteriormente citados. En el poema “[Llueven tus ojos]” (*R*: 49) ya citamos la regeneración mediante el agua fluyente del río, que ahora enlazamos con el restablecimiento del fuego en los versos siguientes:

Te quiero como nunca. Supón que te creciera el cabello tantas veces
que fuera para mí un río navegable de pluma.

Supón mis veinte años uno a uno en tus dedos
o mi sonrisa lenta nevándote la frente.

Supón mis ojos tristes y pensativos, mudos,
viviendo crecer el fuego desde hace muchos años.

El fuego como elemento creador y símbolo de vida aparece en el poema “Por qué voy a llorarte” (*LM*: 132), que citamos completo a continuación, en el que además, sobre todo en las dos últimas estrofas, se asocia al poder divino⁴⁰⁴:

POR QUÉ VOY A LLORARME

¿Por qué voy a llorarme? Los árboles no lloran
cuando el hacha furiosa les hiere la madera.
Yo sólo he preguntado si tu mano sombría
con nuestros troncos lívidos enciende sus hogueras.

⁴⁰³ Chevalier y Gheerbrant (2007: 514) explican con detalle esta doble función:

“Como el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta también un aspecto negativo: oscurece y sofoca por su humo; quema, devora destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra. [...]”

El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo.”

⁴⁰⁴ “El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual.” (Cirlot, 2008: 216)

Lloro a los que han caído porque son de mi bosque,
pero yo sigo erguido cantando en las tinieblas.
Pisando las cenizas heladas de su ruina
avanzo hacia ese fuego soñando en que me esperas.

Soy joven como el mundo, mas lloro desde siempre
aunque todas mis hojas huelan a primavera.
Pero a mí no me lloro, porque tengo mi vida
y su efímera carne por Ti también se quema.

En este sentido espiritual del fuego, podría acercarse a la imagen imprecisa de Dios. Incluso se asemeja aquí a una luz iluminadora que actúa de guía espiritual, vinculada también a las “hogueras” que suelen adquirir tintes mágicos o reveladores (“enciende”). Y de nuevo Hidalgo lo busca desde una juventud reconocida y confesada, a la que hace referencia en los dos últimos poemas citados, que baila entre los interrogantes y la búsqueda continua de respuestas.

3.3. SÍMBOLOS DE CREACIÓN⁴⁰⁵

3.3.1. ESPACIOS ÍNTIMOS

⁴⁰⁵ Consideramos oportuno recordar qué entiende Arcadio López-Casanova (1994: 94-97) por “símbolos de creación”, “propios y característicos del sistema expresivo de un autor (son, de hecho, los de mayor novedad, sorpresa y eficacia poética).” En este sentido, aunque el profesor establece una acertada diferenciación entre “símbolos de protagonización, esto es, simbolizadores que se corresponden con actores líricos o poemáticos, figuras autónomas [...] del universo (imaginario representado, marcadas por una función, una constelación de atributos y algún tipo de identificador (o rol temático)” y “símbolos propios o caracterizadores de conjuntos descriptivos (cuadro/estampa), y que en su funcionamiento suelen articularse en ejes o constelaciones y, luego, proyectarse sobre un símbolo nuclear y condensador (que aparecerá en el cierre poemático)”, consideramos operativo, en el caso de José Luis Hidalgo hablar de “espacios íntimos” (distintos a los “espacios físicos interiores”, que abordamos con anterioridad, en los que el poeta se refugia de forma eventual) para representar aquellos “símbolos de creación” a través de los cuales el poeta cántabro representa unas emociones que trata de desvelar sutilmente.

La convivencia del espacio íntimo con el espacio exterior es armónica. La fusión de las emociones con la naturaleza aparece sin cesar en los versos de Hidalgo. Algo que viene a corroborar la teoría de Gaston Bachelard (2000: 239) de que “los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento” Sin ir más lejos, la última estrofa citada en el apartado anterior, del poema “Por qué voy a llorarte” (*LM*: 132), nos sirve de ejemplo de cómo la intimidad del poeta se convierte en una extensión del propio universo en el que la dicha y el dolor tienen cabida a partes iguales:

Soy joven como el mundo, mas lloro desde siempre
aunque todas mis hojas huelan a primavera.
Pero a mí no me lloro, porque tengo mi vida
y su efímera carne por Ti también se quema.

Esa tristeza está a veces más cerca de la nostalgia y la melancolía, como ocurre en estos versos de “Aquella noche” (*R*: 31), donde de nuevo se funden los sentimientos en una personificación de la naturaleza, lo que añade complicidad a la expresión de emociones encontradas⁴⁰⁶ y demuestra cómo varios elementos perviven en este continuo ascenso/descenso en el que el poeta se mueve continuamente:

Ya cantan los lagartos.

⁴⁰⁶ Sobre la melancolía y la inquietud del poeta sobre el más allá, comenta María de Gracia Ifach (1971: 76): “Mas no sólo en los poemas póstumos se halla la angustiada obsesión del más allá que embargaba a José Luis Hidalgo. Aun en aquellos que cantan gozosos al amor y a la vida, se adivina la palpitante melancolía del poeta, fiel reflejo de la inquietud de su alma. Así también en su pintura -preludio magnífico de su prometedora obra-, en sus paisajes, en sus dibujos más sencillos, se encuentra ese matiz romántico, esa aguda tristeza del predestinado de todos los siglos. Porque José Luis Hidalgo habría alcanzado muy pronto un puesto de honor en el Arte de España. Y el artista auténtico supervive en el romanticismo y su vertimiento estético se manifiesta en ese sentido desde siempre y por siempre. De ahí el dulce nostálgico dolor del poeta desaparecido.” En cambio, acerca del romanticismo, señala Jorge Campos (1971: 70): “[...] del romántico o el bohemio del tópico, nada tenía Hidalgo. Era el auténtico fondo de comunión con el arte, vocación y unos ratos pasados en comunidad sutil con sensaciones limpias”.

La yedra llora sobre la ventana.

Acércate, hijo mío, acércate.

Escucha despacio.

Toca la luna el violín sobre los árboles.

La lluvia lenta hace tristes esponjas en las piedras.

De nuevo la tristeza es protagonista en el poema homónimo, “Tristeza” (*LM*: 143), en el que cada turbación, ansia o desconcierto se funden con nubes y rosas en un inevitable transcurrir temporal, como apreciamos en la última estrofa del poema:

Pido las cosas que no tengo,
algo que quise y no quería,
un amor vago... Pero pasan
todas las cosas, alma mía,
como las nubes y las rosas
pasan, pasan... Yo ya sabía
que allá en tu fondo me brotaba
una tristeza sin medida
porque las cosas que yo quise
cada mañana son distintas
nubes y rosas, amor vago
y esa tristeza que no es mía...

Pero no es esta la única emoción que aparece en la poesía de Hidalgo. Como muestra, no exhaustiva, podemos dar un paseo por los versos del poeta cántabro y encontrar sentimientos tan dispares como los que citamos a continuación. En primer lugar, la esperanza se teje implícitamente en diferentes poemas a través de los símbolos que anteriormente hemos comentado, pero también aparece de forma

explícita en el poema “Estación” (*R*: 55), donde la trayectoria vital necesita de los ciclos y en este caso concreto retorna a la infancia para nutrirse de ilusiones renovadas:

Hace muchos años estamos esperando
ese vagón que traerá niños
para ablandar la piedra de los andenes.

También en “Los amigos muertos” (*LM*: 107) la esperanza se adelanta y, a la vez, se alarga, en forma de *mano* humana y poderosa al mismo tiempo:

He adelantado mi esperanza
como una mano, largamente;
os he tocado en este mundo
que ahora os tiene para siempre.

El anhelo como búsqueda activa lo encontramos en “No” (*R*: 51), donde la progresiva agresividad ascendente de los verbos (“te arranco, te descuajo [...] te clavo...”), contrasta con la progresión descendente marcada por los sustantivos: “sombra”, “sueño”, “recuerdo”, todo ello con un ritmo contundente, desenfrenado paradójicamente en su justa medida:

Pero voy en tu busca, te arranco, te descuajo
de la sombra, del sueño; te clavo en mi recuerdo.

El deseo del poeta suele mostrarse velado o camuflado, entre contrastes y claroscuros, tras apariencia fantasmal, como ocurre en “Valencia” (*R*: 71):

Caminar por donde voy
y ver sólo lo que veo:
El mar azul en que leo

tres velas blancas y el muro
 blanco quebrando el oscuro
 fantasma de mi deseo.

La alegría llega con la gaviota, símbolo de júbilo en cuanto que, según comenta Frazer (1947: 82) aludiendo al mito, se adueñó de la luz del día para guardarla en una caja. En “[Sólo hoy...]” (R: 60) parece destaparla para entregarnos el día resplandeciente, luminoso y feliz:

Pero el día está aquí!
 Ya llegó en la alegría
 de esa gaviota fresca.

En cambio, en “Este abril” (R: 66) esa *dicha* viene dada como un sentimiento que procede del interior de uno mismo (“algo en mí”), sin alusiones simbólicas, no obstante desconocido (“que no es mío”). Encontramos en él dos ascensos evidentes (“se levanta”, “en la alta alegría”) para recrearse finalmente en el auténtico premio del “vencedor”: vivir.

Algo en mí, que no es mío, se levanta
 surtidor de imposibles sensaciones
 canta tu dicha y mi delicia canta.

Y la honda transparencia de tenerte
 en la alta alegría que me impones
 vencedor cada día de la muerte.

La calma y el reposo son sensaciones que suelen acompañar, aunque el verbo parezca contradictorio, a la soledad⁴⁰⁷. Así acontece en “Sardinero” (R: 61), donde

⁴⁰⁷ Este encuentro con uno mismo, en soledad, lo abordó magistralmente Juan Ramón Jiménez. Recordemos a modo de ejemplo su brevísimo poema “El más solo”:

las emociones contrapuestas se anulan unas a otras (“ni penas, ni alegrías”) hasta provocar el desvanecimiento físico (“la tarde muriéndose”) y psicológico:

La playa estaba sola:
ni penas, ni alegrías,
y la tarde muriéndose
sobre la barandilla.

Por el contrario, la *noche* cumple el cometido que le atribuye con frecuencia el imaginario para provocar sufrimiento, espanto y “horror”, progresivamente, como vemos en “Luz roja esta noche” (*R*: 67):

La carne de la noche sufre, herida,
por esta llaga que con luz supura
el espantoso sueño que interpreta

y siento que mi cuerpo y que mi vida
fulgen de horror como esa luz impura,
habitantes, también, de otro planeta.

El temor y confusión vuelven a reinar, junto al *viento* incontrolable, en el sentido devastador que todo lo arrastra, en estos versos de “Cantábrico” (*R*: 73):

Y es inútil desaffío,
polvo al viento, temblor frío,
ante el peligro confuso.

Es extraño encontrar alusiones a la lujuria en los poemas de Hidalgo; no obstante, aparece en “Gato” (*LA*: 81), si bien se minimiza el efecto provocador al pasar sutilmente, sin dejar rastros de desenfreno (“dulcemente se evade”):

Vienen de aquella sangre,
vienen de aquella selva,
vienen de la lujuria de una médula tierna
que al llegar a los hombres dulcemente se evade.

También, aunque en otro sentido, la sorpresa es una emoción fugaz, instantánea; puesto que es esa misma inmediatez la que forma parte del auténtico asombro. En “Conejo” (*LA*: 85) hallamos ese “pálpito” identificado con una acertada sinestesia (“una piel escuchando”) que nos acerca al “pretexto”, en el fondo buscado por todos, también por el poeta, para emocionarnos a través de la extrañeza:

ESTE palpito es solamente una piel escuchando
un pretexto cualquiera para la sorpresa.

Pero hay distintos tipos de extrañeza y la que encontramos en “Espera siempre” (*LM*: 98) nos remite en cambio a la incomprensión del misterio en una ascensión (“miramos a lo alto”) donde interviene la *luna* con las connotaciones que ya hemos comentado acerca de la ocultación de secretos:

Entonces, en la orilla de su sombra,
un temblor misterioso nos detiene:
miramos a lo alto y nuestros ojos
brillan, como la luna, extrañamente.

También secreto e “invisible” se revela el dolor en “Conejo” (*LA*: 85). Aquí el autor vuelve a hacer gala de los contrastes al dulcificar el sufrimiento (“va endulzando sus ojos”) y al atribuir temblores a la “verde yerba” que, como hemos

visto antes, suele significar la vitalidad (afianzada por la connotación cromática) y la consistencia anclada en la tierra:

Un dolor invisible va endulzando sus ojos
donde una verde yerba
tiembla...

La comprensión y la resignación aparecen en el poema homónimo “Resignación” (LM: 115), donde se combinan con un halo de lucidez (“veo tu juego”), o quizás de un deseo de tenerla, frente a tantas dudas que se han reflejado, como hemos visto, en otros poemas:

Te comprendo, Señor, veo tu juego,
tu total e infinito solitario.

En cualquier caso, los sentimientos exaltados conviven con la calma, como ocurre en “El sueño de Dios” (LM: 119) con la expresión del *amor* más universal, que se antepone al *odio*, sin que este último llegue a desaparecer, aun dormido, con un brillo permanente:

¡Amad, amad! Todo el dolor del mundo
su caliente huracán desencadene
y sea sólo amor, que duerme el odio
que al fondo del amor brillaba siempre.

Otro ejemplo de la utilización de contrastes para matizar los sentimientos más íntimos lo encontramos en “No soy eterno” (LM: 126) donde el delirio, que en principio podría manifestarse en un ascenso emocional, baja a la *tierra* (“la tristísima madre”) provocando una siembra que vuelve a sugerir la futura elevación.

Pero la carne se deshace,
sólo es la tierra del camino
donde Tú pisas, la tristísima
madre en que siembras tu delirio.

Algo similar ocurre en el poema “Ansia” (LM: 153), en el que se destaca esta misma emoción (“el ansia de quererle”) como broche final elevador, a través de un nuevo intento de comprender el misterio que le acecha de continuo, tras una serie de descensos (“torpes y bajos”, “nos ahogamos”, “la nada fatal”, “oscuros sollozamos”):

Pero, torpes y bajos, nos ahogamos
en la nada fatal que nos sostiene
y oscuros sollozamos, comprendiendo
que Dios es sólo el ansia de quererle.

Por el contrario, la incomprensión hacia lo que siente aparece explícitamente en “Belleza” (LM: 155), aunque en este caso, como vimos anteriormente en otros poemas, no se trata de una ofuscación por el desconocimiento angustioso, aunque la desazón persista (“Miro mis manos trastornado”), sino de la actitud más cercana a la admiración, donde los símbolos *noche* y *fuego* vuelven a unirse provocando el misterio (“¿qué es lo que anoche sentí arder?”) sin necesidad de responder preguntas que no siempre obtienen respuesta:

Soy el Poeta. Me pregunto:
¿qué es lo que anoche sentí arder?
Miro mis manos trastornado
Y no lo puedo comprender.

De un modo similar, como ya comentamos al citar los elementos aéreos, los temblores, latidos y estremecimientos se elevan hacia el *aire* en “Así me iré

afirmando” (R: 27) (“me siento transcurrir como un solo latido / que estremece en el aire su coraza temblante”) confirmando de este modo la tendencia al vuelo y la ensoñación del anima, en un transcurrir dinámico, en ambos ejes, muy del gusto del poeta. Así es como las emociones no se quedan tan solo en el elemento aéreo, penetran en “el núcleo de lo femenino”⁴⁰⁸, aunque eso suponga descender a la *tierra* y elevarse a la *luna* en un espacio fugaz correspondiente a dos versos del poema “Así me iré afirmando” (R: 27): “que baja hacia la tierra como serpiente viva / o se eleva cantando de amor hacia la luna”. La emoción viva, la intensidad de los afectos, se identifica con una inmensidad íntima relacionada con el ensueño⁴⁰⁹. Un ejemplo de esa inmensidad lo encontramos en el poema “Aquella noche” (R: 31-32), que aborda la escucha total y la relajación de los ojos cerrados⁴¹⁰. Citamos el poema completo por lo representativo de esta interioridad en comunión perfecta con la naturaleza:

AQUELLA NOCHE

ES el llanto de la noche, hijo mío,
es el llanto de la noche que le duelen los pies

⁴⁰⁸ “Así, al *animus* pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno mismo. Al *anima* pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices. En las horas dichosas los dones de esta gran despreocupación que es la esencia de lo femenino, se sostienen, se equilibran en la paz del *anima*. Esas imágenes se fundan en una íntima calidez, en la constante dulzura que en toda alma baña el núcleo de lo femenino.” (Bachelard, 1997: 100)

⁴⁰⁹ Bachelard (2000: 229) define la inmensidad del modo siguiente:

“La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.

Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y de la llanura, podemos, en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación de la grandeza. Pero ¿se trata realmente entonces de un recuerdo? La imaginación por sí sola, ¿no puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad?”

⁴¹⁰ En este tema profundiza Bachelard (op.cit.: 218): “Todo soñador solitario sabe que oye de otro modo cuando cierra los ojos. Para reflexionar, para escuchar la voz interior, para escribir la frase central, condensada, que dice el «Fondo» del pensamiento ¿quién no ha oprimido sus párpados con el pulgar y los dos primeros dedos apretando con fuerza? Entonces el oído sabe que los ojos están cerrados, sabe que la responsabilidad del ser que piensa, que escribe, está en él. El relajamiento vendrá cuando vuelvan a abrirse los párpados.”

de andar sobre la tierra.

Lo oyes?

Escucha bien.

Abre bien tus oídos.

No lo sientes?

Ya cantan los lagartos.

La yedra llora sobre la ventana.

Acércate, hijo mío, acércate.

Escucha despacio.

Toca la luna el violín sobre los árboles.

La lluvia lenta hace tristes esponjas en las piedras.

No, no tengas miedo.

Ya sé que puede suicidarse una flor en tu garganta
y tu corazón abrirse como un libro salpicando sangre.

Sí. Tu corazón es un tierno pájaro.

Pero escucha, hijo mío, escucha.

Quiero que sientas pasar la noche
que se deshace sollozando sobre la tierra.

Oye su llanto.

Están aullando los sapos.

Tienes lágrimas?

Lo comprendo, hijo mío, lo comprendo.
Es la noche que llora por tus ojos su cansancio.

Excelente muestra de intensidad lírica hidalguiana que comunica el sentir personal con el universal, desde una soledad íntima a la que se refiere Bachelard (2000: 221) con acierto:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida exprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.

En definitiva, cuando el dolor libra la batalla, entre el espacio interno⁴¹¹ y el exterior, la angustia se aposenta finalmente en el hombre, como ser doliente y pensante, como en el poema “La mina” (R: 34) donde el hecho de sumergirse en el mar no exime del dolor en “el pecho”⁴¹²:

⁴¹¹ Así expresa Bachelard (2000: 222) el predominio de la interioridad: “Por muy paradójico que parezca, es a menudo esta *inmensidad interior* la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista. [...] No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que «nos hundimos» en un mundo sin límite.”.

⁴¹² Del mismo modo, insiste Sánchez Romeralo (1971: 325) en la manifestación del *tono emocional* en un apartado titulado “La emoción que quema” y del cual extraemos el siguiente comentario:

“Cuando hablamos de la insistencia del tono emocional de la poesía de Hidalgo, pudiera pensarse que es Hidalgo un poeta de escasos recursos imaginativos; que se repite; que existe monotonía en su poesía.

Nosotros no lo creemos así. Nos parece que Hidalgo, consciente de la grandeza de sus temas, ha reducido deliberadamente sus medios expresivos a una simplicidad en consonancia con esa grandeza. Simplicidad que encontramos tanto en el verso, como en los elementos de que se sirve para levantar sus imágenes –según acabamos de ver-, como en la expresión siempre contenida de su sentimiento.

No hay monotonía en la poesía de Hidalgo, sobre todo, porque la emoción que late en ella –aun que contenida-, quema.

Fijémonos en que casi todos los poemas de Hidalgo son poemas «sin prólogo», sin preparación. La entraña de la emoción poética suele ir ya contenida en los primeros versos, a veces en los dos primeros, como si el poeta se hubiera visto obligado a borrar en ellos, antes de seguir escribiendo, una emoción que le quemaba.

Yo me destrozo fiero en este mar potente que me duele en el pecho,
en este mar sin agua,
en este mar viscoso que amasa en los siglos
el silencio de la noche y este barro adherente.

“Tríptico de recuerdos” (R: 41-45) resulta un ejemplo ineludible de esta manifestación de elementos íntimos, muchos de ellos en relación con los símbolos anteriormente referidos. De este modo, asociadas a los *pájaros*, símbolo como vimos de lo evanescente y fugaz, y al *agua*, las “ansias” se tornan quebradizas y su vuelo inicial se acalla, encerradas “en los cristales sin lágrimas”, hasta silenciar por completo (“sin preguntarme nunca nada, / sin querer enterarse”) incluso las dudas sobre su frágil identidad:

Aquellos pájaros
que mojaban mis ansias,
que se encerraban en los cristales sin lágrimas
sin preguntarme nunca nada,
sin querer enterarse de que yo aún era sábanas.

La vinculación del recuerdo con otro símbolo de ascenso, los *árboles*, vuelve a provocar la elevación del ánimo, corroborado por la *luz* (“sus brillos”) y una nueva identificación con los *pájaros*:

El recuerdo de los árboles
cuyas hojas tenían vocación de navajas
que entretenían sus brillos en confundirse con aquellos pájaros.

Influyen en ella lo que ya dejamos dicho: el que Hidalgo no parece escribir a impulsos de una emoción despertada por una influencia exterior, sino por obra exclusiva de una emoción interna. Quedará más claro lo que queremos decir si comparamos a Hidalgo con Machado, cuya influencia, por otra parte, es fundamental en nuestro poeta, junto con la de Bécquer y Quevedo.”

El transcurrir del *río*, en continuo movimiento de sus *aguas*, acentuado por el calificativo “insistente”, mueve las heridas en el eje horizontal en un estado de avance lento, parsimonioso y sin altibajos aparentes:

La profunda claridad del poniente sin llanto,
de las aguas de aquel río insistente
cuyos peces herían mis ojos.

En cambio, la siguiente estrofa ejecuta un movimiento vertical: ascendente (“A través de los vientos”), descendente (hacia “las flores de aquel jardín”) y de ascenso final (“que hizo crecer”) por medio de la música⁴¹³ que actúa como elemento ascensional (“el canto de los grillos”):

A través de los vientos sin habla
cuyas ruedas sentía en la garganta cuando querían ser flores
las flores de aquel jardín que hizo crecer
el canto de los grillos.

Es curioso, por otro lado, cómo los símbolos que suelen representar el régimen ascensional, como son el *sol* y el *viento*, con los matices que hemos advertido, representan en los siguientes versos sentimientos de tristeza, lo que viene a corroborar en todo momento la originalidad del poeta para recrear los elementos simbólicos hasta consolidarlos en versos propios:

El sol se pone amarillo de tan triste
y el viento se retuerce y llora

⁴¹³ Aristides Quintiliano (1996: 160) sintetiza en su tratado sobre la música la relación entre la evolución del alma, vinculada al aire y al viento, y la realidad instrumental: “Pero cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares –que son de aire y están asociadas a un viento que de aquí en adelante es consistente- poco a poco es hinchada por el viento que está debajo, produciendo un intenso y estrepitoso silbido a causa de su natural movimiento.”

porque le dan poco perfume

De igual modo, la identificación del amor con la *rosa*, símbolo de “finalidad, de logro absoluto y de perfección” (Cirlot, 2008: 392), se enriquece con matices emocionales muy diversos al convocar su grito la risa tronchante, luego el temblor y finalmente el latido, en una progresión donde lo más silencioso y las *flores* más humildes (se pasa de “las rosas” a “las violetas” y de estas a “las ortigas”) representa, en un paradójico ascenso al órgano vital por excelencia, el estado emocional más poderoso y vibrante.

Las rosas entonces gritan más
y hacen troncharse a las violetas,
temblar a las ortigas
y latir más fuerte el corazón de los enamorados.

La contraposición del *sol*, portador de luz y asociado habitualmente a lo favorable, con la sombra, que se interpone a la claridad y representa la ocultación, adquiere nuevas tonalidades al aparecer las *alas*, símbolo típico de ascenso, y las *hojas*, que vuelven a trasladar a lo terrenal con el sentido de fertilidad que anteriormente comentamos:

Es que ha llegado el momento
en que le duelen al sol sus rayos más certeros,
en que no pueden resistir sus heridas
ni las alas de las abejas
ni las hojas refugiadas en la sombra.

Ese acercamiento a lo cercano y habitual continúa con la mención de elementos cotidianos (“relojes, paredes, campanadas”) y la vinculación de algunos de ellos al aburrimiento y la desidia o, peor aún, al desánimo:

Es cuando los relojes que se aburren en todas las paredes
disparan sus campanadas contra el cielo
y las horas siguen derrumbándose de nuevo.

Sin embargo, como suele ocurrir, el poeta no se recrea en él, no permanece en un estado de apatía, puesto que este suele subsistir apenas lo que dura el tránsito al siguiente verso. En él y en el próximo, los nuevos objetos cotidianos (“café con leche”, “platos”) cobran un valor ensoñador donde, de nuevo, el temblor, la música y el silencio refuerzan el simbolismo.

El tembloroso canto de aquel silencio de café con leche
y de los platos que veía al retornar al sueño.

En este sentido hemos de destacar la apreciación de Susinos Ruiz, que destaca la forma que el poeta tiene de dialogar con las cosas, pertenezcan o no a la naturaleza, a través de los versos. Se comunica con ellas con la naturalidad de quien las considera como parte de un todo en el que él mismo se halla inmerso:

Su poesía es un diálogo directo, y ante todo es un diálogo con las cosas. José Luis Hidalgo vive en un primitivismo original, en que la naturaleza toda se hace hermana; en él la *circunstancia es presencia* y en la *Presencia* ya no hay objetos que meramente yacen; son *seres*, seres hermanos, con su realidad y su vida y su palabra; y hay que afilar la sensibilidad, para que se acerque a la vértebra de las cosas donde surge la convivencia elemental y primitiva.

El gran poema inicial de *Los Muertos* es un diálogo con el mar y, en él, con las estrellas y los bosques y las águilas, con la noche, con la luna y con el viento. (Susinos Ruiz, 971: 254)

Se trata en estos casos de un *espacio poético* liberador en el que Hidalgo se sumerge y nos sumerge en una dimensión más universal provocando un efecto a

través del cual “el espacio poético [...] adquiere valores de expansión” y “no nos encierra en una afectividad”. Así pues, “sea cual fuere la efectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera” (Bachelard, 2000: 239). Del mismo modo, partiendo de la propia definición de poesía que nos da el mismo poeta, González Fuentes comenta la oscilación de las emociones y los vaivenes del sentimiento en Hidalgo con unas palabras que reproducimos en cuanto que refuerzan nuestra hipótesis acerca de los acertados contrastes en los versos del poeta cántabro:

“[...] La poesía no es ni puede ser lógica... La raíz misma de la poesía estriba precisamente en el absurdo. La poesía es metáfora y emoción...”, “por más vueltas que le dé, la poesía se hace con pasión, más contenida, pero pasión al fin...”, nos dejó dicho por escrito Hidalgo en algunos de sus aforismos y cartas. Es decir, el poeta debe hacerse con emoción en las palabras, asemejándose de esa manera al cantero de una catedral que se trasmuda tercamente en la indiferencia de una piedra, como explica Rilke en unos hermosísimos versos de su *Requiem al conde Wolf de Kalckreuth*.

La decidida apuesta hidalguiana por la emoción y la pasión –planteamiento en el que está enraizada la dimensión neorromántica y prometeica de su obra-, creo que no debemos entenderla dentro de una estrategia conducente a acallar la angustia que la existencia provoca en el poeta, como por ejemplo señala con acierto Elías Canetti para el caso de Robert Walser, sino por el contrario, como el incontenible deseo de expresar esa angustia de la forma más sincera y convincente posible. Así, el estremecimiento que provoca la fragilidad de todo lo humano se torna en exclamación y canto, en estricta posibilidad de diálogo con uno mismo y con las realidades ajenas, con el siempre cercano *lo otro* que nos dibuja con sus formas, que nos sitúa en su propio espacio y en su propio tiempo. (González Fuentes, 1997: 14)

De lo grandioso a lo cotidiano, lo emocional se sumerge en todo aquello que provoca y mueve la fibra sensible⁴¹⁴. Podemos concluir, por tanto, que la de Hidalgo es poesía vivida y poesía sentida. El poeta sabe, pues, cómo llegar al lector⁴¹⁵ a través de sus espacios íntimos que son, al fin y al cabo, los nuestros, los de todos. Es, por tanto, insistimos, poesía personal que, por la identificación general y la ausencia de un *yo lírico* definido como tal (el poeta se diluye para dar protagonismo al hombre), tiende a la universalidad.

⁴¹⁴ Sobre el valor de la imaginación poética comenta Bachelard (2000: 237-238): “[...] Podríamos, pues, decir en estilo filosófico que la inmensidad es una “categoría” de la imaginación poética y no sólo una idea general formada en la contemplación de los espectáculos grandiosos.” Y añade lo siguiente con respecto al modo en que los poetas engrandecen el espacio íntimo: “Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un goce de contemplar tan expansivo, que viviremos, a veces, ante un objeto próximo, el engrandecimiento de nuestro espacio íntimo.”

⁴¹⁵ Nos parece de gran interés el tema, abierto a otras disciplinas (en este caso el Psicoanálisis), que plantea Isabel Paraíso (1995: 119-120) sobre la comunicación autor-lector que supone la obra literaria, así como sobre los principales “móviles” de la misma:

“Para el Psicoanálisis la comunicación literaria es un proceso que comienza en el inconsciente (del autor) y termina en el inconsciente (del lector). Este proceso supone un placer y una catarsis tanto para el autor como para el lector; placer y catarsis son los verdaderos «móviles» de la Literatura.”

CONCLUSIONES

EL IMAGINARIO DE HIDALGO

Hemos podido comprobar que a José Luis Hidalgo se le ha querido enmarcar dentro de la poesía existencial⁴¹⁶, concretamente en la vertiente más metafísica, destacando en él sus preocupaciones humanas, religiosas y de consideraciones que hemos comentado en este estudio. Si bien se desmarcó de los tópicos⁴¹⁷, podemos encontrar en él aspectos puntuales cercanos al surrealismo, aun tratándose de una influencia muy leve y matizada, en cuanto a la gama pictórica, la manifestación de las emociones y otros aspectos que se han ido perfilando a lo largo de este trabajo⁴¹⁸. En cualquier caso, es importante destacar, como hemos pretendido demostrar en esta investigación, que estas corrientes y las influencias de diversos autores se perciben más allá de épocas rígidas y de generaciones establecidas. La literatura (y, por tanto, el sentir literario) no es algo tan catalogable como nos tienen acostumbrados algunos manuales académicos.

⁴¹⁶ Concretamente, mantiene De Asís (1977b: 128) que “toda su obra creadora se halla recorrida por un clamor existencial, en donde el tiempo y la muerte son motivos de increpación ante el «no saber dónde vamos».”

⁴¹⁷ Es interesante la apreciación de González Fuentes (2014: 30) sobre el modo en el que Hidalgo fue dejando poco a poco las influencias iniciales para adentrarse en su “camino poético” con mayor libertad:

“Insisto, cuando Hidalgo escribía los poemas de *Raíz* aún no sabía con seguridad cuál debía ser su camino poético personal, un camino que sí quedó desbrozado tres años después en la solidez de los poemas póstumos reunidos en su mejor libro, *Los muertos* (1947). Por esta razón *Raíz* tiene tanto de ensayo, de tanteo, de campo de pruebas en el que, por ejemplo, se rinde tributo al superrealismo y a su abundancia de imágenes y quiebros discursivos, pero en el que también queda esbozado el sendero de un neorromanticismo contenido, los poemas contruidos con claridad en torno a una vívida intensidad emocional y, en ocasiones, una poesía meditativa de rotunda elevación metafísica. En este sentido, José Luis Hidalgo confesó en su día que su intención al publicar *Raíz* fue la de «librarse» de estos primeros balbuceos, de estos «ensayos», para así poder encontrar su auténtico camino poético más ligero de equipaje.”

⁴¹⁸ Aun a riesgo de generalizar, algo que, como hemos visto, resulta arriesgado, puede resultar aclaratoria la intención de García de la Concha (1987: 632) de buscar, tal como hemos intentado a lo largo de este estudio, una aproximación del autor a las principales tendencias de la época. Así, huyendo de afirmaciones tajantes, cree que “los tres libros publicados en la corta y malograda vida, ganan fuerza de sugerencia cuando son considerados como parte de una obra íntimamente trabada, en la que la preocupación filosófica existencialista se encarna básicamente en una voz de aliento romántico, que sigue las pautas metodológicas del surrealismo hispánico, con añadiduras de otros recursos vanguardistas –greguerías, creacionismo- y alternancia de otros registros en las partes complementarias del discurso fundamental.”

Resulta significativo que, pese a que el proceso de la modernidad fue truncado por las consecuencias de la guerra civil, apreciamos en Hidalgo características que le acercan a dicha modernidad, puesto que no se rigió por los cánones de la poesía social que predominaban en su época ni abandonó totalmente el lirismo de influencias precedentes como lo fueron Bécquer, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre. Este último, en concreto, dejó una honda huella en el poeta, al igual que Dámaso Alonso. En efecto, Hidalgo leyó con interés a otros autores y prefirió el verso libre como una expresión que le permitió la posibilidad de hablar con mayor libertad, sin limitarse a una métrica que constriñe el verso. Las greguerías formaron parte de ese deseo de libertad, a través del juego de las palabras. Por otro lado, aparece la expresión irracional de los símbolos en la poesía de Hidalgo, siendo infrecuente esta manifestación simbólica en los autores coetáneos. Así pues, destacándose de los demás, junto a Julio Maruri, Enrique Sordo, Carlos Salomón y José Hierro, cuyo poemario homónimo así lo confirma, Hidalgo perteneció a la Quinta del 42, un grupo santanderino formado por poetas de posguerra que preferían no encasillarse en una “generación”, y se implicó de forma activa en la vida literaria de la época a través de la creación y participación en revistas literarias de considerable importancia, manifestando así su compromiso artístico y social con la realidad cronológica en la que estaba inmerso irremediabilmente.

No obstante el período histórico que le tocó vivir al poeta, hay que considerar su amplitud de miras y su intencionalidad lírica para sobrepasar un marco social de desánimo, desconfianza y falta de libertades. Así lo vemos en el empleo de una mayoría de símbolos con una significación que convoca a la esperanza (*el mar abierto, el sol luminoso, la lluvia fértil, los pájaros, los árboles...*), junto a otros que remiten a la incertidumbre y desasosiego (*las nubes grisáceas, el cielo negro, la sangre oscura...*). Esta es precisamente la actitud, alejada del derrotismo, que nos sorprende frente a sus coetáneos, en la expresión de los cuales suele sobresalir la comprensible mención explícita del desconsuelo y de la condición de desterrados que acompañó a muchos de ellos. No pensamos que esta intencionalidad se deba a

ningún tipo de distanciamiento del poeta, pese a que él se camufle en un sujeto lírico impersonal (aparentemente ajeno, sin serlo en absoluto), ni de negación de la realidad, sino más bien a un deseo profundo de cuestionarla y de enfrentarse a ella con el arma más eficaz que poseía: las palabras.

Precisamente la ausencia de un sujeto lírico concreto permite al autor elevar a temas a los grandes protagonistas de sus poemas, “Los muertos” y “Dios”, que se abordan como tales, junto al “Amor”, en el capítulo correspondiente. Las alusiones amorosas, aunque no tan frecuentes como las referidas a la muerte o a Dios, suponen un ascenso emocional a la vez que recuerdan, en determinadas ocasiones, al romanticismo becqueriano. Es en cambio, más que el amor hacia una amada que tampoco hace acto de presencia, un particular amor a Dios, cargado de dudas e increpaciones por su silencio, el que nutre los versos de Hidalgo. Es este pues un sentimiento religioso que oscila entre la incertidumbre y el deseo de adentrarse en una esperanza tan necesaria en la época. Y es este mismo deseo esperanzado el que salpica al tratamiento de la muerte, enlazando con el tema anterior y provocando nuevos contrastes expresivos que manifiestan la humanidad del poeta, que sigue debatiéndose entre una angustia reservada, incluso soportada con dignidad, y un ansia de eternidad representada por unos muertos con los que continúa dialogando y un Dios que raramente responde pero al que sigue clamando con insistencia.

El modo en que el poeta aborda los temas fundamentales se confirma en el análisis posterior. Así pues, al recorrer cronológicamente cada uno de los poemarios de José Luis Hidalgo, percibimos que dichos temas se proyectan en un régimen ascensional/descensional que tiene en sí mismo un sentido simbólico. Comprobamos que los emblemas cromáticos y los símbolos arquetípicos que se abordan en apartados posteriores tienen posibilidades combinatorias infinitas que el poeta utiliza para provocar, en unos casos, el descenso que a su vez conduce al desaliento y, en otros, el ascenso que connota una orientación hacia la esperanza. Esta diversidad resulta, por tanto, reveladora y nos impide desconectar unos apartados de otros, porque en definitiva todos nos llevan a las mismas deducciones.

El análisis de los símbolos ha constituido a continuación el bloque principal de nuestro estudio. Nos ha interesado destacar, tal como explicamos en las palabras preliminares, la particularidad del autor y el modo en que ha abordado cada uno de los símbolos tradicionales representativos en sus páginas. Si nos detenemos en el apartado de los símbolos de uso o emblemas cromáticos, comprobamos que estos adquieren una gran importancia en la poesía de Hidalgo. Advertimos el predominio del *azul* por encima de las demás tonalidades, asociado con frecuencia al cielo, a Dios y a la ensoñación; además de los otros dos colores primarios, el rojo y el amarillo, que adquieren significaciones diferentes e incluso contrarias, según dónde aparezcan y la intención del autor. Así, el *rojo* puede significar vida o muerte, del mismo modo que el *amarillo* llega a simbolizar, en unas ocasiones, plenitud y, en otras, ocaso. Lo mismo ocurre con el *verde*, menos frecuente, que se asocia a la fertilidad y también a la decrepitud. El resto de los tonos (*negro*, *gris* o *blanco*) tienen significados más estables, si bien se combinan entre ellos para provocar los contrastes que hemos advertido a lo largo de este estudio. De igual modo, *sombra* y *luz* conviven en los versos de Hidalgo, aunque la luminosidad y el brillo superan con creces las sombras, cuyo tono suele asociarse a la nebulosa. En este sentido, es muy común la identificación de un elemento vital o de la propia naturaleza con una tonalidad, como ocurre con el *rojo* y la *sangre*, el *azul* y el *cielo* o el *amarillo* y el *sol*. Sin embargo, hay que insistir en la inmensa riqueza de los símbolos ligados a los espacios naturales y que, dentro de los símbolos arquetípicos y reunidos con el nombre de elementos primigenios, hemos dividido en aéreos, terrestres, acuáticos e ígneos.

Centrándonos ahora en el empleo de estos símbolos arquetípicos, concretamente en los elementos primigenios, por parte de Hidalgo, hemos comprobado cómo unos se alimentan de los otros, cambian su significado en función de las circunstancias o del estado emocional del poeta y alcanzan esa doble significación que todo símbolo adquiere por su misma condición dual. En esta construcción simbólica, predominan los elementos relacionados con la naturaleza, con una especial mención de la *tierra*, todos ellos combinados con la gama de

colores anteriormente citada que se mezcla con claroscuros, luces y sombras para reflejar así los cambiantes estados emocionales del ser humano. Entre los elementos primigenios, destaca la *tierra* sobre todos los demás, situándose así como centro vital, comienzo y fin de la materia, manteniendo su significación ambivalente. De los elementos aéreos cobra especial protagonismo la *noche*, aunque el resto de elementos cósmicos y celestes (*luna, estrellas, sol y cielo*) tienen una aparición suficientemente continuada como para contrastar la oscuridad nocturna y remitir a otros significados de índole positiva. El *viento* y el *aire*, por su parte, aun tendiendo al ascenso, adquieren valores variables tal como hemos comentado. Otros elementos aéreos destacados son las *nubes*, simbolizando la incertidumbre, y el *pájaro*, cuyas alas provocan el ascenso; aun así predomina sobre ellos el *árbol* que, ligado a la tierra y sumergido en ella por sus raíces, permite el continuo movimiento ascensional-descensional en verticalidad, a la vez que mantiene la relación con los otros elementos. Otra muestra más de originalidad en el empleo de los símbolos la apreciamos al comprobar que Hidalgo no se refugia en la casa, sino en el exterior, por ejemplo en el árbol que le permite esta libertad de movimientos más acorde a su expresión poética. Entre los elementos acuáticos domina el *mar*, también simbolizando principio y fin, por encima del *río* que fluye y de la *lluvia* fructífera, aunque estos elementos, en ocasiones opuestos a los elementos ígneos - salvo cuando el *fuego* se identifica con la pasión-, también son relevantes en la poesía de Hidalgo. En cualquier caso, el agua no aparece nunca estancada, sino en un continuo movimiento que la dota de vida, sobre todo cuando se vincula a la *tierra* y al *sol*.

Respecto a los llamados “dualismos opositivos” hemos demostrado su presencia en relación a diferentes elementos simbólicos. Los más destacables han sido los referidos al régimen diurno/nocturno relacionados con diferentes símbolos temporales que hemos convenido más apropiado asociar con los elementos cósmicos y celestes, dentro de los elementos aéreos, ya comentados en el apartado de los elementos primigenios. Es interesante el matiz, puesto que, más allá de clasificaciones y líneas divisorias que nos sirven para aproximarnos a los poemas con un método más riguroso, nos importa señalar en todo momento cómo la poesía de

Hidalgo establece vínculos con significaciones que corroboran la intención del autor de interconectar los ciclos vitales desde el principio a fin, las emociones contrarias e incluso las aparentes contradicciones. Insistimos aquí en que los “símbolos de creación” plasman la intencionalidad del autor para adentrarnos en temas fundamentales (“la muerte” y “Dios”) a través de la protagonización genérica y en los “espacios íntimos” donde se manifiestan dichos contrastes vitales mostrando las emociones en toda su extensión. A partir de esta investigación, podemos extraer nuevas conclusiones.

Ya desde el análisis concreto de los tres poemarios, hemos insistido en el recorrido por los planos ascensional y descendencial. Contrastando con otras tendencias artísticas, nos parece interesante destacar que, si el surrealismo escudriñó en lo subterráneo para acercarse al deseo, y el misticismo lo buscó en lo elevado, en Hidalgo predomina la mirada que se mueve en los diversos ejes provocando elevaciones (*astros, árbol...*) y descensos significativos (*raíz...*) desde una observación horizontal (*flores, animales, tierra, etc.*).

No podemos olvidar que Hidalgo bebe de los clásicos, utiliza algunos tópicos del imaginario tradicional y se deja influenciar por la visión poética que los surrealistas aportaron; sin embargo, él supo acercarse a todos ellos con soltura y equilibrio y tuvo la capacidad y el mérito de desvincularse de sus modelos para dejar impronta y originalidad en cada uno de sus poemas. En cierto modo, se adelantó a su época para intentar responder de otro modo a cuestiones complejas. Su poesía no fue social, ni siquiera testimonial en el sentido que la abordaron, en algún momento al menos, incluso compañeros tan cercanos como su gran amigo José Hierro.

Si retomamos la evolución de la Modernidad y el vínculo del poeta cántabro con ella, podríamos aventurar, sin demasiado margen de error, que Bécquer fue el padre⁴¹⁹, Aleixandre la cumbre e Hidalgo supuso la continuidad (sobre todo en *Raíz* y, más adelante, con *Los muertos*). Hay que destacar en este sentido, como mérito, su capacidad observadora, su papel de mediador entre diferentes artes

⁴¹⁹ Afirma Oleza (1996: 39) que “la sensibilidad estética que aceptamos como moderna se conformó en gran medida en el Romanticismo”.

(pintura y literatura) y su implicación en la vida cultural (a través de su participación en revistas).

Para demostrar esta diferenciación de Hidalgo, nos ha interesado subrayar especialmente los acertados contrastes en la poesía del autor, sus modulaciones y matices, tanto en la utilización de símbolos aparentemente opuestos, aunque complementarios, como en las continuas elevaciones y caídas en cuanto a manifestación de la incertidumbre humana y de la propia esencia vital del sujeto lírico. Esta connivencia de contrarios representa, como venimos argumentando, la necesidad de fundir elementos dispares para entender que la misma existencia se compone de momentos de luz y oscuridad, vida y muerte, esperanza y desánimo.

Hidalgo concibe la poesía como emoción. Y la suya, serena y elegante, no deja de emanar ascensos y descensos, contradicciones vibrantes y momentos de extrema lucidez. Así lo expresa el poeta cántabro en una de las cartas que envió a Ricardo Juan Blasco y que documenta García Cantalapiedra (1971: 90):

“Y por más vueltas que le dé, la poesía se hace con pasión, más o menos contenida, pero pasión al fin. Y que cada día me revienta más aquella frase de Mallarmé cuando aseguraba que *la poesía se hace con palabras*.”

Aquí coincidimos plenamente con la afirmación de Mantero al considerar la riqueza emocional de Hidalgo, profundamente humana, como fundamento para comprender su poesía. Aunque se refiere el estudioso a *Los muertos*, bien podríamos ampliarlo al conjunto de su obra:

Hidalgo no se explica en bastantes ocasiones, ni tiene por qué, en la atmósfera inaneccótica y desasida de *Los muertos*. El libro, además, parece contradictorio a primera vista. En algunos poemas afirma la existencia de Dios, en otros la niega y en otros más la pone en evidencia. ¿Cómo es posible este triple foco en un libro? Hidalgo es poeta existencial, muy subjetivo, y la verdad de cada emoción es su verdad. No ha de buscarse objetividad en Hidalgo, cuyos estados de ánimo,

variados y apasionados, forman un perfil de zozobra. Triple foco (creer, no creer, dudar) de luz: luz blanca, negra y sombría. Pero luz lanzada al espacio de su alma. (Mantero, 1986: 74)

Y es que la poesía de Hidalgo, como toda, está escrita para sentirla, más que para explicarla, aunque estos estudios sean necesarios y en este hayamos intentado aproximarnos un poco más a ella.

Del mismo modo que Hidalgo teorizó sobre la poesía y la emoción, vinculándolas ambas y transmitiendo, de forma consecuente a su sentir, los diferentes altibajos emocionales a través de sus versos, es fundamental considerar el valor el poeta en cuanto a las reflexiones trascendentes que superan lo individual y nos aúnan en un sentir colectivo. No en vano se ha considerado acertadamente a José Luis Hidalgo como “uno de los poetas de nuestra posguerra que más gravemente han meditado sobre el fin último del hombre” (Uceda, 1970: 22). Una afirmación en la que queremos insistir y con la que estamos plenamente de acuerdo.

Aun así, es importante destacar que José Luis Hidalgo no se compadece de los hombres, ni siquiera de los desvalidos, lo que suele ser lo mismo en una época como la que vivió el poeta y también en el sentido apuntado por Saneleuterio (2011: 143) de que “todo ser humano es en el fondo un desvalido, una pobre criatura en manos del tiempo y de la muerte”. Hidalgo se suma a la raza humana y asume su sino o su rabia, según las circunstancias⁴²⁰ y el momento, incluso desarrolla en los versos una capacidad de fundirse con el desencanto para extraer, tras su necesario descenso, el valor para transmitir esperanza, en un nuevo ascenso, sin parecer un iluso ni caer en la resignación.

En la poesía de Hidalgo nos sentimos representados de algún modo sin que el poeta tuviese la intención expresa de dirigirse a la “inmensa mayoría” de Blas de

⁴²⁰ Se aúnan en el poeta de Torres características que resumen acertadamente Fombellida y Alcorta (2013: 18): “Es Hidalgo el modelo de poeta entusiasta, sincero, intuitivo y valiente, capaz de plantarle cara a los consagrados y de acrisolar en su obra rigor y sentimiento, esa alianza que define el ideal neorromántico.”

Otero. Es una poesía personal y universal sin alardes ni pretensión de serlo. Ahí radica su mérito y solo por ello merece este estudio que, esperemos, abra nuevas líneas de investigación y suponga al autor un nuevo reconocimiento por parte de la crítica contemporánea.⁴²¹

⁴²¹ Los días 8 y 9 de mayo de 2008 se constituyó en Torrelavega el Aula Poética José Luis Hidalgo, cuyo acto inaugural corrió a cargo del catedrático Ángel Luis Prieto de Paula. Antes y después de esta fecha, se han rendido merecidos reconocimientos a José Luis Hidalgo. En cualquier caso, como certeramente indica Carlos Alcorta el 14 de junio de 2013, en la presentación de actividades de dicha Aula Poética patrocinadas por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Torrelavega, “el mayor homenaje que se le puede tributar a un poeta, la mejor forma de honrar su memoria es mantener viva su obra fomentando su difusión, propiciando que los expertos, gracias a su labor de investigación y a la profesionalidad con la que realizan su trabajo, abran nuevas vías para facilitar su mejor comprensión; promocionando la cultura en general y la poesía en particular con actividades relacionadas con la figura del poeta, acercando, en definitiva, su corpus poético al público interesado.” Y, refiriéndose en concreto al poeta de Torres, “la mejor forma de mantener viva la memoria de Hidalgo es comprender, a través de sus obras la forma de pensar, los sentimientos, las aspiraciones y anhelos, las incertidumbres que intimidaban su mente y ubicarlas en un pasado que nos constituye también a nosotros, sus lectores, y destacar su importancia en la lírica española del siglo XX.” (Alcorta: 2013: 1-2)

BIBLIOGRAFÍA

A. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE JOSÉ LUIS HIDALGO

Ediciones originales de su obra poética

- HIDALGO, José Luis (1944) *Raíz*, dedicado a Casimiro Iglesias, con dibujos de Hidalgo, Valencia, Cosmos.
- _____ (1945) *Los animales*, dedicado a Gerardo Diego, con viñeta de Hidalgo, Santander, Proel.
- _____ (1947): *Los muertos*, nota introductoria de José Luis Cano, Madrid, Adonais.
- _____ (1954): *Los muertos*, edición de Aurelio García Cantalapiedra, semblanza por Vicente Aleixandre y dibujo de Hidalgo coloreado a mano por Manuel Liaño, Torrelavega, Cantalapiedra.
- _____ (1951) *Canciones para niños*, edición de Aurelio García Cantalapiedra, incluye un dibujo de José Luis García Soto, Santander, Cantalapiedra.
- _____ (1966): *Los muertos*, edición literaria de Jorge Campos, Madrid, Taurus.
- _____ (1985) *Los animales*, edición de Rafael Gutiérrez Colomer, prólogo de Ángel Sopena y dibujos de Ángel de la Hoz, Santander, Sopena.
- _____ (1997) *Los animales*, Santander, Límite.
- _____ (1999) *Los animales*, prólogo de José Hierro, Madrid, La Palma.
- _____ (1997): *Los muertos* ed. de Juan Antonio González Fuentes, Santander, Universidad de Cantabria.
- _____ (1999): *Los muertos*, ed. de Julia Uceda, Sociedad de Cultura Valle-Inclán Ferrol, Colección Esquíu.

Otras ediciones

HIDALGO, José Luis (1950): *Antología*, ed. de Leopoldo Rodríguez Alcalde, Santander, Colección Antología de Escritores y Artistas Montañeses. Vol. XII.

_____ (1970): *Antología poética*, prólogo de Julia Uceda, Madrid, Aguilar, 1970.

_____ (1976): *Obra poética completa*, Edición y Prólogo de M^a de Gracia Ifach, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial.

_____ (1997): *Los muertos*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1997.

_____ (1970): *Antología poética*, Edición literaria de Julia Uceda, Madrid, Ediciones Aguilar, 1970.

_____ (1997) *Poesía completa*, estudios de Aurelio García Cantalapiedra, Francisco Ruiz Soriano, Dámaso López García, Benito Madariaga y Juan Antonio González Fuentes, Santander, Gobierno de Cantabria.

_____ (2000): *Poesías Completas*, Edición y prólogo de Juan Antonio González Fuentes, Barcelona, DVD.⁴²²

_____ (2003): *Raíz. Antología poética (1944-1947)*, ed. de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Huerga & Fierro.

_____ (2014): *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander.

Números especiales de revistas dedicados a José Luis Hidalgo

_____ (1947): *Revista Corcel*, 13-14-15, julio, Valencia.

_____ (1971-1972): *Peña Labra*, Pliegos de poesía, 2, invierno, Santander.

⁴²² A lo largo de la Tesis, todas las citas poéticas de José Luis Hidalgo siguen –como ya se anticipó- la paginación de esta edición.

_____ (1997): *La Ortiga*, Revista trimestral de arte, literatura y pensamiento, 5, febrero, Santander.

Referencias *on line* de interés

ALCORTA, Carlos (2013): “José Luis Hidalgo” 17 de junio, *Carlos Alcorta – Literatura y arte*, <http://carlosalcorta.wordpress.com/2013/06/17/jose-luis-hidalgo/>

ARIAS SOLIS, Francisco (2009): “José Luis Hidalgo por Francisco Arias Solis”, en el 90º aniversario del nacimiento de José Luis Hidalgo (1919-1947), 24 de abril, en *ELPAIS.COM*, <http://lacomunidad.elpais.com/aarias/2009/4/24/jose-luis-hidalgo-francisco-arias-solis>

BALBONA, G. (2009): “Cinco voces evocan la memoria del poeta José Luis Hidalgo”, en *eldiariomontanes.es*, 31 de enero, Santander, <http://www.eldiariomontanes.es/20090131/cultura/poesia/cinco-voces-evocan-memoria-20090131.html>

BOLADO, N (2008): “José Luis Hidalgo, en el recuerdo”, en *eldiariomontanes.es*, 17 de febrero, Torrelavega (Cantabria), <http://www.eldiariomontanes.es/20080217/torrelavega/jose-luis-hidalgo-recuerdo-20080217.html>

GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (2007): “Los muertos de José Luis Hidalgo, 60 años después”, *ojosdepapel.com*, 21 de febrero, <http://www.eyesdepapel.com/Index.aspx?blog=364>

Blog dedicado a José Luis Hidalgo:

<http://joseluishidalgotorrelavega.blogspot.com.es/>

Blog sobre escritores cántabros:

<http://www.escriitorescantabros.com/escriptor/hidalgo-jose-luis.html>

Poemas de José Luis Hidalgo recitados por Fernando Guillén:

[http://palabravirtual.com/index.php?ir=critz.php&wid=757&show=poemas
&p=Jos%C3%A9%20Luis%20Hidalgo](http://palabravirtual.com/index.php?ir=critz.php&wid=757&show=poemas&p=Jos%C3%A9%20Luis%20Hidalgo)

Web oficial del poeta: www.joseluishidalgo.com

B. ESTUDIOS SOBRE JOSÉ LUIS HIDALGO Y SU OBRA

ABASCAL, Fernando (2014): “Tríptico de recuerdos (*madrugada*)”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 47-48.

ALBORNOZ, Aurora de (1944): “Breves reflexiones en torno a un poeta surrealista de 1944: José Luis Hidalgo”, en *Peña Labra, 2 (1971-1072)*. Pp. 9-10.

ALEIXANDRE, Vicente (1957): “Una errata en *Los Muertos*”, en *Alerta*, 3-2.

_____ (1971): “José Luis”, *Corcel*, Valencia, nº 13-14-15, julio 1947, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, p.86.

ARGUMOSA, Miguel Ángel de (1963): *Antología de la poesía montañesa*, ed. del autor. Madrid.

ARLANDIS, Sergio (2010): “Éxtasis creador y función reveladora del lenguaje poético en la poesía de José Luis Hidalgo”, *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, nº 85, Valencia.

_____ (2014): “Hay que bajar”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 24-25.

BALCELLS, José María (1982): “El sistema simbólico de *Los muertos* de José Luis Hidalgo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 58.

- BENET, Susana (2014): “Mediterráneo”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 69-70.
- BEZANILLA, Martín (2014): “Estación (P.O.V. shot)”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 63-64.
- BLASCO, Ricardo Juan (1944): “He aquí a la literatura de mañana”, *La Estafeta Literaria*, núm.5, 10 de septiembre de 1944; recogido en *Peñalabra*, núm. 6
- _____ (1947): “La poesía de José Luis Hidalgo”, en *Índice*, Madrid, nº 60.
- _____ (1947 b): “Vocación, sinceridad”, en *Corcel* nº 13-14-15, Valencia, julio.
- _____ (1953): “Pequeña historia de sus libros”, en *Índice*, nº 60, Madrid.
- _____ (1956): *Escritos sobre José Luis Hidalgo*, Santander, La Isla de los Ratones.
- _____ (1971): “José Luis Hidalgo y la quinta del 42”, *La isla de los ratones*, Santander, nº 24-25-26, 1955, recogido en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- _____ (1971b): “Estela de José Luis Hidalgo”, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- _____ (2013): *Escritos sobre José Luis Hidalgo* (prólogo de Rafael Fombellida y Carlos Alcorta), Santander, Ayuntamiento de Torrelavega.
- BOUSOÑO, Carlos (1953): “La poesía de José Luis Hidalgo”, *Índice de Artes y Letras*, Madrid, marzo-abril.

- _____ (1971): “La poesía de José Luis Hidalgo”, *Índice*, Madrid, nº 60, febrero-marzo 1953, recogido por GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- CABA, Pedro (1948): “En recuerdo del gran poeta muerto”, *Levante*, Valencia, 3 febrero.
- _____ (1971): “En recuerdo del gran poeta muerto”, *Levante*, Valencia, 3 febrero 1948, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- _____ (1957): “Aquel hombre y aquel poeta”, *Alerta*, Santander, 3 febrero.
- _____ (1971b): “Aquel hombre y aquel poeta”, *Alerta*, Santander, 3 febrero 1957, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- CABRERA, Antonio (2014): “Niebla fina, 6 de noviembre”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 44-45.
- CAMPOS, Jorge (1947): “Poeta de la muerte: José Luis Hidalgo”, *Alerta*, Santander.
- _____ (1957) “A los diez años de su muerte. Recuerdo de José Luis Hidalgo”, *Alerta*, Santander, 3 febrero.
- _____ (1966): “Presentación” e “Introducción” a José Luis Hidalgo, *Los muertos*, Madrid, Taurus.
- _____ (1970): “Imagen quieta de José Luis Hidalgo”, en *El Urogallo*, 1. p. 30.
- _____ (1971): “A los diez años de su muerte. Recuerdo de José Luis Hidalgo”, *Alerta*, Santander, 3 febrero 1957, en GARCÍA CANTALAPIEDRA,

Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

CANO, José Luis (1947): “José Luis Hidalgo (1919-1947)”, en *Hidalgo, José Luis, Los muertos*. Colección Adonais, vol. XXXIV, Madrid.

_____ (1947b): “José Luis Hidalgo: *Los muertos*”, en *Ínsula*, 15

CELA, Camilo José (1947): “Ha muerto un joven poeta”, *Arriba*, 11 de febrero de 1947. *Corcel*, 13-14; número homenaje a José Luis Hidalgo.

CORTEJOSO, Leopoldo (1947): *La aventura poética de un hombre enfermo: de Bécquer a José Luis Hidalgo*, Valladolid, Minerva.

CRESPO, José Ángel (1997): “José Luis Hidalgo, tantos años después”, en *La Ortiga*, 5, pp-25-28.

CHAVARRÍA, María Ángeles (2014): “El valor de los símbolos en «La mina» de José Luis Hidalgo”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 36-38.

DEL VILLAR, Arturo (1971): “José Luis Hidalgo, poeta de la eternidad”, *Alerta*, Santander, 22 diciembre 1966, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

DIEGO, Gerardo (1947): “La poesía de José Luis Hidalgo”, *Alerta*, 12 de abril.

_____ (1947b): “José Hidalgo, poeta y pintor, ha muerto”, *Alerta*, Santander.

_____ (1947c), “José Luis Hidalgo”, *ABC*, Madrid, febrero.

_____ (1971): “José Hidalgo, poeta y pintor, ha muerto”, *Alerta*, Santander, 1947, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis*

Hidalgo, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

_____ (1971b), “José Luis Hidalgo”, *ABC*, Madrid, febrero 1947, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

ESPADA SÁNCHEZ, José (1997): “José Luis Hidalgo, un poeta no olvidado”, *Extramuros, Revista Literaria*. Julio, num.7. Suplemento especial nº 4, Granada. (pp. 5-6).

FERNÁNDEZ, Lidio Jesús (1982): “Esthétique et expression surréalistes chez José Luis Hidalgo”, *Iris*, 3.

_____ (1990): “Semiótica de un poema de José Luis Hidalgo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 66.

FERNÁNDEZ, Raimundo & F. SUSINOS RUIZ (1962): “José Luis Hidalgo”, *Archivum*, 11.

FERNÁNDEZ QUIÑONES, Luis (1958): “José Luis Hidalgo: su poesía de la muerte”, *Revista de Literatura*, Madrid, tomo XIII.

_____ (1971): “José Luis Hidalgo: su poesía de la muerte”, *Revista de Literatura*, Madrid, tomo XIII, 1958, pp. 79 a 120, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

FOMBELLIDA, Rafael y ALCORTA, Carlos (2013): “Prólogo”, en BLASCO, Ricardo Juan, *Escritos sobre José Luis Hidalgo*, Santander, Ayuntamiento de Torrelavega, pp. 5-18.

_____ (2014): “Presentación”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 5-19

- GALÁN, Joaquín (1968): “La poesía religiosa de José Luis Hidalgo”, *Reseña*, 24.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (1971): *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.
- _____ (1975): *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, Taurus.
- _____ (1982): *Desde el borde de la memoria*, Santander, Estudio.
- _____ (1997): “Vida y muerte en «Los Muertos» de José Luis Hidalgo”, *Extramuros, Revista Literaria*. Julio, num.7. Suplemento especial nº 4, Granada. (pp. 7-8).
- _____ (1947), “Recuerdo y homenaje a José Luis Hidalgo”, en *Corcel*, 13-14, número homenaje a José Luis Hidalgo, p. 32.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): “La metafísica sensorial de José Luis Hidalgo”, en *Poesía española 1939-1975*, II, Madrid, Cátedra, pp. 609-632.
- GARCÍA NEGRETE, Ana (2014): “Tríptico de recuerdos (*noche*)”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 55-52.
- GARCÍA-CAMINO MATEOS, Román (1997): “José Luis Hidalgo, poeta de *Los muertos*”. *Aula*, 9, Ediciones Universidad de Salamanca, 237-251.
- Disponible en
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=122551&info=resumen>, en
http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0214-3402/article/view/3495/0, en
<http://es.youscribe.com/catalogue/tous/educacion/universidad/jose-luis-hidalgo-poeta-de-los-muertos-2277359> y en
http://www.researchgate.net/publication/41517150_Jos_Luis_Hidalgo_poeta_de_los_muertos
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1971): “Algunos aspectos de la ‘obra menor’ de José Luis Hidalgo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVII, pp. 369-377.

_____ (1972): “Contenido y temas en *Los muertos*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII.

GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (1997): “Hidalgo. La búsqueda constante. El paisaje de un final”, estudio preliminar del libro: HIDALGO, José Luis, *Los muertos*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

_____ (1997b): “Introducción” a José Luis Hidalgo, *Los muertos*, Santander, Universidad de Cantabria.

_____ (1998): “Más de medio siglo de bibliografía (1936-1998) en torno a José Luis Hidalgo y su obra”, *Revista Altamira*, 54.

_____ (1997): “*Los muertos* o el recuerdo de un muerto”, en *El Diario Montañés*, p. XI

_____ (2000): “Hidalgo, un viaje hacia la poesía meditativa en nuestra posguerra” (prólogo), en HIDALGO, José Luis: *Poesías Completas*, Edición y prólogo de Juan Antonio González Fuentes, Barcelona, DVD, pp. 9-14.

_____ (2014): “El poema de un poeta que busca ser poeta”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 29-33.

GUERRERO, Obdulia (1971): *José Luis Hidalgo*, Madrid, Epesa.

HIERRO, José (1971): “Datos insignificantes para futuros biógrafos. José Hidalgo 1919-1947”, *Índice*, Madrid, nº 60, febrero-marzo 1953, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.

HIERRO, José (1972): “Meditación ante un retrato: 25 aniversario de la muerte de José Luis Hidalgo”, *El Urogallo*, 13.

IBÁÑEZ CUESTA, Miguel (1997): “El horizonte humano en *Los animales*”, en *La Ortiga*, 5, pp. 43-44.

- IFACH, María de Gracia (1976): “Introducción” a José Luis Hidalgo, *Obra poética completa*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.
- INIESTA, José (2014): “Amor así”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 54-55.
- LUIS, Leopoldo de (1971-1972): “Comentarios a un poema de *Los Muertos*”, en *Peña Labra*, 2, pp.25-26.
- MANTERO, Manuel (1986): “José Luis Hidalgo”, en *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 53-88.
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo (1971), “Prólogo”, en GUERRERO, Obdulia, *José Luis Hidalgo*, Madrid, Epesa.
- MARURI, Julio (1957): “José Luis Hidalgo y Baudelaire”, *Alerta*.
- _____ (1972): “Homenaje a José Luis Hidalgo en el 25 aniversario de su muerte”, en *Peñalabra*, 2
- _____ (1975): “Huésped de la memoria”, prólogo a García Cantalapiedra, Aurelio, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Taurus, Madrid, pp. 11-19.
- _____ (1997): “El pintor José Luis Hidalgo al cabo de medio siglo”, en *La Ortiga*, 5, pp. 76-77.
- MATEO, Regino (2014): “No”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 57-58.
- MENÉNDEZ LLAMAZARES, Javier (2014): “Metal y carne. Ante la «Ciudad» de Hidalgo”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 60-61.
- MOLERO, Juan Carlos (1971): “Sobre José Luis Hidalgo”, *Madrid*, Madrid, 15 y 17 julio 1970, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a*

- José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- NEIRA, Julio (2014): “Autoafirmación”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 22-23.
- NIETO, Alejandro, “Poesía y Dolor de José Hidalgo” (1971): *El Diario Montañés*, Santander, 18 febrero 1947, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- OLIVÁN, Lorenzo (1997): “Una sed, un deseo, un camino. Los muertos”, en *La Ortiga*, 5, pp. 46-48.
- PAYERAS GRAU, María (1988-1989): “José Luis Hidalgo en sus poemas”, en *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 4, pp. 27-45. Disponible en <http://revistas.um.es/analesfh/article/view/57981/55861>
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003): “Introducción” a José Luis Hidalgo, *Raíz. Antología poética (1944-1947)*, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 7-20.
- RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel y SUSINOS RUIZ, Francisco (1962): *José Luis Hidalgo* (Separata de ARCHIVUM. – Tomo XI, pp. 231-322), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo.
- REGUERA SEVILLA, Joaquín (1971): “Señor, creemos en la comunidad de los poetas”, *Alerta* (Santander) 3 de febrero de 1967: recogido en Aurelio García Cantalapedra, *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo* (Santander: Institución Cultural de Cantabria).
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1950): “Estudio preliminar” a *José Luis Hidalgo, Selección y estudio*. Santander, Antología de Escritores y Artistas Montañeses, XII.

- ROMANO COLANGELI, María (1965): *José Luis Hidalgo, poeta della morte*, Bologna, Casa Editricea.
- ROMARÍS PAIS, Andrés (1980): “José Luis Hidalgo: la búsqueda imposible” en *Hora de poesía*, nº 9. Mayo-junio.
- _____ (1982): “El sistema simbólico de *Los muertos* de José Luis Hidalgo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 58.
- ROSALES, Luis (1947): “José Luis Hidalgo”, *Escorial*, XVIII, p. 210-212.
- _____ (1971): “José Luis Hidalgo”, *Escorial*, Madrid, nº 54, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1993): “Rainer Maria Rilke y José Luis Hidalgo: el tema de la muerte”, *Altazor*, 2.
- _____ (1996): “Hidalgo y Hierro, bajo el magisterio de Gerardo Diego”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 553-554.
- _____ (1996): *José Luis Hidalgo, poeta surrealista*, Badalona, The Winding Stair.
- _____ (1996): «Una nota de Miguel Ángel en *Los muertos*», *Donaire*, 7.
- _____ (1997): “La reivindicación de Gabriela Mistral por José Luis Hidalgo: hacia la rehumanización poética de posguerra”, *Extramuros, Revista Literaria*. Julio, num.7. Suplemento especial nº 4, Granada. (pp. 9-15).
- _____ (1997b): “El surrealismo de José Luis Hidalgo. Origen de su metafísica sensorial”, en *El Diario Montañés*, p. IV.
- _____ (1998): *La poesía de José Luis Hidalgo*, Santander, Centro de Estudios Montañeses.
- SÁINZ ABASCAL, Adela (2014): “Desvelo”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 66-67.

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1966): “Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo”, *Papeles de Son Armadans*, nº 44.
- _____ (1971): “Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo”, *Papeles de Son Armadans*, Madrid, mayo-abril, 1953, p.4, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- SANTAMARÍA, Alberto (2014): “Hidalgo, fantasma”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 41-42.
- SAN MIGUEL, Marta (2014): “Hacia dentro la ola”, en *Raíz: Antología comentada* (poemas comentados por VV.AA.), coord. Rafael Fombellida, ed. Carlos Alcorta, Aula Poética de José Luis Hidalgo, Colección Torre de la Vega, Santander, pp. 73-74.
- SOBEJANO, Gonzalo (1948): “José Luis Hidalgo, poeta de los muertos”, *Verbo*, noviembre-diciembre. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jos-luis-hidalgo-poeta-de-los-muertos-0/html/021582aa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- _____ (1971): “José Luis Hidalgo, poeta de los muertos”, *Verbo*, Alicante, noviembre-diciembre, 1948, citado en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- SOPEÑA, Ángel (1997): “Evocaciones y semblanzas de José Luis Hidalgo”, en *La Ortiga*, 5, pp. 29-32.
- SORDO, Enrique (1947): “José Luis Hidalgo y su muerte”, *Alerta*, Santander, 8 de febrero.

- _____ (1971): “José Luis Hidalgo y su muerte”, *Alerta*, Santander, 8 de febrero 1947, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- SUSINOS RUIZ, Francisco (1971): “La vivencia poética de José Luis Hidalgo”, *Archivum*, Oviedo, 1962, tomo XI, pp. 231-322 (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Oviedo), en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- TEIRA, Manuel (1967): *Idea de la vida y de la muerte en la obra de José Luis Hidalgo*, Torrelavega, Antonio Fernández Editor.
- TORRE, Emilio de (1981): “José Luis Hidalgo, poeta vital”, *Hispanic Review*, 49.
- UCEDA, Julia (1964): “Juan Ramón Jiménez en relación con Hierro e Hidalgo”, Sevilla, *Anales de la Universidad Hispalense*, XXIV.
- _____ (1970) “Estudio preliminar” en HIDALGO, José Luis, *Antología poética*, Ediciones Aguilar, Madrid.
- _____ (1999): “Estudio preliminar” en HIDALGO, José Luis, *Los muertos y evolución del tema de la muerte en la poesía de José Luis Hidalgo*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán Ferrol, Colección Esquíu.
- VALLÉS, Luis F. (1971): “José Luis Hidalgo, poeta de los muertos”, *El Diario Montañés*, Santander, 18 noviembre 1954, en GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (recopilación, introducción, notas y bibliografía), *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Santander, Instituto de Literatura José María de Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.
- VILLAR, Arturo del (1967): “José Luis Hidalgo, poeta de la eternidad”, en *La estafeta literaria*, 362, pp. 10-11.

- _____ (1969): “La “Raíz” de «Los muertos» de José Luis Hidalgo” en *Poesía Española*, nº 203, Madrid.
- _____ (1971): “Ocho poemas inéditos de José Luis Hidalgo”, *Papeles de Son Armadans*, 179, pp. 293-327.
- VV. AA. (1994), *Memoria de José Luis Hidalgo en el cincuenta aniversario de «Proel»*, Madrid, Santillana.
- _____ (1997), “Homenaje a José Luis Hidalgo”, *La Ortiga*, 5.
- _____ (1947), *Corcel*, 13-14, número homenaje a José Luis Hidalgo.
- VILLENNA, Luis Antonio de (1971-1972): “Vuelta sobre una poesía metafísica: José Luis Hidalgo”, *Peñalabra*, número 2, invierno 1971-1972, pp. 31 y ss.
- ZARDOYA, Concha (1958): “José Luis Hidalgo”, en *Revista Hispánica Moderna*, 1, New York, EE. UU.

C. BIBLIOGRAFÍA SOBRE POESÍA (PRINCIPALMENTE ESPAÑOLA). TEORÍAS LITERARIAS Y CRÍTICA METODOLÓGICA.

- ABDELLAOUI, Mohamed El y AFKIR, El Houssine (2003): “Realidades rituales y científicas míticas del agua en la práctica cotidiana de los habitantes de Tetuán”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 154-165.
- ACEREDA, Alberto (2006): “Polémicas antimodernistas y antidarianas en torno a 1905”. *Hispanic Journal*, 26, pp. 183-197.
- _____ (2011): *El antimodernismo. Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia, Cálamo.
- AGUIRRE BAZTÁN, Ángel (2003): “Agua amniótica y agua bautismal”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio

(coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 25-38.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1955): *La poesía de Blas de Otero*, Universidad de Oviedo.

ALCINA FRANCH, José (2003): “El agua en la cosmovisión mexicana”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 39-60.

ALEIXANDRE, Vicente (1957): *Espadas como labios*, Buenos Aires, Losada.

_____ (2068): “Algunos caracteres de la nueva poesía española”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1411-1435.

ALONSO, Dámaso (1942): *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija.

_____ (1958): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

_____ (1969): “Poesía arraigada y poesía desarraigada”, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

_____ (1969b): *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (2003): *Hijos de la ira* (Edición de Fanny Rubio), Madrid, Espasa Calpe.

ANTA FÉLEZ, José Luis (2011): “El aire: entre lo natural y lo espacial. La construcción social de la contaminación”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 316-334.

ANTÓN CANTERO, Pedro (2003): “Las tramas del agua (El agua como metáfora viva)”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 166-189.

ANTÓN, Fina M. y MANDIANES, Manuel (2003): “La serpiente y los habitantes del agua”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 103-117.

- ASIS de, María Dolores (1977): *Antología de poetas españoles contemporáneos*, tomo 1: 1900-1936, Madrid, Narcea.
- _____ (1977b): *Antología de poetas españoles contemporáneos*, tomo 2: 1936-1970, Madrid, Narcea.
- AUB, Max (1969): *Poesía española contemporánea*, México, editorial ERA.
- BALCELLS, José María (1977): “Presentación”, en *Poemas del destierro. Antología siglos XVI al XX*. Barcelona, Plaza & Janes.
- BACHELARD, Gaston (1966): *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza [1ª ed. en francés: 1938]
- _____ (1997): *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, segunda reimpresión.
- _____ (2000): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, tercera reimpresión.
- _____ (2000b): *El aire y los sueños (Ensayo sobre la imaginación del movimiento)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 20-22.
- BAROJA, Pío (1948): *La intuición y el estilo*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 293.
- BARRERA, Trinidad (2007): “Electrodinámico Oliverio”, prólogo en *Calcomanías (Poesía reunida 1923-1932)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 9-30.
- BAUDELAIRE, Charles (1985): “Correspondencias”, *Las flores del mal*, Madrid, EDAF, pp.34-36.
- BARUZI, Jean (1931): *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, 2ª ed.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1984): *Literatura de la postguerra: la poesía*. Madrid. Gredos.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis (2002): “El color en la literatura del Modernismo”, en *Anales de Literatura Española*, N.15, Universidad de Alicante, pp.171-191.
 Disponible en
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf

- BODINI, Vittorio (1971): *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets.
Traducción de BODINI, Vittorio (1963): *I poeti surrealisti spagnoli*, Turín, Einaudi.
- _____ (1982): “Características y técnicas del surrealismo en España”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 104-116.
- BOLENS, Lucie (2011): “El aire en la agronomía hispano-árabe (ss.XI-XIV)”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 143-162.
- BOUSOÑO, Carlos (1956): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- _____ (1966): *Teoría de la expresión poética*, 4ª ed., Madrid, Gredos.
- _____ (1970): *Teoría de la expresión poética*, 5ª edición muy aumentada, Madrid, Gredos.
- _____ (1977): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- _____ (1978): *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- _____ (1981): *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos.
- _____ (1982): “Las técnicas irracionistas de Aleixandre”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 303-313.
- _____ (1985): *Poesía española postcontemporánea*, Barcelona, Gredos.
- BRETON, André (1970): *Les vases communicants*, París, Gallimard.
- BUXÓ REY, M. Jesús (1988): “Prólogo”, en SPERBER, Dan, *El simbolismo en general*, prólogo de M.J. Buxó, Barcelona, Ed. Anthropos, pp.7-16.
- CANDEL VILA, Xelo (2010): “Luis Rosales: Vivir es ver volver”, en *Luis Rosales. El contenido del corazón* (edición de Xelo Candel Vila), SECC, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 21-41.
- _____ (2010b): “La palabra del alma es la memoria: La casa encendida de Luis Rosales”, en *Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*, EUDEM, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2010, pp.119-138.

- CANO, José Luis (1960): *Poesía española del siglo XX. (De Unamuno a Blas de Otero)*, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1974): *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1982): “Introducción”, en *Antología de los poetas del 27*. Madrid, Selecciones Austral.
- CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
- _____ (1999): *Literatura y tecnología*, Valencia, Pre-Textos.
- CARNERO, Guillermo (1982): “Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía de la alta posguerra”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 176-197.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1969): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939- 1964)*, 5ª edición. Barcelona, Seix Barral.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (2011): “El aire, el viento y las nubes, tres caras de lo divino y lo humano. El *Vocabulario* de Correas y el *Diccionario de Autoridades* como repertorios”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 195-225.
- CERNUDA, Luis (1975): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2008): *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, 13ª edición, Madrid.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2007): *Diccionario de los símbolos*, Herber, Barcelona.
- CÓRDOBA, Pedro (2011): “Huracán sobre Cuba. Mitológicas de los remolinos de aire”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA,

- Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 389-416.
- CORTÁZAR, Julio (1979): *Rayuela*. Edasa / Sudamericana, Barcelona, 1979.
- _____ (1974): *Francisco Brines, Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*, Esplugas de Llobregat, Plaza y Janés.
- _____ (1978), *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- CORTÉS PEÑA, Antonio Luis (2011): “Percepción del aire y mentalidad religiosa en los tiempos modernos”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 181-194.
- CUISENIER, Jean (2011): “Dragones y truenos: Figuras míticas en los Balcanes”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 337-366.
- DARÍO, Rubén (1886): “El pájaro azul”, *La Época*, Santiago de Chile.
- _____ (2008): *Azul..., Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza* (edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerra, Edgardo Buitrago, Pedro Carrero Eras, Ricardo Llopesa y Nydia Palacios), Alcalá de Henares, Publicaciones Universidad de Alcalá.
- _____ (2013): *Antología personal* (edición al cuidado de Ricardo Llopesa), México, Editorial Planeta.
- DE TORRE-GRACIA, Emilio E. (1994): *PROEL* (Santander, 1944-1950): revista de poesía / revista de compromiso, Madrid, Editorial Verbum.
- DEBICKI, Andrew P. (1997): *Historia de la Poesía Española del Siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1971): *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, Austral.
- DIEGO, Gerardo (1991): *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea* (edición de Andrés Soria Olmedo), Taurus, Madrid.

- _____ (2011): *Gerardo Diego en ABC (1946-1986). Artículos y entrevistas*, Edición de Rafael Inglada, Fundación Gerardo Diego, Santander, Bodega y Azotea, 2.
- DIEL, Paul (1976): *Le symbolisme dans la mythologie grecque* [prefacio de G. Bachelard], París 1952; nueva edición, París 1966 (nuestras referencias están tomadas de esta última edición); trad. cast.: *El simbolismo en la mitología griega*. Labor, Barcelona.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Editorial Anthropos, Barcelona.
- _____ (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- ELIADE, Mircea (1964): *Traité d'histoire des religions*, Paris 1949 (nueva edición 1964); trad. cast.: *Tratado de historia de las religiones*, Cristiandad, Madrid.
- _____ (1999), *Mito y realidad*, traducción del francés de Luis Gil, Kairós, Barcelona.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2011): “Figuras del aire en el *Quijote*”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 163-180.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies (Poetics Today*, vol. 11: number 1), Durham, Duke University Press. Disponible en:
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (2001): “La palabra vivida. Aproximación a Luis Felipe Vivanco y su poesía”, en *Obras I. Luis Felipe Vivanco. Poesía I*, edición de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca, Madrid, Editorial Trotta.
- FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario (1971), *Una visión de la muerte en la lírica española*, Madrid, Gredos.

- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1992): *Primera Generación Poética de Postguerra. Estudio y Antología*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- _____ (2008): *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Editorial Cátedra.
- FRAZER, James George (1947): *Mitos sobre el origen del fuego en América*; Buenos Aires, Emecé.
- FRÉDÉRIC, Portal (1837): *Des couleurs symboliques, dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les Temps Modernes*, París, Treuttel et Würtz.
- Disponible en <http://archive.org/details/descouleurssymbo00port>
- GALINIER, Jacques (2011): "Cuerpo aéreo versus aire corporal. Reflexión sobre la antropomorfización de los fluidos en las cosmologías mesoamericanas", en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 262-276.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): *La poesía española de postguerra*. Ed. Prensa española. Madrid.
- _____ (ed.) (1982): *El surrealismo*, Madrid, Taurus.
- _____ (1982b): "Introducción al estudio del surrealismo literario español", en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1982): *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp.9-27.
- _____ (1987): *La poesía española de 1935 a 1975 Vol.I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1987): *La poesía española de 1935 a 1975 Vol.II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2007): "Introducción" en *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 15-89.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1983): "Prólogo", en *El grupo poético de los 50*. Madrid, Taurus.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación.

- GEIST, Anthony Leo (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Madrid, Guadarrama.
- GIRONDO, Oliverio (2007): *Calcomanías* (Poesía reunida 1923-1932), Sevilla, Renacimiento.
- GOYTISOLO, José Agustín (1999): *Poesía* (Edición de Carme Riera), Madrid, Ed. Cátedra, Col. Letras Hispánicas.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón (1947): *Ismos*. Buenos Aires, Poseidón.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. (2003): “Del diluvio a las inundaciones: mito y razón práctica ante las catástrofes”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 413-438.
- _____ (2011): “Atravesar el tifón: Teorías y estrategias frente al huracán”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 367-388.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.) (2003): *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.) (2011): *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- _____ (2011): “El aire: entre metáforas, energéticas y riesgos”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 7-19.
- GRANDE, Félix (1969): “1939 Poesía en castellano 1969”, *30 años de literatura*, XIV Extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, mayo de 1969.
- _____ (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Ed. Taurus, Madrid.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUILLÉN, Jorge (1982): “El estímulo surrealista”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 90-94.

- GULLÓN, Ricardo (1982): “¿Hubo un surrealismo español?”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 77-89.
- GULLÓN, Ricardo y MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1981): “Dos grupos generacionales de posguerra”, en RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, vol.8 (responsable del volumen 8: Domingo Ynduráin), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 17-28.
- HIERRO, José (1991): *Quinta del 42*. San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular.
- HUMBERT, André (2011): “Del vuelo onírico a una lectura privilegiada del planeta”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 105-120.
- ILLE, Paul (1982): “El surrealismo español como modalidad”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 95-103.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978): *Leyenda (1896-1956)*, libro inédito preparado y prologado por Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial.
- _____ (2000): *Mi Rubén Darío*. Edición de Antonio Sánchez Romeralo. Diputación Provincial de Huelva.
- _____ (2011): *Arte menor* (edición crítica de José Antonio Expósito), Orense, Ediciones Linteo.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1972): *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés.
- _____ (1976): *Informe sobre poesía española (siglo XX)*. Madrid, Magisterio Español.
- JUNG, C.G. (2005): *Símbolos de transformación*, (Edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido*), Supervisión y notas de Enrique Butelman, 4ª Edición, Paidós, Barcelona.
- KAYSER, Wolfgang (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

- LANCEROS, Patxi (1997): *La herida trágica: El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Prólogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Ed. Anthropos.
- LARREA, Juan (1982): “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 47-49.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): *Estudios de poética*. Madrid, Taurus.
- LECHNER, Johannes (1975): *El compromiso de la poesía española del siglo XX. 2ª parte*. Université Pers Leiden.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (2011): “Pneuma”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 23-34.
- LOEFFLER-DELACHAUX, Marguerite (1947): *Le Cercle*, Ginebra, Éditions du Mont-Blanc.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis (1965): “Santander, origen de una generación poética”, *Panorama Poético Español*, Madrid. Disponible como “José Luis Hidalgo: Poeta vital” en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/472749?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21102550645591>
- _____ (1965b): *Panorama poético español. Historia y Antología (1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio y ALONSO, Eduardo (1982): *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca. Ediciones Colegio de España.
- _____ (2001): *Diccionario metodológico de análisis literaria, I A poesía Textos líricos galegos da ICADE Media as nosos días*, Galaxia, Pontevedra.
- _____ (2001b): *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant lo Blanc.

- LOPEZ DE ABIADA, José Manuel (1980): “Conversación con Eugenio de Nora. Observaciones en torno a la poesía de posguerra”, *Ínsula*, 407.
- LUIS, Leopoldo de (1982): *Poesía social. Antología*, 1982 (3ªed.), Barcelona, Júcar.
- _____ (2000): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUPO, Alessandro (2011): “Aire, viento, espíritu. Reflexiones a partir del pensamiento nahua”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 229-261.
- LLOPESA, Ricardo (1996): “Pensamiento de otoño”, *Barcarola*, núm. 39, Albacete, abril de 1992, pp. 209-215; luego en *Boletín de la Dirección General de Bibliotecas, Hemerotecas y Archivos*, núm. 7, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, diciembre de 1996, pp. 33-37.
- _____ (1998): *Poesía francesa*, Valencia, Instituto de Estudios Modernistas.
- _____ (2000): *Modernidad y modernismo*, Valencia, Instituto de Estudios Modernistas.
- _____ (2004): *El ojo del sol. Ensayo sobre literatura nicaragüense*. Valencia, Instituto de Estudios Modernistas.
- _____ (2008): “Azul... Introducción, edición y comentarios”, en DARÍO, Rubén, *Azul..., Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza* (edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerro, Edgardo Buitrago, Pedro Carrero Eras, Ricardo Llopesa y Nydia Palacios), Alcalá de Henares, Publicaciones Universidad de Alcalá, pp.111-130.
- _____ (2010): *Relaciones de Rubén Darío en Europa*. Valencia, Instituto de Estudios Modernistas.
- MACHADO, Antonio (1944): *Obra poética* (Epílogo de Rafael Alberti), Buenos Aires, Pleamar.
- MAINER, José Carlos (1977): “La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950”. *Miguel Labordeta un poeta en la posguerra*. Zaragoza, Ed. Mariano Anós et al.

- MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea (1939-1965)*, Barcelona, Plaza-Janés.
- _____ (1986): *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo (1973): *Poesía española de testimonio*, Madrid, Editorial EPESA.
- MARCO, Joaquim (1982): “Muerte o resurrección del surrealismo español”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 160-175.
- MARTIN GAITE, Carmen (1987): *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MARTÍNEZ, José María (2000): *Rubén Darío. Addenda*. Palencia, Cálamo.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): *El tópico literario: teoría y crítica*, Arco libros, Madrid.
- MILLÁN, Rafael (1955): *Veinte poetas españoles*, Madrid, Agora.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (2011): “El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. 60-86.
- MEDINA BAÑÓN, Raquel (1997): *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid, Visor.
- MORRIS, C.B. (1972): *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press
- OLEZA, Joan (1996): “Un realismo postmoderno”, en *Ínsula. N° 589-590. El espejo fragmentario*, Valencia, pp. 69-42.
- ORTIZ OSÉS, Andrés (1997): “Prólogo: Filosofía simbólica”, en LANCEROS, Patxi, *La herida trágica: El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Prólogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Ed. Anthropos, pp. XI-XIV.
- OTERO, Blas de (1951): *Redoble de conciencia*, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.

- PALOMO, María del Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- PARAÍSO, Isabel (1995): *Literatura y Psicología*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995
- PARELLADA, Pablo (1906): *Tenorio Modernista*. Madrid, Casa Pueyo.
- PAULINO AYUSO, José (2003): *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1980)*, Madrid, Castalia.
- _____ (2007): “Introducción”, en *Antología de la poesía española del siglo XX (Volumen II 1940-1980)*, Madrid, Castalia, pp. 9-61).
- PAYERAS GRAU, María (1986): *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- PAZ, Octavio (1982): “El surrealismo”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 36-46.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco (1979): “La generación de 1936”, en *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid, Taurus.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. (1983): *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos.
- PETERSEN, Julius (1946): “Las generaciones literarias”, en E. Ermatinger, coord.: *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 137-193.
- PINDER, Wilhelm (1946): *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires, Losada.
- PORTAL, Frédéric (1989): *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, Ediciones de la Tradición Unánime.
- POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1993): 1939-1975: *Antología de la poesía española*, Alicante, Aguaclara.
- QUINTILIANO, Arístides (1996): *Sobre la música*, Madrid, Gredos, Trad.: Luis Colomer y Begoña Gil.
- RAFFUCCI DE LOCKWOOD, Alicia M.^a (1974): *Cuatro poetas de la generación del 36. Hernández, Serrano Plaja, Rosales y Panero*, Puerto Rico, Uprex.

- RAMOS ORTEGA, Manuel J. y JURADO MORALES, José (eds.) (2009): *El panorama Poético Español de Gerardo Diego. Radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX.*, Fundación Gerardo Diego, Santander, Bodega y Azotea, 2.
- RAMOS ORTEGA, J. (2001): *Las revistas literarias en España entre la “edad de plata” y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- _____ (coord.) (2006): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, 3 vols., Madrid, Ollero y Ramos.
- RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea*, vol.8 (responsable del volumen 8: Domingo Ynduráin), Barcelona, Editorial Crítica.
- RODRÍGUEZ, Manuel José (1977): *Dios en la poesía española de posguerra*, Madrid, Ediciones Universidad de Navarra.
- ROGGIANO, Alfredo (1962): “El origen francés y la valoración hispánica del Modernismo”, en *Influencias extranjeras en la literatura iberoamericana y otros temas*. México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- ROSALES, Luis (1935): *Abril*. Madrid, Cruz y Raya.
- _____ (1980): *Verso libre: Antología 1935-1978*, Barcelona, Plaza y Janés.
- RUBIO, Fanny (2003): “Prólogo”, en ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira* (Edición de Fanny Rubio), Madrid, Espasa Calpe, pp.17-44.
- _____ (2004): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Valencia, Publicaciones Universidad de Alicante.
- RUIZ SORIANO, Francisco (1997): “Introducción” a *Primeras promociones de la posguerra*. Antología poética, Madrid, Castalia, pp. 7-48.
- _____ (1997b): *La poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona, Montesinos.
- _____ (2006): “Introducción” a *La Generación de 1936: Antología poética*, (edición de Francisco Ruiz Soriano), Madrid, Cátedra.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): “Extrañamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp. 50-73.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2011): “*En la Carne Desnuda la Escarcha*” *Modalización lírica y Construcción Simbólica en la Poesía de José Hierro* (Tesis Doctoral dirigida por el profesor Arcadio López-Casanova), Universidad de Valencia, Facultad de Filología.
- SANZ VILLANUEVA, S (1984): *Historia de la literatura española*. Vol. 6. Barcelona. Ariel.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996): “La parodia del Modernismo: el *Tenorio Modernista*, de Pablo Parellada (1906)”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21, Santiago de Compostela.
- SERRANO, Anastasio (2014): *La revista Garcilaso. Juventud Creadora (1943-1946)*, Madrid. Disponible en <http://erudicion.blogspot.com.es/2014/02/la-revista-garcilaso-juventud-creadora.html>
- SERNA, V., FRANCO, V. y ASCUNCE, J.A. (1997): *La Poesía de Postguerra (1)* (ed. de R. de la Fuente), Barcelona, Júcar.
- SHERBONDY, Jeanette E. (2003): “El agua: Ideología y poder de los incas”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y MALPICA CUELLO, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Ed. Anthropos, pp.87-102.
- SILVESTRE, Armand (1890): *Roses d’octobre*. Paris, Charpentier.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1991): “Introducción”, en DIEGO, Gerardo, *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea* (edición de Andrés Soria Olmedo), Taurus, Madrid, pp. 11-59.
- SPERBER, Dan (1988): *El simbolismo en general*, prólogo de M.J. Buxó, Barcelona, Ed. Anthropos.
- UNAMUNO, Miguel de (1950): “Del sentimiento trágico de la vida”, *Obras completas*, Madrid, vol. IV.

- VALENTIN, Frère Basile (1956): *Les douze clefs de la philosophie* [traducción, introducción, notas y explicación de las ilustraciones por Eugène Canseliet], Paris, Les Éditions de Minuit.
- VELA, Fernando (1982): “El suprarrealismo”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1982): *El surrealismo*, Madrid, Taurus, pp.31-35.
- VIZOSO, Pedro José (1998): “Cien años después”, *Calas*, 4. Revista de Literatura del Centro Cultural Generación del 27. Málaga, pp. 4-24.
- VIVANCO, Luis Felipe (1971): *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- YNDURAIN, Domingo (1981): *Época contemporánea: 1939-1980*, en RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona.
- ZARDOYA, Concha (1961): *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- _____ (1974): *Poesía española del siglo XX: Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos.
- VV.AA. (2004): *Garcilaso. Juventud Creadora*, Edición facsímil de la revista (1943-1946), Madrid, Visor libros.