

DOS POETAS DE POSGUERRA (WISLAWA SZYMBORSKA Y CARLOS BOUSOÑO)

Santiago Fortuño Llorens

Universidad Jaume I de Castellón
Catedrático de Literatura Española

Resumen. Este estudio, al aproximar la poesía de la escritora polaca de posguerra W. Szymborska (1923–2012) a los versos de un poeta coetáneo español de la primera generación de posguerra, Carlos Bousoño (1923–2015), muestra los lazos comunes entre ambos: la vida proyectada en el poema mediante el arte y la manifestación de las vivencias por medio de la expresión artística. Junto a la plasmación del yo, a la autoficción literaria, optan por recurrir a la mitología, a la pintura, a la Biblia, a la misma literatura... como manifestaciones de la universalidad cultural.

Palabras clave: poesía de posguerra, existencialismo e interculturalidad.

TWO POSTWAR POETS (WISLAWA SZYMBORSKA AND CARLOS BOUSOÑO)

Abstract. This study, the blending of postwar Polish writer W. Szymborska (1923–2012) poetry with Carlos Bousoño's verses (1923–2015), contemporary first generation of postwar poets in Spain, shows common trends amongst both: life projected through the means of poetry and the manifestation of life happenings through artistic expressive modes. Along with the creation of the self, to literary fiction, they choose

drawing on mythology, painting, the Bible, literature itself... as demonstrations of cultural universality.

Keywords: post-war poetry, existentialism and interculturality.

Introducción

Por su fecha de nacimiento, Wislawa Szymborska (Bnin (Kórnik), 1923 – Cracovia, 2012) coincidiría con la primera generación poética de posguerra española. Tanto los poetas de ésta –nos centraremos en uno de los más representativos, Carlos Bousoño (1923–2015)– como la poeta polaca vivieron experiencias cruentas: la guerra civil española (1936–1939), prólogo y ensayo de la segunda conflagración mundial (1939–1945). Heredaron de estas la dictadura franquista en España y el régimen comunista en Polonia en unos años opresivos y faltos de libertad.

La historia de la poesía española en el periodo conocido como posguerra, (que abarca desde 1939, final de la guerra civil española, al año 1978, con la aprobación y promulgación de la Constitución española que acababa con cuarenta años de régimen autocrático), tiene ya en su haber una amplia bibliografía histórica y de crítica literaria. Desde el punto de vista cronológico, y en aras de una previa simplificación, comprendería tres direcciones principalmente, correspondientes a las tres décadas incluidas. Las denominaciones mayoritariamente más aceptadas en la historiografía literaria son: una primera, existencialista (años 40), seguida de otra de carácter social (años 50) y, a partir de la década de los años sesenta, renovadora desde el punto de vista formal. Dada su longevidad, Bousoño, aun desligándose explícitamente de la poesía social, participa de estas tres sensibilidades y consiguientes estéticas.

Nos centraremos, pues, en dos poetas, unidos generacionalmente, la polaca Wislawa Szymborska, nacida en Powent-Bnin en 1923, cerca de Poznan, quien vivió desde los ocho años en Cracovia y otro, español, Carlos Bousoño, nacido el mismo año en Boal,

(Asturias), crítico literario reconocido internacionalmente, cuya *Teoría de la expresión poética* (1952) constituye un libro clásico en los estudios literarios. La poeta polaca, también periodista y dedicada al ensayo, obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1996 y Bousoño, entre otros muchos, el premio Príncipe de Asturias de las Letras (1995). Ambos sufrieron regímenes totalitarios en sus sendos países nativos y Szymborska, quien militó hasta 1957 en el partido comunista polaco, falleció en 2012 y tres años más tarde el poeta español.

El sinsentido de la existencia

W. Szymborska, perteneciente a la generación de C. Milosz, Z. Herbert y T. Różewicz, ha sido una poeta desconocida en España. Tras obtener el premio Nobel, sus poemas y textos en prosa (artículos periodísticos y breves y perspicaces ensayos y comentarios; 2008, 2012 y 2014) han sido traducidos al español y reconocida su labor literaria:

El género preferencial para los editores españoles ha sido la novela [...] con la indiferencia más absoluta ante la lírica polaca. [...] entre los años 1939–1975, puedo afirmar que durante este periodo no se dio a conocer en España a ningún poeta polaco, posiblemente como consecuencia de la hegemonía del género narrativo en la sociedad española del momento. La ficción era una herramienta idónea para que el lector se evadiera de la cruda realidad que vivía (Narebska, 2015: 317).

Tras la guerra civil, la poesía española se impregna de pesimismo y angustia en forma neorromántica, con versificación predominante en sonetos. Razones de índole endógena (las secuelas bélicas, el régimen dictatorial y consiguiente censura...) y exógena (la situación tras la conflagración mundial, el bloqueo internacional y la influencia de la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre y Albert Camus, particularmente) lo explican.

Por su parte,

Aunque no se suele mencionar este país [España] como centro cultural de la emigración polaca, todo indica que Madrid tuvo un papel importante en el desarrollo de cultura polaca, aunque como centro de los exiliados fuese considerada “la hermana menor de Londres y París”. [...] El gobierno de Franco era uno de los pocos países europeos que, al acabar la segunda guerra mundial, no dejó de apoyar al Gobierno Polaco en Londres, encabezado en aquel momento por Tomasz Arciszewski (Narebska, 2015: 31–34).

La primera etapa, que podríamos definir como la primera posguerra, se extiende a lo largo de la década de los cuarenta. [...] Es en este periodo cuando aparecen los autores que fueron publicados antes de 1936, como Sienkiewicz, Reymont y Ossendowski. Ellos son los que abren la edición de la literatura polaca al acabar la Guerra Civil española y permanecen en décadas posteriores (Narebska, 2015: 313).

Los temas de esta postura existencialista son el sinsentido existencial, la nada, “¡Nada! No quedó nada”, exclamará Victoriano Crémer; la de un ser abandonado a la sombra de la duda “arañando sombras”, proclamará Blas de Otero o la desesperación ante las preguntas sin respuesta “al que esta ciega noche me convida”, añadirá Vicente Gaos. Los tres, componentes representativos de la denominada primera generación poética. Otros poetas españoles más jóvenes, los denominados “niños de la guerra”, con vivencias muy distintas, incidirán en el mismo tema: «Golpean las bielas / o el lábaro los ejes principales / y el hombre, rueda adentro, / gira en el mundo oscuro, como el trigo / de pronto por las aguas al poniente.» (Carlos Barral, “Puente”, *Metropolitano*, 1957); «No siento, no conozco, no recuerdo, y para quién / me esforzaré en salir del laberinto sórdido, / forzar la trampa que yo mismo he urdido.» (Alfonso Costafreda, “Un siervo ocioso”, *Suicidios y otras muertes*, 1974).

La poesía entendida como “conocimiento comunicado” fue la aportación de Bousoño en la polémica surgida en España entre los poetas de la posguerra, a raíz de la concepción de la poesía como co-

municación (Aleixandre, Celaya, Crémer...) o como conocimiento (Badosa, Barral, Gil de Biedma, Rosales...) (Bousoño, 1985).

La poesía, sorprendente, de Szymborska adopta un tono coloquial e interpersonal, establece un diálogo con el lector mediante un tipo de lenguaje sencillo y fácilmente comprensible, de la misma manera que Bousoño, quien, aún en sus últimas obras de cariz irracionalista que prestan al poema un ambiente de irrealidad y sueño, nunca perdió el tono conversacional, amigable y comunicativo.

Otro modo de expresar el sentimiento de dolor y angustia fue mediante el humor y la *boutade*, que respondían a una postura agnóstica y de escepticismo. El teatro del absurdo fue buena representación. La figura de Miguel Mihura, con su renovadora obra dramática *Tres sombreros de copa*, estrenada en 1952, fue su mejor muestra en la escena española. La alteración e inconexión del orden lógico oracional, los juegos verbales, la ironía y el *nonsense* causan la ruptura de lo racional y manifiestan la inútil y desesperada comunicación interpersonal y, por ende, la radical soledad humana:

Esa lucidez se proyecta entonces sobre cuanto superficialmente nos parece más normal y cotidiano, dejándolo inerte, absurdo, sin sentido y, por ello irreal... Al proceder de tal manera, aunque la lente del contemplador se empañe a veces de piedad y de emoción, al final sólo será posible recoger unos cuantos añicos, los restos de una apariencia, en cuya abolición implacable sí podrá encontrarse entonces su única verdad (Jiménez, 1972: 214–215).

Pero en los poetas polacos, Szymborska incluida, la ironía solo llega hasta cierto punto. La historia de su país en el siglo XX no ha dejado sitio para muchas bromas, y las que valía la pena que se hicieran podían llevar a sus autores a la cárcel o al silencio. Sometidos primero al terror nazi y luego al terror soviético, a la utopía aria y a continuación a la utopía comunista, los escritores polacos quedaron vacunados por igual contra las dos. [...] Hacía falta un coraje heroico para alzar la voz por escrito contra una dictadura policial (Muñoz, 2017: 15).

Bousño en “La prueba” aborda, mediante la ironía y la broma, un tema metafísico, con una solución rayana en el absurdo y en el desconcierto. En este poema, el yo poético escenifica una lección profesoral con frases hechas y un final inesperado: «Buscando andamos todos una prueba. [...] Y nadie pensó nunca en lo más fácil: / la existencia del gordo. / [...] Un gordo es importante, lo hemos dicho, / y, por tanto, detrás de su gordura / ha de haber escondido alguna cosa/ que sirva para algo. [...] Yo creo, señores, / que un gordo bien pudiera / demostrar a los ricos y a los sabios / que detrás de las cosas/ más materiales, si queréis, / existe algo escondido. Y yo creo / que a San Anselmo (e incluso al Tomás santo) / se le escapó esta prueba. / Prueba infalible, a mi entender,/ de que el mundo no acaba, así como así, / en un gordo» (*Oda en la ceniza*, 1967).

El poema de Wislawa Szymborska “Nada dos veces” de *Llamando al Yeti* (1957) adopta el mismo tono al expresar la singularidad de la vida humana a base de oxímoros y paradojas. Un poema claro y nítido, paralelístico y anafórico, fruto de la experiencia y de la observación, de tono conversacional y aparentemente obvio y trivial: «Nada sucede dos veces / y es lo que determina / que nazcamos sin destreza / y muramos sin rutina. // No por ser el más obtuso / en la escuela de lo humano / puedes repetir el curso / de invierno o de verano. // Ningún día se repite, / ni dos noches son iguales / ni dos besos parecido, / ni dos citas similares. // Hace poco por tu nombre / alguien te llamó de cerca, / pensé que caía una rosa / desde la ventana abierta. // Hoy tu mirada rehúyo, / clavo la mía en la hiedra. / ¿Rosa? ¿Qué es una rosa? / ¿Es una flor? ¿Una piedra? // ¿Por qué el instante presente / vértigo y pena procura? / Hoy siempre será mañana: // es y será su hermosura. // Entre sonrisas y abrazos / verás que la paz se fragua, / aunque seamos distintos / cual son dos gotas de agua.»

El citado Carlos Barral empleará idéntico lenguaje, con la jitanjáfora, sin sentido: «o que en la calle te dijeran fea / lee un ratito escíbeme un recado entérate / de las noticias por la radio canta / non non cuenta corderos muy despacio así / non non duerme mi amor corderos corderos» (“Non Non (Para ayudar a dormirse a una chica mayor)”, *Del tiempo y del olvido*, 1977).

Frente al silencio de la realidad material en Bousoño, encontramos el diálogo en Szymborska, quien consigue en su poema “En la torre de Babel” un extraordinario ejemplo de conversación a semejanza del teatro del absurdo de Eugène Ionesco o Samuel Beckett.

Suspense e imágenes visionarias en los versos de Szymborska: «De trapecio en / en trapecio, en el silencio / que sigue al redoble de tambor de repente mudo, / cruza el aire sobresaltado, más veloz / más veloz que el peso del cuerpo que una vez más / una vez más llega tarde a su propia caída / [...] ¿Ves / cómo se dispone a volar?, ¿sabes / cómo de pies a cabeza conspira / contra lo que es?, ¿sabes, ves / con qué astucia reptar a través de su forma anterior y / para asir en un puño el mundo oscilante / saca de sus adentros unos brazos recién concebidos?, bellos pese a todo en este único / este único instante, que además ya ha pasado» (“El acróbata”, *¿Qué monada!*, 1967) y *boutades* en los de Bousoño: «es así como yo me las compongo para no morir, / miradme, vedme, soy el equilibrista famoso de una tarde de circo, / contemplad sobre todo mi vestido de color carmesí, mi curiosa sonrisa / en lo alto, mis dientes, / no puedo caer a la pista porque el hilo que me sostiene es sutil, / es tan delgado y frágil que no puedo caer, / [...] No olvidéis que es un circo / donde estoy, ya sabéis, y no hay mar» (Bousoño, “El equilibrista”, *Las monedas contra la losa*, 1973).

De parecido pesimismo es el poema indagatorio, dirigido a un tú monológico, testaferrero del yo poético, en el que superpone el hoy con el mañana y el maridaje de la vida con la muerte: «Y tú envejeces presurosamente. / Miras la luz, aspiras un aroma, / y entre el horrible olor tu vida asoma, / crece, madura, es vieja de repente. // Frescas están las flores. Aún se siente / su olor. Son rosas, lirios de paloma. / Mas tu mano ya es garra. Agarra, toma / color de tabla necesariamente» (Carlos Bousoño “A mí mismo”, *Noche del sentido*, 1957).

Este determinismo fatalista de la existencia humana aparece asimismo en la poesía sapiencial y conceptuosa de Szymborska con contrastes y en versos octosílabos:

Escepticismo irónico muy salvador. [...] Una mujer de revelaciones que circunscribió su biografía a la escritura y a no hacer demasiado ruido. [...] Delicada, Constante. Poderosa

lectora. Más atenta a lo doméstico y trivial que a las grandes escenografías de la vida. [...] Todo aquello que pasa de largo por la vida es lo que retiene como un ajuar la escritura de Szyborska. [...] Un escepticismo lúcido (Lucas, 2017: 4).

«Bastarán unos puñados de tierra para olvidar la vida. / La música se liberará de las circunstancias. / Se apagará la tos del maestro por encima de los minués. / Y se arrancarán las cataplasmas. / El fuego consumirá la peluca llena de polvo y piojos. / Las manchas de encausto desaparecerán del puño de encaje. / En la basura acabarán los borceguíes, testigos incómodos. / El alumno menos dotado se llevará el violín. / Se limpiarán de cuentas del carnicero las partituras. / Las cartas de la pobre madre llenarán el estómago de los ratones. / Se extinguirá para siempre el amor prohibido. / Los ojos nunca más volverán a nublarse de lágrimas. / La cinta rosa le encantará a la hija de los vecinos. / La época, gracias a Dios, todavía no es romántica. / Todo cuanto no sea un cuarteto / se rechazará por quinto. / Todo cuanto no sea un quinteto / se apagará a soplos por sexto. / Todo cuanto no sea un coro de cuarenta ángeles / se acallará como el aullido de un perro y el hipo de un gendarme. / De la ventana se retirarán el jarrón de áloe, / el matamoscas y el tarro de pomada, / y se recuperará –¡cómo no! – la vista al jardín, / un jardín que nunca estuvo aquí. / Y ahora, escuchad, escuchad, mortales, / prestad atentos devoto oído, / devotos, atentos, mortales a la escucha, / escuchad, oyentes, todo oídos...» (“El clásico”, *Acaso*, 1972).

El poema social se carga de ironía, humor y de narratividad. El canto se trueca en cuento y la intensidad lírica deja paso al decurso del relato. Szyborska une la velada pugilística a otra literaria, en la que la atenta mirada femenina ante los poseedores “de músculos (para) exhibir al mundo” encuentra: «En primera fila un viejecito en trance / sueña que su mujer, que en paz descansa, / resucita y le hace un pastel de chocolate» y a la ascensión épica del boxeador contrapone el realismo cotidiano del rapsoda: «Ser, ¡oh, Musa!, boxeador o no ser nada. / Para nosotros nunca ruge el público enardecido. / Hay doce personas en la sala. / Nos instan a iniciar la velada. / La mitad está aquí porque fuera llueve, / el resto, ¡oh, Musa!, parientes. // Las mujeres al desmayo dispuestas / irán a ver

cómo dos pesos gallo se arrancan las crestas. / Sólo el boxeo ofrece escenas dantescas. / Y la ascensión, ¡oh, Musa!, a los cielos. [...] Con fuego, pero lento, ¡que no se queme el pastel!, comenzamos nosotros, ¡oh, Musa!, a leer» (“Velada poética”, *Sal*, 1962).

Su ironía es arrasadora, deslumbrante, apunta directamente al centro de cada una de las cuestiones en las que «el sujeto es la vida / o, lo que es lo mismo, la tormenta que precede a la calma». Es una ironía que rompe y pulveriza todos los lugares comunes y las pautas heredadas por la noción misma de la cultura, tragadas mansamente por medio de una pasividad crítica y analítica de los hombres (Monmany, 2005: 16).

Ante el silencio y el abandono, la poesía existencialista busca realidades perdurables y sobrevivientes a la fragilidad menesterosa de la condición humana: el guijarro, la piedra, la materia dura y consistente, el picaporte de hierro..., como hiciera John Keats al invocar a la belleza en “Oda a una urna griega” o Juan R. Jiménez al trino de los pájaros, a las campanas del campanario o al pozo blanco... en “El viaje definitivo”.

«Y tocamos, / tocamos con ansiedad, con disimulada agonía, / esta gruesa puerta de madera pesada, / [...] unas manos tras otras golpear en el pesadísimo picaporte de / hierro. / Se ha dejado gastar muy levemente / por el roce presuroso de unos dedos. Ha visto / envejecer el rostro humano muy poco a poco, / [...] Los caballeros han desaparecido de la plaza frontera. / Los caballos / no están. [...] Y he aquí la humana tristeza de unos ojos que miran, / que no saben, que inquietan, que examinan con lentitud cada / porción de materia, / preguntándose cómo ha sido posible, / cómo ha llegado hasta nosotros cierta, / cómo ha llegado sin detrimento, con integridad, sin falacia, / esta puerta que miro y señalo, / esta puerta cerrada que yo quisiera ver entre la noche abrirse, girar despacio, / abrirse en medio del silencio, / abrirse sigilosa y finísima, / en medio del silencio, abrirse pura» (Bousoño, “La puerta (Plaza Mayor de Madrid)”, *Noche del sentido*, 1957) y «un modesto guijarro, monótono, inocente, / lavado en muchas aguas, / salvador de mis penas, / cuando aparece claro,

quieto ante nuestros ojos, / ellos, sí tan fugaces» (Bousoño, “El guijarro”, *Las monedas contra la losa*, 1973) o «Llamo a la puerta de una piedra, / –Soy yo, déjame entrar. / Me han dicho que encierras salas enormes y vacías, / nunca vistas y bellas en vano, / mudas, donde nunca han retumbado los pasos de nadie. / Confíesalo: ni tú misma lo sabías. // –Salas enormes y vacías –dice la piedra–. Pero no hay espacio disponible. / Bellas, quizá, pero no para el gusto / de tus limitados sentidos. / Puedes verme, pero nunca catarme. / Mi superficie te da la cara, / pero mi interior te vuelve la espalda. [...] Llamo a la puerta de una piedra. / –Soy yo, déjame entrar. // –No tengo puerta –dice la piedra» (Szymborska, “Conversación con una piedra”, *Sal*, 1962).

El poema perdurará más allá de su autor y servirá de testimonio sobreviviente y salvador al representar «donde todo, de otro modo, se reúne y se suma, [...] Escuchad. Pues todo / se eriza y recrece, rebosando y siendo / y en cada minucia de cada nonada, / hay silos y sinos, / designios, y siglos y alas, / y se escuchan rumores de fuentes / riqueza de aguas, / sonidos, pigmentos, fragancias, sabores, / y el gran coro en la noche se alza» (Bousoño, “En el poema”, *El martillo en el yunque*, 1996).

«Todo está allí, y sigue estando allí, en las palabras / misteriosas que fueron dichas, pronunciadas, / rotas en una voz de hombre. La crispación del alma, / la grave hora del pesar / más hondo. Mas también/aquel otro dolor, / mínimo para todos, pero no para ti, / en la estación de lluvias, junto al portal oscuro. / [...] ...Todo está allí, la sombra, el esplendor / del sol entre las ramas / bajas de los cerezos, / [...] ...Todo está allí, la sombra del castaño / en el verano suave del norte, y el calor de las islas, / la tristeza, el ensueño, la nostalgia, / la desesperación después, / [...]» para concluir «...Todo está allí, moviéndose o inmóvil, / tal como fue en verdad, / [...] Y pues fue así, es bien que quede así, / por siempre, / en las fieles palabras» (Bousoño, “El poema”, *Noche del sentido*, 1957).

Una poesía existencialista que devendrá en social, en la que el yo poético apostrofará a un nosotros al que intentará conmover, concienciar y comprometer en un momento histórico y social concreto:

Cuando empecé a escribir, en los primeros años de la década del cincuenta, el término poesía social era ya utilizado para distinguir la actitud de un grupo de escritores que había roto con la corriente garcilasista que imperaba en España desde el final de la guerra civil. [...] Sigo creyendo, como entonces, que el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social (de Luis, 1981: 305–306).

De interés resultan, a este respecto, los versos de José A. Goytisoló en “Los Celestiales” de *Salmos al viento* (1958) al mostrar la rabia de quienes denuncian una poesía deshumanizada, de olvido de la realidad presente, desvelada, al contrario, por quienes apuestan por otra arraigada y comprometida: «Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales, es decir, / el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido / y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero / sonoros, melódicos, como el laúd, / que adormezcan, que transfiguren, / que apacigüen los ánimos, ¡qué barbaridad! / [...] Esta es la historia, caballeros, / de los poetas celestiales, historia clara / y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido / los poetas locos, que, perdidos / en el tumulto callejero», «cantan al hombre [...] lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria, / pidiendo aire verdadero».

El arte, único y múltiple

El texto literario se nutre de lecturas, de experiencias y de otras artes. En ocasiones, el poeta se refugia en la obra artística para expresar sus sentimientos u ofrecer imágenes con las que exteriorizar sus pasiones y sentimientos, crear nuevas realidades y enlazar la imagen con la palabra, la pintura con su glosa y comentario.

La poesía de W. Szyborska acude desde sus primeros libros al arte. Unas veces, como testafarro de su propia experiencia o situación personal, otras, para expresar la eternidad del mismo arte, a salvaguarda de la perentoriedad humana o superponiendo dos realidades distantes, en el tiempo y espacio, con el mismo efecto emocional.

“Los dos monos de Brueghel”, del poemario *Llamando al Yeti* (1957) de Szymborska elabora una écfrasis del cuadro “Pareja de monos” (1562) del pintor holandés Pieter Bruegel, el Viejo, al que añade su propia interpretación: «Así es mi sueño del examen de reválida», comienza Szymborska, para, a continuación exponer el motivo de la situación «Me examino de historia de la gente», imbricando el cuadro con su personal experiencia: un mono escruta y ausculta a la propia autora, testafarro o proyección del yo poético.

Tras ello, retorna a la descripción del cuadro, como ya hiciera tras el primer verso del poema, para concluir sugerente e imprecisamente «y en el silencio que sigue a la pregunta, / me sopla la respuesta / con un débil tintineo de cadenas». Indescifrabilidad, pues, y enigma existencial de la condición humana.

Otro de sus poemas “Museo” de *Sal* (1962) se inicia con seis versos, cuatro de ellos en anáfora, que reiteran la expresión precaria de los sentimientos en la obra de arte «Hay platos, pero no apetito. Hay anillos pero no amor correspondido, / desde hace al menos tres siglos», con la paradoja «Donde no hay eternidad se acumulan / diez mil antigüedades muy antiguas» pues el arte «Metales, arcilla y una pluma de ave / vencen al tiempo con su quietud suave».

La última estrofa nos da el sentido de “Museo”: la pervivencia de lo material y aparente frente al yo, destinado a la muerte «¿Qué decir de mí? De morirme, ni hablar. / Contra mi traje luchó en incruenta contienda. / ¡Qué aguante tiene la prenda! / ¡Qué tenaz afán de más que yo durar!»

Szymborska publica *Aquí* (2009), traducido al español por Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia el mismo año, en el que recrea “La lechera” (1657–1658) de Johannes Vermeer, título del conocido cuadro del pintor holandés: «Mientras esa mujer del Rijksmuseum / con esa calma y concentración pintadas / siga vertiendo día tras día / leche de la jarra al cuenco / no merecerá el Mundo / el fin del mundo» (*Aquí*, 2009).

Poema minimalista, formado por solo seis versos en progresión descendente en cuanto al cómputo versal pero en ascenso climático por su intensidad poética. La eternidad del momento viene expuesta por los tiempos verbales: dos únicos verbos (uno

in fieri y el otro, un futuro duradero, gnómico y sapiencial). Lo presente y actual del momento frente a la eternidad del arte. El adverbio temporal, de los transitorio, “Mientras” inicia el poema y el sintagma nominal “el fin del mundo” lo concluye agudizando, aún más si cabe, el contraste de lo fútil y cotidiano frente a la eternidad de la belleza.

Carlos Bousoño, a través de su larga trayectoria poética, desde *Subida al amor* (1945) a *El martillo en el yunque* (1996) impulsa la orientación metapoética en la poesía española de posguerra, que eclosionará en la década de los años sesenta con los poetas venedecianos. En “Poética” expone la verdad del arte: la lengua poética posee capacidad de crear mundos paralelos y realidades al margen de las circunstancias efímeras: verdades en el plano emocional al resguardo de lo práctico y útil «Sé la mentira y séla de verdad»: «De un solo golpe hacer surgir las cosas / múltiples, simultáneas, como un río. / Decir “te odio”, “no”, “borrasca”, “frío”, / y entender, además, con eso “rosas” / [...] Dentro de un siglo resonó el momento / este, en este reloj de esta ciudad, / veloz como quietud o arrobamiento / Sé la mentira y séla de verdad» (*Las monedas contra la losa*, 1973). El arte sigue caminos no hollados, solo accesibles en momentos únicos e irrepetibles.

Como Szyborska, Bousoño en su último libro, *El martillo en el yunque* (1996) “En el poema”, tras constatar que en este «Todo rota y se mueve. Todo canta y se extrema / como llegando al límite», exclama jadeante: «En el colmado instante, / cuando se aduerme todo / detenido en un casi, / a un minuto tan sólo / del fin del mundo, el Arte».

Tanto Bousoño como Szyborska acuden a la música. “Inmovilidad” de la poeta polaca (*Acaso*, 1972) es una oda a la artificialidad del momento de actuación de la bailarina captada en su engañosa quietud: «Es Miss Duncan¹, la bailarina / [...] Así, en el estudio del fotógrafo, / arrancada del movimiento y de la música /

¹ Ángela Isadora Duncan (San Francisco, 1877 – Niza, 1927), bailarina estadounidense, cuyo baile marcó una ruptura con la danza clásica. Pionera del baile contemporáneo, se distinguió por la naturalidad en el movimiento corporal, al estilo del arte griego.

la pesantez del cuerpo a merced de la pose, / para dar testimonio falso. // Los gruesos brazos alzados en torno a la cabeza, / el nudo de la rodilla asomando bajo la túnica, / la pierna izquierda hacia adelante, el pie desnudo, / los dedos y 5 (en letras cinco) uñas. // Un paso del arte eterno hacia la eternidad artificial».

Para más adelante, bajar a la cotidianeidad de la bailarina, que opone su vida ajetreada a la apariencia inalterable e inmóvil del arte: «Detrás de un biombo el corsé rosa, el bolso, / en el bolso un pasaje para un barco de vapor, / parte al día siguiente, es decir, hace sesenta años; / *nunca* pero *siempre* a las nueve en punto».

En el poema “Recordando a Pastora Imperio²” (*Metáfora del desafuero*, 1988) de Bousño se aprecian idénticos sentimientos: la representación mimética pero simultáneamente simulada de lo real en el arte: «Siempre he pensado que en la repentina inmovilidad / de la bailaora inmemorial está toda la danza / y se agolpa de súbito en ese reposar / instantáneo, / bajo el peso de las centurias, / toda la previa agitación, / de modo que en la absoluta quietud está el transcurso y su / minuciosa y misteriosa simulación, / [...] y ella misma, la bailaora misma, se constituye, en ese momento, / como la forma más acendrada y pura / de tan incomprensible paradoja, velocidad y paralización, / haciéndose, adensándose / entre Aquiles y la parsimonia, / o la tortuga y la desesperación... [...] Y es que la bailaora ha comprendido súbitamente que moverse/ es una imperfección intolerable / para quien aspira a lo más arduo, al compromiso supremo [...] un compromiso, pues, / con la verdad del más alto vivir, / y así, la bailaora / queda por eso sin moverse / en el difícil equilibrio, / para ver si aquello, al no tocarlo, / [...] pudiese por acaso durar, permanecer, / allá, / en el mismo filo de la navaja. / mantenerse sobre la cabeza de un alfiler de inverosímil, / verticalidad y resistencia...».

Dos poetas, en resumen, de lejanas procedencias geográficas, coetáneos y sometidos a unas condiciones políticas homogéneas, unidos en el tratamiento de unos temas (el tiempo, la metapoé-

2 Pastora Imperio, nombre artístico de Pastora Rojas Monje (Sevilla, 1887 – Madrid, 1979), bailaora gitana, quien cultivó el arte flamenco, de honda raíz española.

tica y la belleza, la realidad circunstante, aparentemente fútil, la memoria...), plasmados con motivos literarios y rasgos formales semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Bousoño, C. (1985 [1952]), *Teoría de la expresión poética*, 7 ed. definitiva, vol. 1-2, Madrid: Gredos.
- Fortuño, S. (2008), *Poesía de la primera generación de posguerra*, Letras Hispánicas, Madrid: Cátedra.
- Fortuño, S. (2015), *Carlos Bousoño: estudio y antología poética*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos [la antología incluye: *Subida al amor* (1945), *Primavera de la muerte* (1946), *Noche del sentido* (1957), *Invasión de la realidad* (1962), *Oda en la ceniza* (1967), *Las monedas contra la losa* (1973), *Metáfora del desafuero* (1988), *El ojo de la aguja* (1993) y *El martillo en el yunque* (1996)].
- García Hortelano, J. (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid: Taurus.
- Jiménez, J. O. (1972), *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid: Insula.
- Luis, L. de (1981), *Poesía social*, Madrid: Júcar.
- Monmany, M. (2005), prólogo a *Instante*, Montblanc (Tarragona): Igitur, 7-19.
- Narebska, I. (2015), *Literatura polaca en España (1939-1975): Autores, editores, traductores*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.
- Szyborska, W. (1997), *Paisaje con grano de arena*, que comprende: *Llamando al Yeti* (1957), *Sal* (1962), *Qué monada* (1967), *Acaso* (1972), *El gran número* (1976), *Hombres en el puente* (1986), *Fin y principio* (1993), trad. de J. Slawomirski, A. M. Moix, Barcelona: Círculo de Lectores. De entre los poemarios de Wislawa Szymborska, en traducción castellana, además de *Paisaje con grano de arena*, 1962-1993, Barcelona: Círculo de Lectores, 1997; se encuentran: *Instante*, Montblanc (Tarragona): Igitur, 2002; *Dos puntos*, Montblanc: Igitur, 2009; *Aquí*, Madrid: Bartleby, Editores, 2009 y *Hasta aquí*, Madrid: Bartleby, Editores, 2014. En prosa, *Lecturas no obli-*

gatorias (2008), *Más lecturas no obligatorias* (2012) y *Siempre lecturas no obligatorias* (2014), en Alfabetia, Barcelona.

Artículos en revistas y suplementos literarios

Lucas, A. (2017), “Las lecciones de Szymborska”, *El País*, 28 de febrero: 4.

Muñoz Molina, A. (2017), “Solo el fervor”, *Babelia. El País*, 8 de septiembre: 15.