



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraón  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DÍEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française . . . . .	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> . . . . .	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz . . . . .	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini . . . . .	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité . . . . .	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico . . . . .	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle . . . . .	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

## **II. FILOLOGÍA HISPÁNICA**



# LA IMAGEN DEL RÍO Y SU RAÍZ SIMBOLISTA. ALGUNOS CASOS DE SU EMPLEO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DESDE LA GENERACIÓN DEL 50 HASTA LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

JESÚS MARÍA BARRAJÓN

Universidad de Castilla-La Mancha

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.17](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.17)

El tono reflexivo y la raíz simbolista, heredada fundamentalmente de Antonio Machado, es el modo habitual en el que la imagen del río hace su presencia en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. Como en Machado, su empleo suele asociarse al paso del tiempo<sup>1</sup>, aunque ese no es ni en Machado ni en los poetas que vamos a tratar su único significado, puesto que una cosa es el empleo de un símbolo cultural y otra, bien distinta, los matices que el empleo de un término adquiere en un texto de naturaleza simbolista<sup>2</sup>. Así, y muy en consonancia con su

---

1 Donald Shaw (1985: 174) señala que en Antonio Machado «el simbolismo acuático de su poesía se asocia sobre todo con el paso del tiempo». Es uno de los significados que, por su parte, Juan Eduardo Cirlot (1991: 389) destaca en el uso del símbolo «río».

2 Entiendo el simbolismo en la dirección en la que lo explicó Carlos Bousoño, esto es, en su relación con el irracionalismo poético de finales del siglo XIX y principios del XX, en el que, por encima de la captación lógica del poema —o a su lado— se abría la emocional, surgida de la sugerencia: «Hasta el período que llamamos así (“contemporáneo”), iniciado en Baudelaire para la poesía francesa, y en Rubén Darío y los premodernistas para la poesía hispánica, la emoción artística era resultado de que previamente el lector se hacía cargo de la significación lógica. En consecuencia, primero “entendíamos”, y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos. El gran cambio que introduce la poesía, el arte, en general, de nuestro tiempo, en una de sus vetas esenciales, consiste en volver del revés esta proposición, pues, ahora, en esa veta de la que hablo, primero nos emocionamos, y luego, si acaso, “entendemos” [...] Dicho de otro modo: si “entendemos”,

especial tono poético, Claudio Rodríguez en «Al ruido del Duero», de *Conjurios* (1958), identifica el sonido del río con la vida verdadera e irrenunciable que late siempre en la conciencia: «Pero hasta aquí me llega, quitádmelo, estoy siempre / oyendo el ruido aquel, y subo y subo» (Rodríguez 1983: 81). En otro poeta de esa misma generación, Antonio Gamoneda, en un poema como «Siento el agua», de *Blues castellano* (1961 y 1966, pero publicado en 1982), encontramos lo que podríamos llamar la transformación del hablante en río, su conversión en el agua que, primero libre y después contenida en el cántaro, termina por ser símbolo de sí: «Me he sentado esta tarde a la orilla del río / mucho tiempo, quizá mucho tiempo, / hasta que mis ojos fluían con el agua / y mi piel era fresca como la piel del río» (Gamoneda 2004: 137). Años después, en ese proceso de la poesía de Gamoneda hacia la desolación, veremos que esa transformación permanece porque el río no será la cosa en sí, ni solo su símbolo, sino algo desde lo que surge otra realidad, la realmente central en el poema. Así, en un poema de *Lápidas* (1977-1986 y 2003) se lee: «Junio en los ríos extendidos como sucias espadas» (Gamoneda 2004: 260). Aquí, como en otros poemas, son las aguas del Bernesga, origen de una historia fragmentaria que habla de adolescentes, ahogados y «obreros reunidos por la muerte y la lluvia» (Gamoneda 2004: 260). La desolación se hará cada vez más evidente en el *Libro del frío* (1986-1992, 1998 y 2004), donde el hablante siente «frío junto a los manantiales» (Gamoneda 2004: 307), cuya agua —he aquí su definitiva transformación— está cada vez más quieta: «Estoy desnudo ante el agua inmóvil. He dejado mi ropa en el silencio de las últimas ramas. / Esto era el destino: / llegar al borde y tener miedo de la quietud el agua» (Gamoneda 2004: 377).

La poesía realista española de esa generación del 50 y las que la siguen está más cerca de la ciudad que de la naturaleza, más cerca de la calle que del río, más dispuesta a acercarse a la «realidad» de modo directo y menos a través de esa manera oblicua y simbolista con la que poetas como Rodríguez o Gamoneda encaran la misma labor. En los poetas menos dados al realismo directo sí que aparece con frecuencia esa imagen simbolista del río, si bien con no muy llamativas modificaciones en su empleo respecto de lo que hemos señalado en los poetas arriba mencionados, esto es, en los que desarrollan de uno u otro modo el simbolismo machadiano. De todos ellos, es posiblemente Antonio Colinas el poeta que lo utilice con mayor frecuencia. Es verdad que, como en otros poetas de estos años —hasta donde yo he podido alcanzar—, más que por la imagen del río, se interesa por la del lago o la del estanque, no en su inmovilidad negativa, como se observaba en Gamoneda, sino

---

entendemos porque nos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría. La explicación de tan extraño fenómeno la tenemos en lo que arriba dijimos al definir la irracionalidad: en el hecho de que la emoción procede de una significación que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático, y que, por tanto, permanece oculta» (Bousoño 1981: 23).

en lo que esa ausencia de movimiento tiene de tiempo detenido, de serenidad, de conocimiento. Desde *Poemas de la tierra y la sangre* (1967), su primer libro, el río aparece como símbolo. En «Riberas del Órbigo», a mitad de camino entre la proyección romántica del yo en el paisaje y la sugerencia surgida de la contemplación de la naturaleza, nos encontramos ante un poema muy ilustrativo del modo en el que el río se muestra en buena parte de la literatura española del siglo xx:

Aquí en estas riberas donde atisbé la luz  
por vez primera dejo también el corazón.  
No pasará otra onda rumorosa del río,  
no quedará este chopo envuelto en fuego verde,  
no cantará otra vez el pájaro en su rama,  
sin que deje en el aire todo el amor que siento.

[...]

Y, entre tanta hermosura, rebosa el río, corre,  
relumbra entre los troncos, abre su cuerpo al sol,  
sus brazos cristalinos, sus gargantas sonoras.

Aquí, en estas riberas, donde atisbé la luz  
por vez primera, miro arder todas las tardes  
las copas de los álamos, el perfil de los montes,  
cada piedra minúscula, enjorada, del río,  
del dios río que llena de frutos nuestros pechos.

Aquí en estas riberas, donde atisbé la luz  
por vez primera, dejo también el corazón (Colinas 1994: 12).

Quizá el elemento más relevante de este poema sea la muy especial manera — como también en otros libros de Colinas — en que se da cabida a la naturaleza, no mero símbolo del hablante o de las realidades que trata de transmitir, sino protagonista ella misma del poema a través de su hermosura, existente más allá de los ojos que la observan. No siempre es así, claro: en *Poemas de la tierra y la sangre* el río es solo símbolo, como se puede ver en «Nocturno en el río», en el que, además, es escenario de una pesadilla en la que lo terrible acaece:

Bajaba hacia la orilla del río y en los sotos  
veía las hogueras arder, el humo denso  
flotar como un cendal de niebla entre los juncos.

[...]

Repleto de silencio pasaba el río oscuro.

[...]

Salí a buscar las huellas de otros días mejores.  
Removí cada brizna de yerba, cada pulso  
medroso de la noche de invierno por si acaso  
hallaba algún recuerdo de entonces, algún tibio  
rincón donde quedaran destellos de su imagen.  
Recuerdo que era invierno cuando dejé mi cuarto.  
Recuerdo que la noche era azulada, fría (Colinas 1994: 42).

No es esto lo habitual, sin embargo, sino la presencia del río, al igual que otros símbolos recurrentes de la poesía de Colinas, como elemento de la naturaleza en cuyo fluir se reflejan también el transcurrir de una existencia que busca superar el dolor de su contingencia. En uno de los mejores libros de Colinas, *Astrolabio* (1975), una de sus partes, «El vacío de los límites», se abre con un poema, «Laderas», en el que se lee:

Río arriba, sereno río arriba con sueños  
que el tiempo destrozara [...]  
[...]  
río arriba penetras  
en el Teleno acorazado de nieve,  
[...]  
Oh, sí, seguid el curso en llamas de los ríos,  
las luminarias misericordiosas de las aldeas,  
más arriba, robándole al tiempo cada dogma,  
acercaros al corazón convulso de la nieve,  
que os cerquen los colmillos del hielo, mirad  
la tierra a vuestros pies sin los ojos sajadados,  
sin el alma sajada,  
pues hay un tiempo detenido y cuajado en la montaña,  
en el pulmón de la noche astral,  
que le escupe a la Muerte (Colinas 1994: 152-153).

El río, como símbolo de la vida temporal —que va a dar en el mar—, de la muerte que es vida, se transforma de manera sutil en este poema de Colinas en elevación. No es el descenso, sino su andar río arriba el que conduce a una forma de vida que, como el mar, pero de otro modo, niega a la muerte y la escupe, «pues hay un tiempo detenido y cuajado en la montaña», al que se llega «río arriba», contraviniendo el destino del río, forzando inversamente su fluir. Es asimismo en *Astrolabio* donde aparece un poema altamente significativo del modo en que Coli-

nas emplea, en esta misma dirección, este símbolo. El poema tiene por título «El río de sombra», el mismo por el que, como es sabido, Colinas optó para las diversas ediciones de su obra completa publicada por la editorial Visor. El protagonista del poema camina entre higueras centenarias y se pregunta hacia dónde lo conduce la noche, que transforma la realidad y la convierte en otra cosa:

La sombra creó un río dulcísimo de sombra,  
un hondo curso entre los troncos negros  
que trazó una mano de inspiración divina.  
Una espada enorme me persigue  
en cada anochecida, desgarrar el cielo, silba  
endemoniada entre las ramas.  
Pero hoy estoy seguro; adiós, agotadoras,  
insistentes insidias de la vida.  
Seguro estoy en el curso insondable  
del camino nocturno, entre las infinitas  
líneas que alguien trazó hace ya siglos.  
Un curso en el que sólo me confunde  
el enfermizo, sublime aroma  
de una procesión de rosales segados (Colinas 1994: 163).

El camino de ese río conduce a esa especie de verdad solo confundida por el aroma sublime de una «procesión de rosales segados». Sin embargo, resulta sencillo advertir que, en realidad, aquí no hay ningún río, sino la imagen de un camino bordeado de higueras, que, metafóricamente, se transforma en un río de sombra. Es a partir de esa metamorfosis lírica desde la que surge la idea de la noche como conocimiento, como medio de acceso a una verdad más alta. Colinas, como se observa a través de estos dos poemas, y de modo casi imperceptible, modifica no ya los modos habituales de metaforización y simbolización, sino el significado habitual del símbolo, para transformarlo en camino de ascenso hacia el cielo de la noche. En el primer poema era un río arriba el que fluía; en el segundo, el río es símbolo inicial del que se vale para transformarlo en otro cuyo significado se aleja del primero. Años después, en *Jardín de Orfeo* (1988), reaparece idéntico procedimiento en lo que es una prueba más de la elevada conciencia artística del poeta de La Bañeza; veamos algunos versos del poema «Otoñal»:

Discurre un río de estrellas a través de los troncos,  
por el cauce de sombra,  
[...]

Arrastrado por el curso de los astros,  
en una sucesión infinita de noches,  
inmenso es el silencio,  
el vacío del mundo.

En el fondo del bosque, el canto de la lechuza  
es un hilo invisible que une lo divino con lo humano,  
es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,  
es la sabiduría que discurre por el río de la muerte (Colinas 1994: 278).

La imagen del poema de *Astrolabio* recibe aquí la luz de las estrellas, la claridad de los astros que iluminan la sombra. Y, a la vez, el proceso por el cual las cosas se nombran de manera oblicua —o, si se quiere, directa, pero recurriendo a términos inhabituales—, desaparece en beneficio de un nombrar sin veladura: los nombres de muerte y sabiduría son enunciados e identificados sin que, al final del poema, sean sustituidos por sus imágenes o símbolos. Claridad de esa índole se halla igualmente en otros poemas en prosa de *Jardín de Orfeo*, como «La unión», donde el agua —su movimiento, su rumor— se hace símbolo explícito de la unión de las almas:

Y precisamente allí, en el corazón de agua de la espesura, bajo la cúpula de los arrayanes, fue el encuentro. Penumbra sonora de luz verdinegra. Murmullo enloquecedor del agua, que, al correr, enloquecía y paralizaba. ¿Por qué detuvimos el paso y no cesábamos de mirar obsesos el agua, y no cesábamos de mirarnos? El agua era el Sueño que discurría incesante y turbador, fugitivo, ante nuestros ojos. Hasta nuestros cuerpos mortales discurrían, se los llevaba el sueño del agua, el caudal del agua, ladera abajo, por los canales bordeados de cipreses. El agua borraba el tiempo. El susurro del agua nos fundía separados, nos hacía gozar separados. El murmullo del agua anulaba el tiempo. [...] Sonámbulos en el mediodía del aroma y del murmullo incesante que nos taladraba el alma, que nos deshacía el alma, que fundía nuestras almas hasta el infinito. Que fundía y fundirá nuestras almas secretamente, eternamente, hasta el infinito, mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua, la música del agua envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra (Colinas 1994: 318-319).

Este tipo de textos se completan con algunas de las prosas de *Tratado de armonía* (1991 y 1992) y de *Nuevo tratado de armonía* (1999). En este último encontramos un texto similar en las formas a los ya señalados, pero contiene la curiosidad del empleo del «río abajo», en lugar de «río arriba», aunque el destino

final sea, en ambos casos, idéntico: «En caminos de agua despertó mi corazón. Junto al sueño del agua, conocí la quietud [...] Deseos de seguir, de seguir siempre, río abajo, hasta despeñarse en el Sueño, en acantilados de luz, en abismos de luz» (Colinas 1999: 86). Es este uso trascendente y simbólico el que caracteriza la aparición de los ríos en la obra de Colinas, lo que no impide referencias concretas, como la que se hace en el *Libro de la mansedumbre* (1997), en el poema «Los últimos veranos», en el que, dirigiéndose a sus padres, oímos esta súplica: «Esperad y que sienta / temblar un día más vuestras dos vidas / como temblaban álamos de junio / (jóvenes y con pájaros) / junto a los ríos de mi adolescencia» (Colinas 1997: 66).

Colinas nace en una tierra de lluvias y ríos. Son los ríos de su adolescencia, como los de otro poeta leonés, en el que —aunque con otro tono y con menor intensidad— se incluyen también como elemento del poema. Hablo de Andrés Trapiello, autor de una obra en la que, cosa no en exceso frecuente en la lírica española actual, encontramos la presencia del río en sí mismo como escenario, como lugar al lado del cual el hablante siente, como espacio apetecible, pero no, en principio, como símbolo de algo que vuela desde el significado de «río» hacia otros significados. En *La vida fácil* (1985), «El río» ilustra bien lo que se acaba de decir:

Para mí qué encanto tiene un río  
con barcas en la orilla.  
Estarse junto al agua y ver correr  
voluptuosas nubes en su ancho caudal.  
Hacerse un sitio allí, en la maleza  
azulada, un hueco donde ver  
cómo es cosa de poco nuestra vida  
y no ser vistos [...]  
[...] Oír el ruido  
de gotas en el río, sus castillos  
como timbales delicados.  
Y pensar, si se puede,  
en quien amamos mucho  
o si entonces no amamos, no pensar,  
no pensar, no pensar.  
Y volver nuestros ojos  
a ese mudo transcurso, y vacíos  
quedar sin que sepamos  
cuánto tiene de sueño  
el frío y el dolor

y esas barcas sin gente  
chocando unas con otras  
o si podremos despertar un día (Trapiello 1994: 194).

El comienzo nos sitúa ya en la realidad de un poema que elige un modo directo de nombrar. La sencillez del tono se añade a la del ritmo silencioso que acompaña a esa atmósfera de confesión íntima que es este poema. El poeta no recurre al simbolismo por el cual el río pasa a significar otra cosa distinta de lo que es, una corriente atrapada por sus cauces. El río fue la lluvia y hoy es el agua que fluye; es un espacio rodeado de maleza por el que se hacen camino las barcas; es un lugar al que el protagonista del poema acude para hallar la posibilidad de escapar quizá de sí mismo. Las barcas que reposan sobre el río al final del poema parecen, sin embargo, cobrar el significado sugerido de seres que se encuentran en el mismo camino y chocan entre sí, apenas sin saber otra cosa las unas de las otras sino el hecho de compartir un mismo lugar. El río aparece como espacio que el hablante habita, es directamente lo que un río es en consonancia con el lenguaje directo del poema y con la emoción sencilla que ese poema trata de provocar; pero, sin embargo, su presencia hace germinar esa sugerencia simbolista del final del poema. No es muy diferente de lo que encontramos en otro poema de ese mismo libro; el título es «El Duero por Zamora», también de *La vida fácil*:

Laúd entre los álamos del río.  
Verdura de los prados fríos son  
tus ojos. Y el rocío de las eras,  
cuando miras que pasa a Portugal  
el Duero, no sostienes, que se baja  
con él tu dulce lloro. Verdes, trigos,  
ceremoniosos vuelos, la cigüeña,  
se alejan de Occidente. Y la piedra  
vacía de sus torres y campanas  
y unos cipreses negros  
junto a tumbas con cruces herrumbrosas.  
Y ruiseñores que cantan  
asomados al valle por si vuelves (Trapiello 1994: 226).

La diferencia con el otro poema, desde un punto de vista poético, es clara. En los dos prima la sencillez expresiva, pero en este último Trapiello opta claramente por un simbolismo machadiano que se hace evidente desde el primer verso. El río del poema primero protagonizaba el poema en cuanto que río; el segundo río es un

elemento más de un poema simbolista que pretende crear en el lector una sugerencia de algo que se ha ido.

Un texto de otro poeta de la misma generación de Trapiello y no lejano en presupuestos literarios a éste, Miguel d'Ors, reúne esos dos tonos que acabamos de observar en Trapiello. Al comienzo de «Tardes del río», como ahora veremos, hallamos el relato de un momento del pasado; en ese inicio, como en «El río» de Trapiello, se elige un lenguaje directo y narrativo que refiere una anécdota, pero, también como en el de Trapiello, los versos finales del poema le otorgan una lectura simbolista a algunos de los elementos de la primera parte de este poema incluido en *La imagen de su cara* (1993):

Era en verano, cuando  
las tardes se prolongan  
más allá del ardiente  
imperio de los tábanos.

La vida entonces era  
misteriosa y sencilla:  
inmenso olor a heno,  
borrosas campanadas,

vacas quietas, el agrio  
grito del arrendajo,  
algún camión subiendo  
hacia Pontecaldeas...

Allí el verdor fugaz  
del agua bajo el arco  
de inmemoriales robles  
me reveló un secreto.

Y otro —que era la cifra  
de mi existir— aquellas  
sombas de mariposas  
que cruzaban el río (d'Ors 1993: 23).

Sería arriesgado señalar que la presencia del río en el tiempo poético presente parezca más acusada en autores cuya infancia y juventud haya transcurrido en lugares, como los del norte de España (Colinas y Trapiello nacieron en la provincia de

León; d'Ors, en Galicia), cercanos a ríos pequeños y a ríos grandes, caudalosos o simples arroyos o torrenteras, pero que, en cualquier caso, fluyen aun a pesar del verano y del calor. Quizá sea —lo es, sin duda— una obviedad, pero no quiero dejar de constatar aquí que cuando, en esta búsqueda sobre la presencia de los ríos en la poesía española actual, he encontrado referencias destacables, ha sido mayoritaria, aunque no exclusivamente, en poetas del norte de España. Del País Vasco es, por ejemplo, Jon Juaristi, autor de un poema en el que se recurre, como en el de Miguel d'Ors, a un recuerdo de juventud. El río del poema de Juaristi no es el centro de la composición, pero nos hace pensar en la aparición del río en relación, una vez más, a los recuerdos de la infancia y la juventud. El poema se abre con la imagen del profesor en el aula en una tarde lluviosa de enero en la que intenta hacer llegar a sus alumnos unos poemas de *Aire nuestro* de Jorge Guillén. La ironía es el tono de los versos de esa primera mitad del poema, en la que se lee: «¿Qué les dirás después a estas frentes estólicas, / flor de fin de milenio / que por algún milagro han consentido / en venir hoy a clase o que, sencillamente, / permanecen aquí desde hace una semana / para evitar mojarse» (Juaristi 2000: 176). Esta parte narrativa deja paso a otra de corte elegíaco:

De otra tarde te acuerdas:

*Clamor* leído en grupo a la orilla del Cares,  
y de aquel profesor de tu bachillerato  
—Agustín— que decía: «Así está bien. Dejadlo  
como está». Ya ha pasado más de un cuarto de siglo.  
Déjalo como está. Que el bedel vespertino  
te libre del delirio de intentar lo imposible.  
El poema despliega su propio comentario  
y lo demás es ruido:  
«Aprender, enseñar, lecciones, aulas» (Juaristi 2000: 176-177).

La referencia al río es brevísima, pero significativa: en esta ocasión, su empleo puramente denotativo está matizado por su incorporación al territorio mítico del recuerdo. Aquí, el río Cares, junto al profesor y junto a la juventud recordada del protagonista, conforman ese mito de la felicidad pasada y opuesta a un presente ramplón y gris simbolizado en el poema por esa lluvia triste de enero.

Otras alusiones de Juaristi al río nos lo muestran seguidor —como viene siendo habitual— de una tradición simbolista, como se observa en «Baztán», de *Los paisajes domésticos* (1992), en el que la referencia al río es absolutamente convencional en ese sentido: «El arroyo entristecido / ha gastado con los días / sus riberas» (Juaristi 2000: 140); o en «Maestu», el último poema, fuera de libro, de la poesía

reunida de Jon Juaristi en la editorial Visor el año 2000. Desde el inicio del poema observamos el deseo de adentrarse en la más pura convención y tradición respecto del símbolo del río y sus posibles significados: «Río del tiempo / que cruza el alma / fluyendo siempre / desde el mañana» (Juaristi 2000: 193).

Pero los ríos corren también entre los poetas de otras zonas de España, aunque de manera menos torrencial. Me voy a limitar a constatar la presencia de lo fluvial en un poeta de una de las regiones más secas de nuestro país, Murcia; es Eloy Sánchez Rosillo, del que destaco «El río» —de *Elegías* (1984)—, cercano en su estética al haiku, pero también al minimalismo de la tradición popular de la lírica española:

El sauce y el río.  
El sol y el agua.

Detente. Contempla  
la mañana.

No pienses  
en nada (Sánchez Rosillo 1984: 13).

Mencionemos también a otro poeta no norteño, a Juan Luis Panero (Madrid, 1942), que nos lleva al Guadalquivir en «Palabras junto al río (Sevilla, 1966)», de *A través del tiempo* (1968), su primer libro, en el que hallamos un camino intermedio entre el empleo simbolista del término y su utilización como un elemento más del poema. Así, pues, al lado del río que quiere simbolizar el fluir del tiempo hacia la muerte, tenemos el río junto al cual sucede el hecho que se narra:

Quietas las aguas bajo la luna turbia de septiembre  
y las palabras como globos de humo  
torpemente elevándose, deshaciéndose luego,  
materia sin ceniza bajo el pausado aire.  
«Si tú pudieras», una barca desarbolada pasa  
y lentamente en la noche se pierde.  
«Detrás de todo está Dios, la esperanza», caen las hojas  
de principio en otoño, rozan las tierras a nuestros pies.  
«Tienes que pensar en el futuro, que luchar»,  
las luces poco a poco se apagan tras las ventanas, enfrente.

No pude contestarte, aún no puedo,  
miramos pasar el río, la oscuridad, el tiempo,

tu voz se fue rompiendo hasta hacerse silencio.  
Después nos fuimos. No pude contestarte.  
Ahora simplemente te escucho en la memoria,  
con remota ternura doy fe de tu recuerdo (Panero 1997: 38).

El río es el escenario de esa conversación en la que alguien se dirige al protagonista del poema. El recuerdo de ese momento se realiza desde el conocimiento de que la respuesta que se dio ya nunca podrá ser ofrecida porque quien pronunció las frases reproducidas en el poema ha muerto. Paralelamente, el poema crece en torno a la convencional imagen de «miramos pasar el río, la oscuridad, el tiempo». Juan Luis Panero acepta la tradición del símbolo del río, pero lo enriquece con un uso que se corresponde con el tono más narrativo de la lírica realista española de la segunda parte del siglo xx.

La poesía de quienes publicaron sus primeros libros en los años 80 y 90 no es especialmente pródiga, hasta donde yo conozco, en la utilización del río como símbolo, es decir, como elemento de la naturaleza que existe en el poema como sugereencia. Esta ausencia parece paliarse con la llegada de la poesía de los más jóvenes en los años finales del siglo del xx y en los primeros del XXI, pero es acusada en sus predecesores. Creo que la causa de ese hueco radica en el cansancio respecto del uso simbolista del paisaje. La poesía simbolista de la segunda mitad del xx cambia el procedimiento de la lírica anterior, pero, en ocasiones, mantiene los motivos, entre los que son especialmente destacables los relativos al mundo de la naturaleza. Como decía Cernuda —en 1938— en un precioso poema de *Las nubes* («Tristeza del recuerdo»), «Agua ha pasado por el río abajo» (Cernuda 2002: 57); tanta, en lo referente al propio uso del término río, que las últimas generaciones lo han rehuido como referente simbólico —e incluso real—, pero no, y ahí es donde quisiera llegar en estas últimas páginas, como elemento metapoético a través del cual reflexionar sobre la palabra. Aunque señalado como característica de la poética novísima de la generación del 70, lo metapoético se percibe como un aspecto más importante incluso en la poesía de los últimos años del siglo que en la de los años 60 y 70. En los tiempos presentes la «ficción» literaria ha sido sustituida por la reflexión sobre esa «ficción», o sobre su hecho de ser creación en cuanto que tal «ficción», esto es, como mecanismo artístico desde el que mirar eso que habitualmente llamamos realidad. Las palabras parecen haberse gastado en su uso denotativo y ya solo pueden ser empleadas como elementos cuyos significados se observan en el transcurrir de sus propios significados y de su continua recreación cultural y social. Podría ejemplificarse lo afirmado con algunos de los poetas más notables del período al que me refiero, pero vale la pena hacerlo con dos menos conocidos, cuya obra poética merecería una atención crítica mayor de la que hasta el momento se les ha prestado.

Uno de ellos es Mario Míguez y es autor de un primer libro, titulado *23 poemas* (1998), que abrió el camino a los dos (*Pasos*, 2008, y *El cazador*, 2008) que vendrían antes de su fallecimiento en el año 2017. El poema 8 de *23 poemas* gira en torno a la verdadera alegría y su manifestación a través de las lágrimas. El asombro ante la realidad tal cual la realidad es llena los versos de un poema largo y luminoso, en el que, en un momento determinado, se lee:

Todo pierde su ser, sólo está siendo.  
Casi es sueño la luz, nada es del todo.  
La aurora mientras nace se disipa,  
el día se construye mientras muere.  
De qué modo asombroso e incesante  
con nuestro ámbito incierto nos perdemos.  
En surgir y borrarse simultáneos  
sigue fluyendo incomprendible sangre.

No basta la metáfora del río,  
porque al sentirlo en mí yo sé que es sangre (Míguez 1998: 20-21).

Más allá de lo que puedan llegar a significar estos dos versos finales en el contexto del poema, interesa destacar el proceso por el que se llega a decir que «no basta la metáfora del río». Esta negación lleva implícita la identificación previa entre el fluir de la sangre como realidad vital y la imagen del río como imagen de la vida. El poema interrumpe su curso para recordarse a sí mismo que son palabras las que lo crean y que las que podrían haber sido pronunciadas no sirven, no bastan.

Algo parecido expresa el hablante de «Río», un poema de Miguel Muñoz, contenido en *Trabajar no es malo* (2003). El poema se pregunta por la felicidad y por lo que esta cosa sea, aunque parte ya de la certeza de que «saber es inútil» (Muñoz 2003: 30). Es desde esa posición desde la que el poeta desarrolla la imagen del río, símbolo aquí también del tiempo; y se lee: «El río es la metáfora del tiempo / preferida por Borges / y el río no lo sabe» (Muñoz 2003: 30). Río y metáfora otra vez unidas en un poema que, como todo poema de este tiempo, lo es en cuanto que transmite la idea de serlo. Ahora bien, ni en este poema ni en el de Mario Míguez es un prurito metapoetizador inútil lo que hallamos, sino una reflexión que se realiza desde el deseo de posesión de lo que es la cosa en sí. El poema de Miguel Muñoz finaliza con dos versos sintomáticos: «Ser feliz es un juego de palabras. / ¿Tan difícil es ser como el río?» (Muñoz 2003: 31). La ironía del primer verso desaparece en el segundo, en el que, más allá ahora de símbolos o metarreferencias, el río surge

como ese fluir de agua que desconoce su existencia y puede, por ello mismo, llegar a gozar de eso que el poeta llama felicidad.

En el caso de Mario Míguez, deberíamos encaminarnos al poema 16, directamente relacionado con el 8, del que reproduzco algunos versos:

Un latido del mar es el origen.  
Un infinito mar se expresa en este río.  
Pero el mar sigue oculto.  
[...]  
Fuimos en el río que está dentro del mar:  
en un mar intangible fluye un río de sangre.  
Porque sólo es humano lo que fluye.  
el mar se nos ofrece latiendo en ese río.  
[...]  
Sólo cuando en el río silencioso  
aguarda un corazón formado en el silencio,  
un corazón que, fiel y vigilante,  
ama y sufre en el río porque cree en el mar,  
entonces con el río  
el mar ocultamente se le entrega.  
[...]  
Y se le da a beber el mar de un trago  
incomprensible. Agua, viva, sin sangre (Míguez 1997: 41-42).

El poema parte de la metáfora manriqueña del río y el mar; pero nace de ella para modificarla: río y mar quedan igualados puesto que no son elementos que se nieguen, sino, contrariamente, se necesitan, al ser, de algún modo, una misma cosa. La imagen central de estos versos podría situarse en el ser que «ama y sufre en el río porque cree en el mar». Desde esa posición afirmativa que favorece la creencia, «el mar ocultamente se le entrega». Como en el poema de Miguel Muñoz, este poema avanza sobre la tradición para, sobre ella, decir de un modo nuevo. Como sucede también en un poema de José Luis Rey, con el que se cierran estas breves consideraciones; pertenece a *La luz y la palabra* y se sitúa con el número II en la parte «El camino del alba». El hablante del poema se dirige a sí mismo y se interroga sobre distintos momentos de su vida guiado por un deseo, el de saber «¿Qué nos queda / de aquellos días de la luz intacta» (Rey 2001: 93). Como punto de partida y cierre del poema, el poeta se sirve de la imagen del río para enmarcar esa búsqueda y para darle nombre a esa «luz intacta»:

Sí, la belleza es como un largo río  
que fluye lentamente entre las nubes.

[...]

Sí, la belleza es eso: un alto río  
que sube de nosotros hacia el cielo (Rey 2001: 91 y 93).

Como en el caso de «El río de sombra» de Antonio Colinas, la imagen del río asciende hacia lo alto para que nazca un mundo de significados que le pertenecen en sí mismo —la fluencia, el sonido—, pero que, a la vez, lo despojan de su carácter terrestre y le confieren una naturaleza aérea. Como es lógico, se trata de una imagen con la que el autor trata de hacernos llegar una idea de la belleza y del deseo de alcanzarla, pero, para ello, ha desplazado al río de su lugar original, lo que, simultáneamente a lo primero, podemos entender como una transformación recíproca del agua y del aire, identificados en una sola realidad. Rey se sirve de una imagen visionaria, cuyo origen primero podemos situar en el simbolismo, aunque sea en la poesía surrealista donde con más frecuencia la hallemos. En cualquier caso, es otro ejemplo más de la pervivencia de la poética simbolista en torno al empleo de la imagen río, y, a la vez, una muestra de cómo, aunque nacida de la tradición, la mejor poesía siempre la transforma.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BOUSOÑO, Carlos (1981): *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Gredos, Madrid (2ª ed. rev.).
- CERNUDA, Luis (2002): *Las nubes (1937-1938)*, Visor, Madrid (facsímil de la primera edición, publicada en 1943 en la editorial Schapire, Buenos Aires [col. Rama de Oro]).
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1991): *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- COLINAS, Antonio (1994): *El río de sombra. Poesía 1967-1990*, Visor, Madrid.
- COLINAS, Antonio (1997): *Libro de la mansedumbre*, Tusquets, Barcelona.
- COLINAS, Antonio (1999): *Nuevo tratado de armonía*, Tusquets, Barcelona.
- D'ORS, Miguel (1993): *La imagen de su cara*, Comares, Granada (col. La Veleta).
- GAMONEDA, Antonio (2004): *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Barcelona.
- JUARISTI, Jon (2000): *Poesía reunida (1985-1999)*, Visor, Madrid.
- MÍGUEZ, Mario (1998): *23 poemas*, Pre-Textos, Valencia.
- MUÑOZ, Miguel (2003): *Trabajar no es malo*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina (col. Melibea).
- PANERO, Juan Luis (1997): *Poesía completa (1968-1996)*, Tusquets, Barcelona.

REY, José Luis (2001): *La luz y la palabra*, Visor, Madrid.

RODRÍGUEZ, Claudio (1983): *Desde mis poemas* (edición del autor), Cátedra, Madrid (col. Letras Hispánicas).

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (1984): *Elegías*, Trieste, Madrid.

SHAW, Donald (1985): *La generación del 98*, Cátedra, Madrid (4ª ed.).

TRAPIELLO, Andrés (1994): *Las tradiciones (1979-1990). Junto al agua. Las tradiciones. La vida fácil. El mismo libro*, Comares, Granada (col. La Veleta).