

LUIS FELIPE VIVANCO\*

*Oh tiempo...*

*A Manuel Otero*

Oh tiempo de las rocas que la marea cubre,  
tiempo de los maíces y el camino encharcado.

Oh tiempo de la hierba mojada, tiempo de la  
higuera rumorosa de moscones golosos.

5 Oh tiempo de la huerta, y el caracol (y el niño  
que se atreve a cogerlo). Oh tiempo de las ramas  
cargadas de manzanas, tiempo de los almiarés  
que amarillean, tiempo del pueblo en la bolera.

Laderas y cañadas tienen su vida autónoma  
10 —¡largas tardes calientes de sol!— y es muy difícil  
pertenecer a ella. Tienen posos de espacio  
nocturno y humedades de tojos y madroños.

El mar está en la noche sonando, socavando  
su acantilado. (Estamos dormidos mientras sigue  
15 socavándolo). Al alba, de luz triste en el agua,  
chirría una carreta, despacio, en la calleja.

Oh tiempo de las piedras —con yedra— de las tapias  
de la calleja, tiempo de esa misma carreta,  
de sus ruedas gastadas, de su heno y su estiércol...  
20 (Oh tiempo de las niñas jugando a sus casitas).

Tiempo humano de todos los rincones —amplísimos—  
de soledad reciente, de espíritu que empieza  
poco a poco a ser otro (y a ser libre de veras),  
mirando, y alejándose, y estando junto al sueño  
25 de los hijos.

---

\*Publicado en Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Rota Catrina Imboden, Itzíar López Guil (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Berna: Peter Lang, 2001, pp. 305-315.

¿Qué sueñan? ¿Qué aprenden mientras sueñan?

Oh tiempo de esos sueños, y de ese valle (al otro  
lado de Sierra Plana), tiempo de los rebaños  
en la Sierra..., y la lluvia..., y el suelo de turberas...

Luis Felipe Vivanco (El Escorial, 1907-1975). Arquitecto y poeta, sobrino de José Bergamín. Vivió habitualmente en Madrid, con veraneos en diversos lugares de España. Sus obras poéticas son: *Cantos de primavera* (Madrid, 1936); *Tiempo de dolor* (Madrid, 1940); *Continuación de la vida* (Madrid, 1949); *El descampado* (Palma de Mallorca, 1957); *Memoria de la plata* (Madrid, 1958); *Los caminos* (Madrid, 1974). Otras obras: *Los ojos de Toledo (leyenda autobiográfica)* (Barcelona, 1953), *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), *Lecciones para el hijo* (Madrid, 1961), *Moratín y la Ilustración mágica* (Madrid, 1972), *Prosas propicias* (Madrid, 1976), *Diario, 1946-1975* (ed. de S. Vivanco, Madrid, 1983). En colaboración con Luis Rosales, *La mejor reina de España* (figuración dramática) (Madrid, 1939) y *Poesía heroica del imperio* (Madrid, 1940, 2 vols.). Estudios: D. Alonso, prólogo a *El descampado*; J. L. Cano, «La poesía de LFV», *Ínsula*, 128-29 (julio-agosto, 1957); L. Cerutti, *La poesía de LFV*, Tesis doctoral (Madrid: UCM, 1972); *Cuadernos Hispanoamericanos*, CIV, nº 311 (1976), homenaje a LFV.

\*\*\*

Vivanco parece haber sido un hombre humilde, apagado, ajeno a cualquier tipo de moda, reacio a seguir nada que no fuese el propio impulso que lo empujaba a cantar el mundo natural y artístico, al margen de toda negatividad. «Siempre me he quedado en la vida retrasado unos pocos pasos», confiesa en *Los ojos de Toledo* (p. 63). En su «Invocación a las musas», cuyo lema son unos versos de las *Geórgicas* de Virgilio, se dirige a ellas en estos términos:

Vosotras conducís mi amor hasta los árboles,  
hasta los duros fresnos en el prado sencillo,  
hasta el ligero arroyo sombreado de chopos y de sauces,  
hasta la encina negra sobre la paz del cielo iluminado,  
hasta el pinar reciente de viva maravilla en la luz del crepúsculo.  
Vosotras conducís mi amor hasta los montes,  
atravesando cerros y espesuras, y ríos arenosos,  
y torrentes cautivos entre las rocas ciegas,  
y arrebatadas luces como un clamor abierto  
sobre el cielo azulado.

(*Tiempo de dolor*, p. 13).

Con tales declaraciones es fácil trazar la línea que lleva hasta Vivanco: Virgilio (de quien tradujo las églogas 3ª y 4ª), san Francisco de Asís, fray Luis de León, fray Luis de Granada, Góngora, cierto Hopkins, Azorín, Antonio Machado, Francis Jammes, Enrique de Mesa, Jorge Guillén, y dentro de su propio círculo, Muñoz Rojas (*Las cosas del campo*, 1951), cantores del mundo natural, de la armonía del hombre con la naturaleza. Ya en 1938, cuando unos y otros atizaban la contienda, Vivanco publicó, en la revista *Jerarquía*, III, «Lira serena», que son serenas liras de aspecto intemporal. Tampoco en el prólogo de *Poesía heroica* alude para nada al duro momento por que atravesaba el país, sino que defiende el verso y la estrofa clásicos. Su obra poética, podada de lo anterior a 1945 —fecha del matrimonio de Vivanco con la escritora María Luisa Gefaell— en su última recopilación, se diría que canta en modo menor, vuelta hacia la intrahistoria, y en último término hacia Dios.

El poema «Oh tiempo...», nº XVII de *El descampado*, apareció en la revista malagueña *Caracola*, en 1954. A juzgar por los vv. 13-14, y en especial por el orónimo de v. 27, debe de estar inspirado en la costa oriental de Asturias, donde la familia pasó el verano de 1948, según revela el *Diario* (pp. 30-32). Según M. Muñoz Cortés (*CHAM*, 311, 1976, p. 290), quien pidió a Vivanco «datos sobre las referencias reales de cada uno de los paisajes» de *El descampado*, en este poema se mezclarían también recuerdos de la infancia en Cercedilla (cuando el padre del poeta era juez en El Escorial). Sea como fuere, no cabe duda de que estamos ante un poema de los que justifican una de las acepciones del título general: el descampado no solo es el solar donde jugaban los niños frente a la casa de la familia, en la avenida Reina Victoria de Madrid, sino ante todo el sujeto lírico y urbano que se denominaba, con humor, «arquitecto-remendón», y que en un momento dado explica: «Aunque no esté en el campo su luz no me abandona» (nº IX; cf. también *Diario*, pp. 78 y 125). Más referencias del libro, siempre según el mismo estudioso, son la Sierra de Abantos (Madrid), Villaviciosa de Odón (Madrid), la Ciudad Encantada (Cuenca), Villacastín (Segovia), Piedralaves (Ávila), Buelna (Asturias), Noja (Cantabria), las islas Cíes (Pontevedra), Guadalupe (Cáceres) y Almería. De otras, ni el propio poeta se acordaba.

Vivanco, que pasó por el soneto y por el versículo, en su madurez no fue versolibrista ni garcilasista sino que adoptó la fórmula intermedia: el verso alejandrino, a veces dodecasílabo, a veces heptasílabo, asonantado o sin rima («la rima rica se aleja de la orilla del alma», dice en p. 103). Desde este punto de vista el poema es representativo de tal postura: siete cuartetas de alejandrinos blancos, aunque con sutilezas fonéticas. Si examinamos los hemistiquios de que los versos constan, encontraremos que el tipo más frecuente, que casi alcanza el 50 % (26 sobre un total de

56), es el trocaico, o de acento en segunda sílaba; así son los primeros hemistiquios de los versos iniciales de las cinco primeras cuartetas: *Oh tiempo de las rocas; Oh tiempo de la huerta; Laderas y cañadas; El mar está en la noche; Oh tiempo de las piedras*. La anáfora rítmica subraya la diferencia de tono de estas estrofas frente a las otras dos, más subjetivas y entrecortadas, que incluso se reparten el v. 25. La expresión *Oh tiempo de...* sirve de letanía, nota pedal que se apaga en vv. 20 (con la sordina del paréntesis) y 26, al hablar de los niños. A mucha distancia de este hemistiquio viene el de acento en tercera, o de final hexamétrico (16 casos), sigue el de cuarta (10 casos), y el de primera, que podríamos llamar enfático (4 casos), usado tres veces para exclamar sin interjección: *tiempo de los maíces* (v. 2), *tiempo de los almiarés* (v. 7), *tiempo de los rebaños* (v. 27). A esta relativa uniformidad rítmica hay que agregar cierta profusión de asonancias, que tienden, curiosamente, a agruparse en el cuarto verso de cada estrofa: *amarillean / bolera, tiempo / pueblo* (v. 8). *Tojos / madroños* (v. 12). *Carreta / calleja* (v. 16). *Niñas / casitas* (v. 20). *Mirando / estando* (v. 24). *Sierra / turberas* (v. 28). La excepción es el v. 4, donde las asonancias se suplen con la aliteración de cinco eses y siete oes: *rumorosa de moscones golosos*. Hay que señalar, por último, seis encabalgamientos internos y siete externos, dos de ellos muy abruptos: *de la / higuera* (vv. 3-4), *al otro / lado* (vv. 26-27).

En cierto modo este es el poema de la autoconciencia: lo que se observa no necesita de epítetos, solo de atención. Si se ve desde fuera todo un mundo al que el sujeto no se integra, es posible mantener ante él la curiosidad y la distancia, convertirlo en espectáculo eventualmente atractivo y multiforme. Esa suspensión de intereses, o actitud de apertura, es la que permite captar la sinfonía, la policromía, y también la sincronía de los tiempos. La marea (v. 1), el camino encharcado (v. 2), la hierba mojada (v. 3), las humedades (v. 12), el mar (v. 13), el agua (v. 16), la lluvia (v. 28), junto con los maíces (v. 2), la higuera (v. 4), el caracol (v. 5), las manzanas (v. 7), los madroños (v. 12), el heno y el estiércol (v. 19) componen un cuadro impresionista, de estío norteño, donde el sol y los almiarés apenas contrarrestan el frescor dominante, el verde que no se menciona porque se siente vibrar con multitud de matices.

Cuando el locutor de un poema exclama, está apelando no solo a la función expresiva del lenguaje, sino a la referencial: nos informa de que tal o cual hecho le produce una emoción. En el texto presente lo emotivo son elementos dotados del vector dinámico que los vivifica o los humaniza: el tiempo. Tal información suscita la pregunta: ese tiempo, evocado 14 veces, ¿es interno al objeto, a la vez que externo tiempo humano pasado en contemplarlo, con la mente o los sentidos? El poema, entonces, instauraría una simultaneidad diacrónica: todo se encuentra inserto en el

tiempo, a la vez que lo contiene; todo está constituido por él, es el alma de los seres, pues no hay ninguno inmutable. Los hombres, los niños, los animales, las cosas son como peces en un río: cada cual sigue su trayectoria, paralela o divergente, pero simultánea a la de los demás, mientras la corriente sigue su curso. No es la única vez en que Vivanco parece desquiciar algo el valor de un significante, como si se negara a encerrarlo en una acepción; lo mismo sucede con el lexema de *sufrir* en el n° IX, *aburrimiento* en el XI, *ensueño*, en el XVIII.

No obstante, la tercera estrofa, donde el tiempo no se menciona, parece inclinar la respuesta hacia el tiempo humano, incapaz de sintonizar con esa «vida autónoma» de laderas y cañadas, a la que «es muy difícil pertenecer» (vv. 10-11). Paralelamente, también lo es conectar con la vida del mar, que insomne socava el acantilado mientras los hombres duermen (vv. 13-15). Hay como un islote ucrónico en el poema: las estrofas 3ª y 4ª, referidas a algo telúrico, menos humano: el mar («gran cuerpo de animal respirando», n° XVIII) y las montañas (en cuyas cumbres habita Dios, precisan los poemas VII, XIII y XIV). Las restantes deambulan por elementos familiares, que recuerdan aquellos utensilios prosaicos, manchados, gastados por el uso cotidiano, que había cantado Neruda en 1935 (cf. las «ruedas gastadas», el heno y el estiércol de v. 19, como el «olor a caca de gallina» en el n° X). El poema establece así diversos grados en la humanización de las cosas, entre las que destacan los niños que juegan (vv. 5-6 y 20) y sueñan (vv. 25-26). Los adultos —mundo aparte— no figuran: la carreta (v. 16), pero no el carretero; los rebaños (v. 27), pero no el pastor (mencionado en el n° XIV como alguien que, al bajar de la montaña, huye de Dios y busca los hombres, al revés que el poeta, que se aparta de ellos y sube «con el alma descalza», n° XII); la bolera, lo más próximo a la actividad lúdica infantil, pero frecuentada por un inconcreto *pueblo* (v. 8). Los niños y las cosas son los agentes de la intrahistoria, frente a los adultos que lo son de la historia y sus vilezas (del «malestar de historia» rechazado en el n° XI). De ahí que este poema, como el siguiente, cante la armonía, la inocencia y el espesor temporal de las cosas en las que nos objetivamos porque ayudan a vivir, elementos impregnados de tiempo humano (v. 21), ennoblecidos por él y a la vez capaces de transformar el espíritu, ese espíritu que capta en soledad el mensaje de los rincones y «empieza / poco a poco a ser otro (y a ser libre de veras)» (vv. 22-23), opuesto «a todo lo que sea / merma o deformación política del alma» (n° XII). «Vivir hacia dentro... Vivir hacia el alma», anhela el poema XX. En resumen: las Geórgicas y las Bucólicas frente a la Farsalia, la guerra civil de cada día.

Si se prescindie del paganismo más o menos militante, no queda muy lejos la actitud de Pessoa-Caeiro, cuyos poemas aparecieron en castellano el mismo año que *El descampado*:

## XVI

Quem me dera que a minha vida fôsse um carro de bois  
que vem a chiar, manhãzinha cedo, pela estrada,  
e que para de onde veio volta depois  
quase à noitinha pela mesma estrada.

Eu não tinha que ter esperanças —tinha só que ter rodas...  
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...  
Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas  
e eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.

## XVIII

Quem me dera que eu fôsse o pó da estrada  
e que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fôsse os rios que correm  
e que as lavadeiras estivessem à minha beira...

Quem me dera que eu fôsse os choupos à margem do rio  
e tivesse só o céu por cima e a água por baixo...

Que me dera que eu fôsse o burro do moleiro  
e que êle me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida  
olhando para trás de si e tendo pena...

Caeiro es, en palabras de Georges Güntert, «um homem desapaixonado, calmo, tal vez mesmo feliz, equilibrado, que no seu retiro campestre aproveita o melhor possível a sua vida simples» (*Fernando Pessoa. O Eu Estranho*, trad. de M. F. Cidrais, Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 135). «Para estes homens bucólicos —continúa— tudo tem idêntica importância, todas as coisas pertencem à mesma natureza espacial objectiva» (*op. cit.*, p. 141). Y, por lo mismo, el sentido que en él domina es la vista. «Eu nem sequer sou poeta: vejo», dice Caeiro con la contundente simplicidad de un presocrático.

«Mis ojos (humildes / pinceles que se entregan sin oficio a las cosas)», afirma Vivanco (nº II), que otras veces se refiere a «mis ojos de niño» (nº XI), «ojos míos, de asombro de niño» (nº XXIV). «A concepção da linguagem de Caeiro é levada às últimas conseqüências. Conduz à tautologia, à exorcização e repetição de meros nomes, atrás dos quais se desvanece a realidade das coisas» (Güntert, *op. cit.*, p. 151). En Vivanco abundan los poemas que, como el presente, usan el puro nombrar, precedido o no de un término exclamativo: «¡Relucir como el árbol, como las piedras claras! / ¡Reposar entre aromas de estrecha carretera! / ¡Roja tierra y tomillos! ¡Luz lluviosa y retamas!» (nº VIII). Al final de la recopilación titulada *Los caminos* hay una docena de textos titulados «palabras» que carecen no solo de imágenes, como la restante poesía de Vivanco, sino de ilación gramatical: son en su mayoría simples sustantivos, adjetivos o verbos yuxtapuestos, sin rima, sin medida:

Agua  
Luna  
Oración.

Agua  
Memoria  
Llanto.

Agua  
Huida  
Mujer.

Agua  
Musgo  
Retrato.

Agua  
Suicidio  
Abril.

Agua  
Sombra  
Descanso.

Parecen ser de su última época, lo que los hace aún más significativos: indican un ideal de desnudez, una meta a la que Vivanco se dirigió siempre, en un proceso no

disímil del sufrido por el pintor Mondrian. En cuanto al contenido, hay también una trayectoria paralela que culmina en un poemilla igualmente tardío de su *Cancionero de Loredó*, y se titula «Desde mi retrete». A él pertenecen estos versos notablemente audaces para su tiempo:

Mi retrete —taza vieja,  
 tabla suelta y sin pintar—  
 es importante y poético  
 de día, y de noche aún más...  
 Ventana de mi retrete:  
 ¡Nunca te podré olvidar!...  
 Nunca —ni vivo ni muerto—  
 tendré otra ventana igual.

(Los Caminos, pp. 244-245).

Esta postura tiene, sin embargo, un curioso precedente del que nos informa el propio Vivanco. En *Moratín y la ilustración mágica*, asunto que puede haberle interesado desde mucho antes, dedica unas páginas a la poesía del s. XVIII, y en especial al ensayo del marqués de Valmar al frente de su *Antología*. En este libro descubre —como también el Azorín de *Clásicos y modernos*— al simpático poeta y capellán de monjas Francisco Gregorio de Salas, autor del *Observatorio rústico*, compuesto en silva de consonantes:

En el poema de Salas —comenta Vivanco— hay tiempo concreto vivido por el hombre, es decir, hay paso tranquilo y holgado de las horas del día, y paso de las estaciones del año. Es un poema en que me levanto de la cama, desayuno, salgo a la huerta y riego los frutales, voy de caza, descanso en una cañada olorosa de retamas y madroños, mato un conejo, etc.; y mientras tanto, miro, escucho, huelo, es decir, le hago caso a la realidad que me rodea en cada momento y también le hago caso al paso mismo del tiempo... Esta igualdad de validez estética que adquieren todos los ruidos, agradables o desagradables, recogidos por el poeta en la realidad misma de un amanecer pueblerino cualquiera, nos sitúa ya a su poema fuera del convencionalismo de la época (pp. 32-33).

Tal atención a la realidad campesina, contemplada desde el ocio de una modesta altura intelectual, empareja a Salas y Vivanco, quien en su análisis llega a esta paradójica conclusión: «Salas, en efecto, es tan prosaico y vulgar, que empieza a ser poético otra vez y de otra manera. Esta otra manera es la que le hace saltarse un par de siglos y enlazar con la poesía de la vida cotidiana de un Francis Jammes o de un



Lugones» (p. 31). La limitación de Salas consiste en que ni sueña ni canta, «aunque con el prosaísmo de su verso nos sugiera una manera de ver la naturaleza y hasta de cantarla, en el sentido de hablar sencillamente de ella. Si la poesía es más realidad, no cabe duda de que la hay en esta poesía *idílica* de Salas» (p. 33). Es cierto que la lira de Vivanco tiene otras cuerdas, como Dios y la familia, además del campo, y que en esa trinidad los dos últimos elementos parecen sensorio y manifestación amorosa del primero. Sin embargo, la presencia de Dios en *El descampado* (a pesar de la ocurrencia de imaginarlo en un taxi, n° XXVI) es algo problemática: «Señor, no me haces falta», dice y repite el primer poema del libro. Y en el n° VI insiste: «No podría, Señor, seguir siempre a tu lado / sino siendo estas cosas que quiero ser... Mi dolor y mi gozo / no eres Tú, que avivándome permaneces oculto, / sino estas florecillas de reseda, amarillas». De tanto divinizar la naturaleza, lo divino casi acaba sobrando, es como un postulado del que no estaría bien prescindir: «Sigue dándome ganas de vivir engañado», reza en el n° XXV. Donde más claro lo expone es en el siguiente fragmento también inspirado en la costa cantábrica:

Mi excursión o paseo a la entrada de la ría de Unquera. Todo aquel paisaje tan variado, tan sombrío, tan rico de color, de luces y de sombras, tan angosto y tan amplio. Con soledad de montañas lejanas, y soledad de agua sola de la marea alta, y soledad de mar. Con soledad de cerrillos de encinas junto al mar. A cada paso, un mundo, una visión distinta... ¡Qué poema inagotable, ese paseo! Soledad y emoción religiosa de mar y costa, de pleamar y costa, de pleamar en la ría y cabezotas y rostros lejanos de montaña. La naturaleza me produce emoción religiosa. No lo puedo remediar. Y no debo engañarme a mí mismo. Me acuso, padre, de que la naturaleza es lo que me produce más emoción religiosa. Y mi rezar —mi oración sin palabras— es contemplar. Y mi oración con palabras —perdón, abate Bremond— quiero que sea mi poema» (*Diario*, p. 80).

No se trata de negar la religiosidad de Vivanco en cuanto persona —cosa irrelevante a nuestro propósito—, sino de precisar que buena parte de su obra, pese a las invocaciones a Dios, y a veces por ellas mismas, no posee, a nuestro juicio, carácter religioso, contra lo que Dámaso Alonso afirmaba al contraponer poesía arraigada y desarraigada. Quien siente cerca a Dios, como san Juan de la Cruz, no necesita mencionarlo a cada paso. Y el poema «Oh tiempo...» demuestra que para Vivanco la naturaleza es poética *per se*, sin buscar en ella más que lo humano.

Sería demasiado fácil tachar a esta poesía de conformista, burguesa o escapista, de igual manera que nada costaría encontrar adjetivos degradantes para la poesía comprometida. Tras la náusea provocada por la vida política antes de la guerra, en ella y después de ella, nada tiene de extraño que un poeta con raíces en ambos bandos optara

por encerrarse a cal y canto en un reducto idílico, aun a riesgo de quedar como el alma de Garibay, sin complacer a nadie. Además de esto, Vivanco, que publicó sus primicias en *Litoral*, llega a la palestra literaria tras un conjunto de poetas con voz muy propia, la mayoría de los cuales siguieron escribiendo en el exilio, sin apenas contacto con su público propio. El grupo al que pertenece Vivanco, y que suele denominarse generación del 36, escindido por la guerra cuando sus miembros salían de la adolescencia, es el más polarizado: frente a los exaltados de toda laya, la aséptica obra de Vivanco supone una protesta silenciosa, y su búsqueda de sencillez resulta casi agresiva.

No pretendemos hacer de Vivanco un rebelde, aunque así lo denominan dos de sus amigos más cercanos, Ricardo Gullón y Luis Rosales, sino señalar algo inevitable en el vaivén de los estilos. El camino elegido por Vivanco, tal como señalamos, estaba ya trillado por nombres ilustres. Pero al igual que el suyo, lo estaban los restantes: la capacidad de renovación de las artes en la segunda mitad del siglo XX era y es algo muy cuestionable, que, en cuanto a la poesía, hoy se ve con nitidez en la evolución de Alberti, Aleixandre, Cernuda, Diego, Doménchina, Guillén y otros que les siguieron, por más que el marbete de neoclasicismo no sea habitual en una crítica generalmente benévola. La obra de Vivanco es austera, franciscana, en forma y contenido. Busca lo humilde, lo que pasa inadvertido a cualquier mirada menos al ojo del poeta. Tras la imaginaria vanguardista y la verborrea surrealista, Vivanco tuvo el valor de hablar claro, como Machado o Cernuda, y en el tono fenomenológico usado por el primer Guillén («El balcón, los cristales, / unos libros, la mesa. / ¿Nada más esto? / Sí: maravillas concretas», *Cántico*, Madrid, 1936, p. 24), yendo, pues, a las cosas mismas, poniéndolas unas tras otras, y haciendo que de su aproximación salte la chispa lírica: (*Continuación de la vida*, p. 139). No necesita otros malabarismos. Vivanco, que no se mete con nadie, no está, aparentemente, contra nada, protesta, a su manera, contra un mundo desquiciado y deshumanizado, cuando intenta recuperar la poesía aventada por la ambición y la barbarie. Canta con similar entusiasmo paisajes de Galicia, Andalucía, Extremadura, Cantabria o Castilla; lo atraen por igual el mar, las rías, las montañas, las ciudades, los pueblos, el campo, sus hombres, sus animales, sus aperos, como al pintor Benjamín Palencia, cuya obra le es tan afín. Su ideal, que habría suscrito Caeiro, es que el alma se parezca a una recua de mulas, a un olivo recién vareado (pp. 108-109). Ser poeta, dejó dicho, es suspender en el aire «unas pocas / palabras necesarias, y quitarse de enmedio» (nº XXVI).

ANTONIO CARREIRA