



Tiempo, Tradición y Ciudad en la poesía de Fernando Ortiz

Antonio M. Sánchez
Goldsmiths College, University of London

[Localice en este documento](#)

“No poet, no artist of any art, has
his complete meaning alone.”,
T. S. Eliot

Una de las características que inmediatamente detecta el lector de la poesía de Fernando Ortiz es la recurrente mención de otros poetas cuya obra he tenido una gran influencia en la del autor sevillano, y mediante las cuales consigue dar a su obra la honda resonancia temporal que se deja sentir en sus versos. La primera impresión tanto temporal como de la tradición nos la dan algunos de sus títulos que no pueden ser más significativos a este respecto. Su primer poemario se titula *Primera despedida* (tomado de un verso de Brines); el tercero y el cuarto *Vieja amiga* (asimismo proveniente de Brines) y *Marzo* respectivamente. No tan evidente a primera vista la resonancia temporal en su segundo poemario, *Personae*, aunque la cuestión quedará, esperamos, más clara después de unas precisiones iniciales.

Una lectura más atenta revela que esas referencias se plasman también estilísticamente en la poesía de Ortiz en la que se dejan sentir ecos de dichos autores que vendrían a constituir las señas de identidad de la tradición en la que Fernando Ortiz quiere inscribirse y de la que se siente heredero.

En efecto, la crítica ha venido señalando la presencia de otras voces más o menos familiares en la poesía de Fernando Ortiz desde que empezó a publicar(1). El propio autor así lo ha dejado patente en sus escritos; la nota final a su libro *Personae* dirigida a Mr. Eliot, y de la que entresacamos el siguiente párrafo, es un perfecto ejemplo:

“Le confieso que me sería grato imaginar a un posible lector que, al igual que yo, se demorase con gusto escuchando las pisadas que resuenan en estos poemas: ¿Arguijo, Medrano, Bécquer, Juan Ramón, Machado, Cernuda? [...]

Permítame señalar al menos cuál ha sido mi intento: un continuado homenaje a la tradición poética andaluza. De ella se ha nutrido algo de lo mejor de mis versos. De ella se ha nutrido algo de lo mejor de mi vida.” (Ortiz: 66)(2)

Sin embargo, la mayoría de las referencias que tratan de este aspecto en su obra lo hacen encuadrándolo en el marco del llamado culturalismo. Es decir, como una característica propia de cierta poesía, en especial la de la primera época de los novísimos, que predomina en los años setenta. Discrepamos de esta clasificación. En esta poesía, a diferencia del uso que veremos en Ortiz, el empleo de citas, versos y otro tipo de referencias (que por lo reiterado en muchas ocasiones de su alusión a la ciudad de Venecia dio lugar al llamado “venecianismo”) no va más allá en muchos casos, utilizando las palabras de Brines en su prólogo al primer poemario de Fernando Ortiz *Primera despedida*, del “prurito de mostrar la sabiduría o el virtuosismo del artífice.” (Ortiz, *Primera despedida*: 5)(3) Con esta noción de culturalismo en mente, se ha calificado -en ocasiones podría decirse descalificado- la obra de Fernando Ortiz como poco más que buena carpintería literaria. Pero hay que

notar que este culturalismo, la mayor parte de las veces ornamental, y que iba escasamente más allá de la erudición por la erudición, está lejos del uso que se hace de las referencias a obras y poetas en la poesía del autor sevillano.

En la obra de Ortiz, en cambio, el uso de materiales tomados de otros autores tiene, como trataremos de demostrar, implicaciones más hondas y se convierte en uno de los recursos principales para dotar a su poesía de la evidente naturaleza temporalista que la caracteriza. Para ello, nos serviremos del concepto de “superposición temporal” de Bousoño, que el crítico identifica como uno de los recursos “más significativos” de “la agudeza con que el hombre del siglo XX capta el tiempo y la temporalidad de toda realidad vivida.”(4)

Es evidente que en una primera instancia las alusiones explícitas e implícitas que encontramos en su poesía remiten a su conocimiento de la tradición, de determinados autores que han constituido lectura fundamental en su formación de poeta y han dejado profunda huella en la misma. Ahora bien, no para ahí la cosa. En otro nivel, ya no tan aparente, la integración en su propia obra de elementos de otros autores es consecuencia inevitable de su manera de entender la tradición poética. Ortiz toma su concepto de la tradición de la idea de Eliot de la poesía occidental como un *continuum* desde Homero hasta nuestros días(5). La tradición, los autores que nos preceden y aquellos que nos son contemporáneos son, de alguna forma, parte de nosotros y no podemos ignorarlos. Son voces que están en nosotros y forman parte de nuestra propia voz. Tal vez ahora, con lo dicho en mente, se entienda mejor qué queríamos decir cuando asignábamos una significación esencialmente temporal a *Personae* al comienzo de este trabajo. El propio título tiene una doble connotación temporal: por una parte, hace referencia a todas esas voces que nos precedieron y determinan (repárese en el valor disémico del término en tanto que personas y también máscaras); por otra, el acto de nombrarlos se lleva a cabo utilizando una palabra que ya fue utilizada por uno de esos nombres (recuérdese que Ezra Pound tituló uno de sus libros *Personae*). Con ello se consigue hacer referencia a la tradición y, justamente por medio de la misma referencia, se pone en relación lo posterior con lo anterior borrando la linealidad con que podría representarse dicho *continuum*. Eliot, en su ensayo antes citado lo explica brillantemente haciendo ver el íntimo nexo entre tiempo y tradición:

“La tradición es una cuestión de más amplia significación. [...] Conlleva, en primer lugar, el sentido histórico [...]; y el sentido histórico conlleva una percepción, no sólo del carácter pretérito del pasado, sino de su presencia [...]. Este sentido histórico, que es un sentido de lo intemporal cuanto de lo temporal y de lo intemporal y lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace al escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su contemporaneidad.” (Eliot, “Tradition”: 40-41. Mi traducción) (6)

De este modo, la tradición pervive como un todo simultáneo y vivo en constante relación. Así, nos permite tributar un homenaje a la tradición

poética andaluza, como propósito declarado de Ortiz en la nota final a su segundo libro citada anteriormente, utilizando un título de Ezra Pound, a quien, en principio, no hubiéramos puesto en relación con aquélla.

Para poder conseguir esta insospechada simultaneidad el poeta debe poder “borrar” el tiempo. Para ello recurre al procedimiento que ya citamos: la superposición temporal. Mas en este caso no se trata, como señalaba Bousoño, de situaciones que se traen del pasado al presente o de un pasado remoto a otro más próximo al presente, etc. En esta ocasión, se va más allá y se trae al presente a un autor pasado -su obra- consiguiendo, podríamos decir, revivirlo. Con los múltiples efectos que ello trae consigo. Veámoslo en los poemas de Ortiz.

Ya en su primer libro encontramos varios ejemplos de esta técnica. En su poema “23 de febrero de 1810”, el poeta reproduce, como explica la glosa después del título, el momento en que el poeta sevillano Blanco White zarpa desde el puerto de Cádiz rumbo a Inglaterra para no regresar más a España.

“Blancas de cal las casas que en el alba se alejan./

Un tibio sol de invierno va atemperando el aire./

Desde el mar los tejados menos altos y nítidos./

Temo la soledad. Y la melancolía/

me invade si contemplo el puerto abandonado/

y la ciudad hundiéndose bajo aguas azules./

Si miro al mar veo sólo mi presente inestable,/

precario, tornadizo, al igual que las aguas/

que el «Lord Howard» remueve y aparta con su quilla/

-como el tiempo pasado la espuma se disuelve/

mientras el barco sigue seguro su camino-./

Mas levanto mis ojos y un viento ajeno y libre/

despeina mis cabellos, acaricia mi cara,/

templando mi inquietud ante el vasto horizonte./

Ahora miro adelante: ¿Qué habrá tras esas nubes?/

Dejo tierra y afectos. Perdonadme mi odio/

y también el amor que sufro por vosotros:/
aunque nunca consiga desterraros del alma/
habréis de serme extraños. Así, al menos, lo quiero./
No han de volver mis ojos, ni han de volver mis pasos./
Amo la libertad. Y mi amada no es fácil.” (Ortiz: 22)

En el plano más superficial, podríamos considerar el poema como el homenaje que un poeta sevillano tributa a su paisano. Pero, también, encarnándose en Blanco, asumiendo su voz por medio del monólogo interior que constituye el modo de discurso del poema, el poeta logra traer al presente la trágica vivencia de Blanco. Obsérvese que el poema está narrado en el presente que Ortiz reserva en su obra para los poemas en los que rememora su infancia, y que intensifica la inmediatez temporal que comunica el poema. Se logra mostrar la identificación de la figura de Ortiz con la del ilustrado sevillano y, por consiguiente, se deja apuntada la vigencia de la figura de Blanco. Su pensamiento y las circunstancias que lo obligaron a partir están presentes como una de las voces que lo habitan, que constituyen su modo de ser.

En el segundo de los poemas dedicados a Blanco, el soneto “Liverpool 1839”, la situación se complica algo más:

“Oye la voz que canta. Está sentado/
y es un anciano que medita al fuego./
Esa voz... trae el perfume del dondiego/
y trae el perfume de lo ya pasado./
Trae a ese andaluz atormentado/
que altivamente desdeñó el sosiego./
Y va trayendo sobre el blanco pliego,/
un verso escrito en el idioma amado./
Suenan campanas. Vuelve ahora a Sevilla,/
recuerda el río, una alta torre, el llano,/
los jardines que mueren en la tarde.../
Mira lo escrito. Es una seguidilla:/

alza con mucha lentitud la mano/

y acaricia la frente que le arde.” (Ortiz: 26)

En este poema, la primera superposición se produce al contrario que en el poema anterior. Nos sitúa en el pasado, en los últimos años de la vida de Blanco. Los dos primeros cuartetos describen la situación en ese momento del pasado. Al final del primer verso del primer terceto, se produce otra superposición que nos lleva hacia el pasado sevillano de Blanco por un instante. Con esta doble superposición se logra el efecto de presentar su figura no como una figura del pasado que se rememora -plana por estar sólo en esa dimensión-, sino como una figura vivificada, llena de inmediatez. Por consiguiente, su sufrimiento, la agonía de la enfermedad que al poco tiempo acabó con su vida se contemplan como sucediendo en este momento y el impacto que se causa en el lector resulta magnificado por el procedimiento. A reforzar esta impresión contribuye también el uso de la tercera persona que adopta el poeta para describir la situación. Gracias a él, el autor se sitúa como testigo de la situación que, aparentemente, está sucediendo en ese momento. Es decir, por una parte se presenta a Blanco como figura viva en que se contraponen las dos clases de tiempo; conserva el recuerdo de su ciudad natal -su tiempo cualitativo, siguiendo el concepto de *durée pure* de Bergson- en sus últimos años de existencia -su tiempo cuantitativo o cronológico (la *durée homogène* en Bergson)(7)- lo que le lleva a escribir en su lengua nativa una composición propia de su lengua, de su tradición (o de una de sus tradiciones). Por otra parte, el poeta, como testigo, no está en su tiempo cronológico sino cualitativo; el tiempo de la memoria viva y activa que se acumula y constantemente se modifica y constituye la esencia que determina lo que el poeta es.

En resumen, se muestra con el uso de los diferentes estratos temporales compartidos la existencia de un tiempo que escapa al cronológico o, al menos, que no pasa irremisiblemente con él. La tradición, así utilizada, se muestra como un elemento temporal de primera magnitud que impregna toda la lírica de Fernando Ortiz.

El uso de los diferentes estratos de tiempo se realiza mediante la superposición temporal de varias figuras pertenecientes a tiempos distintos que se ponen en relación. Eso es lo que ocurre con poemas como “Caballero veinticuatro” (Ortiz: 53) o “Intra tupino e l’acqua che discende” (Ortiz: 48). En estos poemas, no nos detendremos, por conocido, en el recurso de la superposición para evocar una situación como sucediendo en este momento. Lo que nos interesa resaltar de ellos es la doble visión de la tradición como sucesión de nombres y épocas por una parte, y como conjunto que convive y perdura a través de esas épocas por otra.

En el primero de ellos, dedicado al poeta barroco sevillano Juan de Arguijo, la evocación de su figura se hace superponiendo a la figura evocada la de Bécquer, y a éstas, la de Cernuda:

“Envuelto en negra capa/

a la hora que las campanas con grave asombro/
advierten la caída de la tarde,/
camina el caballero como sombra/
por calles donde el viento se pierde en los adarves./
¿Irá a la Iglesia de la Compañía,/
a la conversación discreta de unos pocos,/
al comento y lectura de unos versos latinos/
donde hallar el sosiego/
que enturbian comerciantes, notarios, acreedores?/
¿Dónde va el caballero/
con paso que se alza sobre el gris de las horas?/
Allá, allá lejos,/
donde no existe el olvido,/
junto a su hermano en la melancolía,/
a cumplir su destino más secreto y más libre.” (Ortiz: 53)

Esta doble dimensión de la tradición como recurso para mostrar la doble dualidad del tiempo que habíamos apuntado en el comentario de los poemas dedicados a Blanco se comienza a poner de manifiesto en las líneas que aparecen después del título (“Los restos de Arguijo descansan cerca de la tumba de Bécquer, ante la que tantas veces meditó Cernuda”). En ellas tendríamos el inevitable fluir del tiempo que se representa espacializado en tres poetas sevillanos de tres periodos distintos. Las dos primeras estrofas están dedicadas, en el uso del presente que hemos mencionado antes, a evocar la figura, vista como un espectro, del autor del Siglo de Oro con un tono, nos atreveríamos a decir, fantasmal: “negra capa”, “grave asombro”, “la caída de la tarde”, “camina el caballero como sombra/ por calles donde el viento se pierde en los adarves.” Es la última estrofa la que nos ofrece el lado el lado cualitativo de la tradición a través de la respuesta a la pregunta que principia la estrofa. La lectura del tercer verso (“Allá, allá lejos,”) nos hace saltar de Arguijo a Cernuda y el verso siguiente produce la revelación al no encontrar la continuación cernudiana al verso anterior. Nos viene así a la memoria el verso de Bécquer que Cernuda tomó para su libro *Donde habite el olvido*. Acaso se entienda ahora el tono fantasmal de que hablábamos que nos hace venir al recuerdo el de algunas rimas y leyendas de Bécquer. Aquí hemos pasado del tiempo cronológico en sucesión como forma más

elemental de entender la tradición al tiempo cualitativo simultáneo y heterogéneo que formó parte de los poetas mencionados del mismo modo que ellos forman parte de Ortiz. En él se prolonga, por tanto, el fluir y el coexistir, en constante transformación como señalaba Bergson para la *durée pure*, que caracterizan a la tradición como elemento temporal. Podría afirmarse, pues, que más que superposición lo que encontramos es yuxtaposición, simultaneidad.

El uso de la técnica es similar en el poema homenaje a Pablo García Baena “Intra tupino e l’acqua che discende.” El poema utiliza en los primeros versos otros provenientes de la obra de García Baena (títulos de poemas, versos), toma, asimismo, parte de un verso del soneto a Córdoba de Góngora para recrear el mundo poético y vital de García Baena. El cuarto verso nos introduce una voz que se aclara por la referencia que el título hace al verso del pasaje, en el paraíso, de la *Commedia* de Dante en que Tomás de Aquino canta las virtudes de Francisco de Asís. El paralelismo es claro ahora: se cantan las virtudes personales que adornan a García Baena con su talento poético de forma paralela a como Dante pone en boca de Tomás de Aquino el elogio de Francisco por sus virtudes y su obra como guía. Se cargan, pues, de un nuevo sentido (más allá del *collage* o del *pastiche*, que tanto han distraído a cierta crítica) los versos iniciales, especialmente el segundo “el monje en la ventana silente ante el crepúsculo.” Y como en un tapiz, en esos tapices que García Baena es tan aficionado a tejer, el dibujo sólo se ve completo al final cuando se comprende que el propio poema entrelaza en un mismo plano a Dante, García Baena y a sus poemas-tapices. El poema usa el motivo del tapiz explícitamente como concepto, y también implícitamente en el modo en que está construido. De resultas de ello, podría decirse que el tapiz representa otra bella manera de expresar el concepto de la tradición como un todo simultáneo a pesar de su individualidad. Como en el tapiz, cada nombre que la constituye supone un hilo independiente, mas lo que vemos es el dibujo final, el conjunto simultáneo que sus hilos entrelazados componen. Así, con este sentido, podría leerse también la enumeración de nombres, títulos, versos... que aparecen entremezclados en su poema “Signos vanos.” (Ortiz: 141-2)

La pervivencia de la tradición no se hace ver sólo a través de la relación entre diversos autores y sus obras; puede también llevarse a cabo de manera similar mediante personajes anónimos. Ése es el recurso empleado en el poema “Un funcionario.” (Ortiz: 195-198) El poeta asume la voz de un “oscuro funcionario” florentino descendiente de Francisco de Aldana. Ese oscuro funcionario recuerda sus orígenes, sus antepasados y, en especial, al autor de nuestro Siglo de Oro. En este recuerdo se mezcla la vida y hazañas de Aldana con su obra incluyendo, a veces, versos de su “Epístola a Arias Montano” en el poema. Se consigue con ello dar a la rememoración un hondo tono temporal que supera la pura nostalgia del recuerdo. Son la vida y la obra excepcionales de tan gran autor, vivas en el funcionario -en cualquiera de nosotros por extensión-, las que permiten a éste situarse por encima de la monotonía y la trivialidad de su quehacer diario.

El poema es complejo por la gran variedad de aspectos que trae a colación, desde la tradición a la función de la creación poética. Resuenan ecos, fórmulas de la tradición poética española, la riqueza métrica y rítmica es asombrosa. Aquí nos interesa particularmente por la idea de la tradición que se desprende de él. La tradición se entiende como la parte de esa circunstancia que somos; que, a pesar de nuestra gris existencia, nos constituye y diciéndonos nuestro origen nos dice también quiénes somos. No somos Aldana obviamente, pero la rememoración, la relectura de su obra nos inserta en la esfera del tiempo cualitativo que nos hace ser capaces de afrontar el cronológico. Esta es la visión, tomada de Eliot, que el mismo Ortiz tiene de la poesía. Por eso colocó el pasaje en que Eliot, en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, expresa esta idea al comienzo de su primer libro y de la recopilación de su poesía *Vieja amiga*:

“Ello [la poesía] nos hace de cuando en cuando ser algo más conscientes de los más profundos e inenunciados sentimientos que conforman el substrato de nuestro ser...” (Ortiz: 9. Mi traducción)(8)

Como vemos, por un procedimiento u otro, Ortiz hace resonar en sus versos los versos de aquellos que constituyen su tradición, que es como decir aquello que es parte integral de nosotros mismos. A este respecto su poema “Signos vanos” (Ortiz: 141) de nuevo representa, con su entremezclamiento de la vida cotidiana y de referencias a diversos autores y sus obras, otro ejemplo de indudable maestría.

A veces se hace de forma explícita, utilizando directamente el verso en su propia creación. Otras veces, implícitamente con versos que recuerdan a los de otros autores. Se establece así un diálogo entre la obra de Ortiz y la tradición, incluyéndose aquí la obra de maestros y autores contemporáneos que están publicando al mismo tiempo que Fernando Ortiz. El caso de Francisco Brines, uno de los poetas que más hondamente ha sentido la preocupación -obsesión- por el tiempo en la poesía española del siglo XX, resulta paradigmático de este diálogo con la tradición (9). No es el de Brines el único nombre. Hay ecos de Borges, de Cernuda, de Juan Ramón Jiménez, de García Baena, de Bécquer, de Antonio y Manuel Machado, de Cavafis, de Eliot... Quizás el caso de Eliot sea una de las presencias más importantes para la formación de Ortiz como poeta (10). No podemos detenernos aquí a analizar en profundidad todas las presencias de Eliot que pueden detectarse en Ortiz. Además, esta tarea ya la ha llevado a cabo con brillantez el poeta y crítico Emilio Barón (11). No es nuestro objetivo realizar un estudio, más propio de la literatura comparada, que analice en detalle todas las presencias de otros autores en la obra de Fernando Ortiz. Lo que se queremos resaltar es el hecho de que a esas referencias se las convierta en referencias cargadas de resonancias temporales. La crítica, salvo alguna excepción, no ha ido más allá de advertir el fenómeno y tildarlo de culturalismo en un modo en que no se hace muy difícil detectar ciertos ecos peyorativos. La excepción sería el propio Emilio Barón que, a pesar de hablar de culturalismo, lo considera de forma positiva. Otros autores, por su parte, se han dedicado a tratar de discernir si el procedimiento empleado por Ortiz podría considerarse *pastiche* o *collage*, juzgando según qué crítico, con diferente valoración

dichos procedimientos. No queremos dar a entender que el *pastiche* o el *collage* como tales procedimientos no estén presentes en su obra; sin embargo, nos parece que, para el estudio de la relación entre tiempo y tradición, centrarse en tratar de encajar definiciones teóricas cuyos contenidos no siempre son precisos y bien delimitados supone, cuando menos, perder de vista lo esencial del recurso tal como Ortiz lo utiliza. A nuestro juicio, en una poesía que se escribe para dar cauce a la obsesión por el tiempo, por su brevedad, por sus efectos, por su percepción, en una “lirica temporal”, por utilizar la expresión de Machado, la tradición, por la capacidad de representar en su naturaleza la doble percepción del tiempo, tiene que jugar un papel fundamental para que esa poesía cumpla eficazmente con su propósito. El único autor, que nosotros sepamos, que con una gran perspicacia ha puesto de relieve este aspecto de la poesía de Fernando Ortiz ha sido el poeta José Antonio Muñoz Rojas en su breve ensayo “La poesía de Fernando Ortiz.” Oigámoslo:

“No sólo son las evocaciones directas de lugares y ocasiones locales, sino el sutil e interior toque que las enriquece. [...] Con sus nombres fehacientes y sin interrogación, Arguijo, Medrano, Bécquer, Juan Ramón, Machado, Cernuda; y de lo mejor universal, pongamos por ejemplo a Eliot y su lección tan bien conocida y asimilada por Fernando Ortiz, poeta culto en el recto sentido de la palabra. [...] *Entiéndase bien que no se trata de culturalismo*, que tanto nutre y trivializa a veces buena parte de la poesía actual. De todas aquellas preclaras voces hay, gracias a Dios, ecos en la poesía de Fernando Ortiz. [...] *Un poeta no es más que una voz personal y continuada, articulada en su propio vivir y sentir, de tantas voces como le resuenan dentro y a las que da vida con la suya propia.*” (Muñoz Rojas: 33. El énfasis es nuestro.) (12)

Creemos que la longitud de la cita se excusa por la precisión con que se expone la visión de la tradición. Esa “voz personal y continuada” expone con iluminadora concisión el concepto de la tradición como elemento temporal de naturaleza dual. Por una parte, en tanto que “personal y continuada,” estamos haciendo referencia a una voz en sucesión temporal a otras, es decir, a una voz espacializada en un punto de la secuencia temporal; por otra, en tanto que “articulada,” expresa el conjunto de voces que la determinan y que no puede ser medido, sólo puede ser sentido, y sentido no sólo en su acepción de percibido, mas también con un significado activo de sentido como influencia viva en su obra, ese dar vida con la vida propia de la cita. De nuevo, la tradición, así empleada, como recurso fundamental que consigue darnos la sensación del inexorable paso del tiempo -por eso la voz es personal- cronológico y, simultáneamente, del tiempo que perdura y se renueva -continuada- y que lo hace, seamos o no conscientes de ese proceso, cobrando nueva vida -que se acumula a lo anterior, y se transforma, no se borra- cada vez. Esto es, un tiempo que existe cualitativamente. No debió escapársele a Fernando Ortiz la sagaz observación crítica de Muñoz Rojas al que dedicó un magnífico

soneto, en su penúltimo libro, del que entresacamos los siguientes versos:

“¡Oh la continuidad de la Poesía/

fluyendo por tu verso y por tu prosa!/
.....

Qué lenta taracea primorosa

donde se apresa el año, la hora, el día.” (Ortiz, *Moneditas*: 61) (13)

No podemos dejar de admirar la asombrosa hondura poética y el profundo sentimiento temporal que nos producen estos versos al recoger de tan bella manera el fluir, el pasar y el suspenderse o sustraerse a ese fluir que la tradición representa en simultánea paradoja.

De esta paradoja el primero en darse cuenta fue Antonio Machado. Archiconocida es su definición de la poesía como “palabra esencial en el tiempo.” Fue el mismo Machado quien en numerosas ocasiones expuso, casi siempre por boca de sus apócrifos, qué se quería decir con ello y cómo se podía lograr una lírica temporal. En “El «Arte Poética» de Juan de Mairena” hace decir a su apócrifo respecto a los elementos de que el poeta dispone para lograr dotar a su poema de la necesaria impresión temporal:

“Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda emoción del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas.” (Machado, *Poesía y prosa*: II, 697-8) (14)

Indudablemente, lo que Machado está diciendo en esta cita es que si bien la poesía tiene un carácter esencialmente temporal, no basta con utilizar esos elementos *per se*; para dar una verdadera emoción del tiempo, el poeta debe combinarlos adecuadamente, en el sentido cualitativo y no cuantitativo, reviviéndolos en su propia obra, con su propia voz, como decía Muñoz Rojas. En el caso de Fernando Ortiz, encontramos que su poesía nos da esa intensa emoción del tiempo gracias al sutil uso que hace de todos esos elementos que enumera Machado en su cita. Una de las características que más llaman la atención en una primera aproximación a su obra es la diversidad de metros, ritmos y formas que descubrimos con un dominio muy notable de los mismos; algo ciertamente inusual en la poesía española que se ha escrito en el último cuarto de siglo. Este dominio del oficio, que en algunas ocasiones se ha criticado como mero ejercicio de virtuosismo retórico, tiene mayores implicaciones de las que sus críticos han sabido ver. Trataremos de mostrar con algunos de sus poemas como la elección de esos

materiales es elemento muy principal para conseguir que sus poemas transmitan una acusada emoción temporal.

En su segundo poemario, aparece su poema “Llave de niebla.”

“Nunca sabremos nada sobre el tiempo./
Ya cobija la cuna en suave sombra,/
ya con su sombra oscura cubre al hombre/
Quizás acerca de esto las palabras/
poco puedan decir. ¿Dónde la llave/
de niebla que entreabría la mañana?/
Era entonces eterno ese mañana/
y ni siquiera preocupaba el tiempo/
a quien creía poseer la llave/
para abrirnos las puertas de la sombra./
-Nada nos preocupaban las palabras/
propias de la miseria de los hombres-./
¿Mas por qué esa miseria que la los hombres/
disuade de esperar en el mañana?/
¿Y esa desconfianza en las palabras/
mayor aún cuanto menor el tiempo/
de gozar de las luces y las sombras/
antes que nos encierren bajo llave?/
He intentado saber cuál es la llave/
que nos descubra que por qué los hombres/
se resignan al reino de la sombra/
antes de que se extinga su mañana./
Años hace pensé: cuestión de tiempo;/

cuestión de libros, años y palabras./
Algo sé ya de cierto. Con palabras/
nadie nunca logró forjar la llave/
que permitiera traspasar el tiempo./
Así, de nada sirve para el hombre/
ni la promesa de un feliz mañana/
ni la amenaza de la eterna sombra./
Mas todos fuimos dioses. Suaves sombras/
nos cobijaron. Cálidas palabras/
iluminando siempre la mañana./
En nuestra mano siempre aquella llave/
que detenía el paso de los hombres/
y penetraba el corazón del tiempo./
Ya sé que el tiempo huye como sombra,/
que poco importa el hombre y su palabra/
y que perdí la llave y el mañana.” (Ortiz: 60)

Destaca inmediatamente lo inusual de su forma; se trata de una sextina, composición inusual en la poesía española y que por su complejidad no había tenido buena acogida, excepto en el Siglo de Oro (15). ¿Por qué, entonces, querría Ortiz utilizarla? ¿Es su uso un mero ejercicio de facultades retóricas? Indiscutiblemente se necesitan grandes facultades y conocimiento de la técnica para escribir una buena sextina, mas eso no puede justificar la impresión que la de Ortiz produce. La importancia que tiene la elección de la composición se deriva de la historia de la misma. Sextinas se escribieron pocas, y basta hacer un recorrido por la historia de la poesía española para caer en la cuenta de que quien con más frecuencia y fortuna estética la practicó fue el poeta sevillano Fernando de Herrera, que compuso cuatro de ellas. El autor expresa al final del libro haber querido rendir un homenaje a la tradición poética andaluza. Comenzamos a comprender ahora el porqué de la sextina. No obstante, detrás de esa elección hay otras razones que confluyen con la mencionada para hacer del poema una pieza de verdadero valor. La sextina solía utilizarse para transmitir temas amorosos; ése es el tema de las que escribió Herrera. Sin embargo, la sextina de Ortiz no trata de ningún tema amoroso; como se dijo es una extensa reflexión sobre el tiempo.

Valiéndose de ella y dándole nueva vida -no se había utilizado en la poesía española desde el siglo XVII (16)-, Ortiz aprovecha todas sus complejidades formales para expresar el enigma que para el ser humano supone el sometimiento al tiempo y su transcurso. Por medio de la elección de la composición se evoca directamente a Herrera, poeta por el que Ortiz -como se habrá sospechado ya- profesa gran admiración, y se le trae al presente, es decir, se le hace cobrar vida de nuevo. Sirviéndose de la utilización del inusual tema del tiempo con respecto al tema amoroso, Ortiz deja sentir su propia voz a través de las voces de la tradición. Así, la composición está justificada en relación con el tema que se trata, con el propósito expreso del autor al final del libro y en relación con la tradición en la que se inserta, que resulta vigorizada y enriquecida. Tenemos, por tanto, un poema que constituye una coherente unidad de forma y sentido. Parece difícil, pues, poder decir que Ortiz es un simple epígono o un mero retórico (17).

El procedimiento se torna algo más aparente en el poema “Años.” En este poema en seguida nos damos cuenta del tipo de composición: se trata de la estrofa manriqueña. Indudablemente, si su identificación no presenta mucha dificultad es porque nos vienen inmediatamente a la memoria las *Coplas* de Jorge Manrique. Se consigue con ello el primer propósito que indicábamos anteriormente: la elección de la estrofa, también prácticamente en desuso desde al menos el Modernismo, nos remite a toda la carga histórica que ha acumulado, aunque sólo sea por un poema. Después, en el tratamiento del tema del tiempo Ortiz muestra su propia voz, ya que lo leemos teniendo el poema de Manrique en un segundo plano. La conciencia de nuestro destino temporal se incrementa por la elección de la estrofa y por el uso -breve- que, a diferencia de Manrique, Ortiz hace de ella.

Los ejemplos podrían multiplicarse. En el mismo libro *Moneditas* encontramos algunos de ellos, desde liras en el poema amoroso “Los fantasmas, el amor” hasta las terminaciones en aguda de su poema “Valiente soldado del arte”, homenaje a Gil de Biedma. Esto mismo lo vemos en todos sus libros. Recordamos ahora los pareados en alejandrinos y la ironía a lo Manuel Machado de su poema “Autorretrato”, o los ecos de Javier Salvago en “En la perfecta edad”, de su libro *Vieja amiga*. Podríamos seguir con una larga enumeración; terminaremos con un poema que, a pesar de su brevedad (o tal vez precisamente por ella), nos parece que ejemplifica soberbiamente el uso dual de la tradición como elemento temporal. Nos estamos refiriendo a “El mapa y el calendario”, que copiamos aquí:

“Atrás van quedando rostros,/

nombres, calles y ciudades./

Atrás quedó el que yo era/

y que ahora ya no es nadie./

El que yo soy y el que fui/

y el que seré algo más tarde/
están juntos y se miran/
como si me preguntasen:/
¿Quién sabe lo que es atrás/
y quién sabe qué es delante?/
Así tiemblan y se extinguen/
tres llamitas con el aire.” (Ortiz: 78)

En el poema, se comienza desde el tiempo cuantitativo, el tiempo homogéneo que pasa, resaltado por la repetición anafórica de “atrás” en los versos primero y tercero. Igualmente la perífrasis de gerundio del primer verso acentúa el carácter de acción en transcurso del paso del tiempo. A señalar la fugacidad y el carácter inaprensible de ese proceso contribuye también el contraste entre el aspecto perfectivo del pretérito en el verso 3 con el presente negativo, más el énfasis del adverbio ahora, del verso siguiente. Comienza a apuntarse el paso de un tiempo a otro a partir del quinto verso; si bien con ese “yo soy... fui...seré” estamos todavía en el tiempo homogéneo lineal, el juego con los tiempos del verbo ser -inmediatamente nos viene al recuerdo el célebre verso de Quevedo “soy un fui, un seré y un es cansado”- que provoca la paradoja empieza a llevarnos al tiempo cualitativo. Este paso se confirma en el verso 7 en que se dan simultáneamente pasado, presente y futuro, y se reafirma con la pregunta de los versos 9 y 10 en que ya no existe noción de transcurso lineal y se ha perdido el sentido de la flecha que tradicionalmente se ha asociado con la representación del tiempo. Con el pareado final se resume magistralmente la esencia temporal de nuestra existencia.

Conseguir expresar tan honda reflexión filosófica, que ha sido materia de profundos y extensos tratados filosóficos, en una composición de esa brevedad y con un metro popular como el octosílabo, es una patente muestra del dominio técnico del oficio por parte de Fernando Ortiz. No obstante, al metro y a la composición como factores que contribuyen al gran valor literario del poema es necesario añadir otros que se relacionan con el uso de la tradición que Ortiz hace en el poema, que es el tema que concita nuestra atención.

En primer lugar, como ocurría en el poema homenaje a García Baena que se analizó al principio de este trabajo, el título nos sitúa en el contexto adecuado. “El mapa y el calendario” se refiere a una conocida expresión de Antonio Machado en su famoso pasaje de la caña de azúcar. No nos vamos a extender en las connotaciones, por evidentes, que acarrea la referencia a Machado como iniciador de la línea temporalista en la poesía española. Sin embargo, sí deberán tenerse en cuenta para poder comprender el resto del argumento. Con la referencia a Machado se evoca toda una concepción de la

lírca y un tipo de poesía muy concreto, a saber: las numerosísimas composiciones breves, con metros típicos de la poesía popular en que Machado expresa con gracia y brevedad hondas reflexiones que tienen que ver con problemas propios de la filosofía. Además, es bien conocida la predilección de Machado por el romance como una de las composiciones poéticas más aptas para expresar el carácter temporal de la lírica. Pues bien, todo esto que se acaba de explicar es lo que Fernando Ortiz muestra a través de su propia voz. Los elementos de que se vale el poeta, como decía Machado en la cita, se usan con el propósito claro de mostrar los diferentes estratos, por así decir, que componen su voz, que es personal, propia, porque ha sabido asimilar aquéllas que le precedieron. En ese cuidado por los detalles, ese gusto por la forma precisa que nos muestra la tradición, no como algo impuesto sino como una guía que nos permite decir mejor, junto con el acierto de utilizarlo en una composición que podría haber requerido un tono y una composición distintos, hacen que el poema cobre un enorme valor. De igual manera que contiene la tradición en unas pocas líneas, contiene la paradoja del tiempo tal como lo percibimos. Discrepamos de la consideración de García Martín que no ve en la composición más que la simple reescritura en verso de un texto en prosa de Ortiz publicado con el mismo título en su libro *El elefante en la cristalería* (18). No discutimos la similitud de ambos textos y el hecho de que el fragmento en prosa haya dado origen al poema. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo en que el poema sea un mero trasvase de la prosa al verso. En dicha afirmación se han pasado muchos detalles por alto. Como hemos tratado de demostrar, repetidas veces podemos encontrar en Ortiz el uso de la tradición a través de su voz personal en poemas de apariencia simple o anecdótica. En este sentido, podemos ver el poema “El colegio.”

“Qué alegre el cruzar la calle/

al colegio de Maristas./

Y en su patio grande, grande/

qué bien se salta y se brinca./

Pececitos de colores/

allí en un estanque había./

Blancas las paredes donde/

brilla la azulejería./

Y al terminar el recreo:/

“Suba usted a la tarima/

y abra el libro de lecturas”./

Fonte frida, fonte frida...
Mio Cid y el Conde Arnaldos,/br/>moros de la morería,/br/>qué valientes caballeros/
y qué triste Degaldina./br/>Y un niño manoteando,/br/>recitando en la tarima,/br/>las viejas, vivas palabras,/br/>fonte frida, fonte frida.” (Ortiz, *Moneditas*: 33)

Se vuelve a utilizar el romance octosílabo con rima asonante en los pares para, aparentemente, recordar una anécdota escolar. En un nivel menos superficial, el recuerdo sirve para hacernos ver cómo pertenecemos a una determinada tradición cultural que forma parte de nosotros. El niño, al comienzo de su vida, empieza a familiarizarse con ella; las referencias literarias que se citan pertenecen a la poesía épica y al Romancero, es decir a la base de la lírica castellana. Cobra relevancia todo el poema más allá de la anécdota escolar (independientemente de que ésta sea cierta o no), y no conviene pasar por alto los dos últimos versos: “las *viejas, vivas palabras/ fonte frida, fonte frida.*” (el énfasis es nuestro), para darse cuenta de la visión temporal dual de la tradición y del carácter disémico -en tanto que viejas palabras que cobran vida como fuente fresca para la creación futura- que porta consigo. Resulta asimismo muy significativa la asociación que se establece entre la posición y el tiempo. El niño es contemplado por sus compañeros mientras recita poesías desde la tarima del aula en el colegio. El niño está en alto con respecto a los demás y representa el tiempo que habla por su boca. En él se encarnan, tal como establecimos al tratar de la tradición, todas las voces del tiempo que están presentes en “las viejas, vivas palabras/ fonte frida, fonte frida” que el niño recita.

Además, el niño que empieza el periodo escolar y aprende sus primeros versos recuerda el relato de Machado cuando cuenta que aprendió a leer en los versos de uno de los romanceros que recopiló su tío Agustín Durán. También Machado, aunque en otro tono, escribió poemas sobre su periodo escolar. Todas estas cosas, en definitiva, puede evocar y contener un poema aparentemente tan simple.

En resumen, el conocimiento de la tradición es un hecho insoslayable; no se la puede ignorar siquiera sea para negarla. En este sentido, lo que podemos decir estará siempre impregnado de alguna manera de lo dicho por los que nos precedieron, parafraseando los famosos versos de Shakespeare, nada de lo que decimos es nuevo y, al tiempo, lo que decimos renueva lo dicho (19).

Por ello, el uso que de la tradición hace Ortiz se torna un elemento temporal de primer orden. Mostrando la doble naturaleza que encierra -por una parte, sucesión en el tiempo de una serie de nombres; por otra, pervivencia de los mismos, de sus obras para ser más precisos, en las voces que les suceden-, se hace coincidir los conceptos de tradición y tiempo. El uso de la tradición así entendida sirve como instrumento para mostrar la contraposición de las dos clases de tiempo -el cronológico y el cualitativo- que el poeta percibe. En la tradición se encierra, por tanto, aquello que nos hace ser conscientes de la futilidad de nuestra vida pero, también, aquello que nos mueve encontrarle algún sentido.

En otro orden de cosas, hacer resonar las voces de la tradición, no por el mero hecho de hacerlo, sino en el sentido que hemos indiciado, a través de la propia voz personal confiere a ésta una hondura poética -los estratos de los que hablamos- que difícilmente podría obtenerse de otro modo. Esos ecos de la tradición resonando en nuestra palabra la cargan, podría decirse, de la esencialidad en el tiempo que la palabra poética debe poseer si hemos de seguir la definición de Antonio Machado.

Esta visión de la tradición poética como herencia de unas voces que, querámoslo o no, recibimos y siguen estando vivas se relaciona estrechamente en la poesía de Ortiz con un espacio físico muy concreto: el de su ciudad natal, Sevilla. No se quiere dar a entender que la ciudad de Sevilla represente la arcadia del poeta (20), sin embargo, es necesario tener presente que en una concepción temporal de la tradición como la de Ortiz, en la que los años de la infancia son el periodo formativo crucial que nos va a constituir (como se desprende de la lectura de su poema “El colegio” antes citado), y el periodo de plenitud, del tiempo sin tiempo juanramoniano, la ciudad en la que nacemos y pasamos esos primeros años de formación, constituya también parte esencial de nosotros. No es casualidad que la mayoría de los poetas de los que Fernando Ortiz se declara heredero pertenezcan a la llamada escuela barroca sevillana (Jáuregui, Herrera, Arguijo, Fernández de Andrada) o hayan utilizado a la ciudad como fuente de inspiración en su obra (Antonio Machado y, en menor medida, Cernuda). En efecto, esta es la visión que de la ciudad tiene Ortiz. Visión que está expresada de modo explícito no sólo en su obra poética; también en sus numerosas prosas sobre su ciudad natal la ha dejado recogida. Por su intensidad y belleza recogemos aquí sus palabras del prólogo a su libro *Sevilla. Pequeña historia de una gran ciudad*:

“Tengo cincuenta años y he publicado unos veinte libros. Nací en Sevilla, que era todavía una población anchurosa y campesina, íntima y provinciana, y amo mucho mi ciudad. [...] Pienso que con las ciudades pasa lo mismo que con las personas: si no conocemos su pasado, mal podemos entender su presente. [...] Porque la ciudad en la que nacemos y pasamos la infancia y la juventud llega a formar parte de nosotros mismos. Las ciudades, los paisajes, los libros, las personas queridas... todo eso nos hace ser como somos. Si hubiéramos nacido en otra ciudad o de otros padres, leído otros libros..., seríamos muy diferentes.” (Ortiz, *Sevilla*: 9)(21)

Esta idea de la ciudad la resume Ortiz poéticamente en una excelente y concisa definición en su poema “Ciudad”: “el recinto primero que dio forma a mi fondo.” (Ortiz: 127) No es difícil detectar en esa visión de la ciudad un paralelismo con la visión de la tradición tal como ésta ha quedado expuesta anteriormente. La ciudad, como la tradición, contiene un carácter temporal disémico: el ámbito de la ciudad representa la espacialización del tiempo cronológico histórico que ha ido dejando su huella en los edificios, calles, monumentos..., que vendrían a ser el rastro del tiempo ido, de lo que ya no es. Ahora bien, ese pasado, o mejor dicho, esos sucesivos pasados se hacen imprescindibles para “entender el presente” o para darle forma al fondo, según la cita que prefiramos de Ortiz. Consiguientemente, influyen sobre el presente y lo condicionan, esto es, representan ahora no las pruebas de épocas pasadas, perdidas, sino la memoria viva y fresca de lo que somos (el fondo de la cita) y de lo que nos hace ser como somos (la forma). Esta pervivencia -e influencia- de lo pasado en el presente, es decir, de lo pasado no como algo muerto y superado sin relación con el presente, es precisamente la cualidad del tiempo personal cualitativo según Bergson, y que veíamos también en el concepto de tradición de Ortiz.

Si a esta utilización dual de la ciudad, que trasciende la consideración de mero espacio físico, unimos la idea de la infancia como tiempo de plenitud que se mencionó más arriba, podremos comprobar buscando en su obra que existe una ciudad cuya descripción contiene básicamente los mismos rasgos que en su poesía definen el periodo de la infancia, y otra ciudad -más gris- que se corresponde con el periodo adulto. Cada una de ellas presenta los rasgos típicos del tiempo en que se inscribe señalando de ese modo la unión esencial que la ciudad y sus habitantes presentan.

Un repaso a la poesía de Fernando Ortiz nos hará ver que una de las características primordiales que el poeta asigna a la infancia es la idea de plenitud. Plenitud que se manifiesta de diversas maneras: en la atmósfera de potencia pura que se crea con referencias al alba, a la pureza, a la idea de comienzo y de claridad y, en repetidas ocasiones, la posición elevada sobre el terreno del niño que contempla el paisaje. Un buen ejemplo de estas características lo encontramos en su poema “La azotea”; veamos cómo ve el niño el paisaje de la ciudad ante él desde su atalaya:

“Qué alto yo de muchacho/

en mi azotea tan alta/

entre las enhiestas torres/

y gráciles espadañas,/

los esbeltos campaniles,/

el azul de la mañana/

y el vuelo de las cigüeñas/

surcando la tersa calma.” (Ortiz: 77)

La correspondencia entre la descripción de la ciudad que observa el niño y la del tiempo de la infancia en la obra de Ortiz es casi idéntica. Tenemos que reparar en la abundancia de adjetivos, todos pertenecientes al campo semántico de la plenitud, de la potencia, o de la luz y de la limpidez. Esta abundancia de adjetivos es la que contribuye a crear en la contemplación de la ciudad una atmósfera muy semejante a la de la recreación de la infancia en los poemas que tratan de ella. Ello puede verse utilizando su poema “Primera despedida” para una mejor inteligencia:

“Ahora imagino una mañana clara/
en la que soy un niño y los ojos/
están despiertos. Ando por el campo/
del Aljarafe. Aún la hora es temprana/
y aún el fresco del alba va conmigo./
El canto de los pájaros retorna/
a mi memoria. Suenan las campanas/
de la primera misa, alegres tañen./
Mojada está la hoja de rocío/
y mojada la hierba que mi mano/
hacia los dientes lleva. Lentamente/
voy caminando. Un gallo lejos se oye./
Y aquí, desde lo alto de una higuera,
blancas las casas, los olivos verdes.” (Ortiz: 19) (22)

Es evidente la existencia en el poema de una evidente presencia de términos pertenecientes al campo semántico de la pureza, de lo prístino tal y como veíamos en el poema “La azotea”: alba, temprana, fresco, primera misa, rocío, mañana clara. También, es posible detectar un tono, mezclado con la idea de pureza, de la vida como plenitud, como potencia pura, incluso, diríamos, de fertilidad: “mañana clara”, “ojos despiertos”, “el alba va conmigo”, “lo alto de la higuera” (la posición, de nuevo elevada sobre el terreno, es harto simbólica), “blancas las casas, los olivos verdes”. Nótese a este respecto, cómo contribuye a la idea de plenitud la estructura bimembre en quiasmo del último verso que da idea de armonía, de control respecto al resto del poema en que la distribución de acentos pareciera imitar el ritmo

del niño que camina por el campo hasta que sube a la higuera (esto se refleja muy claramente en los encabalgamientos; desde el inicio todos los versos están encabalgados excepto los dos últimos) y divisa el paisaje. En definitiva, lo que interesa resaltar aquí son las connotaciones de vigor y pureza que transmiten los adjetivos en los dos poemas y que se traspasan a su vez al paisaje.

Otras veces es un espacio concreto el que representa a la ciudad y éste tiene las características propias del “locus amoenus.” Así, la adjetivación resulta de nuevo fundamental. Veámoslo en el poema “El parque”:

“Qué cerca y lejos el tiempo/
en el que, niño, escapaba/
del húmedo y gris colegio/
en busca del sol y del agua./
Iba huyendo al Parque. Allí/
la penumbra verde y grata/
de los árboles copudos/
bajo el sol y sobre el agua./
El Parque, El Parque... Uniformes/
de tímidas colegialas/
rientes, inaprensibles/
como el sol y como el agua./
Qué asombro ante el abanico/
que el pavorreal desgrana./
Cómo el sol a los mosaicos/
espejaba en las aguas./
Graznaban roncós los gansos/
y el cisne se interrogaba/
con su blanca silueta,/
solemne signo del agua./

Y en el final del paseo/
había unas verdes barcas/
que me llevaban despacio/
hacia el sol sobre las aguas.” (Ortiz: 76)

En seguida llama la atención el marcado contraste que por medio de los adjetivos se establece entre dos lugares del universo del niño. Por una parte, en los versos iniciales, el colegio tiene connotaciones peyorativas que adquiere de los adjetivos que lo acompañan: gris y húmedo. Por otra parte, el parque es el lugar placentero para el niño que encuentra allí “la penumbra verde y grata/ de los árboles copudos.” A diferencia del colegio, que era gris, en el parque encontramos claridad y color que deslumbran al niño: las colegialas rientes, el abanico del pavorreal, muy significativo, por sus connotaciones de lo fantástico y lo exótico, de lo que serán las preferencias del niño. Encontramos asimismo la idea de plenitud expresada en los versos finales por medio de la imagen del niño dirigiéndose “hacia el sol sobre las aguas.”(23) Así, el tiempo de plenitud, de claridad y de armonía que es la infancia se asocia con el parque como recinto representativo, por contener las mismas cualidades, de la visión y de la experiencia que de la ciudad tiene el niño.

Igualmente, en clara línea machadiana, existe en la poesía de Ortiz una ciudad donde se escucha el rumor del agua en las fuentes, una ciudad de calles estrechas y plazuelas, de naranjos cargados de azahar. Es frecuente que en estos poemas encontremos al poeta vagando por la ciudad sin rumbo, en una trayectoria que se hace equivalente a la de su existencia. Su poema “Voyeur” nos muestra todo eso:

I

“Muy sórdida es la vida para el hombre/
que ahora pasea sin rumbo. Cree que nada/
tiene sentido ya, y que el placer/
pertenece al pasado. Anda lento/
y con desgana. Enciende un cigarrillo/
y mira con hastío en torno suyo./

II

Invaden la plazuela vaharadas/
de azahar. Está la tarde tibia/

y finaliza marzo. Ya oscurece./
En un rincón dos jóvenes se saben/
tras la penumbra y tras su amor ocultos./
La mirada del hombre los descubre/
y se sorprende. Hay angustia en su pecho/
y la piel se estremece de deseo./

III

Se adentra por callejas que conducen/
al fondo de la noche. Le persiguen/
el olor, la visión de la plazuela./
Ahora le sabe el gris de sus cabellos/
como ceniza dentro de su boca./
Cuando la luna le ilumina lleva/
la cabeza inclinada sobre el pecho.” (Ortiz: 62)

La ciudad del poema es aquí la ciudad de la rememoración nostálgica, elegiaca, porque el poeta ya casi la ha perdido. Ha entrado en la edad adulta y el perfume del azahar y el amor que los jóvenes se dan en la penumbra se van haciendo cada vez más intermitentes y se sienten por rachas que coinciden con los momentos en que el recuerdo se hace más fuerte y la nostalgia menos soportable. De igual modo que la existencia del poeta comienza a tornarse gris, aunque queda el regusto de los años finales de la infancia y adolescencia como etapa de plenitud, así la ciudad se muestra en el poema bajo esa doble luz; por una parte, esa “tarde tibia”, las “vaharadas de azahar”; por otra, la luz que se va (“ya oscurece”), y las “callejas que conducen/ al fondo de la noche” que representan el inicio del declive, de la pérdida de los colores que va a caracterizar la existencia desde este momento. El poeta, vagando por las callejas y plazas de la ciudad, perseguido por “el olor, la visión de la plazuela”, se torna, podría decirse, en un *flâneur*, mas no al estilo baudelaireano, sino un *flâneur* temporal del recuerdo que lo persigue, de la memoria viva del tiempo cualitativo que se hace inesperada e intensamente presente causada por la escena de la plaza. Recorrer la ciudad es, pues, recorrer nuestra vivencia, y la ciudad que vemos se corresponde con aquello que somos.

En ese proceso por el que atraviesa el poeta desde la infancia plena de ilusión, de sueños, de esperanzas, hasta la edad adulta cuando toma

conciencia de la pérdida del mundo de la infancia, es significativo el poema “Imágenes” ya que supone la expresión, sin ninguna concesión -como ocurre en el poema que se acaba de citar- a la pervivencia de los rasgos del periodo anterior, del proceso de declive que el vivir conlleva. Basándose en una situación real -el paso del cortejo de la procesión del Cachorro que utilizaba el antiguo puente de tablas, que no se conserva, y que salvaba el Guadalquivir para unir Sevilla con Triana- que se convierte en el correlato objetivo de nuestra existencia, el poeta traza el declive que se ha apoderado de la ciudad y que es el nuestro también. Vemos, pues, que el antiguo esplendor no era sino artificio, “arquitectura efímera”, “fuego fatuo”:

“El puente roto de la vida./

Puente de tablas carcomidas/

que unías Sevilla con Triana/

y hoy nuestros sueños y el pasado./

En su sensualidad y su misterio/

qué tristes los jardines, sus viejos paraísos/

que van a dar a un río ya cegado,/

a una ciudad muy ancha y campesina./

.....

¿Qué se hicieron?/

.....

Aquí, en gris y sepia,/

pasa una lenta angustia que nos llama.” (Ortiz: 151-2)

Esta sensación de deterioro, de acabamiento (“un río ya cegado”) con que termina el poema la podemos encontrar expresada también en algunos poemas de Ortiz. Así, en su poema “En esta esquina de la tierra”, la ciudad llega a ser casi un recinto que extingue los sueños del poeta, que estrangula el periodo final de su juventud que queda, pues, separado de la época adulta. La ciudad se describe de modo radicalmente distinto a lo que habíamos visto hasta ahora y se vuelve a utilizar la imagen del río, que se trocó en dársena al ser desviado el curso del Guadalquivir durante muchos años:

“En una amante muerta ceñida por el río/

abandonas miradas, furtivas sedas, tiempo/

que no ha de volver nunca aunque en tu pecho tiemble.” (Ortiz: 33)

El cambio que va sufriendo la visión que el poeta tiene de su ciudad es análogo al cambio que se observa en su obra respecto a la percepción del tiempo. El poeta pasa de la exaltación de la infancia al desencanto por su pérdida; de ese desencanto llega a salir al final una actitud de resignación escéptica y serena de nuestro destino finito, y la pervivencia del tiempo en que éramos dioses en la memoria, en el recuerdo. Con la visión de la ciudad ocurre igualmente; ya hemos visto la ciudad de la infancia, también la visión de la ciudad del desencanto, del declive.

En su poema “De provincias”, damos con la ciudad que se acepta serenamente -casi estoicamente, nos atreveríamos a decir-, resignándonos a ella y guardando en el recuerdo la de nuestra infancia. El poema describe la vida rutinaria de una ciudad provinciana con sus pequeños placeres -el café, la charla, el tañer de las campanas que hacen brotar la nostalgia...- en espera de que se cumpla nuestro destino:

“Ver cómo pasa el tiempo./

¿Qué otra cosa hará uno?/

Ya sé yo dónde vivo,/

lo que aquí da el futuro.” (Ortiz: 169)

Pero a este punto podemos llegar porque, como ocurre de forma paralela con el desarrollo de su concepto del tiempo, conseguimos aprender a sobrellevar el deterioro que el tiempo nos causa y somos conscientes de lo pasajero de nuestra existencia. De modo similar, nos resignamos ante el declive del esplendor de la ciudad para llegar a hacer del recuerdo de ese esplendor la razón de seguir en ella como la conciencia de nuestro final inevitable nos alienta para seguir viviendo. Este proceso es el trasfondo del poema “Ciudad”, con seguridad uno de los mejores poemas de Ortiz respecto a la visión de la ciudad en conjunto. El poema está compuesto siguiendo una técnica parecida a la que usa Pablo García Baena en su poema “Córdoba.” (24) Se hace un recorrido por las zonas más representativas de la ciudad a la vez que se traen al presente voces cordobesas de la tradición para mostrar el expolio y el estado de ruina en que el paso del tiempo y la desidia han dejado a la ciudad. Ortiz se vale de un procedimiento parecido por el que se va recorriendo la ciudad, que queda personificada y con la que se mantiene un diálogo durante el poema, según las etapas de la vida; se hace uso también de la tradición en el periodo que corresponde a la juventud y, finalmente, una vez que la ciudad se ha abandonado, se siente la nostalgia de ella en ciudades extrañas que nos enseñan a valorar aquélla que nos vio nacer con sus ruinas y con su deterioro incluidos. El poema termina del siguiente modo:

“Muchos años después, Ciudad, en la memoria,/

pisé en verdad tus calles en ciudades ajenas/

.....
Y volví, en mi deseo, por lugares dormidos/
.....

al recinto primero que dio forma a mi fondo./

Qué importaban las ruinas, la miseria del hombre/
.....

-igual en todas partes-/
.....

para quien no ignoraba que volvía/
.....

a su comienzo y a su fin a un tiempo.” (Ortiz: 126-27)

De ello puede deducirse que, como la infancia, la ciudad es a su modo una arcadia para el poeta; pero no en el sentido físico, geográfico. Constituye una arcadia en tanto que paisaje de la memoria que perdura en nosotros y nos conforma del mismo modo que lo hacen las experiencias de nuestra niñez. (25) No es tanto un espacio cuanto un conjunto de olores, de sensaciones, de imágenes, de arquitectura, una determinada luz..., que al venir asociados con el tiempo mítico de la infancia se contemplan de una determinada manera que permanece inalterable en la memoria. No es éste un paisaje arcádico ideal de por sí; lo es porque se percibe así con el filtro de la niñez que le presta las características que se han asociado con ella, y así será siempre recordado.

En definitiva, una arcadia dentro de la arcadia temporal mayor que supone el tiempo mítico de la niñez y la juventud.

Notas:

1. En general, casi todas las reseñas y los estudios de la obra de Fernando Ortiz mencionan, en mayor o menor medida y con desigual valoración, este hecho. Remitimos, por parecernos los más completos, a los de Emilio Barón, José Luis Cano y José Luis García Martín. Véanse:

Barón Palma, Emilio. *Después de Cernuda y otros ensayos*. Almería: Zéjel, 1991: 57-76.

Cano, José Luis. “La poesía elegíaca de Fernando Ortiz.” *Ínsula* 421 (diciembre, 1981): Los libros del mes.

García Martín, José Luis. “Un nuevo intimismo.” *Anaquel* 1 (diciembre, 1984): 12-16.

2. Todas las referencias a la obra poética de Ortiz, a menos que lo contrario se haga constar, se hacen, como es voluntad del poeta expresa en una nota final, por el volumen que recopila su obra completa hasta 1993. Véase, Fernando Ortiz, *Vieja amiga (1975-1993)*. La Veleta. Granada: Editorial Comares, 1994.
3. Véase, Fernando Ortiz, *Primera despedida*. Colección Aldebarán. Sevilla: Editorial Católica, 1978.
4. Bousoño distingue varios tipos de superposición temporal. Para un tratamiento más exhaustivo, remitimos a su propia obra. Véase, Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. 5ª. ed. 2 vols. Biblioteca románica hispánica. Madrid: Gredos, 1970: I, 304-20.
5. Véase, T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” *The Sacred Wood*. London: Faber and Faber, 1997 [1960]: 41 y ss.
6. En el original se lee: “Tradition is a matter of much wider significance. [...] It involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...]. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.”
7. La explicación de la idea de *durée* tal como la tomamos aquí está desarrollado en el segundo capítulo de Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. París: Presses Universitaires de France, 2001 [1927]: 74 y ss.
8. Tomado de T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. 2ª. ed. London: Faber and Faber, 1964: 155. El original dice: “It [poetry] may make us from time to time a little more aware of the deeper, unnamed feelings which form the substratum of our being...”
9. El uso materiales (versos, títulos, percepción del tiempo, de la infancia, etc.) provenientes de la obra de Francisco Brines, como ya quedó dicho al inicio, en seguida llama la atención en la obra de Fernando Ortiz. Además, el diálogo se ha producido en un sentido más literal al dedicarse mutuamente poemas en los que expresan sus diferentes matices respecto al paso del tiempo, sus efectos y su percepción. Véanse a este respecto los poemas “Alocución pagana” que Francisco Brines dedicó a Ortiz (en Francisco Brines, *Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets, 1997: 240) y “La última costa” que el sevillano dedicó a Brines (en Fernando Ortiz, *Moneditas*. Valencia: Pre-Textos, 1996: 63)
10. El propio autor así lo ha admitido siempre. Creemos que es en su ponencia para el encuentro “30 años de poesía española”, celebrado en

Sevilla en 1993, donde se expresa este magisterio con mayor claridad.
Véase, Fernando Ortiz, "El verso y sus glosas." *Verso y glosa*.
Valencia: Pre-Textos, 1996: 9-12.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

