

CHINA EN VERSOS DE MIGUEL HERNÁNDEZ Y DE GUILLERMO DÍAZ PLAJA

José María Balcells
Universidad de León

RESUMEN

En este artículo se contrastan dos clases distintas de referencias a China en dos poetas españoles de una misma generación, la controvertida del 36: Miguel Hernández y Guillermo Díaz-Plaja. El escritor oriolano introdujo una nutrida porción de menciones alusivas a ese país asiático en distintos poemas elaborados durante sus años de crecimiento literario anteriores a la confección de su libro *El rayo que no cesa*. Dichas menciones se inscriben en un contexto botánico, mayormente huertano y frutal. En contraste, las referencias a China no aparecen en la obra poética diazplajiana

hasta que el autor barcelonés realiza un viaje a China. Dicha visita propició la escritura de su libro *China en su laberinto*, publicado en 1979, en el cual se recogen distintos cuadernos líricos en cada uno de los cuales se agrupan poemas inspirados en la China real visitada. En el artículo se comentan brevemente la mayoría de estas composiciones, y se indican las realidades de diverso tipo a las que se refieren. Por último, también se comentan aquellos textos poemáticos que Díaz-Plaja escribió en homenaje a muy importantes poetas de la historia literaria china.

Un muy significativo poeta que puede adscribirse a la nómina de autores llamada del 1936 es susceptible de relacionarse con China, Miguel Hernández (1910-1942). Este escritor no falta en ninguna de las antologías dedicadas a dicho grupo, aun cuando sus trazos literarios presentan muchos ligámenes con el del 27. En el supuesto del poeta levantino cabe usar incluso el concepto de “poeta constelación”,¹ precisamente

[1] Véase José María Balcells. *Miguel Hernández*, 21. (Las referencias bibliográficas completas de cada una de las citas se hacen constar en la bibliografía referenciada al final de este trabajo)

por sus notables concomitancias con el 27 y con el 36. Sin embargo, por razones de pragmatismo metodológico lo hemos unido aquí al 36.

La poesía de otro autor vinculable al 36 permite ser contemplada igualmente por lo que hace a la presencia de China en ella: Guillermo Díaz-Plaja (1909-1984). Pero en este caso ya estamos hablando de un poeta más bien incorporable a la primera promoción poética de posguerra, aun cuando no ha faltado quien crea que cabría adjuntarlo, si se quiere *in extremis*, a la nómina del 36, para lo que el referido escritor barcelonés cumple más de un requisito, y sin que dejemos de considerar que defendió la existencia misma de esa generación, a la que denominó “destruida”, como figura en el título de su libro de 1966 *Memoria de una generación destruida*.

Miguel Hernández nunca visitó China, habiendo tenido como tuvo una vida tan breve, pues ni siquiera llegaría a cumplir 32 años. En cambio, Guillermo Díaz-Plaja pudo inspirarse en China habiéndola visitado, como acredita su libro *China en su laberinto*, que se publicó en 1979. En él narra su experiencia como viajero, a la cual dediqué ya un estudio aparecido en 2017, e inserta en esas páginas cuadernillos líricos inspirados en la propia realidad de China, así como en su cultura literaria, añadiéndose además varios capítulos con valiosas informaciones acerca de ese país asiático en tanto que civilización muy singular y diferenciada. A tenor de los presupuestos mencionados, la China que aparece en la poesía de ambos autores habría de diferir por completo, como pasaremos a detallar a continuación.

1.- LAS REFERENCIAS CHINAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

En la obra poética de los años primeros de la singladura literaria de Miguel Hernández se hallan referencias textuales que pudieran recibir el calificativo de orientalistas. Obedecerían a un Oriente temático que pudo derivar de lecturas románticas, entre ellas las de José Zorrilla,

y asimismo de su frecuentación de la poesía de autores modernistas, sobre todo de Rubén Darío y de Francisco Villaespesa. Lo antedicho resulta bien conocido, porque, además de haber sido confirmado por aportaciones específicas al conocimiento de las fuentes de la etapa de juventud del poeta, también forma parte de cualquier estudio sobre el autor que comprenda las creaciones más tempranas de su lírica.

Con todo, es posible todavía bucear un poco más en alguna de las vertientes de ese orientalismo en versos del oriolano. Y vamos a centrarnos a continuación en un tipo de referencias orientales que han pasado desapercibidas: las relativas al Oriente Extremo en el que suele situarse a China.

PRETEXTO CHINO Y ASUNTO ARÁBIGO

El pretexto chino asoma por vez primera en la obra de Miguel Hernández de la mano del asunto arábigo, merced a dos menciones expresas que se insertan en “Motivos de leyenda”, composición en alejandrinos aparecida en *Voluntad* el 5 de junio de 1930. En el verso segundo de este poema se nos presenta al árabe Hixém, en la historia Hixém II, en la Mezquita cordobesa, y “sobre chino cojín reclinado...”. Canta versos amorosos que le incitan a acudir en busca de su concubina preferida, y entonces “se alza del chino cojín”².

Si conceptuamos como chinerías las referencias a China que tienen que ver con las artes decorativas, que es el significado más propio de esta palabra, no puede negarse que estamos ante chinerías evidentes en los dos supuestos, y tal vez pudiéramos leer también como chinerías las menciones a la seda, a los jaspes y al opio del poema “Oriental”, que se había publicado en *El pueblo de Orihuela* el 14 de mayo de 1930. Y procedería calificarlas de este modo a estas voces si pudiéramos considerar

[2] Miguel Hernández. *Obra completa*. I. *Poesía*. (En adelante, esta edición será citada así: *P*).

que funcionan igualmente como factores de ambientación ornamental orientalizante.

ALEACIONES CHINO-HUERTANAS

En cambio, a mi entender no puede validarse como chinería el adjetivo “chinescos” en “(Placidez)”, texto que vio la luz en *Destellos* el 15 de mayo de 1931, y en cuyas líneas resuenan ecos del universo dariano. Al describir una campiña en la hora de la siesta, el poeta insertó este pasaje:

Alcáhaces abiertos son de verderoles
los chinescos huertos colmados de nieves
de azahares de luna, como esquilas breves,
donde son badajos de mieles bermejas
millones zumbantes de áticas abejas.³

Realmente resulta bien arduo especular acerca del uso de “chinescos” en estos versos en los que el poeta parece haber pretendido ante todo la brillantez plástica. Acaso una pequeña pista al respecto nos la den tanto los pájaros verderoles como los azahares, y en virtud de que, como más adelante podrá verse con varios ejemplos, China está asociada al color amarillo en el imaginario del Miguel Hernández de esas calendas, y ese color cabe asociarlo al verderol, que tiene plumas verdes con manchas amarillas, y asimismo puede ligarse al azahar, flor del naranjo, pero también del limonero. Apoyaría esa interpretación nuestra el hecho de que en otro texto, titulado “Huerta”, se encuentren reunidos los vocablos “canario”, que puede ser una variante del verderol, y el “limonero”.

[3] Ídem, 139.

De nuestro comentario se desprende que la referencia a China que comporta el adjetivo “chinescos”, pese a los ecos darianos que pudieran anotarse, ya no funciona como factor ornamental, ni tiene por fin contribuir a una ambientación determinada, como en los anteriores ejemplos ya glosados de temática arábica. Ahora estamos ante una incrustación adjetivadora que no se inserta en un horizonte pretérito, sino presente, en la circunstancia biográfica y huertana del poeta. Y tampoco se trata del empleo de un sustantivo que remita a una cosa, sea la que sea, sino de una adjetivación que ha sido metabolizada dentro del asunto huertano.

En una de las octavas excluidas de su libro inaugural, *Perito en lunas*, publicado en enero de 1933, octava que comienza con el endecasílabo “Ciñe ajorcas la enagua de puntillas”, la mitad segunda del poema contiene unas referencias que, aun no siendo de rigor predicables de China, pueden aproximarnos un tanto a la visión hernandiana de ese país asiático, no mencionado, pero sí implícito de algún modo en el binomio “asias” y “oro limonado” que puede leerse en los versos que siguen:

Silban sierpes, y bajan amarillas,
pero delgadas asias, sobre Europa,
mientras el más que opuesto bello lado
bate palmas de oro limonado.⁴

Cuando avancemos en nuestro discurso se comprenderá por qué asociábamos a China las expresiones “asias” y “oro limonado.”. Señalemos por ahora que dos poemas hernandianos contienen, es verdad, referencias a China que son más enjundiosas. Se encuentran en otra de las octavas también excluidas de *Perito en lunas*. E igualmente en una

[4] Íd., 280.

composición en verso corto, la titulada “El limón”, y que empieza “Oh limón amarillo”.

La octava marginada comienza con el endecasílabo “En las ácidas vísperas del chino”,⁵ y se queda reducida a este lugar la referencia a China, la cual no parece tener otra finalidad que el logro de una construcción metafórica. En efecto, de los tres manuscritos conservados del poema, uno presenta variantes, y en el que las tiene el verso del comienzo decía “En vísperas del ácido amarillo”,⁶ optando el poeta por el cambio del concepto “ácido amarillo” por “chino” en gracia a la asociación del color que se atribuía, en la serie de supuestas razas humanas, a la piel de los asiáticos en general. El poeta asumió esa manera de nombrar las cosas, porque la reproduce en aquellas “amarillas/ pero delgadas asias” del fragmento de la primera de las octavas marginadas. Color que, como asiáticos, afectaba a los chinos de manera muy particular, y en su caso no solo por tratarse del atribuido a su piel, sino porque en China es un color muy significativo. En esa cultura significa fertilidad, y simboliza el poder imperial.

VARIACIONES SOBRE “EL LIMÓN”

Antes de hacer cualesquiera comentarios acerca del poema al que nos acercaremos acto seguido, titulado “El limón”, quisiera ponderar la importancia que el limón, y en concreto el del huerto familiar del poeta, tuvo para él en los años jóvenes y en su poesía temprana, y hasta inicios del período existencial, desapareciendo “casi totalmente a partir de *El rayo que no cesa*.”⁷ El propio Miguel Hernández dejó escrita una declaración de esa importancia. Lo hizo en un esbozo anotado

[5] Íd., 279.

[6] Íd., 839.

[7] José Carlos Rovira. *Léxico y creación poética en Miguel Hernández. Estudio del uso de un vocabulario*, 277.

en prosa de su poema “HUERTO-mío”, datable con posterioridad a “El limón”. En esas líneas manuscritas leemos, inicialmente no sin sorpresa, que “-el limonero de mi huerto influye más en mi obra que todos los poetas juntos-”.⁸

En verdad inesperado nos resulta que nos encontremos en semejante sitio, y sin miras de que saliese a la luz pública, una aserción así, más bien propia de un artículo o de unas declaraciones en respuesta a la pregunta acerca de sus lecturas y de la recepción de tales o cuales autores en su obra. Pero no, es la realidad más inmediata suya el influjo creativo que pone por encima, en probable hipérbole, de los poetas que tenía leídos en 1932, entre los que él mismo había destacado a Luis de Góngora, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y Federico García Lorca, olvidándose voluntariamente o sin voluntariedad alguna, de mencionar a otros, por ejemplo a Gustavo Adolfo Bécquer, a José Zorrilla y a Francisco Villaespesa. Lo incuestionable es que, según confesión propia hecha de puertas adentro, para sí mismo, y no destinada por consiguiente a publicación alguna, el poeta se sinceró anotando que el limonero visto a diario en su realidad familiar era con diferencia abismal el más influyente de los estímulos de su imaginación en aquellas horas de su vida.

El 2 de octubre de 1932 vio la luz en *El Clamor de la Verdad* el poema “El limón”. Es posible que estos versos se escribiesen con relativa anterioridad a la fecha de su salida en el periódico orcelitano. Sin embargo, entiendo como más probable que se elaborasen a comienzos de los treinta, quizá en el mismo año 1932, en virtud de sus ángulos de enfoque y *dispositio* compositivas. Desestimamos, así pues, que se trate de una creación tan primeriza como dejaría entrever la circunstancia de haberla situado algunos editores nada menos que como poema que

[8] P., 888.

abre el grupo de los textos de “adolescencia” hernandianos, lo que no parece de recibo.

Texto planteado y concebido desde una estética purista, “El limón” responde estructuralmente a tres momentos de enfoque de este fruto: “alzado entre los dedos, dejado caer y mordido”⁹. A esta observación estructural puede añadirse que el joven poeta ha acudido al artificio de las correlaciones de carácter léxico-sintáctico, organizadas en paralismo.¹⁰ Comienza el poema invocándolo con estos dos versos: “Oh limón amarillo,/ patria de mi calentura.” En el segundo momento del texto se le dice, como si dialogase con él:

Si te subo
a la punta
de mi índice,
oh limón
amarillo,
me darás
un chinito
coletudo,
y hasta toda
la China,
aunque desde
los ángeles
contemplada.¹¹

Como se ha podido apreciar, se menciona expresamente a un país, a China, y a un individuo chino, pero en diminutivo, a un chinito.

[9] Guillermo Carnero. “La herencia vanguardista en el primer Miguel Hernández: Purismo y neogongorismo en *Perito en lunas*”, 24.

[10] José María Balcells. *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, 51.

[11] *P.*, 287-288.

Este diminutivo habría de leerse seguramente como una apreciación de simpatía afectiva más que como una realidad que remita al individuo chino en general, ya que ha de asociarse más al sureño, no tanto al nórdico, que es más alto. Ese chinito es imaginado con una coleta, adjetivándosele como “coletudo”. Aquí no reviste mayor dificultad la intelección del tropo, porque es fácil visualizarlo: si se sitúa el limón encima del índice, ocurre que ese fruto podría verse como una cabeza humana, y el dedo que lo aguanta como una coleta. La sinécdoque haría el resto, al centrarse en la parte de la cabeza al señalar al hombre entero.

El mecanismo constructivo nos recuerda, por lo demás, y sin que pretendamos establecer nexo alguno de dependencia, a poemas lunarios en los que, mediante un aditamento alargado, la luna es vista como un espejo o como un abanico. Estamos pensando en el poema de García Lorca en el que la luna sería un espejo unido a una ramita que hace de mango suyo. Lleva por título “Media luna”, y dice así:

La luna va por el agua.
¿Cómo está el cielo tranquilo?
Va segando lentamente
el temblor viejo del río
mientras que una rama joven
la toma por espejito.¹²

Y no nos olvidamos del Antonio Machado que, en *Nuevas canciones*, dedicó una a Sokán en la que ese poeta japonés, al que se atribuye la invención del género del haikú, le pronostica a una mujer nipona que con la luna iba a abanicarse:

[12] Federico García Lorca. *Obras completas*. I. *Poesía*, 181.

A una japonesa
le dijo Sokán:
con la blanca luna
te abanicarás,
con la blanca luna
a orillas del mar.¹³

La luna con un mango puede parecer un abanico, y también un espejo. Octavio Paz vertió al español el haiku de Sokán de este modo: “Luna de estío:/ si le pones un mango/ ¡un abanico!”.¹⁴ El escritor mexicano añadía el comentario de que la claridad que el poeta sevillano iba a imprimir en esta composición fue a costa de su aura sugestiva.

Parecidamente a lo que pretenden que imaginemos los textos de Machado y de García Lorca, el limón en el vértice de un dedo, del índice, puede sugerirnos un chinito, un chinito con coleta por obra y gracia sinecdótica, pues el limón podría hacer pensar en la cabeza del chino, como decíamos antes, no en todo él.

Y aquí dejo en el aire estas preguntas: ¿Hay algún influjo haikuista en este poema hernandiano? ¿Repercutió en su texto la glosa machadiana al haiku del poeta japonés? ¿supo y había leído el de Orihuela el aludido poema de García Lorca? No podemos asegurarlo, pero en principio la posibilidad cabe perfectamente, toda vez que Miguel Hernández declaró por estas calendas haber gustado mucho de la obra machadiana y de la del granadino, dos de sus poetas predilectos. En libros de ambos pudo leer las composiciones reproducidas. Se trata del antedicho conjunto *Nuevas canciones*, que Machado publicó en 1922, y de *Primeras canciones*, que Lorca estamparía en 1924. Si así fuese, podría concluirse que gravita sobre el texto del oriolano la influencia

[13] Antonio Machado. *Poesías completas*, 256.

[14] Octavio Paz. *Los signos de rotación y otros ensayos*, 238.

indirecta del haikuismo, la cual habrían integrado en sus respectivas creaciones los dos grandes poetas andaluces.

En un esbozo que del poema se conserva pueden leerse notas que pudieran relacionarse con algunos de los aspectos creativos que nos están ocupando. Comprobamos, por ejemplo, que la misma operación tropológica realizada en la octava, en la que se sustituía “ácido amarillo” por “chino” en virtud del colorido común que asemejaría a los dos conceptos, encuentra semejante fundamento en la mención del “chinito”, porque la fruta del limonero es realmente amarilla, y la piel del chinito, aunque no lo sea, un tópico muy generalizado le adjudicaba entonces ese color, y ese lugar común sigue manejándose como rasgo diferencial entre los propios chinos. Y recuérdese que el hecho de asociar el amarillo al limón ya estuvo anticipado en aquella octava que descartó para *Perito en lunas* en la que el poeta se refería al “oro limonado.”

No se dice en el esbozo que ese chinito sea coletudo, de lo que podría seguirse que esta particularidad capilar se insertó posteriormente en el texto, habida cuenta de que al principio le habría tentado caracterizarlo “sin trenza”, como se lee en el borrador. Y aquí y ahora me parece oportuno aducir una opción hernandiana intermedia entre ser o no coletudo el limón, la que se halla en distintas líneas del esbozo del poema “Huerta”, al que ya hemos aludido más arriba.

En las referidas líneas, descartadas más tarde para el texto final, puede leerse “de amarillos chinos poco/ coletudos, digo,/ pájaros limones”.¹⁵ En estas expresiones se imbrican por la semejanza de su color las cabezas de los chinos, los limones y los pájaros limones, que no serían sino los canarios y los verderoles. El amarillo, en suma, es el hilo unitivo que engarza esa tríada de referentes, una humana, otra frutal, y la tercera ornitológica.

[15] P, 858.

Sigamos. Imaginar al chinito sin la coleta, apéndice que no llevaron las mujeres, sino solo los hombres, era más acorde con el tiempo de escritura hernandiana que referirse a ese apéndice, que fue arrinconado a instancias del gobierno cuando China se convirtió en una República en 1912, ostentando la presidencia de la misma Sun Yat Sen. No obstante, también es cierto que en zonas rurales hubo muchas resistencias a desprenderse de ese distinguido varonil del que los chinos residentes fuera de sus lares patrios ya se habían apartado antes de que los que vivían en China fuesen conminados a hacerlo. El “chinito/ coletudo”, por tanto, es un chinito que nos remite al pretérito de la China imperial, no a la coetánea de Miguel Hernández, lo que acentúa el carácter literario o fantasioso de la visión del poeta, ya que no se atiene con rigor a la evidencia histórica.

Otra cuestión sería la de proponernos divagar también acerca del por qué de un chino mencionado en diminutivo, y encima visto con trenza. En los poetas españoles no hemos hallado precedentes de los que Miguel Hernández haya podido hacerse eco, salvo en la referencia que Valle-Inclán hizo a las “lacias coletas” de los chinos en su poema “La huerta del herbolario”, inserto en *La pipa de Kif* (1919). Es posible también que de alguna ilustración gráfica del signo que fuese pudiera derivarse su chinito coletudo.

Unir un elemento de su mundo más cercano con otro tan distante y distinto pudo proporcionarle un plus de satisfacción personal, puesto que la creación poética tuvo la virtud de traer a su microcosmos familiar, convirtiéndolo en un juego divertido, a un chino rebajado graciosamente a chinito, y con una cola no menos simpática. Su ego etnocéntrico convidaba al lector a que compartiese una sonrisa.

Por lo que hace a la línea “rondosa China mía”¹⁶ que se halla en el esbozo también, puede deducirse que Miguel Hernández adjetivó

[16] íd., 853.

al país asiático como “redondo” al imaginárselo con la redondez de un limón. En ese punto de partida se asentaría la perspectiva que en el poema definitivo se hace del contorno de China como el fruto del limonero, porque si fuese verdad que China pudiera verse toda como amarilla, sería factible asociarla a esa fruta desde las lejanías del cielo, acaso como pudieran distinguirla y verla los ángeles celestiales del texto.

En “El limón” designa el hablante a ese fruto como “patria de mi calentura.” ¿Por qué? ¿Hay alguna soterrada alusión sexual en la voz “calentura”? Un estudioso hernandiano ha respondido afirmativamente a esta pregunta.¹⁷ El caso es que leer todo el poema nada aclara al respecto. Sin embargo, otras composiciones de Miguel Hernández nos facultarán para vincular el limón al erotismo. De entre ellas nos interesa una muy especialmente, la que puede relacionarse con el asunto chino. Se halla en una de las prosas poético-narrativas de *La tragedia de Calisto*.

En ese texto se cuenta que Calisto, desde detrás de una cortina a listas, ve a una mujer dando el pecho a su hijita. La visión de esa madre dando de mamar a la pequeña despierta su erotismo hasta tal punto que se obsesiona con la escena. Ya no ve más que tetas por todas partes y ¿cómo no? “En el limón de cara china.”,¹⁸ dice el hablante, en atención al color atribuido a la tez de los chinos. En ese tratamiento del limón se evidencia una perspectiva erótica que se dejará sentir en los primeros estadios de la poesía amorosa hernandiana.

[17] Leopoldo de Luis. *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, 66.

[18] Miguel Hernández. *Obra completa*. II. *Teatro, prosas, correspondencia*, 2089. (En adelante, este tomo será citado como *Teatro, prosas, correspondencia*).

OTRAS REFERENCIAS CHINAS

Si Hernández vinculó China con el limón en virtud de su cromatismo amarillo, en el primer caso tirando de un tópico bien justificado, pero en el segundo atracándose de realidad, no menos representativo es el color amarillo en el canario, porque es el que en él predomina frente a otros tonos, así el verdoso y el blanquecino.¹⁹ La asociación entre esa fruta y tal pajarito viene dada por sí sola, gracias a compartir ciertas similitudes de tamaño, forma y color, y no extraña que una copla popular se exprese así: “Cuando se murió el canario,/ puse en la jaula un limón ...”. Conocida esta canción por Francisco Vighi, ironizaba sobre la supuesta creatividad imaginística de ese emparejamiento en el poema “Hai-Kai impuro”, de *Nuevos versos viejos (1907-1959)*:

Cuando se murió el canario
puse en la jaula un limón.
¡Soy un caso extraordinario
de imaginación!²⁰

Asociado, así pues, el canario al color amarillo, así como también el limón, y el color amarillo con China, el poema intitulado “Canario” no ha de sorprendernos que principie con el verso endecasílabo “Émula pluma del Celeste Imperio,”.²¹ Es éste otro modo nuevo de referirse a China por parte del poeta, modo mediante el cual se alude a una denominación muy extendida que, al parecer, se fundamenta en la creencia de que China representa en la tierra el imperio celeste que detentaría el toro en el firmamento. Una manera de expresarse semejante a la referida también la encontramos en la prosa poética

[19] Cf. Maximiano Trapero y Gómez Rodríguez, Jesús. *Canarias y canario en el mundo*, 174-175.

[20] Francisco Vighi. *Nuevos versos viejos*, 58.

[21] *P.*, 326.

titulada “Canario-mudo”, texto que se abre así: “Émula la pluma de la carne del Celeste Imperio...”²². Aquí figura “el complemento de la carne” determinando a “pluma”, siendo esa carne plumada la del propio canario.

En la sede de la Universidad Popular de Cartagena, el 28 de julio de 1933 dijo y representó Miguel Hernández su poema “Canario” en una sesión en la que también leería varias octavas de *Perito en lunas*, la “Elegía de la novia-lunada”, y la “Elegía media del toro”. En su lectura de su texto canaril mostró a los asistentes una jaula y un limón a fin de poner en escena aquel arranque del canto popular antecitado. Daba pie a la equivalencia el propio texto de su poema, pues al comienzo del cuarto de sus tercetos se dirigía al canario diciéndole “Tu patria es un limón...”²³.

Es bien curioso que el poeta, si hemos de dar como verídico lo que se cuenta en su prosa “Canario-mudo”, puso a prueba a su canario para ver si reconocía en el limón a otro pajarito de su especie haciendo el siguiente experimento: “Introduzco un limón atado dentro de la jaula.”²⁴ El examen debió resultar positivo, porque el canario empezaría enseguida a enamorarse de quien pudiera ser su pareja y a cantar como nunca, manando su voz, “su frenesí, improviso, lleno de pruritos, de incidencias vocales, chino y oscuro...”²⁵. Chino, por amarillo, oscuro, acaso porque el poeta, como escribió en su poema “EXEQUIAS-a mi canario”, lo exponía siempre al sol para que se pusiese “morenico”²⁶.

El propio canario confirmaba con esta conducta musical el acierto de hacer que el limón fuese visto como su compañera. No hacía falta

[22] *Teatro, prosas, correspondencia*, 2114

[23] *p.*, 327.

[24] Francisco J. Franco Fernández. “La huella de Miguel Hernández en la Cartagena republicana”, 6.

[25] *Teatro, prosas, correspondencia*, 2115.

[26] *P.*, 346.

que muriese el canario para un ejercicio de camuflaje sustitutivo de una fruta por un pajarito. Si hasta un canario daba valor a la equivalencia, más lo habrían de dar los asistentes al aula de la Universidad Popular cartagenera a la que había sido invitado por Antonio Oliver y Carmen Conde. A esa concurrencia le participaría que, para él, un canario es como un limón, y un limón es como un canario. O dicho en verso, en un pasaje de “EXEQUIAS- a mi canario”, “los limoneros son, paji-zos,/ canarieras de ejemplos.”²⁷

La referencia a la larga trenza capilar tradicional en tiempos imperiales chinos, trenza que leíamos en “El limón”, comparece otra vez en la composición octosilábica que se abre con el verso “La luz se acuesta en los campos”. En la penúltima línea, el poeta identificó, mediante una imagen, al río con una “cola de chino”,²⁸ reafirmandose en esa visión coetánea de los habitantes de ese país asiático a través de una risueña imagen fija que por entonces ya estaba cronológicamente desfasada.

Ligado el limón al factor chino, como ya se probó, entiendo que es esa fruta la que puede subyacer en una metáfora del poema en liras que lleva por título “HUERTO-mío”, en cuya estrofa novena, tercer verso, menciona el poeta “el fruto chino, el árabe y guineo”.²⁹ Pero no puede descartarse tampoco que esté haciendo alusión al fruto de la higuera, y no al del limonero.

Darí­a credibilidad a esta hipótesis el hecho de que en ocasiones Miguel Hernández prefiera relacionar China con el higo chumbo y no con el limón. Si a éste se le hizo comportar connotaciones eróticas, no menos las comprenderá el higo. Lo podemos ver en la octava titulada “CHUMBERA-múltiple”, donde el país asiático se vincula a ese otro

[27] Ídem, 347.

[28] Id., 328.

[29] Íd., 340.

fruto en su verso cuarto, que dice “émula madurez plural de China.”³⁰ Asociación semejante se encuentra en “DIARIO DE JUNIO-interrumpido”, al que pertenecen los siguientes versos:

Bajo la higuera, donde la lujuria
tiene sus potestades,
cotejo, sin andar yendo en tu busca,
higos con genitales.
Pasa la siesta resumiendo chinas
sobre la flor del chumbo,
que amenazan violar dentadas pitas
con ademán seguro.³¹

Otra referencia de ese tenor se halla en el poema en liras “CIGARRA-excesiva”, en cuya estrofa séptima se conjugan al unísono el factor chino, y la chumbera, aunque aquí se la denomine nopal, no sin insinuar entre líneas que lo propio hubiese sido aludir al cromatismo amarillo, característico de China, y no a la excepcionalidad de que el color sea el verde:

Prometea de agosto, encadenada
al eslabón, y chino,
si verde, del nopal...³²

Finalmente, creemos que también se encuentra en el vocabulario poético hernandiano la acepción del vocablo “china” significando piedra minúscula, en ocasiones redondeada. Entiendo que en *La tragedia de Calisto* podría darse ese supuesto, en la prosa titulada “La Escuela de la Purísima”. El narrador cuenta que en ese centro educativo había

[30] Íd., 401.

[31] Íd., 408.

[32] Íd., 427.

el mapa de España en las paredes, viéndose en el mar Mediterráneo la silueta de las islas Baleares, a las que describe poéticamente como “tres chinas pintadas de verdegay”.³³ Las escasas dimensiones cartográficas, así pues, de las tres islas baleáricas las asocia a otras tantas chinas, por su tamaño de piedrecitas, que debieron estar coloreadas con un tono que identifica con el del verde claro, con el del verdegay.

2.- CUADERNILLOS LÍRICOS DE DÍAZ-PLAJA SOBRE CHINA

LA POESÍA EN *CHINA EN SU LABERINTO*

Guillermo Díaz-Plaja siempre sintió que en todo viaje hay oportunidades para la creación poética, y distintos libros de su singladura literaria lo atestiguan. En *China en su laberinto* iba a ejemplificar fehacientemente este sesgo, y no solo por haber insertado en la obra diversos cuadernillos líricos, sino porque en distintos momentos de la misma ofrece al lector pasajes que pueden leerse como poesía, sino por su propósito, sí por su resultado.

De haber sido escritas más de veinte años antes tales páginas las pudo haber incluido en su libro *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, editado en Barcelona por Gustavo Gili en 1956. Aduciré para probarlo unas cuantas líneas espigadas en el epígrafe de *China en su laberinto* titulado “La raíz campesina”, que se enmarcan en el capítulo “La singularidad china”. Leamos:

...hasta llegar a Cantón, el campo es una esmeralda de perfecta horizontalidad. Ha reventado en lluvia, ayer, el cielo primaveral y hoy la cobertura vegetal tiene brillos de joya. La agricultura es aquí como un objeto de mimo y perfección, que ofrece una floración apretada,

[33] *Teatro, prosas, correspondencia*, 2085.

entre el agua parda de los campos de arroz y esa maravilla de tapiz verde que da la impresión de aprovechamiento hasta el milímetro de la superficie cultivable. La tierra, que era eréctil y tumultuosa del lado de Hong Kong, es, ahora, propicia como una mujer yacente a las caricias del amado.³⁴

En la obra reunió también Díaz-Plaja varias series de canciones inspiradas en su viaje. Las compuso mayormente a raíz de sus estadías en diversas ciudades del mapa chino, agrupando en diferentes “Cuadernillos líricos” las que diversos lugares le suscitaron. Tales agrupaciones las fue conformando a base de poemas de Shanghai, de Nankín, de Hang-Chow, de Pekín, así como de la Gran Muralla, de los campos y de los niños.

Y aquí anoto que la secuencia de las ciudades visitadas y de los grupos de poemas a ellas vinculados no se dispusieron en la obra conforme al itinerario del viajero, pues el poeta decidiría situar las localidades pequeñas y sus poemas en el centro, enmarcándolas las grandes urbes, Shanghai y Pekín, con sus textos poéticos correspondientes. Vamos a acercarnos a esos cuadernillos líricos teniendo presente lo que se cuenta acerca de la visita a los referidos enclaves.

El rasgo común que presentan los aludidos poemas es su trazo escueto, así como su finura, y brevedad, configurándose algunos en base a los perfiles del hai-ku. En varios parece que se poetiza una gregería, a lo que pudo contribuir su admiración hacia la estética literaria de Ramón Gómez de la Serna, bien estudiada por él mismo en un libro cronológicamente cercano: *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid: Alianza, 1975). Y respecto al sujeto dicente, no son raros los textos que se ponen en boca de elementos naturales (árboles, plantas, el Yang Tsé, el Lago del Oeste...). En un caso el hablante es la Historia misma, mitificada.

[34] *China en su laberinto*, 147.

El cuaderno lírico pretextado por Shanghai, a la sazón poblada por once millones de habitantes, lo conforman trece composiciones a las que dio ocasión el recorrido por esta urbe, donde visitarían varios lugares de interés, como por ejemplo la Universidad de Sanhghai, donde conocerán la Facultad de Español-Ruso, y el primer local del Partido Comunista chino, sede en la que se habían instalado en 1921 los jóvenes miembros de la organización, entre ellos Mao Tse Tung. También visitaron la llamada Casa de los Niños. Estas visitas no dieron lugar a poema alguno, pero sí se da testimonio de ellas merced a sendas fotografías. En una vemos a Guillermo Díaz-Plaja y a su esposa rodeados del profesor y de los alumnos de español, y en la otra se ha fotografiado el que, a pie de foto, describe como “Un pequeño monumento de alcance histórico...” (Entre las páginas 48 y 49). La visita a la Casa de los niños se deduce de los testimonios gráficos, dedicándole cuatro ilustraciones fotográficas (Entre las pp. 64 y 65).

Las composiciones inspiradas en diversos sitios de la ciudad dan comienzo con una que lleva como título “Jardín antiguo”, en la cual se deja constancia de una sofisticada jardinería china que ha perdurado hasta la actualidad. Otros dos elementos de referencia en el país son convocados en el poema, el dragón y un mandarín, es decir un alto funcionario de la China imperial:

Quiosco en laberinto,
dragón de oro,
gruta en lo hondo,
la sombra
de un viejo mandarín
mana en silencio.³⁵

[35] Ídem, 70

La identificación del poeta con el perfil social de la China que está visitando se refleja en estos cuatro versos del poema “(Ya es hora)”. En la primera línea se alude a los dos ríos en cuya desembocadura se encuentra la ciudad, el Wang Poo y el Yang Tsé:

Sobre ríos azules
cantan su alegría
los que fueron
esclavos.³⁶

El poema siguiente tiene por asunto, indicado al pie del mismo, “(La calle)”. Lo inspira el enorme gentío visto por las calles. Al relatar en prosa su estancia en Shanghai había proporcionado Díaz-Plaja un dato biográfico personal, el de que fue la ciudad donde más gente vio nunca, si se exceptúan Bombay, Calcuta, y algunas urbes japonesas. No extraña, pues, que de esa experiencia le naciesen estos cuatro versos:

¿Colmena, enjambre, río?
Un millón de miradas
incendia el infinito
sobre el asfalto ardiente.³⁷

En el texto que sigue se poetiza uno de los resultados de la gran transformación social que sobrevino en China con el régimen comunista, y que en esa urbe se apreció de manera muy ostensible. Al respecto, Díaz-Plaja recordaba en páginas previas que algunos edificios dejaron de ejercer las funciones que habían desempeñado en un pretérito de concesiones a potencias occidentales, cayendo Shanghai a merced de diplomáticos que regían una ciudad ocupada. Los hoteles

[36] Íd., 70. Esta canción reaparecerá con variantes en el libro, en el cuadernillo lírico inspirado en el campo, donde se lee: “Sobre los verdes bosques/ y los ríos azules/ vibran de alegría/ los antiguos esclavos.” Íd., 166.

[37] Ídem, 70.

lujosos que ya no estaban destinados a ese menester le inspirarían los versos que tienen por asunto “(Hotel)”:

El viejo hotel de lujo
es la brillante máscara
de un pasado sin nombre.³⁸

En el cuaderno de canciones relativas a Nankín, ciudad que fue capital del país a principios de los tiempos de los Ming, recuperando la capitalidad con el primer presidente republicano, Sun Yat-Sen, se encuentra el lector con dos cancioncillas que se inspiran en el río más dilatado de China. Su título respectivo es “Puente sobre el Yang Tsé” y “Plegaria del río”. Textos de tres versos cada una, la primera de ellas adopta evidentes contornos haikuístas:

No hay trabajo sin signo:
el Gran Puente
¿no es también un abrazo?³⁹

Un matiz relativo al admirable esfuerzo y solidaridad colectivas entiendo que puede significarse en este abrazo gigantesco con que las dos orillas del río son unidas por el puente sobre el Yang Tsé en Nankín, icono del orgullo del país en sus propias capacidades. En el relato prosístico de su estancia en la ciudad enfatizaba Díaz-Plaja la gran importancia de esa obra realizada entre 1960 y 1968, y que hubo de acometerse sin poder contar con la ayuda industrial comprometida de la que la Unión Soviética se desdijo.

Aunque no relata Díaz-Plaja visita alguna a los famosos observatorios astronómicos de Nanking, sí deja constancia de su existencia por partida doble, con dos fotografías y un poema interpelando a los

[38] Íd., 71.

[39] Íd., 77.

astrónomos antiguos, y bajo el cual consigna el lugar visitado: “(En el observatorio)”. Dice así:

Astrónomos antiguos
¿adivinar pudisteis
que un día cinco estrellas
serían la bandera? (78)

En Nankíng el viajero no dejó pasar la oportunidad, como no podía ser de otra forma dada su lejana afición al celuloide, de asistir a una sesión cinematográfica, la única de su viaje. Vio *Tempestad en Mongolia*. Al comentario de la cinta, a la que califica como dialéctica y esquemática, le dedica un espacio significativamente amplio, dos páginas enteras. El asunto del film se sitúa hacia 1920. Trata de cómo los caudillos militares del Kuomintang acordaron con los terratenientes y poderosos aplastar la revolución que se estaba gestando, lo que llevaría a Mao a concebir la Gran Marcha, que conllevó el reagrupamiento de las fuerzas que lograron hacer triunfar la Revolución.

El programa de la visita llevó al grupo de viajeros hasta el gigantesco mausoleo en honor del primer presidente de la República de China, Sun Yat Sen, fallecido en 1925. Al comentar ese monumento hacía la observación Guillermo Díaz-Plaja de que, acaso como símbolo, se había levantado a más altura que el mausoleo imperial. Lo describió así:

Es una impresionante escalinata -trescientos noventa y dos escalones- que remata en un triple arco de tejados azules, prolongado de forma inverosímil hasta la cumbre del monumento coronado por un templete conmemorativo.

Ningún poema del cuadernillo sobre la ciudad deja constancia lírica de tamaña obra arquitectónica. Sin embargo, la visita a la casa

donde había vivido muchos años Chu En Lai motiva unos versos de evidente simbología histórica que se inspiran en su pequeño jardín. En él vería, como ya había contado unas páginas atrás, "...el granado que él plantó y que sigue dando frutos.",⁴⁰ de ahí ese poema:

Los granados de tu árbol
siguen dando flor;
la sangre de tus muertos
renace en frutos rojos.⁴¹

Otro lugar visitado en Nanking fue uno de los símbolos del período imperial de los Ming, la Torre del Tambor, "así llamada, explicó Guillermo Díaz-Plaja, porque desde su altura un redoble anunciaba los acontecimientos importantes."⁴² Este monumento dio pie a unos versos sobre los que se nos indica su ubicación urbana: "(En la gran plaza)":

La Torre del Tambor
era la voz
del Emperador.
La Torre está en silencio.
Se escucha la voz del pueblo.⁴³

En la composición bajo la cual se anota "(Barrio exterior)" se poetiza lo que el viajero había observado en Nankíng: el que en esa ciudad el copioso arbolado que flanquea las grandes avenidas encierra la argucia de que esos árboles "Sirven para ocultar al turista las casas humildes."⁴⁴ He aquí el bello resultado poético de tal apreciación:

[40] Íd., 74.

[41] Íd., 77.

[42] Íd., 73.

[43] Íd., 78.

[44] Íd., 74. Al pie de la fotografía que ilustra esta percepción -entre las páginas 112 y 113- escribió Díaz-Plaja este comentario irónico: "Nanking es una ciudad tan

Los árboles
cubren con bosques de hadas
la mansión de los pobres.⁴⁵

En la visita realizada a Hang-Chow tuvo Díaz-Plaja ocasión de acercarse a la Pagoda de las Seis Armonías, y asimismo a la Pagoda del Alma Escondida, sobre la que el escritor manresano comentaba, al dar cuenta de su recorrido por la localidad, que ese templo “...posee unos espléndidos retablos policromos de tema budista, con figuras de tamaño gigante y pequeñas escenas religiosas en porcelana policroma.”⁴⁶

Ninguna de esas construcciones motivó canción alguna en el cuadernillo lírico correspondiente, en el cual se contiene, sin embargo, la única composición de *China en su laberinto* que puede relacionarse con la religión, la taoísta, y una de sus claves fundamentales, la de la unidad de las cosas todas. El asunto del texto es “(Tao)”:

Un pájaro de nácar
planea por el sueño:
todo es uno y lo mismo.

De entre las composiciones que comprende el cuadernillo lírico que le inspiró Hang-Chow destacan varias pretextadas por el Chin Hu, o Lago del Oeste, así llamado por su ubicación al oeste de la ciudad, la única en toda China que posee un gran lago natural. Guillermo Díaz-Plaja nos había proporcionado sobre él algunos datos, como por ejemplo: que su extensión es de 5, 6 kilómetros cuadrados; que tiene criaderos de peces, sobre todo de carpas; que los lotos y los nenúfares se esparcen por toda la superficie; que hay islotes artificiales, puentes, templetos, sin que falte la jardinística.

bien ajardinada en la que, a veces, los árboles no dejan ver el bosque.”

[45] Íd., 77.

[46] Íd., 79.

En la composición que abre la serie el hablante es el propio Lago, confesando que sus lotos “son la letra pequeña/ de mi carta de amor/ a la ciudad querida.”⁴⁷ Más adelante la voz se la concede el poeta a los propios lotos emergiendo de esas aguas tranquilas. Entre los distintos textos de la gavilla lacustre elegiría como más logrado el poema que le inspiró a Díaz-Plaja uno de los puentes, el cual iba a sugerirle una bella imagen:

Puente rojo sobre el lago,
su reflejo finge
peces de fuego.⁴⁸

El interés por las artes escénicas fue característico en la trayectoria biográfica y profesional de Guillermo Díaz-Plaja. Y en Hang-Chow tuvo la oportunidad de asistir a la ópera por vez primera en su viaje a China. Allí vería la adaptación operística de una novela muy difundida y con escenas de la ocupación del Tibet por el Ejército de la República comunista. Acaso en los poemas cuyo asunto identificó el poeta como “(Danza)” y como “(Las banderas)” se plasmen momentos contemplados en aquel escenario:

Danza de espadas.
¿Se puede dibujar
bellamente la muerte?
“(Danza)”⁴⁹

[47] Íd., 82.

[48] Íd., 83.

[49] Íd., 84.

El paso de la historia:
hoy las banderas azules,
hoy, banderas rojas.
“(Las banderas)”⁵⁰

Las visitas que en Hang-Chow hizo Díaz-Plaja a una comuna encargada del cultivo del té y a una fábrica de seda no se detallan en las páginas centradas en el recorrido por esa ciudad, pero sí en otros momentos de la obra. La comuna agrícola visitada se describe en el epígrafe “La raíz campesina”, dentro del capítulo “La singularidad china”, y vuelve a describirse en el capítulo “Programación y mística”, esta vez unida a la visita a una unidad de manipulación industrial de la seda. Ambas experiencias dieron pretexto a sendos poemas. El inspirado en el té se incluiría en el cuadernillo lírico sobre “El campo y los niños”. En cambio, el que se inspira en la fabricación sedera forma parte del cuadernillo que corresponde a Hang-Chow. He aquí esos dos poemas:

Cada mata de té
se desgrana en tus manos
y se convierte en oro.
(La plantación) (165)

La crisálida
ofrecía su hilo
para que la muchacha
la convirtiera en rosa.
(En una fábrica de seda) (82)

El cuadernillo lírico siguiente lo componen un primera agrupación de textos con el título de “Poemas de Pekín”, a la que siguen tres poe-

[50] Ibidem

mas con instantáneas líricas que se van sucediendo en cada uno de ellos. Las motivaron “La ciudad prohibida”, el “Templo del cielo” y el “Palacio de Verano”.

“(Teorema)” es el asunto manifiesto de los versos con los que finaliza la gavilla inicial. En ellos el viajero no puede hacer más evidente su empatía con el contexto al que, como turista, llegó para conocer desde dentro un enclave monumental y su esplendor artístico, pero que acabó convirtiéndole en un viajero transformado que valora la pérdida de los valores suntuarios pretéritos de ese marco como hecho exigido por las transformaciones sociales producidas en el país:

Buscaba en los biombos
mundos de nácar y ébano:
todo es pobre y sencillo.

Buscaba en las pagodas
dragones de leyenda:
todo es sencillo y claro.

Pensé encontrar oro y lágrimas.
Sólo encontré justicia.⁵¹

Preceden a “(Teorema)” cinco bloques poéticos inspirados en el entorno exterior urbano de La ciudad prohibida. En sus respectivos versos se poetizarán otros tantos pretextos, comenzando por el de la plaza de Tien-An-Men. Son éstos: “(La plaza)”, “(El Mausoleo)”, “(El Museo)”, el “(Palacio del Pueblo)” y “(Los soldados)”.

Guillermo Díaz-Plaja visitaría el mausoleo donde se expone el cuerpo de Mao Tse Tung, y en su libro iba a incluir hasta tres ilustraciones de este lugar tan significativo. En una vemos fotografiado el monumento desde fuera, desde la calle, y a mucha distancia. Las

[51] íd., 111-112

otras dos corresponden al interior del mismo: vemos en una el cadáver yacente del líder comunista, cubriéndole parte del cuerpo una bandera con la hoz y el martillo, y en otra una pared donde figuran caligrafia- dos diversos poemas suyos. Este ámbito le inspiró media docena de líneas líricas en las que se transluce una empatía sin asomo de titubeos:

El poema
se ha convertido en llama
incendiando el futuro.
Las columnas
sostienen hoy la gloria
de una patria libre.⁵²

En las agrupaciones líricas de que se compone el poema “La ciudad prohibida” no podían faltar las esperables referencias al Emperador. Ya al comienzo se alude a él como “el Amo”. Mucho más adelante, unos versos perfilan su imagen moral como la de un ser insensible al sufrimiento del pueblo. En estas líneas el dicente cambia su registro, trocando la tercera por la primera persona del discurso, y se encara con quien tenía la consideración de Hijo del Cielo, al que interpela así:

Emperador ciego,
tras de tus celosías
¿no viste el dolor del pueblo?
Emperador sordo
¿no escuchas como lloro?⁵³

Resulta un hallazgo esta interpelación directa en virtud de la cual el hablante deja de poetizar desde el presente el fastuoso marco residencial para trasladarse por un momento al pasado, reprender al

[52] Íd., 111.

[53] Íd., 113.

Emperador cara a cara, e identificarse con el pueblo doliente del pretérito desde un llanto que aún perdura. En virtud de este hallazgo sortea el poeta la inercia tópica de la condena, dentro de la dialéctica secular entre el siervo y el señor, del gobernante inaccesible que disfruta de una existencia de lujo extremo a la vez que ignora la miseria de sus súbditos.

La actitud del dicente poemático de identificarse con los ideales de la República Popular se perciben asimismo en el poema “Templo del cielo”, sobre el que en su explicación de la visita a La ciudad prohibida había escrito Díaz-Plaja que “fue edificado en lo alto de una colina por los Emperadores, para impetrar la ayuda de Dios...”. En el penúltimo grupo de versos de esta composición leemos una inequívoca simbología traducida como libertad:

Peces rojos
en el estanque antiguo:
la libertad estaba
en lo hondo.⁵⁴

Al libro *China en su laberinto* se incorporaron un par de fotografías del Palacio de Verano, y en ambas figuran numerosos turistas visitándolo. En una vemos el interior de su gran puente de madera. Al pie de la instantánea Díaz-Plaja señalaría que contiene “millares de pinturas fantásticas.”⁵⁵ Encima de esta foto se colocó la que capta una imagen del inverosímil barco marmóreo que está enclavado en ese recinto palaciego, al cual el escritor califica como increíble en el pie de foto, añadiendo que fue “soñado y construido por la última Emperatriz, que era capaz de inventarse un navío todo de mármol...”,⁵⁶ en alusión a Tsi-Si,

[54] Íd., 115.

[55] Entre las páginas 128 y 129.

[56] *Ibidem*.

que desempeñó ese rango imperial entre 1862 y 1911. Una composición inspirada en el “(Palacio de verano, Pekín)” se había adelantado, tal vez erróneamente, en el cuadernillo lírico de Hang-Chow. Es ésta:

La Emperatriz
envidió tu belleza
desdoblado tu música.⁵⁷

El citado puente y la citada embarcación fueron dos de los pretextos poetizados en el poema “Palacio de Verano”. Tal vez repercutan ecos de intertextualidad lorquiana en los versos que le hizo sentir el puente, porque son susceptibles de traer a la memoria unos conocidos octosílabos del romance del *Romancero gitano* “Prendimiento de Antónito el Camborio en el camino de Sevilla”, uno de cuyos versos más recordados puede resonar en el “se volvían de oro.” diazplajiano:

La Emperatriz pasaba
por el puente:
todos los peces
se volvían de oro.
Un navío de mármol
anclado en el estanque,
sus cañones mortíferos,
pura sonrisa blanca.⁵⁸

A los referidos cuadernillos les sigue uno conteniendo once composiciones de versos de tres líneas que se conjuntan bajo el título de “Poemas de la Gran Muralla”, versos que nacieron a raíz de una visita realizada a esa obra pétreo colosal. También se desplazó el viajero al no lejano emplazamiento fúnebre de los Ming, donde a la sazón solo

[57] Íd., 82.

[58] Íd., 115.

podía verse uno de los sepulcros imperiales, porque allí se estaba excavando todavía.

La impresión causada al escritor barcelonés por esa zona tumbal no se convirtió en poema alguno, a diferencia del gigantesco camino de ronda. De él ponderaría en verso su trascendente significación histórica. Ese encarecimiento culmina con tres líneas puestas en labios de la propia Historia mitificada, en un proceder de personificación de abstracciones de cuño cervantino que recuerda la técnica empleada en *El cerco de Numancia*:

Soy la Historia:
dibujo en las montañas
tres mil años de gloria.⁵⁹

Más adelante se encontrarán los lectores con un cuadernillo lírico bien distinto a los precedentes: no alberga composiciones cuyo asunto sea urbano o monumental. Los pretextos son “El campo y los niños”. A vueltas de la campiña retoma el poeta indirectamente el pretexto del cambio profundo habido en la sociedad china, el cual inunda de alegría a quienes en el pretérito malvivieron penosamente:

Sobre los verdes bosques
y los ríos azules
vibran de alegría
los antiguos esclavos.⁶⁰

Una indicación entre paréntesis indica de manera bien explícita el asunto de las líneas precedentes: “(Mudanza)”. Y otra nos señalará quien habla de manera tan sutil un par de poemas después, “(El olmo)”:

[59] Íd., 120.

[60] Íd., 166.

Desdoble mi belleza
en el espejo de agua.
Pero yo soy más tuyo
en la imagen que tiembla.⁶¹

En la agrupación de textos que Díaz-Plaja reunió bajo advocación infantil hallará el lector varios que se configuran a modo de greguerías. Aporto aquí tres, copiando los respectivos versos y debajo el asunto indicado en cada caso debajo de los mismos:

La bicicleta
del niño
libélula de plata.
(Imagen)⁶²

El abanico blanco
es una mariposa
que besa a la muchacha.
(El abanico)⁶³

Noche de silencio:
la luna es la linterna
de la fiesta del cielo.
(Nocturno)⁶⁴

[61] *Ibidem.*

[62] *Íd.*, 167. Anoto que esta imagen animalística se había anticipado en el libro cuando Díaz-Plaja, en las páginas relativas a Jang-Chow, escribe que “las bicicletas son las libélulas del paisaje urbano de la China.” (*Íd.*, 86)

[63] *Íd.*, 169.

[64] *Ibidem.* Consigno que este poema había aparecido en el cuadernillo lírico que recoge los poemas de Hang-Chow. El asunto que allí se consignaba era el de “(Fiesta)”, pero en su verso primero leemos una variante: “Noche en silencio.”

HOMENAJE A LA POESÍA CHINA

Además de las series de las que hemos dado cuenta sucinta publicó Díaz-Plaja otros textos líricos de inspiración china que presentaría bajo el siguiente titular: “Poemas a la manera de...Homenaje a la poesía china antigua.” Con el vocablo “antigua” hizo referencia el escritor a textos poéticos que se remontan a las dinastías Chang y Chu, que rigieron el país asiático entre 1166 y 256 a. de J. C., así como a composiciones que datan de los llamados reinos combatientes (771-221 a. de J. C.) hasta la dinastía Ming (1369-1644), pasando por las otras dinastías comprendidas en ese extenso espacio temporal, entre ellas la T’ang (618-907). Por tanto, a la poesía creada durante la dinastía última, la manchú Ch’ing, ya no la consideraba Díaz-Plaja como poesía antigua.

Con relación a elaborar composiciones basadas en modos creativos ajenos, en las letras españolas habría que remontarse a precedentes del siglo XV. Pero no procede irse tan lejos, sino limitarnos a la poesía española del siglo XX, y recordar que esa práctica, ya denominada “a la manera de”, fue cultivada por algunos poetas del 27. En la poesía de Federico García Lorca, y entre los textos suyos considerados “Versos de circunstancias”, puede encontrarse, por ejemplo, una “Canción popular. A la manera del siglo XVI”, fechada en noviembre de 1922. El escritor granadino también elaboró una “Antología modelna”, con creaciones propias escritas a imitación de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Manuel Altolaguirre, entre otros autores. Tales imitaciones, que datan de 1928, se han etiquetado como poesía festiva.

No solo no puede descartarse, sino que es bien factible, que el recuerdo del poeta de Granada fuese uno de los estímulos del Díaz-Plaja de los textos “a la manera de”. El manresano conocía bien esta faceta de Federico García Lorca, en cuya obra se centró uno de los libros más osados de los que se han escrito sobre él, toda vez que hubo

de editarse en Buenos Aires, por Espasa Calpe en 1954, cuando aún no habían transcurrido cuatro lustros del asesinato de autor de *Poeta en Nueva York*.

Pero el procedimiento de escritura poética “a la manera de” referido a la poesía china lo iniciaría Rafael Alberti, que aportó al respecto el primer precedente en las letras españolas. En *Sonríe China* (1958) había insertado el gaditano una recreación de un poema del *Che King*, o *Libro de las odas o de los versos*. Se trata de una canción popular y anónima que su desconocido autor puso en boca de una muchacha muy decidida en materia amorosa, y que dice estar dispuesta a atravesar el río si su amado sigue queriéndola. Díaz-Plaja también iba a recrearlo.

Tocante al concepto de homenaje del que Guillermo Díaz-Plaja se valdría para referirse a este grupo de textos, recordaremos que Jorge Guillén, en su conjunto *Homenaje*, subtulado “Reunión de vidas” (Milán: All’Insegna del Pesce d’oro, 1967), había incluido un poema en homenaje al poeta chino de la dinastía T’ang Po Chu-I, composición a la que puso punto final en septiembre de 1965. Y recuerdo asimismo que en la práctica imitativa de aquellos poetas orientales se le había anticipado asimismo tan solo unos pocos años antes Jenaro Talens, cuando en 1973 incorporaba a su conjunto *Taller* (1972-1973), que se editó dentro de *El vuelo excede el ala* (1973), su “Imitación de Tu Fu”.

Pero hemos de remarcar que ni en el poeta de El Puerto de Santa María, ni en el de Valladolid, ni en el de Tarifa ese procedimiento fue concebido a modo de homenaje basado en un proyecto de imitación sistemática, como sí se hizo en *China en su laberinto*, ni identificándose tampoco esos tres poetas de manera tan fiel con claves de los textos chinos imitados.

Los poemas de referencia se ordenan en el libro según el período histórico en el que se fueron sucediendo las dinastías reinantes en aquel país, desde la Chang y Chu, que lo hizo entre el 1166 y el 258 a.

de C., hasta la Ming, que iba a dominar China entre 1369 y 1644. Sus imitaciones las fue creando a partir de la lectura de los diversos poetas de esas dinastías. He aquí las dos motivadas por dos autores fundamentales del período T'ang (618-907), y que nombra como Li-Pai y Pai Chu Yi:

Canción de viaje
Viajero del mar
por el viento celeste.
Dejas la misma huella
que el pájaro en las nubes
(Li-Pai)⁶⁵

El bambú en la ventana
No lo cortéis para hacer una flauta
o una caña de pescar.
Cuando ya no habrá flores
adornará la nieve.
(Pai Chu Yi)⁶⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Balcells, José María (1975). *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Barcelona: Dirosa.
- (1990). *Miguel Hernández*. Barcelona: Teide.
- (2017). “Guillermo Díaz-Plaja y China: vertientes de una empatía (Una lectura personal)”, en *El Fondo Guillermo Díaz-Plaja, perspectivas de un legado*. Coordinación y edición de Marcelino Jiménez León. Barcelona: Octaedro, 159-169.

[65] Íd., 186.

[66] 186.

- Carnero, Guillermo (2012). “La herencia vanguardista en el primer Miguel Hernández: Purismo y neogongorismo en *Perito en lunas*”, en *Miguel Hernández cien años después. El hombre, el escritor, el mito*. Edición de María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas. Córdoba: Diputación Provincial y Universidad, 13-42.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1966). *Memoria de una generación destruida*. Prólogo de Julián Marías. Delos Aymá.
- (1979). *China en su laberinto*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Franco Fernández, Francisco J. (verano 2006). “La huella de Miguel Hernández en la Cartagena republicana”, en *El eco hernandiano*, 10, 2-8.
- García Lorca, Federico (1996). *Obras completas*. I. *Poesía*. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Hernández, Miguel (1992). *Obra completa*. I. *Poesía*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1992). *Obra completa*. II. *Teatro, prosas, correspondencia*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe.
- Luis, Leopoldo de (1998). *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones libertarias.
- Machado, Antonio (1975). *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Madrid: Seleccionales Austral, 1. Madrid: Espasa-Calpe.
- Paz, Octavio (1971). *Los signos de rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Rovira, José Carlos (1983). *Léxico y creación poética en Miguel Hernández. Estudio del uso de un vocabulario*. Alicante: Universidad y Caja de Ahorros Provincial.

Trapero, Maximiano, y Gómez Rodríguez, Jesús (2007). *Canarias y canario en el mundo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

Vighi, Francisco (1995). *¿Erróneo? Nuevos versos viejos*. Edición de Andrés Trapiello. Granada: Comares.