

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Literatura Española

Programa de Doctorado «Lenguas y culturas»

**LA POESÍA DE JUAN BERNIER,
DIÁLOGO VITAL CON SU TIEMPO**

**THE POETRY OF JUAN BERNIER,
A VITAL DIALOGUE WITH HIS TIME**

Daniel García Florindo

Tesis doctoral

(depositada el día 16 de enero de 2019)

Director

Pedro Ruiz Pérez

TITULO: *La poesía de Juan Bernier, diálogo vital con su tiempo*

AUTOR: *Daniel García Florindo*

© Edita: UCOPress. 2019
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS:

La poesía de Juan Bernier, diálogo vital con su tiempo

DOCTORANDO: Daniel García Florindo

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis es el resultado de un relativamente amplio proceso de maduración, que incluye en su desarrollo un conjunto de publicaciones que constituyen el núcleo del trabajo que ahora se presenta, incluyendo la publicación de la poesía de Juan Bernier en una editorial de prestigio, la elaboración de una antología con un amplio estudio y diversos artículos. Por ello, el trabajo final se acoge a la modalidad de tesis por compendio de publicaciones.

El resultado es una fiable (por no decir definitiva) edición de la poesía de Bernier, con una justificada opción por la *dispositio* final que le otorgó el poeta, pero con una cuidada reconstrucción del proceso textual, tanto en la organización macrotextual como en el caso concreto de la transmisión de cada poema, que se presenta, además, con un comentario sobre sus variantes, sus estructuras métricas y los motivos más destacados.

La edición se complementa de manera solvente con dos bloques de estudios: el primero, de carácter historiográfico y contextual, y el segundo, interpretativo y crítico, con el contraste su publicación tras procesos de revisión ciega.

El conjunto ofrece un texto definitivo y una actualizada propuesta crítica.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 14 de enero de 2019

Firma del/de los director/es

Fdo.: Pedro Ruiz Pérez

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN...11

1. Estado de la cuestión y trabajos previos...12
2. Perspectiva metodológica y propuesta de lectura...17

II. JUAN BERNIER Y SU TIEMPO...21

1. Primer tiempo: años de formación hasta 1936, la herida de la Guerra y la escritura del *Diario*...22
2. Segundo tiempo: la toma de posición: *Cántico* y el campo literario de posguerra...50
3. Tercer tiempo: del yo a nosotros: *Aquí en la tierra* (1948) y *Una voz cualquiera* (1959)...54
4. Cuarto tiempo: el silencio arqueológico...56
5. Quinto tiempo: la resurrección y el desplazamiento hacia el centro: *Poesía en seis tiempos* (1977)...58
6. Sexto tiempo: *En el pozo del yo* (1982), la consagración de una figura local...61
7. Conclusiones...62
8. Cronología...63

III. TRAYECTORIA TEXTUAL Y EDICIÓN...74

1. **Perspectiva macrotextual: trayectoria y reordenación poética...75**
 - 1.1. **Primera etapa poética (1947-1959): los poemas de *Cántico* y otras revistas, *Aquí en la tierra* y *Una voz cualquiera*...75**
 - 1.2. **Segunda etapa poética (1977-1982): *Poesía en seis tiempos*. El cambio estilístico y la actualización-ordenación de su obra...77**
 - 1.2.1. El cambio estilístico...82
 - 1.2.2. Actualización-ordenación de su obra...85
 - 1.3. **Epílogo de un «tiempo para ahondar»: *En el pozo del yo*...88**
2. **Perspectiva microtextual: poemas...90**
 - 2.1. ***Aquí en la tierra* (1948)...93**
 - 2.1.1. Deseo pagano...96
 - 2.1.2. Miro, ansiosamente miro...114
 - 2.1.3. Morir...119
 - 2.1.4. Pero él llamaba a la muerte...125
 - 2.1.5. Interrogación...130
 - 2.1.6. Aquí en la tierra...140
 - 2.2. ***Una voz cualquiera* (1959)...149**
 - 2.2.1. Poema del bien y del mal...153
 - 2.2.2. Hombre...158
 - 2.2.3. Ciudad...161
 - 2.2.4. Borracho...166
 - 2.2.5. Corazón...178
 - 2.2.6. Amante...181
 - 2.2.7. Oda a Vicente Aleixandre...183
 - 2.2.8. Los suplicantes...192
 - 2.2.9. Los monstruos...195
 - 2.2.10. Poema de la gente importante...198
 - 2.2.11. Imprecación...200
 - 2.2.12. Los políticos...204

2.2.13.	Cristo...	207
2.2.14.	Oración...	210
2.2.15.	Crepúsculo...	213
2.2.16.	Elegía...	216
2.3.	<i>Poesía en seis tiempos (1977)</i> ...	218
2.3.1.	Tiempo del Sur...	220
2.3.1.1.	Córdoba...	221
2.3.1.2.	Belleza...	223
2.3.1.3.	Ciudad...	224
2.3.1.4.	Poema a Ricardo Molina...	226
2.3.1.5.	Belleza...	229
2.3.1.6.	Parque...	230
2.3.1.7.	Templo...	232
2.3.1.8.	Puerto en la noche...	235
2.3.1.9.	Catedral de Málaga...	236
2.3.1.10.	Recoge el pan del mar...	238
2.3.1.11.	¡Málaga! Abre tu espejo...	239
2.3.1.12.	Costa...	240
2.3.1.13.	Playa...	242
2.3.1.14.	Escucho el mar...	243
2.3.1.15.	Costa de Málaga...	245
2.3.1.16.	Valles de Málaga...	246
2.3.1.17.	Donde el sol viva...	248
2.3.1.18.	En la orilla...	250
2.3.1.19.	Pinares de Marbella...	251
2.3.1.20.	Nerja...	252
2.3.1.21.	Mulhacén...	254
2.3.1.22.	Sierra Nevada...	256
2.3.2.	Tiempo de deseo...	258
2.3.2.1.	Tan sólo mirar...	259
2.3.2.2.	Lo bello humano...	260
2.3.2.3.	Pescador...	261
2.3.2.4.	Presencia...	262
2.3.2.5.	Nocturno adolescente...	264

- 2.3.2.6. El deseo...265
- 2.3.2.7. Dejad el amor oculto...266
- 2.3.2.8. Permitid, Señor...267
- 2.3.2.9. Torremolinos...269
- 2.3.2.10. Tánger...271
- 2.3.2.11. ¡Oh amor! ¿Qué eres tú?...272
- 2.3.2.12. Dadme el pico de nieve...273
- 2.3.2.13. Es mi droga la soledad...275
- 2.3.3. Tiempo del hombre...276
 - 2.3.3.1. Joven...277
 - 2.3.3.2. Todos...278
 - 2.3.3.3. Adolescente casi...280
 - 2.3.3.4. Hombre de Hanói...282
 - 2.3.3.5. Sólo el hombre...284
 - 2.3.3.6. Nadie merece morir...285
 - 2.3.3.7. El gozo existe...287
 - 2.3.3.8. Asesinato...288
 - 2.3.3.9. El marginado...290
 - 2.3.3.10. Rebelión...291
 - 2.3.3.11. Ayer y hoy...292
- 2.3.4. Tiempo de muerte...293
 - 2.3.4.1. Bienaventurados...294
 - 2.3.4.2. ¡Madre!...296
 - 2.3.4.3. Nada...298
 - 2.3.4.4. Siembra de tumbas...299
 - 2.3.4.5. Saludo a los muertos...301
 - 2.3.4.6. Historia...303
 - 2.3.4.7. Resurrección...305
 - 2.3.4.8. Cementerio...306
- 2.3.5. Tiempo de Dios...307
 - 2.3.5.1. Mirar abajo...308
 - 2.3.5.2. Que el grito no suene...310
 - 2.3.5.3. Necesidad...311
 - 2.3.5.4. No...313

- 2.3.5.5. Iglesia...314
- 2.3.5.6. Los sótanos atroces...316
- 2.3.5.7. Lo bello es darse al mito...318
- 2.3.6. Tiempo de ahondar...319
 - 2.3.6.1. Tiende la mano...320
 - 2.3.6.2. Sabios...321
 - 2.3.6.3. Locura...322
- 2.4. *En el pozo del yo (1982)*...323**
 - 2.4.1. En el pozo del yo...326
 - 2.4.1.1. En el pozo del yo, hundirme quiero,...327
 - 2.4.1.2. Adolescencia...328
 - 2.4.1.3. Pobre...329
 - 2.4.1.4. Sin límites...330
 - 2.4.1.5. El frío me atrae...331
 - 2.4.1.6. Ser...332
 - 2.4.1.7. Hacia arriba...334
 - 2.4.1.8. Querer ser...335
 - 2.4.1.9. Fantasma...336
 - 2.4.1.10. Qué hay...337
 - 2.4.1.11. Tiniebla...338
 - 2.4.1.12. Whisky...339
 - 2.4.1.13. Moral...340
 - 2.4.1.14. Buscar lo alto...341
 - 2.4.1.15. Ciencia...342
 - 2.4.1.16. Oye...343
 - 2.4.1.17. En qué creer...344
 - 2.4.1.18. Los sabios...346
 - 2.4.2. Homenaje...348
 - 2.4.2.1. Tánger...349
 - 2.4.2.2. El Palo...350
 - 2.4.2.3. Poema a los templos montillanos del vino...352
 - 2.4.2.4. A Blanca, flor ida...355
 - 2.4.2.5. A Córdoba...356

2.5. Poemas en revistas y antologías...	358
2.5.1. Marzo...	359
2.5.2. Primavera...	360
2.5.3. Te hablaré...	362
2.5.4. Verano...	364
2.5.5. Agosto...	266
2.5.6. Canto del Sur...	368
2.5.7. Sierra...	373
2.5.8. Tierra de amor...	375
2.5.9. Deseo...	378
2.5.10. Unos miran...	379
2.5.11. Los muertos...	381
2.5.11.1. Mañana...	381
2.5.11.2. Mediodía...	383
2.5.11.3. Noche...	384
2.5.12. Suicidio...	385
2.5.13. Materia...	387
2.5.14. Belleza sucia la del mundo...	389
2.5.15. Bienaventurados los que no crean...	390
2.5.16. Oda al pequeño Alfonso...	391
2.5.17. El muchacho, como paloma aleteante...	392

3. Tabla cronológica de la edición...

IV. CLAVES HERMENÉUTICAS DE LA POESÍA DE JUAN BERNIER...

1. *Aquí en la tierra* o el poema extenso moderno de la posguerra española...

1.1. Poesía y verdad personal...	403
1.2. Conformación de la noción de poema...	408
1.3. Crueldad y belleza...	412
1.4. El río y sus meandros: estructura de <i>Aquí en la tierra</i> ...	415
1.5. Una lectura...	429

2. Belleza y crueldad: una poesía bipolar...	432
2.1. El espejo invertido de la literatura o Juan Bernier desdoblado...	436
2.2. La belleza del Sur y el deseo...	439
2.3. Pero la crueldad humana y divina. La muerte como liberación del dolor...	447
2.4. La compasión pagana de Juan Bernier...	453
3. Conformación y función del poeta contemporáneo...	459
4. Juan Bernier, rama desprendida del árbol de «Cántico»...	463
V. CONCLUSIONES...	467
1. Una modernidad en diálogo con su tiempo...	468
VI. ANEXOS...	470
1. Páginas de la edición original de <i>Aquí en la tierra</i> ilustradas por Miguel del Moral...	471
1.1. Cubierta...	471
1.2. Página 3, portadilla...	472
1.3. Página 4, ilustración para el poema «Deseo pagano»...	473
1.4. Página 12, ilustración para el poema «Pero él llamaba a la muerte...»...	474
2. Entrevistas...	475
2.1. Entrevista con Juan Bernier...	475
2.2. Conversación con cuatro tiempos y un preludeo con Juan Bernier...	478
2.3. Entre el recuerdo y la duda...	488
2.4. Fuimos el eslabón entre la poesía actual y la generación del 27...	493
3. Fragmentos de un Diario: «1933. Estética y deseo»...	497

VII. BIBLIOGRAFÍA...505

1. Obras citadas o consultadas...506

2. Bibliografía de Juan Bernier...522

2.1. Poesía...522

2.1.1. Primeras ediciones...522

2.1.2. Reediciones íntegras...522

2.1.3. Antologías...522

2.2. Prosa (selección de fragmentos del *Diario*, artículos, críticas, discursos...)...523

2.3. Ensayos y estudios historiográficos...526

2.3.1. Artículos en el *Diario Córdoba* desde 1942...527

3. Homenajes colectivos y números monográficos sobre Juan Bernier...533

VIII. RESUMEN DE LA TESIS COMO COMPENDIO DE PUBLICACIONES...534

The poetry of Juan Bernier, a vital dialogue with his time (thesis abstract)...537

I
INTRODUCCIÓN

1. Estado de la cuestión y trabajos previos

A pesar de la altura y la importancia de la poesía de Juan Bernier (La Carlota, 1911 - Córdoba, 1989), miembro fundador del grupo «Cántico» de Córdoba, sin duda, uno de los referentes ineludibles en la poesía española de posguerra, hasta la publicación de su *Poesía completa* (Pre-Textos, 2011) no se contaba con una edición solvente y unitaria de toda su obra poética. Además de la mencionada edición comercial de su poesía completa durante ese mismo año del 2011, año en el que se celebró el centenario de su nacimiento, también tuvo lugar la aparición de una monografía sobre la poesía de Juan Bernier titulada *La compasión pagana (estudio-antología de la poesía de Juan Bernier)* (Universidad de Córdoba, 2011). Ambos volúmenes fueron, en gran medida, derivaciones de una investigación anterior titulada «*Poesía en seis tiempos de Juan Bernier: materiales para una edición*»¹. Tales trabajos forman parte de la presente investigación y ambos tuvieron una interesante proyección y la repercusión necesaria que ha permitido solventar el problema inicial de la descatalogación de la obra poética de Juan Bernier e iniciar igualmente una regeneración crítica en torno a la misma.

A esta recuperación ha de sumarse un importante hito en la producción del escritor cordobés también en el mismo año clave de 2011, la esperada edición póstuma de su *Diario* (Pre-Textos, 2011), llevada a cabo por Juan Antonio Bernier Blanco, sobrino nieto del autor e investigador especialista de su obra literaria. La publicación de esta prosa diarística ha abierto, sin dudas, nuevas vías interpretativas que contribuyen a reforzar o matizar muchos de los presupuestos realizados en torno a la poética que Bernier fue construyendo a lo largo de su producción lírica. En definitiva, el *Diario* supone, sin duda,

¹ Investigación llevada a cabo durante el periodo de Investigación en el Departamento Literatura Española de la Universidad de Córdoba (2003-04), dentro del Programa de Doctorado «Literaturas hispánicas: estudio e investigación» y de la línea de investigación «Edición de textos», con la que obtuve el reconocimiento de Suficiencia Investigadora y el Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en el Área de Literatura Española, expedido el 13 de abril de 2005.

un elemento intertextual fundamental para completar no solo su poética, sino la visión del mundo enraizado en el tiempo y el espacio de su experiencia vital.

Desde aquel año de 2011 se produjo una proliferación crítica de monografías en torno al grupo poético cordobés «Cántico»² que han contribuido a enriquecer sensiblemente el estado de nuestro objeto de estudio. Cabe mencionar dos volúmenes aparecidos durante el mismo año: *Cántico, resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*, de Rosa Luque Reyes (Alfar, Sevilla, 2011), y el titulado *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética* (Universidad de Córdoba, 2011). Del primero, solo centra el foco de nuestro interés una entrevista que Antonio Ramos Espejo realizó a Juan Bernier y que aparece erróneamente fechada el 12 de noviembre de 1989, ya que el fallecimiento del poeta se produjo tres días antes, el 9 de noviembre. Más interés ofrece para nuestra investigación la segunda obra referida *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética* (Universidad de Córdoba, 2011), un conjunto de artículos coordinado por el

² En ningún momento obviaremos naturalmente la bibliografía previa a 2011 tanto para seguir sus caminos y direcciones como para señalar sus limitaciones. Todas las referencias tienen cabida en la sección bibliográfica de esta tesis, pero nos parece oportuno señalar en este momento los trabajos pioneros sobre los poetas del grupo «Cántico» llevados a cabo por Guillermo Carnero (1976, 2009), Carlos Clementson (1979), Víctor García de la Concha (1987), Julio Calviño Iglesias (1988) o Reingard Schwarz (1989). Más recientes y no de menos interés son los artículos recopilados por Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (2003), el estudio antológico de Luis Antonio de Villena (2007) o los documentos recopilados por Rafael Inglada (2010).

No únicamente centrados en el grupo cordobés, pero igualmente imprescindibles para una adecuada comprensión del contexto histórico y literario de la posguerra española, son las monografías de Jan Lechner (1968, 2004), Fanny Rubio (1976, 2004), M.^a Pilar Palomo (1988), Manuel L. Abellán (1990), Sultana Whanón (1998) o Andrew Debicki (1997). Más actuales son el volumen de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011) y la interesante y reciente tesis de Antonio Rivero Machina (2016, 2017).

Centrándonos ahora específicamente en la figura de Juan Bernier como poeta habría que mencionar el homenaje de la revista *Almazán* (Ayuntamiento de La Carlota, año II, n.º 3-4, noviembre, 1999-marzo 2000) y los tres monográficos dedicados a su vida y obra en el suplemento cultural *Cuadernos del Sur* (del *Diario Córdoba*: 05-06-1986, 16-03-1989 y 08-11-1990). También en las hojas de la sección *Pliegos de cordel* (n.º 18) del *Diario Córdoba* (30-03-1980) encontramos interesantes aportaciones críticas de Carlos Clementson, Manuel Jurado López o Francisco Gálvez. De un valor más significativo para nuestra investigación han sido los artículos de Pedro Roso (1986, 1994), Leopoldo de Luis (1990), Juan Lamillar (1990) o Pedro Tejada Tello (1994, 1995).

Consideración aparte merecen las distintas entrevistas que Juan Bernier concedió a Francisco Solano Márquez (1973, 1986), Eladio Osuna (1973, 1979, 1982), Francisco Amores (1975), Colectivo de Cultura Popular «Kábila» (1979), Ángel Pérez Guerra (1982).

profesor Rafael Bonilla Cerezo, de los que podemos destacar los directamente relacionados con la poesía de Juan Bernier: «Unas miradas críticas: Bernier y Burri», de Cecilia Riva, «Juan Bernier: antología. Poética y lecturas de Bernier», de Carlos Collantes y Almudena Marín, o «La poesía de Juan Bernier», de Ana Isabel Martín Puya. También de Ana Isabel Martín Puya, junto a María del Carmen Moreno Díaz, es un interesante trabajo que aborda el estudio de los años de posguerra en la capital cordobesa desde el punto de vista estético e histórico-social titulado *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra* (Universidad de Córdoba, 2013). Mención especial merece el trabajo académico realizado por Carmen Montes-Marchal, dirigido por el profesor Rafael Alarcón-Sierra, para la obtención de grado en Filología Hispánica por la Universidad de Jaén, titulado *Juan Bernier. Introducción a «Cántico»* (Universidad de Jaén, septiembre, 2014)³, por tratarse de uno de los pocos trabajos monográficos sobre nuestro autor. Un año más tarde tiene lugar la aparición en dos volúmenes de *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba* (Alegoría, Sevilla, 2015), la investigación de Olga Rendón Infante sobre la correspondencia epistolar entre Ricardo Molina y los poetas del 27 Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. Esta obra, a pesar de su gran interés documental, apenas aporta nuevas informaciones específicas sobre nuestro autor. Por último, mencionemos un estudio más reciente coordinado por Balbina Prior sobre el grupo cordobés titulado *La tradición trascendida. Cántico y su época* (Ediciones de la Revista Áurea, Madrid, 2017), en el cual podemos destacar un valioso artículo de Ángel Luis Prieto de Paula titulado «Juan Bernier, entre el yo y el mundo».

³ Disponible en TAUJA: Repositorio de Trabajos Académicos de la Universidad de Jaén: <http://tauja.ujaen.es/jspui/handle/10953.1/1063>

Para completar el estado de los estudios sobre la obra de Juan Bernier es necesario la revisión de los trabajos de Juan Antonio Bernier Blanco en torno a la edición del *Diario*, trabajos tan interesantes como el artículo «Juan Bernier: sujeto lector», publicado en la revista *Impossibilia* (n.º 12, 2016, pp. 80-113)⁴, en el que se analiza las distintas lecturas que Bernier refiere en su *Diario*. Por otra parte, también partiendo del *Diario* como foco de estudio encontramos un magnífico artículo «Homosexualidad y provincia en el primer franquismo: Córdoba en el *Diario* (1918-1947) de Juan Bernier», del profesor Jesús María Barraión⁵, donde se aborda la figura de Bernier desde un prisma histórico-sociológico en relación con el espacio provinciano de la Córdoba de posguerra y su condición homosexual. Para terminar esta serie debemos hacer mención al testimonio que aporta Antonio Ramos Espejo (2017) en su discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba bajo el título «Enigmas de Juan Bernier».

Todas estas aportaciones a lo largo de los últimos ocho años sobre la obra literaria de Juan Bernier nos proporcionan una idea del estado de la cuestión que abordamos en esta tesis. En este panorama he planteado algo que aún faltaba, una edición completa y un estudio abarcador, que han ido dando frutos editados, antes de articularse como tesis doctoral. Así, para completar la presente investigación he realizado varios artículos y comunicaciones parciales que han originado parte de los distintos capítulos que presento en esta tesis. Esos trabajos previos son los dos volúmenes ya mencionados al inicio de esta introducción: la edición y prólogo de *Poesía completa* de Juan Bernier (Pre-Textos, Valencia, 2011), *La compasión pagana (estudio-antología de la poesía de Juan Bernier)* (Universidad de Córdoba, 2011); los artículos de investigación: «Juan Bernier y el poema

⁴ Revista internacional de estudios literarios. El artículo se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/121>

⁵ Aparecido en el volumen coordinado por él mismo y por José Antonio Castellanos *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural* (Sílex, Madrid, 2016, pp. 381-408).

extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)»⁶, «*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo»; las comunicaciones en congresos y seminarios: «La poesía de Juan Bernier: una plegaria pagana»⁷, «*Aquí en la tierra* y la modernidad lírica de Juan Bernier: del diario a la poesía»⁸, «La trayectoria poética de Juan Bernier como estrategia de representación autorial»⁹, «*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo»¹⁰, «*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo»¹¹, «Belleza y crueldad: la poesía bipolar de Juan Bernier»¹² y «La influencia de los poetas del 27 en la obra poética de Juan Bernier»¹³.

Por último, otras publicaciones no tanto relacionadas directamente con la poesía, sino con el campo literario de nuestro autor son una serie de tres entradas enciclopédicas realizadas para el portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes con el fin de cubrir los espacios editoriales de su segundo y tercer libro de poesía: *Una voz cualquiera* (Ágora, Madrid, 1959) y *Poesía en seis tiempos* (Editora Nacional, Madrid, 1977), respectivamente¹⁴.

⁶ Publicado en *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios* (n.º 12, 2016, pp. 48-79). El artículo se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://www.impossibilia.org/juan-bernier-y-el-poema-extenso-de-la-modernidad-aqui-en-la-tierra-1948/>

⁷ En Alberto Escalante Varona, Ismael López Martín, Guadalupe Nieto Caballero y Antonio Rivero Machina (Eds.), *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español*, Madrid, Liceus, 2018, pp. 211-227.

⁸ Comunicación realizada en las Jornadas «Juan Bernier. La mirada del siglo», organizadas por el Departamento de Literatura Española de la UCO.

⁹ Comunicación realizada en el Seminario «Las personas del poema: modulaciones de la lírica contemporánea», celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba durante los meses de enero a mayo de 2015.

¹⁰ Comunicación realizada en el Seminario «La (re)construcción del autor: discursos e identidades en torno a la modernidad», celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba durante los meses de febrero a mayo de 2016.

¹¹ Comunicación realizada en el Congreso Internacional de Investigación y Crítica sobre Literatura Española. (CICLE). Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras. 10-11 de noviembre de 2016. Uex.

¹² Comunicación realizada en el I Congreso internacional de jóvenes investigadores Estudios literarios: perspectivas actuales”, celebrado los días 9 y 10 de febrero de 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba.

¹³ Comunicación realizada en el seminario del E.R.P.I.L. (Equipo de estudios sobre la poesía ibérica y latinoamericana) de la *Université Bordeaux-Montaigne*, presentada el día 14 de abril de 2017.

¹⁴ Son las siguientes semblanzas:

- Ágora (Madrid, 1955-1973) [Semblanza] / Daniel García Florindo
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t5p3>

2. Perspectiva metodológica y propuesta de lectura

Una parte fundamental del proceso de esta investigación ha consistido en la localización de los poemas publicados en revistas y antologías en vida¹⁵ del autor.

La búsqueda de estos poemas dispersos en distintas publicaciones se ha llevado a cabo a través de multitud de consultas en diversas hemerotecas, bibliotecas y archivos históricos.

No obstante, han servido como brújula de esta búsqueda algunas fuentes específicas que han facilitado datos necesarios para el hallazgo de determinados poemas. Nos referimos, en primer lugar, a la información aportada por Guillermo Carnero en la introducción de *Poesía en seis tiempos* (1977) sobre la procedencia de los poemas. En segundo lugar, podemos destacar el artículo de Rafaela Valenzuela Jiménez titulado «La presencia de Juan Bernier en las revistas literarias cordobesas de los años cincuenta» en la revista *Alfinge: Revista de filología* (n.º 4, Universidad de Córdoba, 1986, pp. 271-279). Por último, también de gran utilidad ha sido la tesis doctoral de Fernando Guzmán-Simón *La poesía andaluza de la transición (1966-1982): revistas y antologías* (Universidad de Sevilla, 2008), que fue dirigida por el fallecido profesor Rafael de Cózar Sievert.

Sin duda, la labor documental realizada en la búsqueda de poemas también ha propiciado el hallazgo de numerosos datos relevantes sobre la propia vida del poeta cordobés.

Muchos de estos datos han sido descubiertos a través de la prensa histórica, aunque antes de realizar estos hallazgos hemos podido partir de una base suficientemente sólida como

-
- Concha Lagos (Concepción Gutiérrez Torrero) (Córdoba, 23 de enero de 1907-Madrid, 6 de septiembre de 2007) [Semblanza] / Daniel García Florindo <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f6t3>
 - Editora Nacional (Madrid, 1940-1985) [Semblanza] / Daniel García Florindo <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2p1>

¹⁵ Tan solo podemos considerar un poema verdaderamente inédito publicado póstumamente «El muchacho como paloma aleteante», poema que Luis Antonio de Villena aportó a la revista *Signos* (11/12, Madrid, 1991) dos años después del fallecimiento del poeta. No obstante, también el poema «Oda al pequeño Alfonso» podría considerarse prácticamente inédito en vida del autor pues apareció por primera vez en 1982 en la perdida *Revista de Feria*, de Fernán Núñez, hasta que trece años después reaparece ya póstumamente en la selección *Los dioses innúmeros*, llevada a cabo por el profesor Carlos Clementson.

los artículos de José María de la Torre publicados en el número especial homenaje a Juan Bernier de *Cuadernos del Sur* (n.º 181, suplemento cultural del *Diario Córdoba*, 08-11-1990) bajo los títulos «Esbozo biográfico» (p. 3) y «Bibliografía crítica» (pp. 4-5).

De una sensible importancia para nuestro trabajo podemos considerar los manuscritos epistolares encontrados en dos importantes archivos personales: el de Concha Lagos en la Biblioteca Nacional de España¹⁶, y el de Dámaso Alonso en la Real Academia de la Lengua¹⁷. En el primer caso, se trata de las comunicaciones que Juan Bernier dirigió a Concha Lagos, editora de su segundo libro de poesía, *Una voz cualquiera*, y figura más que relevante de la cultura y la intelectualidad española en las décadas de los cincuenta y sesenta. En el segundo caso, se trata de otros documentos epistolares igualmente muy apreciables en nuestra investigación por contener, entre otros elementos, un currículum y una bibliografía de Juan Bernier.

Mención especial supone el hallazgo en el Archivo General de la Administración del expediente de depuración de Juan Bernier Luque¹⁸ como maestro nacional, una serie de documentos del que destaca el llamado pliego de descargo, un documento de enorme valor por sus características pragmáticas y clave para nuestra propuesta de lectura de su obra literaria.

Efectivamente, nuestra propuesta de lectura de la obra poética de Bernier ha de arrancar de la propia vida del autor encajada en las circunstancias de su tiempo. Por esta razón, esta tesis continúa con un segundo capítulo dedicado a su trayectoria vital.

El tercer capítulo estudia la trayectoria poética desde una perspectiva macrotextual, en primer lugar, a partir de la ordenación de su obra en *Poesía en seis tiempos* (1977) y, por

¹⁶ Véase el enlace de la Correspondencia de Concha Lagos en el catálogo de BNE: http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=71&volverBusqueda=irBuscarFondos.do

¹⁷ <http://cronos.rae.es/Absys/abwebp.exe/X5107/ID26541/G5>

¹⁸ <http://pares.mcu.es/victimasGCFPortal/detalle.form?idpersona=29082>

otro lado, desde un enfoque microtextual se analiza cada poema desde el punto de vista métrico a las variantes editoriales, los temas o los procedimientos técnicos más destacables. No se descarta igualmente en este apartado el uso de otras perspectivas metodológicas para determinados textos poéticos que requieran un enfoque distinto. Por ejemplo, un caso paradigmático puede ser el tratamiento hermenéutico del poema «Borracho» donde ha podido cobrar mayor relevancia la óptica del análisis del discurso (Maingueneau, 2015, 2016). Por otra parte, junto a conceptos como *ethos* e imagen autorial, de un modo transversal a lo largo de este estudio se ha tenido muy presente ya desde una óptica sociológica, el concepto de «campo literario» (Bourdieu, 1995).

El cuarto capítulo desarrolla aspectos mayores de la poesía de Bernier, tales como la consideración de su primer libro como un poema extenso moderno, o bien, la dualidad temática y el sistema de oposiciones desarrollado a lo largo de su escritura. Partimos, pues, en este capítulo de un análisis de *Aquí en la tierra*, para seguir con una lectura hermenéutica de la poética de Bernier. Sintetizamos, a continuación, en el apartado 3 («Conformación y función del poeta contemporáneo»), para llegar a un balance final, en el apartado cuarto («Juan Bernier, rama desprendida del árbol de “Cántico”»), donde se revisa la posición del autor en «Cántico» desde datos concretos.

En el capítulo quinto se hace balance de todas las conclusiones obtenidas a lo largo de esta investigación.

El capítulo sexto ofrece una serie de documentos anexos que complementan adecuadamente muchas de las cuestiones planteadas. El primer apartado lo constituye un conjunto de páginas ilustradas por Miguel del Moral en la primera edición de *Aquí en la tierra*. El segundo apartado reúne un conjunto de cuatro entrevistas a Bernier, de un gran interés tanto por el contenido de las declaraciones del autor, como por el difícil acceso de algunos de estos textos. El tercer apartado de este anexo consiste en el rescate de una

publicación también muy difícil de acceder. Se trata de un fragmento del *Diario* que no fue destinado a su publicación final en la obra íntegra, sino que quedó apartada en una revista.

Por último, el capítulo séptimo lo constituye la bibliografía que hemos distribuido en los siguientes apartados: obras citadas, arqueología y cultura, prensa.

Todo este planteamiento y propuesta lectora de la poesía de Bernier confluye en una serie de conclusiones en las que se confirma la modernidad de su discurso lírico, un discurso lírico ligado a una necesaria expresión liberadora de su propio ser como sujeto contrariado, sometido a la asfixiante ocultación social de sus más íntimos instintos, y que a su vez consigue desarrollar una imagen pública privilegiada en esa misma sociedad de la posguerra española, en esos extraños tiempos del siglo XX que le tocó vivir.

II

JUAN BERNIER Y SU TIEMPO

La poesía si no participa de la vida de su tiempo no tiene alma ni contenido.

Juan BERNIER

El presente capítulo desarrolla un acercamiento a la figura de Juan Bernier, autor aún no muy estudiado y, por tanto, con una obra que tampoco ha sido justamente situada ni valorada en los distintos momentos de su producción a lo largo del siglo XX dentro del panorama histórico y poético de la literatura española. En este sentido, más que por los textos en sí mismos, ese lugar de centralidad o marginalidad suele ser determinado por motivos de índole sociológica o extraliteraria. Desde esta perspectiva abordaremos sucintamente la obra de Juan Bernier en su problemático contexto, y para ello usaremos una metodología que combine la noción sociológica de «campo literario» (Bourdieu, 1995) con un modelo neohistoricista de investigación, no sin antes reflexionar sobre su condición de historiador y de sujeto historiado por sí mismo.

En este capítulo nos acercaremos, pues, a la construcción biográfica del autor cordobés tratando de dibujar una «vida» inserta en un campo social, ya que la literatura no deja de ser un producto resultante de un recorrido vital. Para mostrar dicha trayectoria, desarrollaremos este capítulo en seis calas o tiempos, conjugando así el título del volumen donde el autor Juan Bernier recopilaría en 1977 prácticamente toda su producción poética hasta el momento: *Poesía en seis tiempos*.

1. Primer tiempo: años de formación hasta 1936, la herida de la Guerra y la escritura del *Diario*

El tiempo generacional de Juan Bernier Luque (La Carlota, 1911-Córdoba, 1989) viene a coincidir no tanto con el de sus futuros compañeros de la revista *Cántico* (con los que se lleva de seis a doce años de diferencia y con los que ejercerá en sus inicios una función de guía o hermano mayor), sino con la biografía-generacional de otros poetas que, por

edad, también pasan por la Guerra Civil y cultivarán una poesía rehumanizada como Arturo Serrano Plaja (1909), Enrique Azcoaga (1912), Germán Bleiberg (1909), Ildefonso Manuel Gil (1915) o Leopoldo de Luis (1915). De todos ellos, José-Carlos Mainer subraya los siguientes rasgos vitales que también podemos aplicar a nuestro autor:

Los jóvenes de 1910 iniciaron su vida civil a la sombra de la mejor época de la cultura española y en el ambiente incitante –y polémico– de la República, bajo una politización intensa de todas sus experiencias. Pertenecieron, en la mayor parte de los casos, a la primera clase media española que se acercó a parámetros de comportamientos y nivel de vida europeos, que se cifraban en un hogar confortable, una educación algo más abierta y, llegada la juventud, un horizonte de deportes, excursiones, cinematógrafo y relajamiento de la cerrada moral sexual tradicional (Mainer, 2013: 49).

Hijo de Manuel Bernier Gutiérrez y Encarnación Luque Gutiérrez, Juan Bernier Luque nace en La Carlota el 14 de diciembre de 1911. Fue el cuarto¹⁹ de cinco hermanos, de una familia proveniente de pequeños propietarios. Su abuelo Manuel Bernier Luque²⁰ había adquirido por subasta en 1881 el edificio de la Real Posada y Fonda de La Carlota. Tras su muerte en 1904, el inmueble fue dividido entre sus herederos, con lo que el pequeño Juan Bernier viviría su infancia bajo este techo en el pueblo que compartió con sus primos y hermanos, aunque también tendrá estancias veraniegas, junto a su madrina, en la cercana aldea de Las Pinedas. En su *Diario* el autor rememora, entre otros aspectos vitales, su condición de señorito en la aldea donde pasaba estancias veraniegas junto a su madrina —maestra de escuela en Las Pinedas— del siguiente modo:

1918. Entre el pueblo y la aldea había una diferencia categórica. Más pobre, pequeña y rústica, yo prefería la aldea. Quizás sin saberlo, porque yo era el rey de

¹⁹ Su hermana María del Carmen fallece en 1925, a la edad de 17 años.

²⁰ Para conocer su genealogía desde los colonos que llegaron del Principado de Salm a La Carlota en 1769, así como la historia de su familia hasta que su abuelo, partiendo de su origen humilde, llega a adquirir el edificio de la Real Posada, puede consultarse la obra de Pilar Bernier Delgado *Una historia silenciada. Tres familias de La Carlota en el siglo XIX* (Litopress, Córdoba, 2004).

este pequeño lugar. No tenía hermanos ni primos, estaba solo. También, aunque modestamente, yo era el señorito. Vestía otras ropas, no trabajaba como los otros chicos que de ocho o nueve años llevaban su cabra, sus puercos y no jugaban nunca (Bernier, 2011a: 25).

En 1920, contando Juan Bernier ocho o nueve años de edad, su padre se traslada con la familia, por motivos profesionales²¹, a la capital cordobesa. Manuel Bernier Gutiérrez, que había participado activamente en las políticas municipales de su pueblo como concejal del partido conservador²², comenzaría a trabajar al poco tiempo como empleado de la Cámara Agraria²³ en Córdoba.

Durante ese curso Juan Bernier asistió al Colegio de San José en la calle del Poyo —hoy Escultor Juan de Mesa— con el maestro don Ramón y don José Ramírez, director del colegio, según rememora literariamente el propio Bernier (2011a: 43-45), reflejando en su *Diario* un episodio propio de la intrahistoria de la enseñanza del momento.

Con diez años, en 1922, pasa al colegio Español para preparar su ingreso en el Instituto General y Técnico para hacer el Bachillerato.

A causa de una enfermedad ingresa en 1925, a los 13 años, obteniendo en su primer curso matrículas de honor en las materias de Gramática Castellana, Geografía General de Europa y Religión, según puede comprobarse en la prensa histórica²⁴.

En agosto de 1928, con 16 años, se expide el título de Bachillerato Elemental en Letras y en Ciencias, obteniendo matrículas de honor en todos los cursos y premio extraordinario

²¹ Según informa Solano Márquez (1984: 12), los liberales echaron del Ayuntamiento a Manuel Bernier Gutiérrez que fue secretario del partido conservador en La Carlota.

²² El dato puede contrastarse en la prensa histórica: *El defensor de Córdoba, diario católico*. Año XII, Número 3294, 30 julio 1910.

²³ La Cámara Agrícola Provincial de Córdoba fue una organización fundada por Ricardo Martel y Fernández de Córdoba, IX Conde de Torres Cabrera, en el año 1899 que agrupaba a los propietarios agrícolas de la provincia de Córdoba.

²⁴ *Diario Córdoba*. Sábado, 2 de octubre de 1926.

en reválidas. Pasa de alumno oficial a alumno libre para superar en tres años los cuatro cursos que duraba el Bachillerato Universitario.

En septiembre de 1930, a los 18 años, ya es Bachiller Universitario en Letras, con premio extraordinario, y en Ciencias.

Catorce años después de la llegada a Córdoba, en 1934, la prensa histórica recoge el nombramiento de su padre Manuel como agente de propaganda por el Instituto de Fomento del Cultivo Algodonero, del siguiente modo:

«Por el Instituto de Fomento del Cultivo Algodonero, ha sido nombrado Agente de propaganda del mismo en la zona de esta capital el culto funcionario de la Cámara Oficial Agrícola y estimado amigo nuestro, don Manuel Bernier Gutiérrez»²⁵.

Por aquel entonces, el hijo de Manuel Bernier Gutiérrez, nuestro autor Juan Bernier Luque, contaba con veintidós años y había desarrollado una brillante formación comenzando los estudios universitarios de Derecho en Sevilla, por libre, estudios que simultanea con los de Magisterio²⁶, gracias a los cuales accede por oposición en 1935²⁷ a una plaza en Córdoba como maestro en el colegio aún llamado Hermanos López Diéguez. Por otra parte, nunca dejó de interesarse especialmente por la arqueología y el arte, los clásicos o la gran literatura francesa. Precisamente dos años antes Juan Bernier ya había demostrado públicamente su erudición en distintas conferencias sobre filosofía y arte,

²⁵ La noticia se encuentra en las siguientes referencias de la prensa histórica: *La voz, diario gráfico de información*. Año XV, Número 5612, 1934 abril 2. *La voz, diario gráfico de información*. Año XV, Número 5612, 1934 abril 3.

²⁶ Así lo comenta el propio Bernier en una entrevista: «Me matriculé en Derecho porque era una carrera que le gustaba a mi padre y, además, era más barata; pero no me gustaba; lo que verdaderamente me gustaba era Filosofía y Letras. Comencé Derecho en Sevilla, pero en mitad de la carrera me puse a estudiar Magisterio porque salía colocado». (Solano Márquez, 1985: 12).

²⁷ En la *Gaceta de Madrid* (n.º. 272, 29 septiembre 1935, p. 2441) consta en la «lista única de Maestros del grado profesional que aprobaron el curso de prácticas, con sujeción a los datos facilitados por las Escuelas Normales, y en armonía con la proporcionalidad determinada en el Decreto de 13 del corriente (Gaceta del 15)».

destacando una sobre Spengler en la Escuela Veterinaria²⁸. También podemos rescatar de la prensa de la época otra conferencia bajo el título «Sentimiento artístico y Arte»²⁹.

Ese mismo año de 1934, ocho meses después, la prensa³⁰ nos proporciona otra prueba documental de la participación pública del joven Bernier. En este caso se da noticia de un dato muy revelador: su presidencia en la junta directiva de la Asociación Profesional de Estudiantes de Magisterio perteneciente a la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar)³¹. Pocos años antes, en 1929, la F.U.E. había organizado una protesta estudiantil que provocó la dimisión de la dictadura de Primo de Rivera. Sin duda, la discreción de Bernier y su instinto de supervivencia evitó, durante la guerra y el franquismo, que trascendiese su pasado público³² en la actividad sindical de la F.U.E., cuyos integrantes fueron duramente represaliados tras la victoria franquista. Del mismo modo, el autor tendría que ocultar sus vínculos con amistades republicanas y, necesariamente, su condición homosexual, para integrarse en la vida pública del período represivo que le tocaría vivir. Con veintitrés años en 1935 ya es maestro en el Colegio López Diéguez, lo que le permite un modo de vida profesional. Ese mismo año, Bernier se suma al grupo de intelectuales que editó la revista cordobesa *Ardor*: Augusto Moya de Mena, Rafael Olivares de Figueroa, Antonio Villatoro y Juan Ugart Fernández, que el 5 de septiembre moriría a los

²⁸ Según se informa en la entrevista realizada por Francisco Amores en el diario *ABC Sevilla* el 9 de enero de 1975, p.11.

²⁹ La prensa histórica reproduce la conferencia de Juan Bernier realizada en el Ateneo Escolar Veterinario bajo el título «Sentimiento artístico y Arte»: *Política*, Época Segunda, Año III, Número 415, 1932 febrero 25, pp. 6-7.

³⁰ *El sur, diario de la tarde*, Año I, Número 100, 1932 octubre 11, p.4.

³¹ «F.U.E. son las siglas de Federación Universitaria Escolar, sindicato estudiantil de resistencia, creado durante la Dictadura de Primo de Rivera, que pretendió reorganizarse en los años cuarenta. Contaba con un precario órgano de expresión: U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), y fue la única organización universitaria que resistió el dominio del pensamiento único que impusieron el falangista SEU (Sindicato Español Universitario) y sus revistas oficiales» (Neira, 2015: 344).

³² Juan Antonio Bernier en una nota a pie de página del *Diario* expone la redacción de un borrador manuscrito donde el autor detalla las causas por las que vuelve vencido de la guerra, así como su estado de ánimo: «Y todo porque no fui de un partido de derecha, porque un amigo me apuntó a un sindicato y porque tuve amigos en la izquierda como también en la derecha. Y voy a Córdoba con un complejo de inferioridad, pidiendo que me perdonen la vida». (Bernier, 2011a: 153).

veinticinco años en la batalla del Ebro luchando también en el ejército franquista. En su único número (primavera de 1936), pues la Guerra Civil truncó planes y números proyectados (cuatro números anuales), nuestro autor escribe una breve reflexión sobre la filosofía de Oswald Spengler donde ya se observa un pensamiento crítico y desafiante, mantenido hasta el final de sus años. Reproducimos a continuación dicha nota sobre el autor de *La decadencia de Occidente*³³:

SPENGLER (1880-1936).—Ha muerto Spengler. Con él la Filosofía de la Historia ha subido unos cuantos escalones. Porque Spengler es, ante todo, un filósofo de la Historia y error es pretender que, como Platón o Tomás de Aquino o Kant mismo, hubiese de crear un sistema total de Filosofía. Es un cultivador del mismo género que esboza San Agustín y que desarrollan posteriormente Vico, Bossuet y el mismo Hegel. Sólo que éstos, o fundan un sistema, un apoyo para su concepción de la Historia, como el filósofo del idealismo, o lo encuentran ya formado, como los tres primeros, en su propia doctrina religiosa.

Nietzscheano sobre todo, es un malabarista que ha trasplantado el concepto individual del «Ueberschensch» al concepto colectivo fascista de super-nación o racista de super-raza. Con el tono sibilino-profético y captador de su maestro, ha querido convencer al mundo de una cosa de la que él mismo habría de dudar con posterioridad. La decadencia de Occidente³⁴ sólo puede ser real en lo referente a los valores vitales de instinto luchador, de capacidad de dominación del alma primitiva siempre desafiante. No en cuanto a los valores más finos de la cultura

³³ Su primer volumen se publicó en 1918. Spengler revisó este volumen en 1922 y publicó además el segundo volumen, titulado *Perspectivas de la historia mundial*, en 1923. En esta obra, el autor alemán pretendía llevar a cabo un estudio de las formas subyacentes a los acontecimientos concretos, de la macroestructura dentro de la cual fluyen todos los acontecimientos históricos particulares.

³⁴ Spengler presentaba la historia universal como un conjunto de culturas (Antigua o Apolínea, Egipcia, India, Babilónica, China, Mágica, Occidental o Fáustica) que se desarrollaban independientemente unas de otras —como cuerpos individuales— pasando a través de un ciclo vital compuesto por cuatro etapas: Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia, como el ciclo vital de un ser vivo, que tiene un comienzo y un fin determinados. Además, cada una de las etapas que conformaban el ciclo vital de una cultura presentaba, según el esquema spengleriano, una serie de rasgos distintivos que se manifestaban en todas las culturas por igual enmarcando los acontecimientos particulares. Con base en este esquema y aplicando un método que él llamó la «morfología comparativa de las culturas», Spengler proclamó que la cultura occidental se encontraba en su etapa final, es decir, la decadencia y afirmó que era posible predecir los hechos por venir en la historia del occidente.

espiritual. Pero aun así, ¿no es sintomático que el mismo Spengler, refiriéndose a los primeros valores, a los valores vitales, los reivindique para lo que él llama la aristocracia nórdica? Abusa del tono pesimista hasta el punto de tratar de justificarse. Según su concepto apocalíptico de las épocas de decadencia, largos períodos de la Historia habrían de quedar sepultados y definitivamente perdidos. Así, para él, la cultura apolínea comienza a decaer con el poder personal de César. Esto es situar un imperio entero como degeneración de una cultura. Nuestra época es paralela, según él, a estos primeros tiempos de cesarismo romano. Los bárbaros, entonces rubios, son hoy, según «Años decisivos», amarillos o negros. El puro ángulo facial está perdiendo terreno. El positivismo darwiniano de la «struggle for life» asoma bien cubierto con la brillantez de la imaginación. Y es que en el fondo su trama de la Historia revela, al lado de una tendencia naturalista, mejor aún, biológica, un fuerte sentido místico, un aspecto casi religioso de fe y primitivismo. Acepta de Vico la ley histórica de los «corsi e ricorsi»³⁵, pero habla con una brillantez nietzscheana del cumplimiento del «sino» de los pueblos. Su teoría del sentido hondamente diferencial de cada cultura es exagerada, pero indudablemente exacta. Nadie como él ha hecho una síntesis tan acertada de los rasgos esenciales de las llamadas culturas, cuya exposición culmina en la maravilla del occidentalismo fáustico.

Por otro lado, su concepto específico de la Historia en una época en que se habla de Historia de hechos, de individualidades o de masas, es sencillamente magistral. Es Historia totalitaria, Historia del producirse múltiple, que Spengler condena en paradójicas relaciones, en imágenes atrevidas, en vastos pensamientos y en afirmaciones rotundas. El cultivo de lo irracional como elemento actuante parece más bien en Spengler una prevención de defensa contra la falta de lógica de sus afirmaciones. Su teoría del conocimiento acaba en primer lugar con su propia filosofía. El relativismo toma en él caracteres tan agudos, que cae en un escepticismo total. En definitiva, toda la filosofía spengleriana no es sino el drama

³⁵ Vico divide la evolución histórica en tres edades: divina, heroica y humana. Pero estas edades o ciclos no significan un progreso indefinido. La historia es un retorno cíclico de las épocas, un movimiento de flujo y reflujo, de avances y retrocesos, de marchas y contramarchas, de idas y vueltas (*corsi e ricorsi*). Según esta ley de los *corsi e ricorsi*, la historia lleva implícita en su desarrollo su propia decadencia.

de una serie de afirmaciones que se destruyen por sí mismas.—JUAN BERNIER
LUQUE.³⁶

Como vemos, en esta nota sobre Spengler, el joven Bernier conmemora la figura del filósofo reseñando su filosofía de la historia. La sitúa en la tradición filosófica de San Agustín, Vico, Bossuet y el mismo Hegel, pero a diferencia de estos Spengler carece de una base previa donde situar su concepción histórica, es decir, de la doctrina religiosa de los tres primeros o del idealismo de Hegel. Destaca la influencia de Nietzsche, su pesimismo apocalíptico o las múltiples paradojas de su teoría del conocimiento relativista que terminará aniquilando su propia filosofía, víctima de un escepticismo total.

De este modo, Bernier muestra muy tempranamente una preocupación sobre la historia universal que, de alguna manera, terminará adhiriéndose a su propia trayectoria humana, a su experiencia personal como protagonista de su propio tiempo. Una consciencia crítica, por tanto, ante la actuación humana a través de los siglos que choca profundamente con su juicio y sensibilidad personal, conflicto que inspirará y se reflejará ya en uno de sus primeros y más emblemáticos poemas como es «Deseo pagano» («¡Oh siglos, volved!»). No obstante, como analizaremos en el siguiente capítulo, la poesía de Bernier no se limitará a un pretexto o a una contemplación abstracta de la historia, sino que asumirá naturalmente la implicación de la historia en ella, tanto una historia personal (*Aquí en la tierra*) como colectiva (*Una voz cualquiera*). Señalemos que incluso a la hora de reordenar toda su producción poética en 1977 no va a dudar en clasificarla como *tiempos* en el propio título *Poesía en seis tiempos*. Con este título, la figura del poeta creador se convierte en una analogía del propio Dios judeocristiano, creador del mundo en seis días.

³⁶ *Ardor. Revista de Córdoba*. Primavera 1936.

Pero la importancia de la historia en Bernier va más allá de su pensamiento filosófico, como hemos mencionado. Se refleja evidentemente en su obra literaria: de manera obvia, en su *Diario*; y de forma más trascendental, en su poesía, como estudiaremos a lo largo de su producción poética. Fuera de su producción literaria, la actividad primordial de Juan Bernier fue la investigación histórica de civilizaciones antiguas, especialmente, las ubicadas en el ámbito geográfico de la provincia cordobesa.

En consecuencia, la figura de Bernier como poeta está indisolublemente unida al conocimiento histórico del pasado y a la conciencia histórica de su propio presente. Este punto es, sin duda, el hecho que más lo distingue de sus compañeros de la revista *Cántico* y que lo convertirá en un «raro» dentro del grupo, según los parámetros que un poderoso sector de la crítica ha ido estableciendo en torno al grupo cordobés.

Antes de continuar examinando la trayectoria vital del escritor, tras esta digresión sobre la importancia del hecho histórico en su obra, hagamos otra parada con otro artículo de interés publicado treinta y seis años después de la nota sobre Spengler en la mítica revista *Ardor*. Ya con 54 años, Bernier reflexiona en otros términos sobre la función del historiador y la visión de los hechos históricos, en el artículo titulado «Cara y cruz del tiempo pasado», publicado el 19 de julio de 1966 en el *Diario Córdoba* y recopilado posteriormente en *Córdoba, tierra nuestra* (1979):

No sé si fue James Joyce el que dijo que el historiador era solo un inadaptado a los tiempos actuales y que, por huir de ellos, se refugiaba en la fantasía que es pretender la reconstitución de lo verdaderamente irreversible. De todas maneras, algo de verdad hay en ello, porque la realidad o actualidad tiene mucho de tajante e hiriente, mientras al acontecer histórico le vela, le dulcifica, con esa misma sensación de las películas trágicas, donde una muerte o una hecatombe se presenta como fábula, sin consistencia a una mente o a una emotividad ya preparada, como a un parto sin dolor. Así vemos esa facilidad que tiene el historiador a fuerza de ser insensible, para presentar los llamados valores heroicos individuales y colectivos, por encima de una realidad de sufrimientos, vergüenza o canallada

humana. Los no historiadores, como Anatole France por ejemplo, se han apasionado más a la verdad desde su versión irónica e incluso cómica de ciertos acontecimientos humanos. Jorge Luis Borges en su *Historia universal de la infamia*, que no es historia, ni universal, presenta, sin embargo, las más maravillosas pinceladas de unos pocos personajes, que podrían considerarse como patrones de todo un mundo de ditirámicos y heroicos canallas. Pero no son solos las personas ni los tipos humanos que han hecho la historia los que están analizados en un tercio o cuarto de su personalidad total, naturalmente la agradable o efectiva. Son los mismos acontecimientos en que intervienen las masas los que son mirados a través de lentes de roca o de esplendente oro. Y estas lentes no dejan pasar más que lo que se ha querido que pase, de tal manera que los más horribles se convierten en gestas llenas de dignidad, en legendarias heroicidades, en solemnes bautizos de un mundo de diablos.

Solo muy pocas veces, por los resquicios de la historia escrita, se deja ver el realismo total de las hazañas y su secuela de sangre, dolor y lágrimas. Así, en imágenes reales, los frisos asirios dan la visión más espeluznante de lo que han sido muchas conquistas en el mundo. Estos frisos no se hallan relatando la conquista romana de España, pero sí pequeños párrafos en los textos, por los que se adivinan que no tuvo que envidiar nada en lo referente a crueldad, avaricia e interés, a ese otro papel de civilización y cultura, que justificó desde el siglo XVI las mayores barbaridades de los europeos en sus colonias ultramarinas.

Por eso cada momento hemos tenido en cuenta, en nuestra tarea de estudio de los restos de antiguas civilizaciones, encajarlos en su ambiente vivo, sin atenuantes ni ditirambos. Y la historia de nuestra provincia, como parte de la universal, se ha hecho no solo de glorias y acontecimientos felices, sino de períodos sombríos y hechos espeluznantes. Lo que nos revelan los cráneos machacados y quemados de Adamuz, en los principios del cobre, puede ser el canibalismo dentro de una feroz lucha de tribus. ¿Y qué significa en Zuheros aquel cadáver rodeado de ofrendas, enjoyado con collares, cuyos huesos fosilizados están adheridos a la roca, en una sala monumental de cortinajes estalactíticos? Su frente está partida, como si un hachazo de aguzado sílex, le hubiera enviado a los dominios de la Diosa Madre cretense, cuyos ojos están pintados en las paredes. Sin duda, los demás miembros de su clan le han recogido, ya muerto en el combate y le han bajado a la oscura paz, donde gotea el agua, como único reloj cuya cuerda ha durado cuatro mil años.

Paso civilizador, del comerse el muerto a reverenciarle, entre ofrendas y cárdenos vasos de funeral ajuar. Sepultura que no tuvieron después las docenas de hombres amontonados, cuyos huesos quedan mezclados y en desorden en la cueva de la Perdiz de Rute, cegada centenares de años pero que, como demuestra una moneda romana, fue abierta por los habitantes de Zomba o Cisimbrum y vuelta a cerrar, porque los profanadores no encontraron sino humanidades deshechas de alguna carnicería sangrienta.

Venial, la historia solo cuenta telegráficamente detalles del aspecto bárbaro y cruel de los sucesos humanos. Ligeros párrafos que relatan por ejemplo la carnicería de Espejo donde Cneo Pompeyo hizo degollar en unas horas setenta ciudadanos romanos. O los que cuentan como en Ateaga el comandante de la plaza hizo que los mercenarios lusitanos acuchillaran a los habitantes indígenas, que le habían dado cobijo y arrojaron sus cuerpos por las murallas. Época grandiosa y cesárea con esclavos crucificados, soldados muertos a palos, tráfugas quemados vivos, correos con las manos cortadas y pueblos quemados con sus habitantes en la campaña de Córdoba. O triunfadora irrupción de árabes y africanos y detalles también telegráficos, en los que se cuenta cómo arrojaron vivos a la sima de Cabra a sesenta prisioneros españoles. O cómo a trescientos cordobeses árabes, el emir Alhakén los hizo empalar en el «paseo» de la Ribera y no los retiró hasta que tras una agonía de días, los fúnebres postes humanos apestaban la ciudad.

De esta historia universal de la injuria tan disimulada por los historiadores, quedan huellas en ese vivificante testigo que es la arqueología. No puede disimularse un masivo empleo de la violencia. Díganlo, si no, los cientos de cadáveres enterrados apresuradamente y en desorden de la Colina de los Quemados en Córdoba, que nuestro amigo el señor Puya Zorita encontró en sus investigaciones. En cuanto a los casos individuales recordamos el de los numerosos reyes visigodos que vivieron en los calabozos cordobeses sin ver jamás Córdoba, porque entre otras cosas se les había saltado los ojos. La historia es más indiscreta y chismosa tratándose de personajes...

En el inicio de este texto Bernier refiere que el historiador, según pudo decir James Joyce, es solo un inadapto a los tiempos actuales y que por huir de ellos se refugiaba en la fantasía que es pretender la reconstitución de lo verdaderamente irreversible. Esa misma

definición de historiador no podemos aplicarla a Juan Bernier como tal, pero sí como sujeto consciente de la historia y de su tiempo. También podemos aplicarla a una cierta postura más optimista, evasiva y hedonista de su creación poética que, por otra parte, será la que enturbie en gran medida la interpretación que un importante sector de la crítica ha mantenido sobre su poética, vinculándola más a los presupuestos estéticos del colectivo «Cántico» que a su particular postura crítica de la realidad. De hecho, ese plano hedonista o evasivo no es, según analizaremos a través de los poemas en el siguiente capítulo, sino la mejor manera de contrastar y potenciar así la otra cara de este «negativo fotográfico» que es su poesía, es decir, su sentido crítico ante la denuncia y la crueldad humana.

Bernier continúa distinguiendo la oposición entre la dureza de la realidad presente frente a la dulcificación y la insensibilidad a la hora de presentar el acontecer histórico, y distingue que son los no historiadores como Anatole France o Jorge Luis Borges quienes irónicamente pueden manipular la verdad histórica sucedida.

A partir de esta introducción sobre la función del historiador, Bernier enumera distintos episodios de la historia provincial para demostrar cómo, mediante los resquicios de la historia escrita, es posible apreciar con total realismo la crueldad que reside en las distintas hazañas y en sus consecuencias trágicas de sangre y dolor.

Son estos ejemplos históricos los que mejor pueden vincularse con la cara más realista de su poética, la que refleja la denuncia ante la crueldad del hombre y ante la pasividad, en el plano religioso, de Dios.

Como veremos, a través de los poemas, la conciencia histórica y poética está indisolublemente unida en la escritura literaria de Juan Bernier. Pero es su presente y el diálogo con su propio tiempo lo que vertebra su trayectoria poética.

Sin duda, la existencia de todo hombre está condicionada por la realidad del momento y el lugar donde le ha tocado vivir. En ese sentido, el arte, concebido en unas coordenadas

espaciotemporales concretas, no es sino un producto que emana de las condiciones de vida en las que se inserta su creador.

Respecto a su participación en la guerra civil española, Bernier confesaba en una entrevista lo siguiente: «yo estuve en Teruel porque me cogió en la parte nacional [...], hubiera luchado lo mismo en un lugar que en otro» (Rodríguez Jiménez, 1989: 4). Sin duda, llegó el momento de huir, de esconderse o de unirse a la sublevación para mostrar pública y oficialmente la adhesión al bando que vencería. El 17 de julio de 1936 Bernier escribe en su *Diario*:

Don Gonzalo Queipo de Llano inauguraba aquellas terribles charlas donde impartía órdenes de fusilamiento masivos. El odio social, que yo había detectado desde hacía meses en la calle, se hacía realidad. Surgía como una profunda erupción volcánica, barriendo toda amistad, todo respeto; rompiendo los lazos más sagrados, familiares o amistosos. Había surgido la palabra limpieza y una infrahumana ferocidad se escuchaba a través de las ondas de uno y otro bando. Y se veían silencios y palideces en los rostros. El azar empujaba a un bando o a otro, según el sitio donde a cada uno le había sorprendido el Movimiento. Derechas e izquierdas no eligieron, pero los dos signos llevaban a la muerte. En veinticuatro horas, los cánticos de un bando minoritario, el «Cara al Sol», sonaba por todas las calles de Córdoba y desdichados los que habían tenido una actuación en el bando contrario. El deporte era la caza del hombre, y se recibían noticias de amigos refugiados en sus casas, preguntando qué debían hacer. No tuvo éxito mi propuesta a algunos de ellos de que huyeran de esta ciudad de cánticos marciales y sobre todo religiosos, que sonaban como misas de difuntos... Pero bajo los cánticos se instituían la matanza y el asesinato más o menos legal, y pocos tuvieron la suerte de huir al bando preferido... (Bernier, 2011a: 73).

Pocos días después, Bernier teme por su vida y lamenta los terribles y continuos fusilamientos:

Todos morían. ¿Y yo, habría de morir? ¡Morir con veinte años!

Y sin embargo, a todos mis amigos de esa o más o menos edad los enterraban en las noches, junto a los cipreses... (Bernier, 2011a: 77).

Este trágico momento de la vida de Bernier provoca la escritura en el propio *Diario* de la primera versión de un poema, sus primeros versos escritos conocidos, el «Poema de agosto»:

POEMA DE AGOSTO

Noches de luna y de sangre. Ahí están mis amigos y yo estaré acaso. En los muros del cementerio, las caras son más pálidas que la cal.

Un ruido que llama todos los espacios nocturnos, y, después, millones de estrellas en el cielo y unos pocos hombres menos en la tierra.

Unos hombres a quienes todos abandonan, todos.

Hasta su misma sangre les deja...

(Bernier: 2011a: 78)

Así, tras un mes de ocultación, antes de ser capturado decide presentarse «voluntariamente» ante la Comandancia Militar del bando sublevado, la cual lo destina a un batallón de castigo en Ceuta³⁷. Fue su única opción posible de supervivencia para tratar de escapar del exterminio o de la dura sanción que le esperaba por ser maestro republicano. Meses después le serán notificadas dichas acusaciones mientras luchaba en el frente. Los cargos³⁸ fueron los siguientes: 1) pertenecer a la Federación de Trabajadores

³⁷ El 16 de diciembre de 1936 es movilizado hacia el frente de Teruel: Algeciras, Sevilla, Ávila (21/12/1936), Zaragoza (07/01/1937) —«Nos han incluido en la columna móvil de Aragón, formada por compañías de infantería, tercio, regulares, guardia de asalto y nuestras tres baterías de montaña», (Bernier 2011a: 92) —.

³⁸ Según consta en su expediente de depuración custodiado en el Archivo General de la Administración (con la signatura 32-13200-00008), exactamente en la página 17 que conforma el llamado pliego de cargos con todos los elementos objeto de sanción, fechado el 15-04-1937. En dicha hoja Juan Bernier anota la fecha en que lo recibe en el frente y lo firma como recibido en Zaragoza a 29 de abril de 1937.

de la Enseñanza, 2) profesar ideas marxistas y estar afiliado al partido socialista, 3) ser propagandista significado del ideario del Frente Popular y 4) haber pertenecido a la F.U.E. Bernier recibe de las Depuradoras de Instrucción Pública de Córdoba (Comisión D) el «pliego de cargos» al cual debe responder con otro documento donde él mismo expusiera su defensa sobre tales acusaciones. Es el llamado «pliego de descargo», que se adjuntó igualmente en su expediente y que Juan Bernier redactó ese mismo día 29 de abril de 1937³⁹ desde su puesto como artillero segundo en la agrupación de artillería de Melilla (3ª batería de montaña).

Juan Bernier redactó su «pliego de descargo» a lo largo de seis carillas manuscritas a lápiz. El valor pragmático de este documento es crucial, pues va a determinar el futuro de Bernier después de la guerra. Su lectura nos desvela la angustia y la lucha por su propia supervivencia en aquel momento. Transcribimos, pues, sus palabras:

Ilmo. Sr. Presidente de la Comisión Depuradora de Instrucción Pública de la Provincia de Córdoba

Juan Bernier Luque artillero 2º de la 3ª Batería de Montaña de Melilla y anteriormente maestro de la Sección 6ª del Grupo “López Diéguez” de la ciudad de Córdoba, a V.S. con el mayor respeto y consideración contesta haciendo las siguientes manifestaciones en relación con los cargos que se formulan:

1.º En lo referente al primer punto sobre si perteneció a la F. de T.⁴⁰ de la Enseñanza no tiene por qué negar los informes de la Comisión puesto que este fue el punto inicial del expediente que se instruye. Manifiesto sin embargo que solo permanecí en dicha asociación dos meses según puede certificar la Habilitación del Magisterio por los recibos cobrados, que su actuación en ella limitose al pago de dichos recibos sin haber asistido en dicho tiempo a ninguna de las reuniones de la asociación citada ni hacer en absoluto acto de presencia en ella. El hecho de afiliarse fue simplemente compromiso de amistades que solo veían en ello un acto de interés profesional.

³⁹ El interesado disponía de 10 días para contestar por escrito a los cargos que se le imputaban para desmentir las acusaciones a través del pliego de descargo.

⁴⁰ Federación de Trabajadores (de la Enseñanza).

2.º Sobre este segundo punto, o sea, sobre el profesar ideas marxistas y estar afiliado al partido socialista vaya mi negación más rotunda a ambas afirmaciones. En primer lugar, las convicciones religiosas, de católico practicante y sincero, inculcadas en mí desde la vida familiar pueden ser atestiguadas por la Parroquia de S. Francisco de Córdoba donde he verificado siempre de manera constante todos los actos de la vida espiritual. No podía tampoco uno que tuviese ideas marxistas oponerse públicamente a la ley de expulsión de la Compañía de Jesús y privación de la Enseñanza a las órdenes religiosas. Sin embargo, en dos ocasiones, la primera en casa de los señores de Micheo en presencia del entonces presidente de Acción Católica y hoy abogado de esa Audiencia D. Rafael Flores Micheo estampé mi firma como protesta contra la expulsión de la Orden referida. Después, solicitada mi firma en mi propia casa por un grupo de señoras de la Parroquia de S. Francisco, firmé también contra el escandaloso atropello que suponía la ley de Congregaciones. Si mis ideas hubiesen sido marxistas ¿podría suponerse mi actitud de protesta contra una ley fruto precisamente de esas ideas?

Cualquiera que me conociera podría testificar mi apartamiento de todo extremismo y mi tendencia hacia la ecuanimidad. Mis ideas que tan mal conocen los que hacen esas afirmaciones se referían casi exclusivamente a la Literatura y el Arte. No podía ni simpatizar yo con lo que despreciaban la primera y destruían el segundo. Antes del movimiento, viendo la manera catastrófica del proceder de los gobernantes, estaba decididamente confiado en que solo la autoridad y el orden podría acabar con semejante desbarajuste. Tanto es así que en alguna conversación con maestros como Don Antonio Ortiz Villоторо periodista y presidente según creo del Sindicato de Maestros de F. E.⁴¹ de las Jons y Don Juan Rueda Serrano también de F. E., conversación en la que se discutía sobre la actitud de cada uno ante la lucha — comunismo-fascismo — que ya entonces se veía venir, expuse que en el caso de que la decisión hubiese de tomarse necesariamente yo por mi parte — y ellos coincidieron en esta opinión — me decidiría por el fascismo donde estaban asegurados de una manera definitiva todos los valores espirituales — religión, filosofía, arte, ciencia — que constituían parte de nuestro vivir.

Buena prueba de que esta decisión era verdadera es la de que una vez llegado el momento en que la decisión era precisa, dos días después del movimiento me ofrecí como voluntario en la Comandancia Militar. Testigos de mi presencia puedo citar de entre los muchos que en aquellos momentos allí se encontraban a Don José Calatrava residente en la Calle Marqués del Villar, Don Rafael Ortega estudiante y del requeté⁴² cordobés y el maestro de la clase 5ª de la aneja a la Normal que no recuerdo en este momento su apellido y que me vio ya prestando servicio.

⁴¹ Falange Española.

⁴² Los llamados *requetés* o *boinas rojas* eran integrantes del Requeté, una organización paramilitar carlista creada a principios del siglo XX que participó en la Guerra Civil Española, llegando a integrar más de 60.000 combatientes voluntarios repartidos en 67 tercios que lucharon a favor del bando de los sublevados, con el objetivo de defender la religión católica y oponerse al marxismo.

Después, llamado al servicio militar, si mis ideas hubieran sido de marxistas podría haber continuado en la paz y tranquilidad de la vida de Ceuta. Sin embargo, desde el primer momento quise contribuir a la lucha por la paz y tranquilidad de una España mejor. Me parecía indigno permanecer quieto sin contribuir en el esfuerzo común. Así pues, desde el primer momento pedí luchar como voluntario en el ejército de España. Y si hoy me encuentro en él, luchando desde hace varios meses por este frente de Aragón, es precisamente porque al pedir voluntarios para España yo me ofrecí espontáneamente con el máximo deseo y buena voluntad. En cuanto a que fuese yo afiliado al Partido Socialista lógicamente ha de presentar la documentación que lo demuestre el que haya afirmado semejante cosa. Sé positivamente que tales pruebas no pueden presentarse porque es absolutamente inexacto el que yo perteneciese a dicho partido. Ello era una consecuencia de mis ideas totalmente diferentes de esa doctrina. No podía estar afiliado y rezar como socio de una entidad que fuese diferente a mis ideas.

3.º El cargo tercero me indica como «propagandista significado de las ideas del frente popular». Propagar es extender, inculcar doctrinas o ideas. La propaganda puede referirse, pues, a la vida privada, a la vida pública y a la vida profesional. En cuanto a la vida privada se refiere no sé lo que es propagar nada porque sencillamente no me ha interesado nada el que los demás participen a la fuerza de mis opiniones mejores o peores. Suponiendo que hubiese querido convencer a alguien con ideas del llamado frente popular, me hubiera dirigido naturalmente a los que no tuviesen esas ideas. Sin embargo, mis amigos católicos cien por cien y derechistas pueden indicar si en mí encontraron intención de desviarles en dirección alguna. Rafael y Nicolás Flores, Rafael Carreto Gorroles, etc. La propaganda en la vida pública puede hacerse por la palabra y por la pluma.

Solo una vez he hablado en público. Se trataba de una conferencia en la Escuela de Veterinaria. El tema era «Sentimiento artístico y arte». Ni por casualidad, un roce con mi tema de propaganda. Era por el contrario una demostración de cómo el sentimiento religioso es el creador de la inspiración artística más grande.

Esta ha sido mi actividad de propaganda hablada, la única. Vamos a la escrita. He escrito en varios periódicos de Córdoba. Pero exclusivamente todos los artículos se han referido a temas de arte, particularmente en defensa del tesoro artístico abandonado. Muchos de ellos publicados en el «Diario de Córdoba» forman parte de una serie titulada «Redescubrimiento del arte cordobés» refiriéndose sobre todo a temas pictóricos locales.

En cuanto a la propaganda en la escuela ahí están los señores inspectores testigos de mi labor. En una escuela de primer grado con niños de seis a siete años la propaganda de las ideas del frente popular mal puede hacerse. Pero la dificultad de la edad es lo de menos. Precisamente mi orgullo en la escuela era el que no llegara el cieno de la política que ya lo llenaba todo. El coro del maestro que corrompía la inocencia de la niñez con preocupaciones zapateriles, con odios o rencores era y sigue siendo para mí objeto de desprecio. La marcha de mi escuela, limpia, sin mancha es un orgullo que tendré siempre.

Por lo demás mis ocupaciones poco tiempo me dejaban para cualquier propaganda. La Escuela, la carrera de Derecho que curso en Sevilla, el Catálogo de Incunables de la Biblioteca de Córdoba, el Catálogo de Pinturas de sus iglesias y conventos y otros varios trabajos y sin terminar por las presentes circunstancias indican claramente que mis preocupaciones se refieren a temas más elevados que los de un politiquero improductivo.

4.º El último cargo se refiere a haber pertenecido a la F.U.E. Sobre esto casi no es menester manifestar que hace varios años cuando esto sucedía en el Instituto o en la Escuela la casi totalidad de los alumnos pertenecían a esta asociación única reconocida «oficial». Para ciertos alumnos como para los que como el que suscribe tenían matrícula gratuita era casi una obligación pertenecer a ella.

En fin, Ilmo. Sr., confío en que el espíritu de justicia de esa comisión subsanará todos los datos que lejos de Córdoba no puedo aportar y tendrá en cuenta para dispensarlas las deficiencias de este escrito efectuado en un rato de descanso.

Dios guarde a VS. muchos años.

Juan Bernier Luque [firmado]

En Zaragoza a 29 de abril de 1937.

El 25 de octubre Bernier conoce la resolución⁴³ de su descargo:

⁴³ Transcribimos a continuación la parte final del expediente de depuración de Bernier (Archivo General de la Administración) consistente en el informe final de la Comisión Depuradora (D) de Instrucción Pública de la provincia de Córdoba a la superior Comisión de Cultura y Enseñanza:

A LA COMISIÓN DE CULTURA Y ENSEÑANZA:

La Comisión Depuradora D) de Instrucción Pública de la provincia de Córdoba, en sesión celebrada el día 4 de Agosto de 1.937, ha visto el expediente instruido para depurar la conducta del Maestro Nacional de la sexta sección de la Graduada de niños “López Diéguez” de Córdoba, Don Juan Bernier Luque; y

Resultando: Que respecto al nombrado maestro informaron con motivo de su instancia solicitando la ratificación en su cargo, el Gobierno Civil de la provincia, la Jefatura de Orden Público de la misma, el Párroco de San Francisco y el Coronel accidental de la Guardia Civil, haciéndolo después nuevamente la Jefatura de Orden Público, y con posterioridad, a requerimiento de esta Comisión: la Alcaldía, el Párroco de la demarcación en que está enclavada la escuela en que el expedientado desempeñaba sus funciones y un vecino de esta Capital en quien concurre la cualidad de padre de familia, habiéndose tenido también a la vista, enviada por la Habilitación de los Maestros Nacionales de la provincia, la relación de aquellos a quienes descontaba sus cuotas como socios de la Federación de Trabajadores de la Enseñanza y el informe emitido por la Inspección provincial de 1ª Enseñanza respecto a los maestros de la zona 3ª de la provincia, de cuya información aparecen los siguientes elementos de cargo: Pertenecer a la Federación de Trabajadores de la Enseñanza desde el mes de Septiembre de 1.935 al de Junio de 1.936; profesar ideas marxistas, estando afiliado al Partido Socialista; ser propagandista significado del ideario del Frente Popular y haber pertenecido a la F.U.E.

En el Diario de Córdoba el B.O. del Estado⁴⁴ publica una orden rehabilitándome, mejor dicho, castigándome. Esto será, después, mi sambenito. Tres meses de suspensión, traslado y prohibido cualquier cargo. (2011a: 108).

A pesar de la decepción tras la resolución de la Comisión de Cultura y Enseñanza, Bernier logró salvar su vida amenazada por su significación sindical. Igualmente pudo ser rehabilitado como maestro, gracias a su participación en la guerra y a las declaraciones

Resultando: que el citado maestro fue declarado suspenso de empleo y sueldo por orden de la Autoridad Militar a partir del mes de Agosto de 1.936, en cuya situación permanece al presente.

Resultando: Que esta Comisión acordó formar al Sr. Bernier el correspondiente pliego de cargos en el que se consignaron como tales los que de la información antes mencionada se deducían.

Resultando: Que los mencionados cargos fueron comunicados al expedientado por conducto del Sr. Capitán de la 3.^a Batería del Regimiento de Artillería de Montaña de Melilla, donde aquel presta sus servicios, recibíendose por igual conducto el duplicado de la comunicación con el recibí suscrito por el interesado y el escrito en que este consigna sus descargos, entregándose después por el padre del mismo las declaraciones que respecto a la conducta de aquel formulan: Don Moisés Andrés López, Don Salvador Muñoz Pérez, Don Antonio Carreto González Meneses, Don Antonio Ortiz Villatoro, Don Rafael Flores Micheo y Don Antonio Zurita.

Considerando: Que contrastados los informes desfavorables para el Sr. Bernier que en el expediente obran y las declaraciones a su favor presentadas como pruebas de sus descargos y procurado averiguar por los medios al alcance de la Comisión las actuaciones políticas del Sr. Bernier, no encuentra pruebas suficientes para considerarlo afiliado al Partido Socialista ni al de Izquierda Republicana, así como tampoco ha podido comprobar las propagandas del ideario del Frente Popular que en algunos informes se le atribuyen, por lo que en tal aspecto político considera al expedientado como mero simpatizante de las tendencias izquierdistas, simpatías que no han trascendido a su labor docente, teniendo, en cambio por cierta su afiliación a la Federación de Trabajadores de la Enseñanza durante los meses antes citados y a la F.U.E. mientras cursó sus estudios:

La Comisión por unanimidad de sus miembros presentes al darse cuenta de este expediente, acordó que procede imponer a Don Juan Bernier Luque la suspensión de empleo y sueldo durante dos años, siéndole de abono el tiempo que lleva en tal situación por orden de la Autoridad Militar de esta provincia; y en tal sentido tiene el honor de elevar su propuesta a esa Comisión de Cultura y Enseñanza que su superior criterio resolverá lo que mejor proceda.

[4 firmas de los miembros de la comisión, de las cuales puede reconocerse la de Ángel Cruz Rueda. Por lo que está ausente uno de los miembros iniciales.]

⁴⁴ Boletín Oficial del Estado. —Burgos 24 de noviembre de 1937. —Número 400:

COMISIÓN DE CULTURA Y ENSEÑANZA

Órdenes

Excmo. Sr.: Vistos los expedientes de depuración de los Maestros que a continuación se expresan, de conformidad con la propuesta de la Comisión de Cultura y Enseñanza y con arreglo a lo dispuesto en el Decreto de 8 de noviembre último y Órdenes de 10 del mismo mes y 17 de febrero para su aplicación, he resuelto que dichos Maestros queden suspensos por tres meses a partir de esta fecha e inhabilitados para cargos directivos y de confianza y trasladados de Escuela dentro de la provincia.

Dios guarde a V. E. muchos años. Burgos 16 de noviembre de 1937. =II Año Triunfal. =

P. D., El Vicepresidente de la Comisión, Enrique Suñer.

Sr. Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza.

aportadas por su padre a la comisión depuradora. Aunque, eso sí, es apartado de su plaza obtenida en Córdoba, suspendido durante tres meses a partir del 24 de noviembre de 1937. También es inhabilitado para cargos directivos y de confianza. Por otra parte, al término de la guerra fue trasladado de escuela dentro de la provincia, concretamente, a Puente Genil. Su *Diario* relata la estancia en el pueblo cordobés durante 1939 (Bernier, 2011b: 157-172).

En el Boletín Oficial del Estado nº 181 (p. 4467) el Ministerio de Educación Nacional publica la ORDEN *de 1 de junio de 1940 por la que se nombra a don Juan Bernier Luque Maestro propietario de la Sección de Anormales y Retrasados Mentales de la Graduada aneja a la Escuela Normal de Maestros de Córdoba*⁴⁵.

⁴⁵ Ilmo. Sr. Vistas las certificaciones y diligencias seguidas en el expediente promovido con motivo de la declaración formulada por don Juan Bernier Luque, Maestro Nacional de Puente-Genil (Córdoba), solicitando se le reconozca el derecho al desempeño de la Sección de Anormales y Retrasados Mentales de la Graduada aneja a la Escuela Normal de Maestros de Córdoba:

Resultando: Que acordada la creación de dicha plaza, fue anunciado el oportuno concurso-oposición para su provisión, con arreglo al Reglamento vigente de Escuelas Normales:

Resultando: Que finalizados los ejercicios de dicho concurso-oposición, en el periodo de vacaciones del pasado año 1936, y por haber surgido a los pocos días el Glorioso Alzamiento Nacional, el Tribunal correspondiente no pudo formular su propuesta y remitir el expediente a la Superioridad hasta el mes de noviembre de dicho año:

Resultando: Que el propuesto para dicha plaza es el citado Maestro Nacional don Juan Bernier Luque, actualmente rehabilitado, excombatiente y en posesión de la Medalla Militar, Medalla de Campaña y Cruces de Guerra y Roja, por sus servicios en el Ejército Nacional:

Considerando: Que de las certificaciones y diligencias que se unen al expediente se desprende que se cumplieron todas las formalidades reglamentarias durante el desarrollo del concurso-oposición, y se observaron fielmente las bases y requisitos establecidos en la convocatoria.

Este Ministerio ha dispuesto:

1º Aprobar la propuesta que en su día se formuló por el correspondiente Tribunal juzgador de los ejercicios del concurso-oposición anunciado para la provisión de la plaza de Anormales y Retrasados Mentales de la graduada aneja a la Escuela Normal de Maestros de Córdoba, y

2ª Estimar, como consecuencia de la aprobación a que se refiere el número anterior, la reclamación formulada por el Maestro Nacional de Puente-Genil, don Juan Bernier Luque, nombrándole Maestro propietario de la Sección de Anormales y Retrasados mentales de la Graduada aneja a la Escuela Normal de Maestros de Córdoba.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 1 de junio de 1940.

IBÁÑEZ MARTÍN

Ilmo. Sr. Director General de Primera Enseñanza.

La guerra dejó en el joven de veinticuatro años una natural y profunda huella que motivó todo su discurso literario, empezando por su *Diario* secreto e impublicable (hasta póstumamente en el año 2011) que se inicia con la guerra y se desarrolla hasta la fundación de la revista *Cántico* en 1947, puesto que la primera parte que trata sobre su infancia son consideradas unas memorias.

Según cuenta Bernier en el *Diario*, el 11 de julio de 1940, denunciado por tratar de seducir a un menor, fue detenido y encarcelado durante unos días en la prisión provincial de Sevilla. El día de su liberación sintetiza toda su existencia y expresa su transformación tras la experiencia bélica del siguiente modo:

Todo lo que ha pasado estos días lo adivino. Con remordimiento, pienso: antes de la guerra mi existencia se encajaba en la vida modesta y cómoda de la clase media. Vida familiar ordenada, metódica. Ausencia de necesidades. Veinticinco años así. Pero surge la guerra. El terror. La muerte. Días sin esperanza. La luna de Agosto como presagio de un fin pálido y sangriento. Un mes más profundo que esos veinticinco años. Un mes solo... Después, una vida inferior. Vida de soldado. Tres años sin libertad sobre los campos libres y maravillosos de España. Al volver la paz, al recobrar la vida cómoda, algo había cambiado en mí. La sensibilidad, la comprensión de los valores. Todo, sometido al traumatismo terrible de los hechos, se había separado de formas anteriores que en mí sujetaban el obrar y dirigían mi conducta a la vez. ¡La sensibilidad! La destrucción la había matado. La vida toda sin valor, las obras de arte pulverizadas, la calumnia sobre las conductas, las inteligencias despreciadas y perseguidas, me hicieron perder la fe, abandonar las ilusiones. No existe nada superior. El valor es simple circunstancia, falso o relativo. No merece la pena vivir combatido por normas cambiantes e inconsistentes. Así yo sentí la guerra como una liberación de los escrúpulos morales. Una liberación triste, es cierto. Porque lejos de acoger con alborozo este rompimiento de cadenas, significaba más bien el fracaso de una vida anterior en pos de ilusiones prestamente deshechas. (Bernier, 2011a: 198).

Tras la ruptura de la guerra retomó sus estudios de Derecho, esta vez en Granada, y llega a ejercer la abogacía⁴⁶, pero lo deja pronto para continuar ejerciendo de maestro hasta el año 1959.

Con treinta y dos años, en 1942 obtuvo el primer premio literario de la posguerra en Córdoba con «Ocho páginas de mi *Diario*», un premio convocado por el *Diario Córdoba*⁴⁷. Vuelve a trabajar como profesor, tras la guerra, en distintos centros docentes y sigue participando activamente en la vida artística, literaria y cultural de la ciudad⁴⁸, junto a sus compañeros⁴⁹.

Sin duda, Juan Bernier utilizó, en primera instancia, la práctica privilegiada del *Diario* para mantener un diálogo con el tiempo que le tocó vivir (la Guerra Civil y su inmediata posguerra). Como señala Domínguez Ramos (2011), el *Diario* se convierte en una manera clandestina de poner en orden sus ideas y sus instintos, de explicarse a sí mismo en medio de una sociedad tan opresiva como la cordobesa de la posguerra, de recrearse en su inclinación a la efebofilia y obedecer a la naturaleza, lo que se convertirá en una de las

⁴⁶ «Tuve siete u ocho pleitos y todos los gané, pero eran casos pobres, los que nos dejaban los abogados ricos», cuenta en una entrevista a Solano Márquez (1984: 13).

⁴⁷ *Diario Córdoba* (14-04-1942), p.7. Estas ocho páginas posiblemente pudieron surgir del Diario original pero, desde luego, convenientemente adaptadas para optar al premio, ya que se aleja del testimonio que actualmente conocemos tras la edición publicada en 2011 por Juan Antonio Bernier. Aquí no se habla del conflicto individuo-sociedad sobre el que trata la edición póstuma, sino de un deseo amoroso romántico y heterosexual que encubre unas referencias vitales distintas. De hecho, el propio Bernier nos revela dichas referencias en su *Diario*:

«21 julio 1942. Por vez primera gano algo con la literatura: 500 pesetas del periódico Córdoba por “8 páginas de mi diario”. Se trata de un enmascarado recuerdo de mi relación con Pablo García Baena cuando aún no lo conocía, y lo que pensé y sentí al conocerlo». (Bernier, 2011a: 337).

⁴⁸ En 1943 Bernier y el resto del futuro grupo «Cántico» frecuentan las tertulias de la llamada «Peña Junio» («Peña Nómada»). También contacta con Álvarez Ortega, Mariano Roldán, Jiménez Martos. Continúa su labor de articulista en *La Estafeta Literaria*, *El Español* o el *Diario Córdoba*.

⁴⁹ Ayuda a poner en escena la adaptación que García Baena hizo del *Cántico* de San Juan de la Cruz. La representación se llevó a cabo el 23 de diciembre de 1942. Igualmente, estuvo a cargo de la decoración y supervisión escénica de *El hijo pródigo*, auto sacramental de Ricardo Molina, representado el 17 de agosto de 1946. Unos meses antes del mismo año, el 9 de febrero, es nombrado miembro de la Real Academia de Córdoba.

claves de su mundo poético, junto a la incomprensión de la crueldad humana y la injusticia social.

Liberalidad íntima y crueldad social son los dos polos que van a definir, pues, desde su inicio los ejes de su literatura. El propio Bernier nos lo confirma en una entrevista publicada en la revista *Kábila*,⁵⁰ donde responde del siguiente modo a la pregunta «¿dónde situaría usted el origen de su poesía, es decir, en qué momento y qué motivaciones le impulsan a escribir poesía?»:

Yo empecé a escribir poesía en momentos verdaderamente dramáticos. Yo era, antes de nada prosista; en realidad era un amante del arte en general y de la arqueología en particular, sobre lo que escribía algunos artículos en el periódico. Pero, por otra parte, yo era un hombre eminentemente sexual, sexual en el sentido griego y romano. Esto me hacía buscar libros y lecturas de fuera de España, porque, entonces, la represión era fenomenal; aquí no se conocía nada en materia de sexo. Y así descubrí, sobre todo, *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, que era una colección de poemas sobre el amor homosexual femenino, y este hecho influyó en mí hasta el punto de que escribí yo también algunos poemas que terminé rompiendo cuando llegó el Movimiento.

El Movimiento es lo que en realidad me marcó como poeta. Yo había colaborado con la República y tuve que esconderme. Entonces te enterabas cómo iban cayendo los amigos, los familiares, de la forma más cruel, porque uno podía estar más o menos acostumbrado a las ejecuciones públicas, hecho a la idea, pero aquello, aquellas descargas a las doce de la noche o a las seis de la mañana... Incluso las ejecuciones en la Plaza de la Bastilla debieron ser menos cruentas, porque, al menos, alguna mirada de piedad recibiría el reo entre tanto y tanto

⁵⁰ Remitimos al apartado 2.2. de lo anexos donde reproducimos la entrevista íntegra «Entre el recuerdo y la duda (entrevista a Juan Bernier)», *Kábila. Revista de poesía*, n.º 5 (Córdoba, Colectivo de Cultura Popular Kábila, diciembre, 1978-enero, 1979). La publicación estaba coordinada por Rafael Arjona, Andrés Molina, Lola Wals, Mariam Fernández y Antonio Frías. Este último volvió a publicar la entrevista recientemente en su blog personal *La linterna y la palabra vigilante* con una modificación en el título: «Juan Bernier, entre el fuego y la duda» y con la firma de dicha entrevista a Juan Bernier de tres integrantes del colectivo: Rafael Arjona, Lola Wals y Antonio Frías (Grupo de Poesía «Kábila»). En línea: <https://antoniofriasletraspoesia.wordpress.com/2017/09/19/juan-bernier-entre-el-fuego-y-la-duda/>

espectador, pero aquí... te tiraban al suelo junto a los muros del cementerio y allí te descerrajaban el pistoletazo.

Todo este maremágnum de sangre y odio es lo que me lleva a escribir poesía, no como poeta, porque yo nunca me he considerado un poeta profesional, sino como hombre que necesitaba comunicar, aunque fuera con una carga de tiempo, cuanto estaba viviendo y sufriendo en su carne... Y mis primeros poemas son terribles, terribles...

Tanto en Bernier como en el resto de poetas de su generación que participaron en la contienda apareció naturalmente un tema recurrente: la evocación de la muerte y de los muertos concretos, como principios de una cosmogonía fatal y obstinada. Según la lectura exegética que propuse en un reciente artículo sobre uno de los primeros y más emblemáticos poemas de Bernier, «Deseo pagano», no nos resultaría desacertado interpretar cómo en dicho poema esos «dioses innúmeros perdidos en los campos» (ideales) tienen su correspondencia con esos muertos (reales) que se dejaron en el campo tras la batalla (García Florindo, 2016: 76):

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto, paciendo los sonidos de los vientos suaves.
Inmóviles escuchas de la tarde,
puros dioses de mármol sobre el verde,
marfil amarillento a los rayos del ocaso,
dioses azules en las sombras casi, más tardes fundidos en la noche.

Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas y soñolientas de
los prados.

[...]

(Bernier, 2011: 41).

En cualquier caso, tanto la preocupación existencial por la muerte, como el motivo de los muertos, será recurrente. Así, podemos comprobarlo en distintos poemas a lo largo de su trayectoria poética. Traigamos como ejemplo el poema en tres partes «Los muertos»⁵¹ («Mañana», «Mediodía», «Noche»), del que reproducimos a continuación la primera parte:

Los muertos

Mañana

Había entre la escarcha un adolescente muerto
a quien los vivos habían desnudado y convertido en estatua.
Estaba totalmente blanco, menos una roja mancha en su nuca
y sólo un ligero olor a pólvora entre sus cabellos dorados
que la escarcha convertía en afilados hilos;
y no había ruido bajo el sol blanco, mudo de frío,
porque los pájaros aún dormían en sus nidos
y los hombres se calentaban en sus chabolas de guerra.
Cuando yo lo miré, algo se transformó en el alma;
lo miré una vez, y otra, y otra, hasta que ya no le vi entre la nieve
porque había entrado en mi pensamiento y ya no saldría de él;
y supe en un instante que me había reconciliado con la muerte
aquel, aquel cadáver enemigo que estaba frente a mí;
y que no había horror ni asco en la dura carne tendida:
tan sólo mármol sereno de la belleza, despojado ya de la carga humana,
ausente del frío, del dolor, del gozo o del deseo.
Había sólo muerte pura, pureza muerta, pureza única
en el sudario blanco de la escarcha.

(Bernier, 2011b: 244).

⁵¹ Publicado, por primera vez, en la revista *Caracola: revista malagueña de poesía*, n.º 88, feb.1960. Además de recogerse posteriormente en *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)* (1976) o en *Poesía en seis tiempos* (1977), tres años antes del fallecimiento del poeta, el poema se publica aisladamente editado por José de Miguel: *Los muertos*. Barcelona: Devenir, 1986.

Tras la lectura de este poema, compartimos con José-Carlos Mainer su reflexión sobre el motivo de los muertos de la guerra:

Esos tenaces muertos se convierten en una metonimia de todo lo ocurrido: la violencia ciega que los sacrificó, la impiedad colectiva que amenaza privarles de significado. Los poetas más militantes y convencidos vieron la imagen de los muertos de la guerra como mensajeros de fraternidad o incluso como portadores de la esperanza colectiva (Mainer, 2013: 51).

Siguiendo la lógica de su producción literaria, puede afirmarse que Bernier consigue continuar en su poesía⁵² su escritura autobiográfica. El propio Bernier declararía en una entrevista: «La poesía surge ante el choque con una realidad traumática, como la única forma posible de manifestación externa, de lo guardado dentro»⁵³. De hecho, su poesía comienza a publicarse justo cuando acaban los años relatados por su *Diario* como una consecuencia lógica, una continuidad en la que aún permanecen marcas propias del *Diario* tan características como las referencias espacio-temporales o la automención. Así, en el poema «Interrogación», de *Aquí en la tierra* leemos:

Heme aquí que con una lámpara encendida velo
solo entre cuatro paredes ya y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna
23 de marzo del año lluvioso de 1947
como un preso que jamás sale, pero en cuyo cerebro está presente el mundo
[...]
(Bernier, 2011b: 54).

⁵² Según narra Pablo García Baena: «En esos días de 1940 y en las sucesivas tertulias iniciáticas de lo que luego sería *Cántico*, el diario quehacer de Juan era la prosa, se publicara o no, algún artículo, las fichas del patrimonio histórico cordobés, sus memorias, o intentos casi nunca terminados de relatos cortos o novelas imaginadas que casi nunca se terminan como podrían ser «El rapto de Gardenia» o «El diario del profesor Jacques», no la poesía que vendría después con la cotidiana relación de los amigos». (García Baena, 2012). Por otra parte, Ricardo Molina consigna en su *Diario* que aún en 1944 la poesía es para Bernier «un alto espiritual en el camino ancho de la prosa» (Molina, 1990: 49).

⁵³ Entrevista de Francisco Amores a Juan Bernier en *ABC Sevilla* (10/01/1975), p.11.

Y en el poema «Morir» también de *Aquí en la tierra*:

Como un país al que podríamos ir y no iremos nunca
mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier,
yo que preparo mis maletas para viajes largos
y acaricio cualquier futuro como si hubiese llegado,
esta gran piedra del camino, esta palabra *muerte*,
la esquivo sin mirarla.
[...] (Bernier, 2011b: 46).

Es muy destacable el uso del versículo como metro de transición, cercano a la prosa, que caracterizará, especialmente, la primera etapa de su producción poética y que supone una distinción de ruptura y modernidad en el panorama poético del momento, frente a la métrica reglada de los poetas de la revista *Escorial* o *Garcilaso*, que representan la oficialidad y la centralidad del campo poético-literario de aquellos años.

Cuando en 1948 Vicente Aleixandre lee *Aquí en la tierra*, su rotunda respuesta animará definitivamente el camino poético de Bernier: «Bueno, poeta, ¿conque novelista? Pues este librito suyo me dice la cantidad de poeta que lleva usted dentro», escribe Aleixandre en una carta a Bernier fechada en Madrid, el 21 de enero de 1949 (García Florindo, 2011: 70).

El propio Bernier explicaría en 1955 su postura ante la prosa y la poesía en su artículo «La antifantasía poética y Cernuda» (Bernier, 1955). La influencia de Luis Cernuda y André Gide son claves, al igual que el metro versicular usado para pasar de un género a otro, para encauzar sus intereses literarios vinculados a la verdad de un «yo» en el mundo, «aquí en la tierra». También en este artículo Bernier asocia la poesía ortodoxa o tradicional a lo fantástico e irreal, a mundos ilusorios al ser, frente a la prosa pragmática que permite comunicar y transmitir conocimiento y verdad personal. Será Cernuda, pues,

el modelo de una nueva poesía antifantástica, es decir, una poesía que permite transmitir la verdad de uno mismo. Con estos parámetros la poesía de Bernier combinará una estética existencialista o «romántica-realista» (en cada libro), junto a lo que se ha venido a llamar la «estética de Cántico» (especialmente, en los poemas sueltos en revistas cuya temática aborda el Sur o el deseo).

2. Segundo tiempo: la toma de posición: *Cántico* y el campo literario de posguerra

La suerte no les acompañó ni a Bernier ni a sus compañeros en el premio Adonais⁵⁴, al que se presentaron en 1947. Sin embargo, este hecho precipitó el nacimiento de la revista *Cántico. Hojas de Poesía*, bajo la dirección de Ricardo Molina, Pablo García Baena y el propio Juan Bernier. Cuando la revista *Cántico* irrumpió en el panorama nacional del momento, la poesía oficial estaba centralizada o institucionalizada en la revista *Escorial* (1940-1950)⁵⁵, así como en la revista *Garcilaso (Juventud creadora)* (1943-1946, con 36 números), fundada por José García Nieto⁵⁶. Frente al Garcilasismo, la revista leonesa *Espadaña* (1944-1951)⁵⁷ sirvió de vehículo a una poesía de tono desarraigado que se

⁵⁴ De su participación nos informa la revista alicantina *Verbo*, en el número de octubre-noviembre 1947, donde figura una nómina de los poetas presentados. En ella, Bernier ocupa el puesto 123 con el libro *Aquí en la tierra*. Mario López participa con *La tierra confundida*; Ricardo Molina, con *La estrella de ajeno*; Pablo García Baena, con *Junio* y Julio Aumente, con *Nisán*.

⁵⁵ Fundada por Dionisio Ridruejo desde la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange, y auspiciada por Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero.

⁵⁶ En ambas revistas se alienta un tipo de poesía que, bajo la advocación de supuestos poetas imperiales de una pretérita España gloriosa, como Garcilaso, prefiere las formas métricas clásicas (sonetos, tercetos, cuartetos, décimas) y los temas tradicionales (el amor, el paisaje, la religión). En general, los poemas expresan una visión del mundo optimista y esperanzada, sin que la penosa realidad del momento tenga cabida en sus versos. Por esta razón, Dámaso Alonso englobó la poesía de estos autores bajo el marbete de «poesía arraigada», indicando con ello la conformidad de esos poetas con el mundo que les había tocado vivir. En este ambiente formalista y tradicional, se producen en el año 1944 tres importantes hitos poéticos: Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso publican, respectivamente, *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*, y en León aparece el primer número de la revista *Espadaña*. Estas publicaciones suponen el punto de partida de la obra de unos poetas que van a mostrar su disconformidad con el mundo circundante, su desasosiego existencial y los primeros indicios de una protesta social y política. Esta «poesía desarraigada», otra vez en expresión de Dámaso Alonso, calará hondo en muchos de los poetas del momento e influirá decisivamente en la orientación de la poesía española durante los años cincuenta. En este sentido, el caso de la poesía de Juan Bernier es paradigmático, aunque la crítica no lo haya querido admitir del todo, al considerar más que sus libros, los poemas vitalistas y esteticistas publicados aisladamente en revistas, como «Canto del Sur», que permitían su vinculación con una estética común al grupo «Cántico» sin mayor problema.

⁵⁷ Fundada por Antonio González de Lama, Eugenio García de Nora y Victoriano Crémer que publicó la obra de poetas opuestos al régimen franquista y mantuvo una línea editorial de compromiso político y social. La aparición de *Espadaña* quiso oponerse a la revista poética rival *Garcilaso. Juventud creadora* (1943 - 1946) que cultivaba una poesía clasicista y afecta al régimen franquista, el Garcilasismo, y sirvió de vehículo a una poesía de tono desarraigado que fue calificada de tremendista. Estas dos revistas representaron las dos corrientes poéticas principales de la poesía de posguerra española. *Espadaña* se convertirá en una revista de poesía y de crítica. En ella se publicaron obras de autores como César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Antonio Pereira, José Hierro, Ángela Figuera Aymerich, Gabriel Celaya y Blas de Otero.

calificaba de tremendista. Estas dos revistas representaron las dos corrientes poéticas principales de la poesía de posguerra española. *Cántico* representaría una alternativa marginal y periférica, la existencia del Sur en el campo poético. En este punto nos parece conveniente traer a colación la siguiente descripción del campo literario (poético) en España tras la Guerra Civil que realiza Alonso Valero:

Es importante distinguir entre quienes detentaban un lugar central y lo mantienen (los del Veintisiete que se quedan en España, aunque ese lugar se reajusta) y quienes lo adquieren después (fundamentalmente, falangistas y católicos). Hay agentes a los que se les trunca la carrera en el campo literario español (el caso extremo, el de los que mueren o tienen que partir al exilio; también las escasas carreras femeninas, pues la exclusión de género se recrudece en la posguerra); además, están aquellos a los que se les modifica la carrera (en positivo, los citados poetas falangistas, aunque su situación empieza a cambiar ya en los años 40; o, en negativo, a pesar de encontrarse en esos momentos en unas trayectorias todavía muy incipientes, Ramón de Garciasol o Leopoldo de Luis, que incluso cambiaron sus nombres).

Otros continúan su carrera sin cambios trascendentales (entendiendo por tal, en el caso de Aleixandre, Diego o Dámaso, que siguen ocupando un lugar central, aunque ya hemos dicho que se reajusta), y estarían aquellos que se socializan en el nuevo estado de cosas producido por la consolidación del campo literario desarrollando disposiciones integradas (García Nieto) o críticas (Nora, Crémer, Figuera, Celaya, Otero). La comparación entre quienes pierden, continúan y se socializan en un nuevo estado del campo permite comprender mejor qué fue, en el campo literario, lo que se transformó y hasta qué punto, en la Guerra Civil (Alonso Valero, 2016: 21).

La composición «Canto del Sur», inaugura la presencia poética de Juan Bernier en la revista *Cántico* (n.º 1, 1.ª época, octubre). Esta composición formada por cuarenta y cuatro versículos despertará el interés y la admiración de Vicente Aleixandre. En los seis primeros versos del poema se recoge ya algunos de los elementos recurrentes del grupo:

la imagen del arcángel, la ciudad de Córdoba, la referencia a motivos clásicos y, sobre todo, la temática del Sur. En definitiva, señas de identidad que todos comparten:

Tu letra, oh Sur, clavada sobre la cal blanca de las espadañas
junto a la bota de un férreo arcángel enmohecido,
tu letra bajo el paralelo 38 con una aguda flecha cortante
desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos,
faja de plata y oro en el triunfal pecho del mundo,
mar donde los delfines juegan o desierto donde los esqueletos brillan,
[...]

(Bernier, 2011b: 234).

Sin embargo, este tipo de composición que se integra en la revista no deja de ser la otra cara de una poética que se sostendrá mejor en los libros autónomos, en definitiva, una poética de índole desarraigada, existencial y social. Pablo García Baena matiza la distinción que ofrece la poesía de Bernier con respecto a la de los demás compañeros del grupo del siguiente modo:

Se viene repitiendo como aglutinante del grupo, el culturalismo, el uso deslumbrante del lenguaje y de las metáforas, el hedonismo y hasta la paganía. Todo esto está, con más o menos intensidad, en la poética de Juan Bernier. Mas lo que le hace distinto y hasta distante de sus compañeros es el treno profético, el clamor de una angustia por otra parte tan de moda en aquellos tiempos, pero que no es retórica ni convencional, sino que supura como una herida viva. Y en esa duda transgresora, en esa cólera de la denuncia, está la decepción del creyente, como en el blasfemo que espera el rayo del ángel exterminador. Hasta la ironía de algún verso lleva hiriente el dolor de la tierra ante el inmutable silencio divino: «pues no sabemos cuántos años luz ha de recorrer una oración para que a ti te llegue» (García Baena, 2012).

Podemos encauzar estas afirmaciones de García Baena sobre la distinción poética de Bernier como efectos de un principio fundamental: si para la poesía de García Baena (y, por extensión, de lo que se ha identificado como «estética de Cántico») la realidad

histórica ha de desvanecerse para llegar a otra realidad estética que el poema levanta, en la poesía de Juan Bernier, sin embargo, la realidad no puede sustraerse del mismo modo. Por tanto, en su obra poética asistimos a una evidente comparecencia de la historia, completamente ausente en la poesía de García Baena (Roso, 2009: 194). Esta diferencia segrega de alguna manera al poeta del resto del grupo, al menos, en el sentido ético y estético. Y, del mismo modo, lo vincula con la tendencia social que predominará en el panorama poético en la década de los cincuenta, aunque Bernier no llegó a comprometerse políticamente, pues descreo de toda doctrina ideológica y, por tanto, de la posibilidad de transformar la realidad: «Los hombres no podemos, aunque queramos, hacer nada», leemos en el poema «Los monstruos» de *Una voz cualquiera* (1959).

3. Tercer tiempo: del yo a nosotros: *Aquí en la tierra* (1948) y *Una voz cualquiera* (1959)

Aquí en la tierra (1948) y, en general, toda la producción del poeta, se articula mediante dos ejes temáticos extremos: vida (belleza) / muerte (crueldad). A lo largo del libro estos temas se conjugarán oponiéndose mutuamente y dibujando así una estructura rítmica según dicha alternancia temática en las distintas transiciones de los poemas. También encontramos esa alternancia incluso dentro de cada uno de ellos (véase el poema «Pero él llamaba a la muerte»). Podríamos considerar este libro, en realidad, como un único poema extenso moderno, el gran poema extenso de la posguerra española según traté de argumentar en el artículo titulado «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)», aplicando al libro los criterios de caracterización del poema extenso moderno propuestos por Juan José Rastrollo (García Florindo, 2016) en sus trabajos sobre este género.

En la década de los 50, Bernier escribe pausadamente hasta componer su segundo libro, *Una voz cualquiera* (Ágora,⁵⁸ Madrid, 1959), la editorial dirigida por la cordobesa Concha Lagos, amiga del grupo y vinculada a la revista. La colección editorial de Ágora abarcó un amplio panorama de la poesía más interesante de su tiempo hasta su desaparición en 1973, en fechas cercanas a las de la jubilación de su artífice y directora. Previamente a la publicación del libro de Bernier, ya habían publicado en esta editorial Ricardo Molina sus

⁵⁸ Ágora (Madrid, 1955-1973) fue la colección de libros de poesía que, junto a la revista *Cuadernos de Ágora*, dirigió Concha Lagos. Impresos en Gráficas Orbe de Madrid y con dibujos en la mayor parte de los casos de Antonio Povedano, en Ágora se publicaba por igual los libros de los maestros consagrados junto a aquellos otros poetas inéditos hasta entonces. Por su impacto en las letras de su tiempo y por la influencia posterior habría que destacar del repertorio bibliográfico de esta colección dos antologías: *Veinte poetas españoles* (1955) a cargo de Rafael Millán y *Nuevos poetas españoles* (1961) de Luis Jiménez Martos. Hasta la desaparición de *Cuadernos de Ágora*, la colección editorial Ágora que contó con un elevado número de suscriptores y cuyos títulos se agotaban rápidamente, publicó treinta títulos, algunos de ellos muy importantes tanto por el poemario en sí como por la futura resonancia de los autores a los que Cocha Lagos ayudó con su firma editorial.

Elegías de Medina Azahara (1957) y García Baena *Óleo* (1958). El mismo título *Una voz cualquiera* nos da la clave del cambio respecto al libro anterior. Es muy significativa, en este sentido, la transformación que se da igualmente en la poesía social de los cincuenta en España, «el paso del yo al nosotros»⁵⁹ característico de esa línea poética del realismo social. Nos parece muy interesante presentar ahora las palabras manuscritas que Bernier dirige a Concha Lagos cuando le escribe el 20 de marzo de 1958⁶⁰ para ofrecerle la publicación de su libro en *Ágora*. En ella se revela el carácter de autenticidad e integridad que el autor deposita en su obra, hecho que conscientemente se opone a la censura establecida por el régimen franquista y que, por otra parte, trata de sortear sin claudicar.

La transcripción de dicha carta es la siguiente:

Distinguida amiga Concha:

Por Pablo G. Baena sabes mi deseo de publicar en tu colección un libro de poemas. Hoy te lo mando pero ah! Míralo con atención pues yo veo que es publicable. Es humano y cristiano a pesar de su atrevimiento. ¿Por qué toda la poesía han de ser lirios y amaneceres?

Si encaja dentro de tu colección y puede colarse por las redes de la censura opusdeica bien. En otro caso devuélvemelo, pues soy enemigo de sutilizaciones y falsedades.

Con admiración y cariño af. te saluda

Juan Bernier

⁵⁹ El membrete «del yo al nosotros» lo adoptamos del título *La poesía del yo al nosotros. Introducción a la poesía contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1971), volumen de pequeños ensayos de Manuel Mantero sobre poetas españoles y extranjeros que comienza con el dedicado a Leopardi y continúa con los inspirados por Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé y Valéry. El título del volumen señala una curva descrita en la evolución de la poesía moderna, que llevaría de la angustia solitaria de un Leopardi, atravesando la obra de los simbolistas franceses y teniendo como puente con ellos a Rubén Darío, a la estética comprometida de los españoles seleccionados —Alberti, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Ricardo Molina (además de los hispanoamericanos César Vallejo y Nicanor Parra, el italiano Quasimodo y el brasileño Cabral de Melo Neto)— en quienes acaba por triunfar el *nosotros* del cuidado por las cuestiones colectivas. Es un planteamiento que responde a las preocupaciones de nuestro país en los años 60, y a las propias del ensayista y poeta Manuel Mantero que, durante ellos, había publicado los poemarios *Tiempo del hombre*, *La lámpara común* y *Misa solemne*. Como vemos, el primer título, *Tiempo del hombre*, coincide con unas de las partes de *Poesía en seis tiempos*, de Bernier. En ambos poetas apreciamos una orientación solidaria que no separa lo ajeno de lo propio dentro de un temario muy próximo a las grandes cuestiones que también movieron la escritura de Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, tales como la preocupación por el mal, la muerte, el amor o la expresión de experiencias espirituales singulares con el conocido lenguaje de la liturgia católica.

⁶⁰ Esta carta puede consultarse en el archivo personal de Concha Lagos conservado en la Biblioteca Nacional de España y cuya signatura de localización es la siguiente: Mss. 22649²³⁵.

4. Cuarto tiempo: el silencio arqueológico

En los años sesenta tanto Bernier como sus compañeros se desvanecerán del campo literario, frente al triunfo del realismo histórico de la poesía que postuló la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española 1939-1959* (1960) y que identificó la tendencia triunfante en la década de los sesenta, años en los que ni Bernier ni García Baena ni Julio Aumente publicaron ningún libro de poesía⁶¹. En 1959 Bernier abandona su profesión de maestro para centrarse en su gran pasión: la investigación arqueológica y el estudio histórico-antropológico. Sus artículos sobre estos temas serán la base, en las dos décadas siguientes, de libros de la talla de *Historia y paisaje provincial* (1966), *Recintos y fortificaciones ibéricas en la Bética* (1970), *Córdoba, tierra nuestra* (1978), etc. Todos estos trabajos no dejan de ser también movimientos de posición en el campo literario-social, que engrandecen el capital simbólico de nuestro autor. Juan Bernier se convierte en una autoridad en el campo arqueológico y toda una institución en la ciudad de Córdoba.

Pero tras diez años será otra antología, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, la que presente la nueva poesía renovadora que rompería con la tendencia social inmediatamente anterior. Entre estos jóvenes poetas se encuentra Guillermo Carnero, que en 1976 recupera y pone en valor la importancia de los poetas de *Cántico* a través de su estudio y antología *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra* (1976), publicado en la aún editorial oficial del estado, Editora Nacional, y aparecida un año después de la muerte del dictador en un contexto de transición política e incertidumbre social.

A pesar del componente existencial y social de la poesía de Bernier, ello no impedirá que

⁶¹ Ricardo Molina sí publica *A la luz de cada día* en 1967 y *La casa*, en 1966. Mario López publica *Universo de pueblo* en 1960, poemas obviamente de la década anterior.

el peso del hedonismo esteticista con el que se definió la principal característica del grupo determine unos movimientos de posición en el campo literario que no diferirán del resto de sus compañeros. Así, el grupo será posicionado a favor de los nuevos poetas novísimos frente a los poetas realistas en la lucha por una definición legítima de cómo debe ser la poesía. Los novísimos acusarán a los poetas sociales de fidelidad a un pasado superado, de sumisión a principios extrapoéticos, de traición al lenguaje o de servidumbre a otros fines extraliterarios, mientras la falsedad poética de los novísimos que esgrimirán los poetas sociales se basará en el exceso de oropeles, esteticismo, alejamiento de la realidad, barroquismo, pretenciosidad o ensimismamiento. El campo poético español a partir de la publicación de la antología de Castellet y la aparición de los novísimos tiene cierto paralelismo con el conflicto de la Francia decimonónica entre los partidarios del «arte por el arte» y el arte «burgués», si sustituimos a los protagonistas de ambas tendencias por las principales corrientes del campo poético de los años de la transición española (novísimos frente a los poetas sociales)⁶².

⁶² Las luchas internas, especialmente las que enfrentan a partidarios del «arte puro» y partidarios del «arte burgués» o «comercial» y que impulsan a los primeros a negar a los segundos hasta el mismo nombre de escritor, revisten inevitablemente la forma de conflictos de definición, en el sentido propio del término: cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de auténtica pertenencia al campo (o unos títulos que den derecho al estatuto de escritor, de artista, de científico) más adecuada para justificar que sea como es. Así, cuando los defensores de la definición más «pura», más rigurosa y más estrecha de la pertenencia dicen de unos artistas (etc.) que no son realmente artistas, o que no son artistas auténticos, les niegan la existencia como artistas, es decir desde el punto de vista de que como artistas «auténticos» pretenden imponer en el campo el punto de vista legítimo sobre el campo, la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (nomos) que define el campo artístico como tal, es decir, como sede del arte como arte (Bourdieu, 1995: 331).

5. Quinto tiempo: la resurrección y el desplazamiento hacia el centro: *Poesía en seis tiempos* (1977)

Durante el paso de la dictadura a la democracia, concurren en la escena literaria tanto los nuevos autores jóvenes como otros de más edad que no habían encontrado en su momento la resonancia que merecían o que habían vivido las consecuencias de la represión y del exilio. Desde mediados de los años setenta confluyen algunos poetas del 27; los aglutinados en torno a revistas «extraoficiales» como *Cántico* y *Postismo*; los del grupo del 50, próximos a una poesía crítica, y los del 68, identificados con un culturalismo preciosista. Serán estos últimos los que vean en los miembros del grupo «Cántico» a sus padres literarios. Como ya hemos comentado, Guillermo Carnero con su emblemático estudio-antología *El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra* (1976) abrió el rescate instantáneo del grupo. Y al año siguiente publicará en la misma colección Alfar de Editora Nacional⁶³, la editorial oficial del régimen, *Poesía en seis tiempos* (1977), de Juan Bernier, la recopilación de casi toda la poesía de Bernier hasta el momento. Así, salvo el poema titulado «Imprecación», toda su obra poética se reordena en *Poesía en seis tiempos*. Este poema está dedicado a fray Rafael María, O.P. (el dominico Rafael María Cantueso Cárdenas, también amigo del grupo, especialmente, de Pablo García Baena). Y tiene un claro correlato con el fragmento del *Diario* titulado «El pequeño David tiene cáncer», que termina con esta afirmación del

⁶³ La historia de Editora Nacional evolucionó conforme lo fue haciendo el propio Régimen, desde el adoctrinamiento en un sistema autárquico de control estatal, consignas oficiales y censura, hacia un modelo empresarial más funcional y operativo, con resultados dispares y casi nunca satisfactorios, quedando patente que durante el tardofranquismo, e incluso en los pocos años que siguió existiendo tras la dictadura, la editorial hizo una labor divulgativa sin ánimo de lucro y publicó interesantes libros de ensayo y literatura con poca salida comercial que de otro modo no habrían podido ver la luz (Umbral, 1977). Esta importante labor cultural duró muy poco ya que el gobierno de González —mediante el Real Decreto 2217/1985, de 6 de noviembre, por el que se suprime el Organismo autónomo Editora Nacional (BOE, núm. 284, de 27 de noviembre de 1985, pp. 37527-37528)—, acabó por disolver la editorial, que por otro lado ofrecía escasos o nulos beneficios económicos e incordiaba a las grandes empresas editoriales del país.

poeta: «El pequeño David murió, afortunadamente para él, pero Dios murió también un poco para mí» (Bernier, 2011a: 400). Es muy significativa la exclusión de este poema «Imprecación» en *Poesía en seis tiempos* en 1977. Más allá del tono sacrílego, podría conjeturarse que se trata de un modelo poético propio de la poesía más denostada por los novísimos (Carnero, especialmente) con una gran carga de patetismo y sentimentalidad que se refleja en continuas interjecciones y exclamaciones para imprecicar a Dios.

Recordemos que el año 1977 congrega varios hechos relevantes en la sociedad española, como la legalización del PCE, la celebración de elecciones democráticas o la concesión del Premio Nobel a Vicente Aleixandre. Bernier, en lugar de seguir la línea cronológica de sus libros, reordena ahora toda su obra temáticamente de este modo: tiempo del Sur, tiempo de deseo, tiempo del hombre, tiempo de muerte, tiempo de Dios, tiempo de ahondar. Como consecuencia de esta ordenación, los libros anteriores de Bernier quedan desarticulados en este volumen. El gran poema *Aquí en la tierra*, por ejemplo, se convierte en seis poemas redistribuidos en el nuevo conjunto. No obstante, Bernier consigue con esta ordenación de su obra ser coherente con su concepción unitaria de vida y obra. Los nuevos poemas cambian formalmente con respecto a los anteriores libros, pero mantienen sus preocupaciones sociales y existenciales. En estos nuevos poemas, Bernier radicaliza su postura comunicativa al mismo tiempo que se reduce la forma métrica y el cuerpo del poema. Así, los poemas hedonistas sobre el sur o el deseo dejarán de estar velados o sugeridos para mostrar explícitamente su homoerotismo («Presencia» o «Nocturno adolescente»...). En esta década de los 70 los aires de libertad se evidencian en la nueva poesía de Bernier. Por otro lado, su poesía social también se hace más coyuntural con poemas como «Nadie merece morir», dedicado a Ámparo y Gabriel Celaya. Reproducimos los siguientes versos de este poema:

Pon una bomba en tu alma
¡no la pongas fuera!

Nadie merece morir porque el polen es ciego.

[...]

(Bernier, 2011b, 158).

Este poema puede interpretarse tanto como una respuesta de repulsa ante los atentados terroristas⁶⁴ como una condena a la pena de muerte. Recordemos que estos poemas se escriben durante el período en el que tiene lugar el atentado de Carrero Blanco en 1972 y las últimas ejecuciones del régimen franquista: el 27 de septiembre de 1975⁶⁵, poco antes de la muerte del dictador Francisco Franco. Estas ejecuciones levantaron una ola de protestas y condenas contra el gobierno de España, dentro y fuera del país.

⁶⁴ Recordemos que el 13 de septiembre de 1974 tiene lugar el atentado de la Cafetería Rolando, también conocido como atentado de la calle del Correo, por la banda terrorista ETA-V. El atentado tuvo lugar en el establecimiento situado en el centro de Madrid y causó un total de trece muertos y varias decenas de heridos. El atentado tuvo diversas implicaciones políticas: contribuyó a frenar el tímido aperturismo franquista de Arias Navarro, y salpicó al opositor Partido Comunista de España, que fue acusado de colaboración con el terrorismo. Este atentado marcó definitivamente a ETA como una organización terrorista y agravó su preexistente división interna, que conduciría poco después a la escisión de la llamada ETA militar. ETA-V no llegó a reivindicar la autoría del atentado e, incluso, afirmó que había sido cometido por grupos de extrema derecha próximos al régimen de Franco. Los autores nunca llegaron a ser juzgados y se beneficiaron totalmente de la amnistía concedida en 1977.

⁶⁵ Las últimas ejecuciones del franquismo se produjeron el 27 de septiembre de 1975 en las ciudades españolas de Madrid, Barcelona y Burgos, siendo ejecutadas por fusilamiento cinco personas: tres militantes del FRAP, José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz, y dos militantes de ETA político-militar, Juan Paredes Manot (*Txiki*) y Ángel Otaegui. Estas ejecuciones realizadas poco antes de la muerte del general Francisco Franco levantaron una ola de protestas y condenas contra el gobierno de España, dentro y fuera del país, tanto a nivel oficial como popular.

La pena de muerte en España fue abolida por el artículo 15 de la Constitución de 1978, con la excepción de «lo que puedan disponer las leyes penales militares para tiempos de guerra» y después, con la Ley Orgánica 11/95 del 27 de noviembre, también fue abolida para tiempos de guerra.

6. Sexto tiempo: *En el pozo del yo* (1982), la consagración de una figura local

Cinco años después de *Poesía en seis tiempos*, Bernier continuará la temática de «Tiempo de ahondar» en su último libro, *En el pozo del yo* (Arenal, Jerez de la Frontera, 1982), donde encontramos una primera parte homónima con dieciocho poemas nuevos en los que se presenta un Bernier metafísico, misterioso, despojado y desnudo ante sus preguntas sin respuestas, que trata de buscar y hallar en lo más profundo de su ser. Por último, encontramos otra parte llamada «Homenaje», donde se recopila cinco composiciones de otras épocas, tales como el famoso soneto «A Córdoba».

En los últimos años de su vida su lírica fue revalorizada por los críticos, sus paisanos le nombraron Hijo Predilecto de la Ciudad en 1986 y tres años después le homenajearon rotulando una Plaza cordobesa con su nombre⁶⁶ el día 12 de marzo de 1989. El 9 de noviembre de ese mismo año, día en el que curiosamente fue cerrada una etapa histórica con la caída del muro de Berlín, Juan Bernier falleció.

⁶⁶ Pablo García Baena comenta a propósito de su poema titulado «Plaza del poeta Juan Bernier» lo siguiente: «Sobre el solar de un convento arrasado el ayuntamiento proyectó una plaza, la más fea de Andalucía, y se la dedicó a Juan Bernier. La situación de la plaza en pleno barrio histórico, por donde casi a diario paseaba con Juan bebiendo el pálido Moriles de las tabernas, me hizo desechar el ceremonial fúnebre, tal como él rechazaba la muerte desde su humano vitalismo.» (García Baena, 2003: 27).

7. Conclusiones

Para concluir este itinerario temporal por la vida y obra de Juan Bernier tan solo vamos a destacar la importancia que tuvo su asociación con los poetas de la revista *Cántico* como vehículo común para acceder a sus distintas posiciones dentro del campo literario español a partir de 1947. Por este mismo motivo, la obra de Bernier ha sido encapsulada en los parámetros estéticos del grupo por una crítica interesada en destacar rasgos como el hedonismo y la intensidad erótica, el paganismo y la exaltación de la belleza, rechazando otras cuestiones incluso más destacables en su obra, tales como la preocupación existencial o la indignada denuncia de la injusticia social.

Al observar los movimientos de la revista en el campo literario apreciamos su inicial carácter periférico, el fracaso aparente de la revista y el largo silencio de quince años que mantuvieron a lo largo de la década de los sesenta hasta la resurrección colectiva en 1976 que Guillermo Carnero lleva a cabo con su estudio-antología en el convulso escenario político, social e histórico tras la reciente muerte del dictador en 1975.

Por último, tras este recorrido por la vida y obra de Juan Bernier, podemos reafirmar que el punto de partida de la trayectoria del poeta fue, sin duda, una profunda concepción humanista, pero, como explica Pedro Roso: «el de Bernier siempre fue un humanismo en crisis, que se cuestiona a sí mismo desde una personal heterodoxia moral y que no puede ser comprendido al margen del contexto histórico que al poeta le tocó vivir» (Roso, 1986: 21).

8. Cronología

Año	Acontecimientos históricos	Vida cultural y artística	Vida y obra de Juan Bernier
1911	Fin de la guerra filipino-estadounidense. La Cámara de los Lores inglesa pierde su derecho de veto en los temas económicos. Comienza la guerra italo-turca. Los revolucionarios de Sun Yat-Sen deponen a la Dinastía Manchú en China.	Pío Baroja: <i>El árbol de la ciencia</i> . J. R. Jiménez: <i>La soledad sonora. Pastorales</i> . Se funda el primer estudio cinematográfico de Hollywood, California.	<ul style="list-style-type: none"> Nace el 14 de diciembre en La Carlota (Córdoba).
1916	Tropas rumanas penetran en Hungría. Italia declara la guerra a Rumanía. Alemania declara la guerra a Italia.	Gabriele D'Annunzio: <i>La Leda senza cigno (La Leda sin cisne)</i> . Dadaísmo en Suiza por Hugo Ball. Juan Ramón Jiménez: <i>Diario de un poeta recién casado</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Nace el 19 de mayo en La Carlota su hermano menor Julio.
1920	Elecciones en diciembre y gobierno conservador de Eduardo Dato. Se prohíbe el alcohol en Estados Unidos.	Gerardo Diego: <i>El romancero de la novia</i> . Valle-Inclán: <i>Luces de bohemia</i> . León Felipe: <i>Versos y oraciones del caminante</i> . Mueren Pérez Galdós y Modigliani.	<ul style="list-style-type: none"> Su familia se traslada a Córdoba por motivos económicos y laborales.
1925	Término del Directorio militar. Primer gobierno civil. Mueren Pablo Iglesias y Maura. Trotski es destituido. Hitler: <i>Mi lucha</i> .	Ortega: <i>La deshumanización del arte</i> . G. De Torre: <i>Literaturas europeas de vanguardia</i> . T. S. Eliot: <i>Poemas 1909-1925</i> . E. Pound: <i>Primeros Cantos</i> . Kafka: <i>El proceso</i> . A. Gide: <i>Los monederos falsos</i> . Scott Fitzgerald: <i>El gran Gatsby</i> . Chaplin: <i>La quimera del oro</i> . Eisenstein: <i>El acorazado Potemkin</i> . Diego y Alberti obtienen el Premio Nacional de Literatura por <i>Versos humanos</i> y <i>Marinero en tierra</i> , respectivamente. D. Alonso: <i>El viento y el verso</i> . Prados: <i>Tiempo</i> .	<ul style="list-style-type: none"> El 18 de febrero fallece en Córdoba su hermana María del Carmen, a la edad de diecisiete años. Con trece años realiza en junio los ejercicios de ingreso en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Córdoba. 1925-1926: Comienza el Bachillerato Elemental.
1928	Trotsky, deportado a Siberia. Fleming descubre la penicilina.	Lorca: <i>Romancero gitano</i> . Guillén: <i>Cántico</i> . Aleixandre: <i>Ámbito</i> . Aparece la revista <i>Gallo</i> , dirigida por Lorca. Cernuda es nombrado lector de español en Toulouse.	<ul style="list-style-type: none"> En agosto es expedido el título de Bachillerato Elemental. En el Instituto conoce a Ricardo Molina.
1931	14 de abril: proclamación de la República. Comienza el bienio social-azañista.	Lorca: <i>Poema del Cante Jondo</i> . Salinas: <i>Fábula y signo</i> . Diego: <i>Viacrucis</i> . Altolaguirre: <i>Soledades juntas</i> . Cernuda: <i>Los placeres prohibidos</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Es Bachiller Universitario en Letras.
1932	Pronunciamiento de Sanjurjo. Leyes de reforma agraria y de divorcio. Promulgación del Estatuto catalán.	Aleixandre: <i>Espadas como labios</i> . Diego: <i>Fábula de Equis y Zeda, Poemas adrede y Poesía Española. Antología (1915-1931)</i> . Lorca crea el teatro universitario <i>la Barraca</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Comienza los estudios universitarios en Sevilla y los continúa en Granada. Etapa de búsqueda vital a través de su homosexualidad que choca con la insatisfacción y la incompreensión social. Se refugia en los libros.
1935	Primer gobierno de la CEDA. Italia invade Etiopía.	Borges: <i>Historia universal de la infamia</i> . Muere Pessoa. Neruda: <i>Residencia en la tierra</i> . T. S. Eliot: <i>Cuatro cuartetos (1935-1943)</i> . Aleixandre: <i>La destrucción o el amor</i> . Alberti: <i>Verte y no verte</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Amistad con Ricardo Molina. Juan Ugart: <i>Los presentes de abril</i>.

		Lorca: <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Seis poemas galegos. Doña Rosita la soltera.</i>	
1936	Victoria democrática del Frente Popular. Azaña, presidente de la República. 18 de julio: comienza la guerra civil española. Llegan los primeros voluntarios de las Brigadas Internacionales.	Muere el filósofo alemán Oswald Spengler. M. Hernández: <i>Viento del pueblo</i> . C. Vallejo: <i>España, aparta de mí este cáliz</i> . Picasso: <i>Guernika</i> . Sartre: <i>La náusea</i> . Mueren Lovecraft, Ravel, Marconi y Gramsci. Prados: <i>Llanto en la sangre</i> . Alberti adapta <i>Numancia</i> , de Cervantes.	<ul style="list-style-type: none"> • Único número de la revista cordobesa <i>Ardor. Revista de Córdoba</i> (primavera, 1936). Se suma al grupo de autores que componen la revista cordobesa <i>Ardor</i> (Augusto Moya de Mena, Rafael Olivares de Figueroa, Enrique Moreno, Antonio Ortiz Villatoro y Juan Ugart). • Lucha del lado nacional (en la división marroquí en Aragón, Cataluña y Teruel). • Durante la guerra mantiene contacto epistolar con su amigo Ricardo Molina, destinado en el puesto artillero de «El Merendero» (en Pueblonuevo-Peñarroya) también en la zona nacional.
1937			<ul style="list-style-type: none"> • Comienza a mano la redacción de su <i>Diario</i> hasta 1947.
1938	Batalla del Ebro. Abandonan España las Brigadas Internacionales. Persecuciones antisemitas en Alemania. Primer gobierno nacional en Burgos.	Brecht: <i>Terror y miserias del tercer Reich</i> . Mueren L. Lugones, César Vallejo y D'Annunzio.	<ul style="list-style-type: none"> • El 5 de septiembre Juan Ugart Fernández, cofundador de <i>Ardor</i> junto a Bernier muere a los veinticinco años en la batalla del Ebro luchando en el ejército franquista.
1939	El 1 de abril termina la guerra civil española. En agosto comienza la segunda guerra mundial.	Exilio de intelectuales, artistas y escritores. Muere en Collioure (Francia) A. Machado. C. Vallejo: <i>Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz</i> . M. Hernández: <i>El hombre acecha</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Tras la guerra, es destinado a Puente Genil, según su expediente de depuración.
1940	Alemania invade Holanda, Bélgica y Francia. Entrevista entre Franco y Hitler. Asesinato de Trotski. México concede derecho de ciudadanía a los refugiados españoles.	Hemingway: <i>Por quién doblan las campanas</i> . G. Diego: <i>Ángeles de Compostela</i> . Lorca: <i>Poeta en Nueva York</i> . Cernuda: <i>La realidad y el deseo</i> (2.ª ed. aumentada).	<ul style="list-style-type: none"> • Durante la posguerra estudia inglés y escribe prosa. Empieza la composición de su <i>Diario</i>. • Córdoba: conoce en la Biblioteca Pública Provincial a Pablo García Baena. Bernier lo introduce en la «Academia de la Gramola», tertulias musicales en casa del profesor del Conservatorio de Córdoba, Carlos López de Rozas (calle Judíos), donde conoce, a través de Bernier, a Ricardo Molina. García Baena presenta en estas reuniones a dos jóvenes artistas: Julio Aumente y Ginés Liébana. • <i>El álbum de don Carlos</i> (volumen manuscrito regalado a D. Carlos López de Rozas por los componentes de <i>Cántico</i>).
1941	Estados Unidos entra en la guerra.	Azorín: <i>El escritor</i> . G. Diego: <i>Alondra de verdad</i> . R. Alberti: <i>Entre el clavel y la espada</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Se forma la tertulia musical de López Rozas, llamada «de la gramola», lugar de encuentro de Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Ginés Liébana y Julio Aumente. • Al grupo se les une el pintor Miguel del Moral, y se irán reuniendo en distintos bares y tabernas de Córdoba.
1942	Se establecen las Cortes españolas.	A. Camus: <i>El extranjero</i> . Sender: <i>Crónica del alba</i> . Poesías de F. Pessoa. Cela: <i>La familia de Pascual Duarte</i> . Cernuda: <i>Ocnos</i> . Muere Miguel Hernández.	<ul style="list-style-type: none"> • Trabaja como profesor y dinamiza una intensa actividad artística, literaria y cultural. • El <i>Diario Córdoba</i> (14-04-1942) premia sus <i>Ocho páginas de mi Diario</i>. • El 23 de diciembre se estrena la adaptación que Pablo García Baena hizo del <i>Cántico</i> de San

			Juan de la Cruz, escenificada por García Baena y Ginés Liébana, y en la que colabora Bernier.
1943	Derrota alemana en Stalingrado.	Sartre: <i>El ser y la nada</i> . T. S. Eliot: <i>Cuatro cuartetos</i> . J. Rejano: <i>Fidelidad del sueño</i> . Revista <i>Garcilaso</i> . Diego: <i>Iniciales</i> . Cernuda: <i>Las nubes</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Mario López conoce a los componentes del futuro grupo <i>Cántico</i> a través de Gabriel García-Gill en las tertulias de la llamada «Peña Junio» («Peña Nómada»).
1944	Desembarco de Normandía.	Dámaso Alonso: <i>Hijos de la ira</i> . <i>Oscura noticia</i> . Aleixandre: <i>Sombra del Paraíso</i> . Alberti: <i>Pleamar</i> . Altolaguirre: <i>Poemas de las islas invitadas</i> . Prados: <i>Mínima muerte</i> . Revista <i>España</i> . Revista <i>La Estafeta Literaria</i> .	
1945	Bombas sobre Hiroshima y Nagasaki. Termina la segunda guerra mundial. Creación de la ONU. En la Conferencia de San Francisco se decreta la exclusión de España de todos los organismos de convivencia internacional.	Ricardo Molina: <i>El río de los ángeles</i> . Único número de la revista <i>Postismo</i> . C. Laforet: <i>Nada</i> . G. Mistral, Premio Nobel.	
1946	Conferencia de Paz en París. Las Naciones Unidas consagran la excomunicación política de España. Triunfo de Perón en Argentina.	Leopoldo de Luis: <i>Alba del hijo</i> . Revista <i>Ínsula</i> . P. Salinas: <i>El contemplado</i> . E. Prados: <i>Jardín cerrado</i> . J. R. Jiménez: <i>La estación total</i> . Pablo García Baena: <i>Rumor oculto</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Bernier, Juan: «Tertulias cordobesas. La peña “Nómada”», en el <i>Diario Córdoba</i> (03-02-1946). Continúa su labor de articulista en <i>La Estafeta Literaria</i>, <i>El Español</i> o el <i>Diario Córdoba</i>, donde comienza a tomar el pulso a la vida literaria bajo el pseudónimo de «Lynceus». El 9 de febrero es nombrado miembro de la Real Academia de Córdoba. Colabora en la decoración y en la supervisión escénica de <i>El hijo pródigo</i>, auto sacramental de Ricardo Molina, representado el 17 de agosto. El 8 de octubre Bernier, Ricardo Molina y Pablo García Baena publican el primer número de la revista <i>Lábaro</i>, que servirá de ensayo general para publicar al año siguiente el primer número de la revista <i>Cántico</i>.
1947	Plan Marshall. Tratado de Paz de París.	José Hierro gana el Adonais con el poemario <i>Alegría</i> . J. Hierro: <i>Tierra sin nosotros</i> y <i>Alegría</i> . L. Cernuda: <i>Como quien espera el alba</i> . Nace en Córdoba <i>Cántico</i> (1947-49 y 1954-57).	<ul style="list-style-type: none"> Córdoba: encuentro de Dámaso Alonso con el grupo <i>Cántico</i>. Se presenta al Premio Adonais con <i>Aquí en la tierra</i>. Mario López participa con <i>La tierra confundida</i>. Ricardo Molina, con <i>La estrella de ajenjo</i>. Pablo García Baena, con <i>Junio</i>. Julio Aumente, con <i>Nisán</i>. Octubre: <i>Cántico. Hojas de Poesía</i> se edita en Córdoba (veintiún números) desde octubre hasta 1957, dirigida por Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier. La composición «Canto del Sur», de Juan Bernier, inaugura su presencia poética en la revista <i>Cántico</i> (n.º 1, 1.ª época, octubre), composición formada por cuarenta y cuatro versículos que despertará el interés y la admiración de Vicente Aleixandre. Diciembre: aparece el número 2 de <i>Cántico</i>.
1948	Asesinato de Gandhi. Creación del Estado de Israel.	Ricardo Molina: <i>Elegías de Sandua. Tres poemas</i> . P. García Baena: <i>Mientras cantan los pájaros</i> . L. de Luis: <i>Huésped</i>	<ul style="list-style-type: none"> POESÍA: <i>Aquí en la tierra</i>.

		<p>de un tiempo sombrío. R. Alberti: <i>A la pintura</i>. Nace <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: estancia en Córdoba de Gerardo Diego junto al grupo <i>Cántico</i>. • Exposición de poemas autógrafos de Bernier y sus compañeros realizada durante la primavera por Roque Esteban Scarpa en Chile. • Febrero: aparece el número 3 de <i>Cántico</i>. Vicente Aleixandre publica aquí «Carta a los fundadores de <i>Cántico</i>». • Abril: aparece el número 4 de <i>Cántico</i>. • Junio: aparece el número 5 de <i>Cántico</i>. • Agosto-septiembre: aparece el número 6 de <i>Cántico</i>. • Octubre-noviembre: aparece el número 7 de <i>Cántico</i>. • Diciembre-enero: aparece el número 8 de <i>Cántico</i>.
1949	Creación de la OTAN. Triunfo de la Revolución china.	<p>R. Molina: <i>Corimbo</i>. Revista <i>Aglae</i> (marzo 1949-1953). J. R. Jiménez: <i>Animal de fondo</i>. P. Salinas: <i>Todo más claro</i>. A. Buero Vallejo: <i>Historia de una escalera</i>. L. F. Vivanco: <i>Continuación de la vida</i>. L. Panero: <i>Escrito a cada instante</i>. L. Rosales: <i>La casa encendida</i>. G. Celaya: <i>Las cosas son como son</i>. J. M.^a Valverde: <i>La espera</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La poética de Bernier y sus compañeros se conoce fuera de Córdoba gracias a la lectura que Alfonso Pintó efectúa el 28 de abril en el Seminario de Literatura «Juan Boscán» del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. • En mayo el Ayuntamiento de Córdoba celebra unos Juegos Florales, cuyo jurado estaba formado, entre otros, por María Luisa Revuelta y Adriano del Valle. Fueron premiados Bernier y sus compañeros. • Celebración, en el Círculo de la Amistad, de los Juegos Florales –organizados por la Comisión de Ferias y Festejos–, con la participación de los autores premiados: Ricardo Molina, Julio Aumente, Pablo García Baena y Juan Bernier. Bernier logra el galardón «Duque de Rivas» con un texto en prosa. • Córdoba, febrero-marzo: aparece <i>El principio sin fin</i> (cuarto y último número extraordinario de <i>Cántico</i>), de Gabriel Celaya. • Homenaje de <i>Cántico</i> a Vicente Aleixandre.
1950	Guerra de Corea.	<p>P. Neruda: <i>Canto general</i>. M. Delibes: <i>El camino</i>. Blas de Otero: <i>Ángel fieramente humano</i>. J. Hierro: <i>Con las piedras, con el viento</i>. P. García Baena: <i>Antiguo muchacho</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Durante la década de los cincuenta, Bernier escribe pausadamente. • Colabora de manera eventual en revistas (por ejemplo, el poema «Marzo» aparece en la revista <i>Almotamid</i>, Larache, julio, 1950). Estos textos compondrán su segunda obra poética.
1951	España ingresa en la OMS. Primeras huelgas importantes en Barcelona y País Vasco. Ruiz Jiménez, ministro de Educación.	<p>L. Rosales: <i>Rimas</i>. Blas de Otero: <i>Redoble de conciencia</i>. G. Celaya: <i>Las cartas boca arriba</i>. Pedro Salinas muere en Boston. C. J. Cela: <i>La colmena</i>. A. Barea: <i>La forja de un rebelde</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: primeras muestras individuales de Rafael Álvarez Ortega: Librería Góngora y Sala Municipal de Arte. Para esta, presentación en el catálogo de Juan Bernier.
1952	Eisenhower, Presidente de Estados Unidos. Supresión de las cartillas de racionamiento. Ingreso de España en la UNESCO.	<p>Francisco Ribes: <i>Antología poética de la joven poesía española</i>. R. Alberti: <i>Retornos de lo vivo lejano</i>. D. Alonso: <i>Poetas españoles contemporáneos</i>. Estreno de <i>Tres sombreros de copa</i>. V. Crémer: <i>Nuevos cantos de vida y esperanza</i>. G. Celaya: <i>Lo demás es silencio</i>. J. Hierro: <i>Quinta del 42</i>. J. M. Caballero Bonald: <i>Las</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • El 11 de febrero se inhuma su padre Manuel Bernier Gutiérrez. • Revista <i>Alfoz</i> (1952-1953). • Málaga: aparece <i>Caracola. Revista malagueña de poesía</i>, en la que colaboran los poetas de <i>Cántico</i> y en cuyo consejo figura Vicente Núñez.

		<i>adivinaciones</i> . C. Bousoño: <i>Teoría de la expresión poética</i> .	
1953	Muere Stalin. Fidel Castro asalta el Cuartel Moncada. España firma un pacto de alianza mutua con los Estados Unidos y un concordato con la Santa Sede.	R. Alberti: <i>Ora marítima</i> . A. Sastre estrena <i>Escuadra hacia la muerte</i> . L. Panero: <i>Canto personal</i> . Claudio Rodríguez: <i>Don de la ebriedad</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>Arkángel</i> (1953-1954).
1954	Comienza la guerra de Argelia.	V. Aleixandre: <i>Historia del corazón</i> . J. Fernández Santos: <i>Los bravos</i> . A. Castro: <i>La realidad histórica de España</i> . G. Fuertes: <i>Aconsejo beber hilo</i> . R. Morales: <i>Canción sobre el asfalto</i> . E. de Nora: <i>España, pasión de vida</i> . J. M. Caballero Bonad: <i>Memorias de poco tiempo</i> . Vicente Núñez: <i>Elegía a un amigo muerto</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Participa en el III Congreso de Poesía, celebrado en Santiago. • Córdoba, abril: reaparece el primer número de <i>Cántico</i>, segunda época (1954-1957). • Junio-julio: aparece el número 2 de <i>Cántico</i> (II época). • Agosto-septiembre: aparece el número 3 de <i>Cántico</i> (II época). • Octubre-noviembre: aparece el número 4 de <i>Cántico</i> (II época). • Diciembre-enero: aparece el número 5 de <i>Cántico</i> (II época). • Juan Bernier participa como asesor en el Catálogo de Obras Artísticas de la Provincia, proyecto de la Diputación Provincial. • La revista malagueña <i>Caracola</i> publica el poema «Agosto».
1955	España ingresa en la ONU. Perón abandona Argentina.	Muere J. Moreno Villa. P. Salinas: <i>Confianza</i> (póstumo). D. Alonso: <i>Hombre y Dios</i> . Muere Ortega y Gasset. G. Celaya: <i>Cantos iberos</i> . Blas de Otero: <i>Pido la paz y la palabra</i> . José Agustín Goytisolo: <i>El retorno</i> . José Ángel Valente: <i>A modo de esperanza</i> . Julio Aumente: <i>El aire que no vuelve</i> . V. Núñez: <i>Tres poemas ancestrales</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: febrero-marzo: aparece el número 6 de <i>Cántico</i> (II época). • Abril-mayo: aparece el número 7 de <i>Cántico</i> (II época). • Junio-julio: aparece el número 8 de <i>Cántico</i> (II época). • Agosto-noviembre: aparecen los números 9-10 de <i>Cántico</i> (II época), «Homenaje a Luis Cernuda», donde se incluye el artículo de Bernier «La antifantasia poética y Cernuda». • Juan Bernier y Rafael Aguilar Priego obtienen el accésit del concurso de biografías sobre Acisclo Antonio Palomino –otorgado a Gaya Nuño–, convocado por la Diputación Provincial (el estudio será publicado en Bujalance en 1999).
1956	Rusia interviene en Hungría. Independencia de Marruecos. Graves agitaciones estudiantiles en Madrid.	Ángel González: <i>Áspero mundo</i> . Muere Pío Baroja. J. R. Jiménez, Premio Nobel. Nace <i>Papeles de Son Armadans</i> . Sánchez Albornoz: <i>España, un enigma histórico</i> . R. Sánchez Ferlosio: <i>El Jarama</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • El 27 de septiembre fallece su hermano menor Julio, a la edad de 40 años. • Córdoba: aparecen los números 11-12 de <i>Cántico</i> (II época), «Número extraordinario dedicado a la poesía cordobesa actual en homenaje al Iltmo. Sr. D. Antonio Cruz Conde Alcalde de Córdoba». • Aparece <i>Vida y Comercio</i>, revista en la que colabora Juan Bernier. • Juan Bernier y Pablo García Baena participan en la catalogación de los castillos de la provincia de Córdoba, para la recién nacida Asociación de Amigos de los Castillos, de la cual es secretario Julio Aumente.
1957	Creación de la Comunidad Económica Europea.	J. Guillén: <i>Maremagnum</i> . L. F. Vivanco: <i>El descampado</i> . J. Hierro: <i>Cuanto sé de</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: aparece el número 13 y último de <i>Cántico</i> (II época).

	Primer sputnik ruso al espacio. Miembros significativos del Opus Dei en el Gobierno.	<i>mí.</i> C. Bousoño: <i>Noche del sentido</i> . Carlos Barral: <i>Metropolitano</i> . Ricardo Molina: <i>Elegía de Medina Azahara</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Aparece, editada por la Diputación Provincial de Córdoba, la revista <i>Omeya</i>, con portada en su primer número de Miguel del Moral. En la misma colaboran Juan Bernier y Ricardo Molina.
1958	Juan XXIII, papa. Primer satélite norteamericano.	<i>Revista del Mediodía</i> (1958-1959). J. R. Jiménez muere en Puerto Rico. M. Hernández: <i>Cancionero y romancero de ausencias</i> (póstumo). A. Figuera: <i>Belleza cruel</i> . Blas de Otero: <i>Ancia</i> . J. A. Goytisolo: <i>Salmos al viento</i> . C. Rodríguez: <i>Conjurios</i> . Carlos Sahagún: <i>Profecias del agua</i> . P. García Baena: <i>Óleo</i> . J. Aumente: <i>Los silencios</i> .	
1959	Revolución cubana. Nace el Mercado Común. Viaje de Eisenhower a España.	Jaime Gil de Biedma: <i>Compañeros de viaje</i> . Muere Altolaguirre. J. García Hortelano: <i>Nuevas amistades</i> . G. Celaya: <i>Cantata en Aleixandre</i> . Ángel Crespo: <i>Junio feliz</i> . Jaime Gil de Biedma: <i>Compañeros de viaje</i> .	<ul style="list-style-type: none"> POESÍA: <i>Una voz cualquiera</i>. Córdoba: Juan Bernier abandona su profesión de maestro, iniciada hacia 1935 en el Colegio López Diéguez.
1960	J. F. Kennedy es elegido Presidente de los Estados Unidos. Importante crecimiento económico en España gracias al auge del turismo.	José María Castellet: <i>Veinte años de poesía española</i> (antología). Muere J. J. Domenchina. S. Espriu: <i>La pell de brau</i> . Blas de Otero: <i>En castellano</i> . J. L. Prado Nogueira: <i>Miserere en la tumba de R. N.</i> Francisco Brines: <i>Las brasas</i> . J. A. Goytisolo: <i>Claridad</i> . J. A. Valente: <i>Poemas a Lázaro</i> . J. M. ^a Castellet: <i>Veinte años de poesía española (1939-1959)</i> . Mario López: <i>Universo de pueblo</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Su interés se centra ahora en la investigación arqueológica y estudio histórico-antropológico. Sus artículos sobre estos temas serán la base de futuros títulos importantes.
1963	Asesinato de Kennedy. Pablo VI, papa. Protestas en Europa por la ejecución de J. Grimau.	Muere en México Luis Cernuda y en Buenos Aires, Gómez de la Serna. J.M. Caballero Bonald: <i>Pliegos de cordel</i> . Félix Grande: <i>Las piedras</i> . En León, <i>Claraboya</i> (1963-68).	<ul style="list-style-type: none"> Juan Bernier participa en la I Asamblea Provincial de Turismo con «Revalorización de lugares». El 16 de agosto es inhumada en Córdoba su madre Encarnación Luque Gutiérrez.
1964	En Rusia cae Kruschev. Se cumple veinticinco años de paz en España. I Plan de Desarrollo Económico.	L. Cernuda: <i>La realidad y el deseo</i> (póstumo). <i>Cuadernos para el diálogo</i> . Blas de Otero: <i>Que trata de España</i> . J. Hierro: <i>Libro de las alucinaciones</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Juan Bernier diserta en la Cámara Oficial de Comercio e Industria sobre «Veinticinco años de investigación científica en Córdoba», dentro de los actos «XXV Años de Paz» organizados por la Dirección General de Información.
1965	Termina el Vaticano II. Crisis estudiantil universitaria.	D. Ridruejo: <i>Cuaderno catalán</i> . Alfonso Canales: <i>Aminadab</i> . C. Rodríguez: <i>Alianza y condena</i> . L. de Luis: <i>Poesía social</i> (antología).	<ul style="list-style-type: none"> Juan Bernier ingresa en la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba con el discurso «Momento plástico de Palomino», al que responde el académico José Cobos Jiménez.
1966	Revolución cultural china. Ley Orgánica del Estado. Ley Fraga de Prensa e imprenta.	Pere Gimferrer: <i>Arde el mar</i> . J. Goytisolo: <i>Señas de identidad</i> . M. Delibes: <i>Cinco horas con Mario</i> . J. García Nieto: <i>Memorias y compromisos</i> . G. Fuertes: <i>Ni tiro, ni veneno, ni navaja</i> . J. Gil de Biedma: <i>Moralidades</i> . F. Brines: <i>Palabras a la oscuridad</i> . J. A. Valente: <i>La memoria y los signos</i> . F. Grande: <i>Música amenazada</i> . R. Molina: <i>La casa</i> .	<ul style="list-style-type: none"> HISTORIA: <i>Historia y paisaje provincial</i>. Juan Bernier presenta en la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba un itinerario arqueológico en la comarca del Monte Horquera. Baena: como arqueólogo, Juan Bernier confirma la existencia de una ciudad turdetana fortificada en el Cerro del Minguillar (Iponuba).
1967	Carrero Blanco es nombrado vicepresidente del Gobierno. Guerra	Guillermo Carnero: <i>Dibujo de la muerte</i> . J. Benet: <i>Volverás a Región</i> . G. García Márquez: <i>Cien años de soledad</i> .	<ul style="list-style-type: none"> Juan Bernier participa en la Semana de Estudios sobre colonización, organizada por la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y

	árabe-israelí. Muere el «Che» Guevara. Encíclica «Populorum progressio».	M. A. Asturias, Premio Nobel. C. Bousoño: <i>Oda en la ceniza</i> . A. González: <i>Tratado de urbanismo</i> . F. Grande: <i>Blanco Spirituals</i> . Manuel Vázquez Montalbán: <i>Una educación sentimental</i> . Antonio Martínez Sarrión: <i>Teatro de operaciones</i> . G. Carnero: <i>Dibujo de la muerte</i> . R. Molina: <i>A la luz de cada día. Misterios del arte flamenco (ensayo de una investigación antropológica)</i> .	<p>Nobles Artes de Córdoba (visitas a San Sebastián de los Ballesteros, La Carlota y Fuente Palmera).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zuheros: Juan Bernier participa en la I Fiesta de Otoño, dedicada a Antonio Cruz Conde, presidente de la Diputación Provincial de Córdoba. • Córdoba: fallece Ricardo Molina (Puente Genil, 1916), co-fundador de <i>Cántico</i>. • Juan Bernier participa –con «La labor arqueológica de Antonio Carbonell y sus trascendentales consecuencias»– en las Jornadas Geológico-Mineras, en homenaje a Antonio Carbonell y Trillo-Figueroa. • Homenaje a Mario López en el Círculo de la Amistad, tras la aparición de su <i>Antología poética</i>, en el cual participa Juan Bernier. • Zuheros: Juan Bernier recibe –con Manuel Medina– el premio literario «Amigos de Zuheros» y participa en la II Fiesta de Otoño, donde se retoma el proyecto del «Albergue del Artista», junto a la Cruz de la Atalaya. • Juan Bernier da a conocer «Córdoba en el período ibérico romano» en los XXXIII cursillos de la Academia Británica y Casa Internacional. • Juan Bernier diserta en la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y nobles Artes de Córdoba sobre «Recientes descubrimientos arqueológicos en la provincia de Córdoba».
1969			<ul style="list-style-type: none"> • El 22 de mayo, a la edad de 74 años, fallece en Córdoba Rafael Bernier Soldevilla, hermanastro de Manuel Bernier Gutiérrez, padre de Juan Bernier Luque.
1970	Allende, presidente de Chile. Mueren Nasser y De Gaulle.	J. Benet: <i>Una meditación</i> . J. Goytisolo: <i>Reivindicación del Conde don Julián</i> . Blas de Otero: <i>Historias fingidas y verdaderas</i> . Carlos Edmundo de Ory: <i>Poesía 1945-1969</i> . José Miguel Ullán: <i>Antología salvaje</i> . Agustín Delgado: <i>Cancionero civil</i> . A. Martínez Sarrión: <i>Pautas para conjurados</i> . Leopoldo María Panero: <i>Así se fundó Carnaby Street</i> . J. M. ^a Castellet: <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA: <i>Recintos y fortificaciones en la Bética</i>. • Sevilla: Juan Bernier publica su primer artículo en <i>ABC</i> (22 de febrero): «El museo de Córdoba como símbolo humanista andaluz y universal», al que seguirán este año «Ensimismamiento del cordobés» (26 de marzo), «Mil años de Andalucía se están estudiando ahora» (14 de junio) y «Córdoba: el mapa de suelos de la provincia» (17 de diciembre). • El redescubrimiento de su poesía y la de todos los miembros del grupo «Cántico», en los años setenta, revitaliza su vuelta a la creación poética.
1971	China Popular ingresa en la ONU.	Neruda, Premio Nobel. J. M. ^a Valverde: <i>Enseñanza de la edad</i> . F. Brines: <i>Aún no</i> . G. Carnero: <i>El sueño de Escipión</i> . J. Siles: <i>Biografía sola</i> . Luis Alberto de Cuenca: <i>Los retratos</i> . Luis Antonio de Villena: <i>Sublime solarium</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Sevilla: Juan Bernier publica este año en <i>ABC</i> «Córdoba. Polo de desarrollo y actividad humana» (2 de febrero), «El Ayuntamiento de Córdoba y la obra poética de Ricardo Molina» (19 de febrero), «Amenazado por la piqueta» (15 de abril) y «El verano andaluz y el pueblo de las piscinas» (15 de julio), «La prisa de la Ley de Educación» (26 de octubre) y «Nueva dimensión de las comunicaciones cordobesas» (27 de noviembre).

			<ul style="list-style-type: none"> • Málaga: Juan Bernier es nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. • En «El Corral» –local dirigido por Jacinto Esteban–, primer homenaje a Pablo García Baena. Asisten, entre otros amigos, Juan Bernier y Miguel del Moral.
1972	Grave incremento del problema del orden público en el País Vasco.	Desaparece por orden gubernativa el diario <i>Madrid</i> . Muere Max Aub. G. Torrente Ballester: <i>La sagalfuga de J.B.</i> L. Rosales: <i>Segundo abril</i> . A. Colinas: <i>Truenos y flautas en un templo</i> . L. A. de Cuenca: <i>Elsinore</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Sevilla: Juan Bernier publica este año en <i>ABC</i> «El Archivo de la Catedral de Córdoba» (30 de enero) y «La Unesco y la Mezquita de Córdoba» (17 de octubre).
1973	Asesinato de Carrero Blanco, Presidente del Gobierno. Arias Navarro, nuevo Presidente.	Muere en Francia Picasso. En Chile muere Neruda. C. J. Cela: <i>Oficio de tinieblas</i> , 5. Muere Juan Eduardo Cirlot. G. Celaya: <i>Función de uno, equis, ene</i> . C. Bousoño: <i>Las monedas contra la losa</i> . J. A. Goytisolo: <i>Bajo tolerancia</i> . C. Barral: <i>Usuras y figuraciones</i> . C. Sahagún: <i>Estar contigo</i> . Antonio Carvajal: <i>Serenata y navaja</i> . L. M. ^a Panero: <i>Teoría</i> . J. Siles: <i>Canon</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: Juan Bernier obtiene el VI Premio Zahira de Oro. • Sevilla: Juan Bernier publica este año en <i>ABC</i> «Córdoba. Orfebrería religiosa en la galería «Studio 52»» (5 de abril) y «Nuevo planteamiento de las comunicaciones cordobesas» (1 de julio).
1974	Crisis económica internacional a causa del petróleo. Ejecución de Puig Antich, anarquista catalán. Atentado de la calle del Correo en Madrid.	V. Aleixandre: <i>Diálogos del conocimiento</i> . Muere el poeta Alfonso Costafreda. L. F. Vivanco: <i>Los caminos</i> . José María Álvarez: <i>Museo de cera</i> . J. Gil de Biedma: <i>Diario del artista seriamente enfermo</i> . J. M. Caballero Bonald: <i>Ágata ojo de gato</i> (novela).	<ul style="list-style-type: none"> • Sevilla: Juan Bernier publica este año en <i>ABC</i> «Escenario, condicionamiento y soluciones del urbanismo cordobés» (15 de noviembre) –no volverá a sus páginas hasta 1986–. • Se conoce la existencia de un cuaderno original de Bernier titulado <i>Poesía o Antología en 6 tiempos</i>.
1976	Adolfo Suárez, presidente del gobierno. Se aprueba, mediante referéndum, la Ley de Reforma política. Diario <i>El País</i> . Muere Mao Zedong.	C. Rodríguez: <i>El vuelo de la celebración</i> . R. Chacel: <i>Barrio de Maravillas</i> . L. Ortiz: <i>Luz de la memoria</i> . M. Martínez Mediero: <i>Las hermanas de Búfalo Bill</i> . F. Nieva: <i>La carroza de plomo candente</i> . J. J. Padrón: <i>Los círculos del infierno</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Madrid: aparece <i>El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra</i> (Editora Nacional), de Guillermo Carnero.
1977	Jimmy Carter, Presidente de Estados Unidos. Legalización del Partido Comunista. Primeras elecciones legislativas democráticas, con triunfo de la UCD de Adolfo Suárez.	Vicente Aleixandre recibe el Nobel de Literatura. Muere M. Mihura. A. Buero Vallejo: <i>La detonación</i> . J. Martín Recuerda: <i>Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca</i> . J. Siles: <i>Alegoría</i> . F. Bejarano: <i>Transparencia indebida</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • El 22 de febrero fallece su hermano Antonio, a la edad de 67 años. • POESÍA: <i>Poesía en seis tiempos</i>.
1978	Aprobación de la Constitución democrática en referéndum. Promulgación de la Constitución española. Juan Pablo II, papa.	J. Fernández Santos: <i>Extramuros</i> . F. Cabal: <i>Tú estás loco, Briones</i> . J. Talens: <i>El cuerpo fragmentario</i> . L. A. de Villena: <i>El viaje a Bizancio</i> . L. A. de Cuenca: <i>Scholia</i> . E. Sánchez Rosillo: <i>Maneras de estar solo</i> . A. Sánchez Robayna: <i>Clima (1972-1976)</i> . P. García Baena: <i>Antes que el tiempo acabe</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA: <i>Córdoba, tierra nuestra</i>. • Recital de Juan Bernier en el Círculo Juan XXIII, entre otros actos, homenajes a Ricardo Molina en el décimo aniversario de su muerte. • Juan Bernier obtiene el Premio de Literatura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba –dotado con 200 000 pesetas– por el conjunto de sus trabajos periodísticos sobre Córdoba y Jaén.
1979	Régimen fundamentalista islámico en Irán. Nuevas elecciones con nuevo triunfo de UCD. Estatutos de autonomía del País Vasco y Cataluña.	Mueren J. P. Sartre y Blas de Otero. G. Carnero: <i>Ensayo de una teoría de la visión</i> . A. Colinas: <i>Astrolabio</i> . A. Carvajal: <i>Siesta en el mirador</i> . L. M. ^a Panero: <i>Narciso</i> . L. A. de Villena: <i>Hymnica</i> . V. Botas: <i>Las cosas que me</i>	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA: <i>Córdoba, tierra nuestra</i>. • Exposición de José María de la Puerta, marqués de Cardeñosa, en la galería «Studio 52», con texto en el catálogo de Juan Bernier.

		<p>acechan. J. Llamazares: <i>La lentitud de los bueyes</i>. A. Linares: <i>Mitos</i>. Mario López: <i>Universo de pueblo. Poesía 1947-1979. Córdoba en la poesía</i> (antología).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Juan Bernier es nombrado consejero provincial de Bellas Artes, en sustitución de Dionisio Ortiz Juárez. • Sevilla: Homenaje a <i>Cántico</i> en la Biblioteca Pública, organizado por la Asociación de Amigos de Montilla en Sevilla (intervienen Carlos Clementson, Jacobo Cortines, Juan Bernier, Mario López y Julio Aumente).
1980	<p>Guerra entre Irán e Irak, que duró hasta 1988. Primeras elecciones autonómicas en España. Elecciones a los Parlamentos catalán y vasco.</p>	<p>Elias Canetti, premio Nobel. J. Goytisolo: <i>Makbara</i>. G. Torrente Ballester: <i>La isla de los jacintos cortados</i>. L. Rosales: <i>La almadraba</i>. F. de Villena: <i>Pensil de rimas celestes</i>. F. Bejarano: <i>Recinto murado</i>. d'Ors: <i>Codex 3</i>. E. Sánchez Rosillo: <i>Páginas de un diario</i>. A. Sánchez Robayna: <i>Tinta</i>. B. Andreu: <i>De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall</i>. C. García: <i>Rabito de pasas</i>. J. C. Mestre: <i>Siete poemas escritos bajo el agua</i>. P. García Baena: <i>Tres voces del verano</i>. V. Núñez: <i>Poemas ancestrales</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Antorcha de Paja. Revista de Poesía</i> (n.º 13-14, Córdoba, marzo, pp. 19-22) publica <i>Diario inédito (Fragmentos)</i>, de Juan Bernier, donde se recogen impresiones, vivencias y evocaciones de los años 1938-1947. • Continúa durante la década de los ochenta trabajando en su <i>Diario</i>, e investigando el pasado histórico de su querida ciudad. • <i>Aquí en la tierra</i> (edición facsímil, Diputación de Córdoba). • Córdoba: La Caja de Ahorros de Córdoba reedita <i>Córdoba tierra nuestra</i> (1979), de Juan Bernier. • Puente Genil: La Biblioteca Municipal recibe el nombre «Ricardo Molina». Con tal motivo, conferencia de Juan Bernier sobre el poeta pontanés («Ricardo Molina, poeta de Puente Genil y su entorno poético»).
1981	<p>Ronald Reagan, presidente de los Estados Unidos. Grecia ingresa en la Comunidad Europea. Estatutos de autonomía de Galicia, Cantabria y Andalucía. Fracaso del golpe de Estado del 23 de febrero (23 F). Dimisión de Adolfo Suárez. Leopoldo Calvo Sotelo, presidente del Gobierno.</p>	<p>Muere Álvaro Cunqueiro. Octavio Paz, premio Cervantes. M. Delibes: <i>Los santos inocentes</i>. J. L. Alonso de Santos: <i>La estanquera de Vallecas</i>. J. Guillén: <i>Final</i>. L. A. de Villena: <i>Huir del invierno</i>. A. Núñez: <i>Cuarzo</i>. J. M.ª Parreño: <i>Instrucciones para blindar un corazón</i>. B. Andreu: <i>De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall</i>. C. García: <i>Rabito de pasas</i>. J. C. Mestre: <i>Siete poemas escritos bajo el agua</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA (con Fortea, J.): <i>Nuevos yacimientos arqueológicos en Córdoba y Jaén</i>. • Córdoba: Semana de Primavera, organizada por el Conservatorio de Música: inauguración de una exposición antológica de Miguel del Moral y homenaje a Juan Bernier. • Sevilla: Juan Bernier y Pablo García Baena participan, en la Facultad de Bellas Artes, en el recital «Poetas andaluces en el 28 de febrero».
1982	<p>España entra en la OTAN. Triunfo electoral del Partido Socialista. Felipe González, Presidente del Gobierno. Estatutos de autonomía para numerosas comunidades autónomas. Crisis del Partido Comunista: dimite Carrillo.</p>	<p>Muere R. J. Sender. Gabriel García Márquez, premio Nobel. Oscar a la película de J. L. Garci <i>Volver a empezar</i>. F. Fernán-Gómez: <i>Las bicicletas son para el verano</i>. J. A. Valente: <i>Mandorla</i>. L. Rosales: <i>Un rostro en cada ola</i>. M. Vázquez Montalbán: <i>Praga</i>. V. Botas: <i>Segunda mano</i>. M. d'Ors: <i>Chronica</i>. A. Rossetti: <i>Dióscuros</i>. A. Trapiello: <i>Las tradiciones</i>. J. L. Puerto: <i>El tiempo que nos teje</i>. L. García Montero y A. Salvador: <i>Tristia</i>. F. Benítez Reyes: <i>Paraíso manuscrito</i>. J. Llamazares: <i>Memoria de la nieve</i>. J. Lamillar: <i>Muro contra la muerte</i>. Mario López: <i>Museo simbólico</i>. P. García Baena: <i>Poesía completa</i> (introducción de L. A. de Villena). J. Aumente: <i>Por la pendiente oscura (1947-1965)</i>. V. Núñez: <i>Ocaso en Poley</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • POESÍA: <i>En el pozo del yo</i>. • Córdoba: la Diputación Provincial de Córdoba rinde homenaje a Juan Bernier. • Cádiz: celebración, en el Colegio de Arquitectos y en la Casa Municipal de Cultura, de las “Jornadas de Estudios Literarios Andaluces (Homenaje al grupo <i>Cántico</i>)”, con la intervención de, entre otros, Enrique Molina Campos, Juan Bernier, Mario López, María Victoria Atencia, Pablo García Baena, Julio aumente y Fernando Ortiz.

1983	Fin de la dictadura militar en Argentina. Estatutos de autonomía de Extremadura, Baleares, Madrid y Castilla y León. Expropiación de Rumasa. Despenalización del aborto en ciertos supuestos.	Mueren Heinrich Böll, José Bergamín y Luis Buñuel. C. J. Cela: <i>Mazurca para dos muertos</i> . J. Benet: <i>Herrumbrosas lanzas</i> . A. Colinas: <i>Noche más allá de la noche</i> . J. Siles: <i>Música de agua</i> . F. de Azúa: <i>Farra</i> . A. Carvajal: <i>Extravagante jerarquía</i> . J. M. Bonet: <i>La patria oscura</i> . J. Martínez Mesanza: <i>Europa</i> . L. García Montero: <i>El jardín extranjero</i> ; <i>Rimado de ciudad</i> . B. Andreu: <i>Báculo de Babel</i> . J. C. Mestre: <i>La visita de Safo</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: la Diputación Provincial de Córdoba publica en facsímil <i>Elegías de Sandua</i> (1948), de Ricardo Molina, <i>Mientras cantan los pájaros</i> (1948), de Pablo García Baena, y <i>Aquí en la tierra</i> (1948), de Juan Bernier. • La Diputación Provincial de Córdoba publica en facsímil la revista <i>Cántico</i>. Prólogo e índices de Marie Christine el Castillo y Abelardo Linares.
1984	Reconversión industrial. Muere asesinada Indira Gandhi, primera ministra de la India.	Mueren J. Guillén y V. Aleixandre. J. Marsé: <i>Ronda de guinardó</i> . A. Buero Vallejo: <i>Diálogo secreto</i> . L. A. de Villena: <i>La muerte únicamente</i> . J. L. Panero: <i>Juegos para aplazar la muerte</i> . a. Carvajal: <i>Del viento en los jazmines</i> . F. Ortiz: <i>Vieja amiga</i> . M. d'Ors: <i>Es cielo y es azul</i> . E. Sánchez Rosillo: <i>Elegías</i> . A. Sánchez Robayna: <i>La roca</i> . J. Aumente: <i>Verde laurel para Michele</i> . V. Núñez: <i>Cinco epístolas a los Ipagrenses</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • Córdoba: Pablo García Baena recibe la Medalla de Oro de la Ciudad de Córdoba, de la cual es nombrado también Hijo Predilecto. • Aparece <i>Nuestra ciudad. Apuntes del recuerdo y de las cosas</i> (Ayuntamiento de Córdoba), de Carmelo Casaño Salido, con prólogo de Juan Bernier. • Fundación del Ateneo de Córdoba –hasta 1990, Ateneo Casablanca–. • Fuengirola (Málaga): <i>Cántico. Homenaje</i> Intervienen Rafael Pérez Estrada, Julio Aumente, Juan Bernier, Luis Antonio de Villena, Rafael Ballesteros, Pablo García Baena, Mario López y Guillermo Carnero. • Madrid: Pablo García Baena recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. • Recital «Poesía para la Paz» en la Asamblea Suprema de la Cruz Roja; intervienen Juan Bernier, Julio Aumente y Vicente Núñez.
1985	M. Gorbachov, Secretario General de la URSS. Inicio de la Reforma (<i>perestroika</i>). Aprobación en referéndum de la permanencia de España en la OTAN.	Muere el actor y director de cine Orson Welles. J. M.ª Merino: <i>La orilla oscura</i> . J. Tomeo: <i>Amado monstruo</i> . J. L. Alonso de Santos: <i>Bajarse al moro</i> . A. Crespo: <i>El ave en su vuelo</i> . J. Talens: <i>Tabula rasa</i> . J. L. Panero: <i>Antes que llegue la noche</i> . L. A. de Cuenca: <i>La caja de plata</i> . A. Rossetti: <i>Indicios vehementes</i> . F. Benítez Reyes: <i>Los vanos mundos</i> . A. Iglesias: <i>Un lugar para el fuego</i> . Mario López: <i>Antología poética de Bujalance</i> . V. Núñez: <i>Teselas para un mosaico</i> .	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA (Solano Márquez, F.): <i>Memorias de Córdoba</i> / contadas por Juan Bernier. • Córdoba: el Ateneo Casablanca instaura la Convocatoria Juan Bernier de poesía. • Juan Bernier recibe de la Diputación Provincial el título de Hijo Predilecto de la Provincia de Córdoba. • Homenaje a Juan Bernier, organizado por el Ateneo Casablanca (Sector Sur), en colaboración con la Junta de Andalucía y el ayuntamiento de Córdoba. • Aparece <i>Memorias de Córdoba contadas por Juan Bernier</i> y otros (Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba), de Francisco Solano Márquez, con un capítulo dedicado a Juan Bernier («Juan Bernier, el eco de aquel “Cántico”»).
1986	España y Portugal ingresan en la Comunidad Económica Europea (actualmente, Unión Europea). Revueltas estudiantiles.	A. Buero Vallejo, premio Cervantes. E. Mendoza: <i>La ciudad de los prodigios</i> . L. M. Díez: <i>La fuente de la edad</i> . F. Brines: <i>El otoño de las rosas</i> . A. Gamoneda: <i>Lápidas</i> . M. Suárez: <i>De entrada</i> . J. Castro: <i>Narcisia</i> . A. Guzmán: <i>Usted</i> . L. Castro: <i>Los versos del eunuco</i> . L. A. de Villena: <i>Postnovísimos</i> (antología). A. Rossetti: <i>Devocionario</i> . A. Linares: <i>Sombras</i> . A. Sánchez Robayna: <i>Tríptico</i> . M. Merino: <i>Viaje al interior</i> . J. Navarro: <i>Un aviador prevé su</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Murcia: <i>Arrecife. Revista Literaria</i> (n.º 15-16, Murcia, enero, pp. 67-77) publica <i>Fragmentos de un Diario</i>, de Juan Bernier, consistente en dos fragmentos titulados «Estética y deseo» (situado en 1933) y «Realidad» (referido al mes de agosto de 1936). • Córdoba: Juan Bernier recibe el nombramiento de Hijo Predilecto de la Provincia, así como la Medalla de Oro de la Ciudad de Córdoba. Actos paralelos en homenaje a Bernier.

		<p>muerte. J. Martínez Mesanza: <i>Europa</i> (ed. ampliada). R. Wolfe: <i>Diecisiete poemas</i>. V. Gallego: <i>Santuario</i>. O. García Valdés: <i>El tercer jardín</i>. J. C. Mestre: <i>Antífona del otoño en el valle del Bierzo</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sevilla: Juan Bernier publica este año su último artículo en <i>ABC</i>, «Mezquita y catedral de todos» (29 de mayo). • Antología poética (Diputación de Córdoba). • <i>Los muertos</i> (edición de José de Miguel Rivas, Devenir, Barcelona, 1986).
1987	<p>Primer acuerdo de desarme nuclear entre Estados Unidos y la URSS (Tratado de Washington).</p>	<p>Muere G. Diego y A. Núñez. Cela, premio Príncipe de Asturias. C. Martín Gaité: <i>Usos amorosos de la posguerra española</i>. A. Muñoz Molina: <i>El invierno en Lisboa</i>. J. Sanchis Sinisterra: <i>¡Ay, Carmela!</i> A. Gamoneda: <i>Edad</i>. V. Botas: <i>Historia antigua</i>. M. d'Ors: <i>Curso superior de ignorancia</i>. L. A. de Cuenca: <i>El otro sueño</i>. A. Rossetti: <i>Devocionario</i>. J. Juaristi: <i>Suma de varia intención</i>. J. L. Puerto: <i>Un jardín al olvido</i>. L. García Montero: <i>Diario cómplice</i>. C. Marzal: <i>El último de la fiesta</i>. Mario López: <i>Fuentes de Córdoba</i> (antología). V. Núñez: <i>Antología poética. Poemas</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • HISTORIA: <i>Memoria histórico-heráldica sobre el escudo de la villa de Valsequillo</i>. • Córdoba: Juan Bernier recibe la Fiambrera de Plata, otorgada por el Ateneo Casablanca, del que es presidente de honor. • Celebración del III Encuentro de Poetas Andaluces, organizado por el Ayuntamiento de Córdoba y la Fundación P.M. «Gran Teatro». En el mismo, se programó un recital poético a cargo de Rafael Alberti, Juan Bernier, Pablo García Baena y Mario López. • Madrid: aparece <i>Antología poética. Grupo Cántico</i> (Editorial Alhambra). Selección y edición de Julio Calviño.
1989	<p>George Bush, presidente de los Estados Unidos. Represión en China del movimiento democrático. Elecciones en la URSS y en buena parte de las repúblicas comunistas del Este de Europa. Cambios políticos en los países del este europeo. Nuevo triunfo del PSOE en las elecciones legislativas en España. Caída del muro de Berlín (el 9 de noviembre).</p>	<p>Cela recibe el Premio Nobel. A. Grandes: <i>Las edades de Lulú</i>. L. Landero: <i>Juegos de la edad tardía</i>. J. Talens: <i>Cenizas de sentido</i>. J. Salvago: <i>Volver a intentarlo</i>. J. Castro: <i>Arte de cetrería</i>. E. García Fernández: <i>Juegos de la memoria</i>. J. Carlos Suñén: <i>Un ángel menos</i>. A. García: <i>La noche junto al álbum</i>. E. Sánchez Rosillo: <i>Autorretratos</i>. A. Trapiello: <i>El mismo libro</i>. A. Valverde: <i>Las aguas detenidas</i>. F. Benítez Reyes: <i>Pruebas de autor. La mala compañía</i>. V. Valero: <i>Herencia y fábula</i>. V. Núñez: <i>Sonetos como pueblos. Himnos y texto. La cometa</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El 12 de marzo le homenajean dedicándole una Plaza cordobesa con su nombre. • Ediciones de la Posada (Ayuntamiento de Córdoba) reedita <i>Aquí en la tierra</i>, de Juan Bernier. • <i>Ciudad</i> (Cuadernos de la Posada, 1, Ayuntamiento de Córdoba). • Córdoba: Juan Bernier fallece el 9 de noviembre en la residencia Santa María, a la edad de 78 años.

II

TRAYECTORIA TEXTUAL

1. Perspectiva macrotextual: trayectoria y reordenación poética

1.1. Primera etapa poética (1947-1959): los poemas de «Cántico» y otras revistas,

Aquí en la tierra y Una voz cualquiera

Podemos dividir la obra poética de Juan Bernier en dos etapas. La primera se corresponde con la más vinculada a la imagen de la revista *Cántico*, ya que poemas como «Canto del Sur» o «Tierra de amor» inauguran la base del nuevo esteticismo que identificará, de alguna manera, a todo el grupo. Hablamos, pues, de una poesía hedonista y sensorial que invoca y celebra el paganismo y la sensualidad. En ella se manifiesta la herencia del Gide de *Los alimentos terrestres* o el Cernuda de *Invocaciones* como las principales influencias. Será el *Sur* el mito de la tierra edénica donde se colman los deseos.

Esta poesía vital de los sentidos responde a un estilo caudaloso, al verso libre sin contención, lleno de imágenes sinestésicas que revelan un mundo sensorial casi palpable. Estos efectos se proyectan también a través del ritmo del versículo (paralelismos, anáforas, etc.), que adquirirán un valor más oscuro, propio de un lenguaje profético, en los dos primeros libros. Así, si en los poemas sueltos de *Cántico* como «Canto del Sur», «Sierra» o «Tierra de amor», el versículo cumple un papel luminoso, al abordar los libros apreciamos cómo el versículo se oscurece para convertirse en un recurso salmódico de imprecación o denuncia. Por ejemplo, en el primer libro de Bernier, *Aquí en la tierra* (1948), podemos observar la ansiedad y el dramatismo provocado por el ritmo de poemas como «Miro, ansiosamente miro...» o «Pero él llamaba a la muerte».

Recordemos la dualidad significativa que tiene el término *tierra* en este libro y en el simbolismo de la obra bernieriana. Por un lado, un sentido que se vincula a otro símbolo, el *Sur*, paraíso de libertad pagana y sensorial, y, por otro lado, la palabra *tierra* alude a la realidad dura de la existencia, la tierra que queda fuera del paraíso (el *Sur*) expatriado, donde el hombre sufre la angustia de ser vivo, los problemas, el hambre, la supervivencia.

Vemos, pues, una poesía comprometida y existencial, de raigambre romántica, que será más intensa cuanto más se aleje de la posibilidad de realizar el deseo que rezuma la vida, cuanto más se aleje, en fin, de ese «Deseo pagano», título del poema liminar de *Aquí en la tierra*.

Las nubes (1940 y 1943), de Cernuda, uno de los más bellos libros poéticos sobre la Guerra Civil, un libro donde lo elegíaco alcanza su plenitud, debió impresionar a Bernier y probablemente inspirar el título de su primer libro. Baste citar la última estrofa del poema cernudiano «A un poeta muerto (F.G.L.)», una sentida elegía a su amigo Federico García Lorca. En él hallamos no solo el título bernieriano *Aquí en la tierra*, que entendemos como un enlace intertextual, sino también detectamos las seis constantes de la obra poética de Bernier tal y como él mismo la estructuró en 1977 con la edición de *Poesía en seis tiempos*:

Halle tu gran afán enajenado	
El puro amor de un dios adolescente	TIEMPO DE DESEO
Entre el verdor de las rosas eternas;	TIEMPO DEL SUR
Porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,	
Tras de tanto dolor y dejamiento,	TIEMPO DEL HOMBRE
Con su propia grandeza nos advierte	
De alguna mente creadora inmensa,	TIEMPO DE DIOS
Que concibe al poeta cual lengua de su gloria	TIEMPO DE AHONDAR
Y luego le consuela a través de la muerte.	TIEMPO DE MUERTE

Habría que añadir al valor de la *tierra* el alejamiento de la Naturaleza que supone la ciudad, convirtiéndose esta en un lugar represivo, donde el individuo anula su libertad y su identidad homologada en una voz cualquiera. *Una voz cualquiera* (1959) continúa la línea maestra del primer poemario, aumentando la denuncia y crispación por la injusticia social en detrimento de un esteticismo vitalista caracterizador del grupo *Cántico*. La denuncia de los poderosos, la voz de los menesterosos se aprecia en poemas como

«Poema de la gente importante», «Los políticos» o «Los suplicantes». Se conjuga de este modo una suntuosa retórica formal, que va disminuyendo paulatinamente, con un fondo de horror y denuncia social cada vez más explícito. Podemos afirmar que el paso de *Aquí en la tierra* (1948) a *Una voz cualquiera* (1959) supone el paso de una poesía más existencial a una poesía más social y crítica. En ambos libros el autor deja patente su concepción poética como expresión de una «verdad personal». Los rasgos del primero manifiestan mejor una proximidad a su prosa diarística mediante el poema extenso propio de la modernidad que germina en Europa con el Romanticismo.

1.2. Segunda etapa poética (1977-1982): *Poesía en seis tiempos*. El cambio estilístico y la actualización-ordenación de su obra

En la década de los setenta se abre un lugar para la poesía de Bernier habilitado, sin duda, por el poeta y estudioso Guillermo Carnero, que ya el año anterior a la salida del volumen había publicado su estudio emblemático *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)* (Madrid, Editora Nacional, 1976). También será en Editora Nacional donde Carnero introduzca la recopilación poética de Bernier hasta la fecha.

La publicación en la editorial estatal Editora Nacional supuso un brusco movimiento hacia la centralidad del campo literario en aquel año clave de 1977. Por este motivo, conviene ahora repasar la historia de esta institución que supuso para Bernier una adecuada plataforma de acercamiento al centro del campo literario en 1977.

La historia de Editora Nacional (1940-1985)⁶⁷ evolucionó conforme lo fue haciendo el propio Régimen, desde el adoctrinamiento en un sistema autárquico de control estatal,

⁶⁷ Remitimos a una completa síntesis de la evolución histórica de la Editora Nacional puede consultarse en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-*

consignas oficiales y censura, hacia un modelo empresarial más funcional y operativo, con resultados dispares y casi nunca satisfactorios, quedando patente que durante el tardofranquismo, e incluso en los pocos años que siguió existiendo tras la dictadura, la editorial hizo una labor divulgativa sin ánimo de lucro y publicó interesantes libros de ensayo y literatura⁶⁸ con poca salida comercial que de otro modo no habrían podido ver la luz (Umbral, 1977). Esta importante labor cultural duró muy poco ya que el gobierno de González acabó por disolver la editorial⁶⁹, que por otro lado ofrecía escasos o nulos beneficios económicos e incordiaba a las grandes empresas editoriales del país. La colección alfar hasta el número 24 (*Poesía en seis tiempos*) consiguió ser un catálogo renovador, alternando obras de autores nacionales actuales que no representan ninguna incorrección política (Manuel Machado por Gerardo Diego, Carmen Conde, Aquilino Duque,...) junto a ejemplares dedicados a la poesía internacional en ediciones bilingües

XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editora-nacional-madrid-1940-1985-semblanza-788466/> (García Florindo, 2017).

⁶⁸ Junto a otros proyectos editoriales, en 1975 Editora Nacional inaugura la colección de poesía Alfar, donde se publicaría dos años más tarde *Poesía en seis tiempos*, de Juan Bernier. En 1976 había aparecido en la misma colección el famoso estudio de Guillermo Carnero *El grupo Cántico de Córdoba*. Aquel mismo año el jefe de ediciones de Editora Nacional Aurelio Torrente fue cesado junto a dieciséis directores y redactores contratados de las principales colecciones (Alfar de poesía, Colección 13-100, Paraula Viva, Ediciones en catalán y Ediciones del Centro) (Pereda, 1976). Esta liquidación del organismo fue llevada a cabo por Tomás Zamora, nombrado director apenas una semana antes de dichos despidos. Consecuentemente, la Editora sufre una paralización que se refleja en la colección Alfar de la que, en lugar de un libro al mes, aparecen cuatro títulos que su director Diego Jesús Jiménez dejó en imprenta antes de su despido. Previamente, dos meses antes del nombramiento de Zamora como director, las dos colecciones B-100 también dejaron de estar al día con un título de cada una publicado al mes hasta que dejaron de aparecer. En el caso de la colección Alfar de poesía, la última publicación será en 1979 con el título de Aroni Yanko *Pasión y abstracción en «Veinte poemas de amor y una canción desesperada»*, de Pablo Neruda. Desde entonces, la colección Alfar como tal desaparece, pero sus treinta y seis títulos se mantienen en el catálogo de Editora Nacional bajo la denominación de Otros títulos como una subsección apartada de la nueva colección Libros de poesía que da nombre a la séptima parte del último catálogo (correspondiente al año 1984) y cuyos nueve libros mantienen un diseño de cubierta que ya no ofrece la imagen ilustrativa tan característica y original de Alfar, sino un homologado motivo geométrico que con un determinado color de fondo permite distinguir un título de otro.

⁶⁹ Mediante el Real Decreto 2217/1985, de 6 de noviembre, por el que se suprime el Organismo autónomo Editora Nacional (BOE, núm. 284, de 27 de noviembre de 1985, pp. 37527-37528).

(*Poesía simbolista francesa, Coleridge, Wordsworth, Mallarmé, etc.*)⁷⁰. Por otro lado, nos encontramos a jóvenes novísimos y filólogos universitarios como Luis Alberto de Cuenca (que traduce y prologa *Lais* de María de Francia), Jaime Siles (que estudia y traduce los poemas de Wordsworth) y Guillermo Carnero (que ya había publicado su estudio y antología *El grupo «Cántico» de Córdoba* en 1976, y en 1977 se ocupa del prólogo y la edición del libro de Bernier *Poesía en seis tiempos*). El hecho de que sean precisamente los poetas novísimos quienes hallen en el grupo «Cántico» un referente paternal hace posible que desde un dominio tecnócrata de esta colección se pueda facilitar las publicaciones de sus componentes. Parece evidente la pretensión de abrir las fronteras culturales de esta colección.

En la coyuntura de 1977 se unieron una especial situación de la editorial y un momento de recuperación y ebullición del grupo «Cántico». La resurrección de la poesía de Bernier, sin duda, tuvo su explicación en la respuesta del propio poeta a sus admiradores lectores y poetas de estos años. Sin embargo, solo una parte menor de la estética de Bernier simpatiza con la tendencia novísima, especialmente, su primera gran composición «Canto del Sur», aparecida en el número 1 de la revista *Cántico* junto con otras como «Tierra de amor» o «Deseo pagano». Cuenta Bernier con la admiración testimonial de Vicente Aleixandre, una admiración recíproca, que es un aliciente para los nuevos poetas que surgen en los setenta influidos en gran medida por el maestro superviviente de la generación del 27. No hay que olvidar cómo resuena la poesía de Aleixandre en la técnica

⁷⁰ De esta manera, la colección alfar cumple un papel fundamental al ir abasteciendo una enorme laguna en la cultura nacional. Además llama poderosamente la atención las ediciones bilingües de autores de otras lenguas españolas, como en el caso de del poeta gallego Celso Emilio Ferreiro, traductor y estudioso a su vez de Curros Enríquez. La inclusión de Carlos Edmundo de Ory, que, con el postismo, se opuso al igual que el grupo «Cántico» a una homologación estética, obedece a la misma pretensión de rescate de las voces disidentes de posguerra. Así, la presencia de poetas exiliados y pertenecientes a la generación republicana como Domenchina o Luis Cernuda es muy significativa, impensable hasta este momento de expansión y apertura política y cultural por el que pasaba el país.

poética de Bernier; baste recordar la «Oda a Vicente Aleixandre», o cómo el poema fundamental «Aquí en la tierra» evoca el poema aleixandriano «El vals» o, en líneas generales, la constante en ambos poetas de la búsqueda de una belleza pura y sin prejuicios. El lugar de la poesía de Bernier en 1977 se revaloriza, sin duda, con la obtención de Vicente Aleixandre ese mismo año del Premio Nobel de Literatura.

Con el testimonio de Rafael Pérez Estrada sabemos que fue en Málaga donde se gestaron la mayoría de los nuevos poemas del libro:

Puso mucha pasión Juan Bernier en la publicación de *Poesía en seis tiempos*. La preparación del poemario coincide con su más frecuente presencia en Málaga: «La Ciudad del Paraíso» será una constante en el primer tiempo de la obra: «Parque», «Templo», «Puerto en la noche», «Catedral de Málaga»...

(Pérez Estrada: 2003: 72)

Para Carnero y sus compañeros el grupo «Cántico» representa el referente literario de la nueva estética en la poesía española, es decir, de los novísimos, presentados por Castellet en su antología. Estos heredaron de sus padres literarios la concepción de la estética como rebeldía, profundizando especialmente en un culturalismo, también llamado *venecianismo*, aparentemente evasivo. Como vemos, comienzan a encajarse varias piezas en la gestación del libro: un contexto político y cultural, una institución y una editorial dirigida por una nueva generación (Luis Alberto de Cuenca, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer,...) interesada en recuperar o encontrar a unos padres literarios.

Dieciocho años después de la publicación de *Una voz cualquiera* (1959), *Poesía en seis tiempos* (1977) supone, por un lado, la recopilación y actualización del legado lírico de Bernier y, por otro, un paso más en su trayectoria creativa, con nuevos poemas escritos entre 1974 y 1975. Por tanto, encontramos casi toda su obra anterior reordenada en seis partes junto a los nuevos poemas, fácilmente distinguibles por su naturaleza formal.

Es normal que en una producción tan breve y tan espaciada en el tiempo surjan notables diferencias entre las sucesivas entregas. Estas diferencias son mayores en los nuevos

poemas de este volumen, produciéndose aquí un punto de inflexión en la trayectoria poética del autor. Un punto de inflexión marcado por cuestiones estilísticas o formales, como el empleo del verso libre más sintético, en lugar del versículo, que a menudo se vuelve sentencioso e imprecatorio. Un cambio que, por otra parte, ya anunciaba tímidamente el libro inmediatamente anterior *Una voz cualquiera* (1959).

Quizás el cambio estilístico que se produce en Bernier también responda a un deseo de confraternización con las formas métricas vigentes en los nuevos poetas. Y, por último, la convulsión política que vive España a finales del año 1972 con el atentado al general Carrero Blanco y los procesos judiciales a los activistas pudieron influir en la gestación de poemas como «Nadie merece morir» y, en general, en la continuación de su discurso poético, social, político y existencial.

Parece claro que son precisamente todas estas circunstancias las que animaron a Bernier a cultivar la poesía para escribir entre 1974 y 1975 el material inédito que completa el volumen junto a la casi totalidad de su obra anterior. No obstante, conocemos por García de la Concha la existencia de un cuaderno original previo titulado *Poesía o Antología en 6 tiempos* (Córdoba, 1974), según comenta en la nota 18 a pie de la página 783 de su estudio *La poesía española de 1935 a 1975 II. De la poesía existencia a la poesía social 1944-1950*:

[...] Tomo estos datos del cuaderno original de *Poesía o Antología en 6 tiempos*, Córdoba, 1974, que después apareció con el título definitivo de *Poesía en seis tiempos*, Madrid, Editora Nacional, 1977. Debo la consulta a la generosidad de G. Carnero, que puso a mi disposición este y otros valiosos materiales.

(García de la Concha, 1987: 783)

A continuación el crítico nos revela unos datos muy significativos sobre las decisiones editoriales tomadas por Bernier en aquel momento que, de alguna manera, se sometieron a los presupuestos que menos desentonarían con la estética oficial del grupo «Cántico»,

según la propuesta crítica de Guillermo Carnero para él y el resto de sus compañeros de la revista cordobesa.

En apoyo de la duda que me suscita su apreciación respecto de la posición coincidente o crítica de Bernier con la dialéctica de la poesía existencialista y social realista, apuntaré la presencia en el citado Cuaderno de treinta y dos poemas que originalmente pensaba incluir Juan Bernier y que después aparecen tachados por un aspa. Casi todos ellos —basta repasar los títulos: «Que el alma de España se desnude», «España grande», «El marginado»... «En el peso del yo», «Moral del alma», «Yo y mi infinito»... — caen de lleno en la doble corriente a que aludo. Ciertamente pertenecen a la segunda etapa, pero, a mi juicio, no hacen más que radicalizar posiciones anteriores.

(García de la Concha, 1987: 783)

Sin duda, esta decisión hará, por un lado, que Bernier abandone su estancia marginal en el campo literario y avance tímidamente hacia la centralidad del mismo. Pero, por otro lado, facilitará que su poesía se clasifique indisolublemente en los más estrechos límites del grupo cordobés.

1.2.1. El cambio estilístico

Se aprecia en el nuevo estilo una reducción significativa en la extensión del poema para acomodar su estructura a nuevos moldes más apropiados para concentrar en el poema una idea más clara, aunque menos desarrollada. Este cambio obedece a una evolución que parte desde la denuncia de la injusticia y el deseo de cambio social o humano de su primer libro *Aquí en la tierra* a cierta constatación del desengaño en el segundo, *Una voz cualquiera*, hasta llegar al libro que nos ocupa con nuevos poemas en el que el poeta deja paso a un distanciamiento que le permite estructurar su obra en torno a los seis ejes temáticos que el propio poeta reconoce como claves literarias y obsesiones personales. El

siguiente paso hacia esta introspección le lleva a una esencialidad destacada cinco años después en el último libro *En el pozo del yo*.

En conclusión, hemos creído más conveniente dividir la obra de Bernier en dos etapas claramente diferenciadas. Por un lado, sus dos primeros libros y, por otro, los dos últimos. Antonio Garrido Moraga realizó las siguientes precisiones sobre el tipo de verso utilizado por Bernier en su primera etapa:

El primer libro no usa el versículo mayor, como se ha afirmado alguna vez, ya que las unidades no tienen más de veinticinco sílabas métricas, pero sí el verso libre retórico mayor que es verso libre de gran extensión, más de catorce sílabas métricas. Como es sabido, este tipo de verso es una adaptación del llamado versículo whitmaniano que tardó bastante tiempo en introducirse en la literatura hispánica por sus notables diferencias rítmicas. Ya en 1904 Amado Nervo tradujo el poema de Whitman «Música orgullosa de la tempestad», pero, como ha señalado Isabel Paraíso, nunca intentó reproducir el ritmo del texto inglés. Fue el peruano Manuel González-Prada el primero que adaptó el versículo del autor americano en su libro *Exóticas* (1911); mayor éxito tuvo en la misma tarea Juan Parra en «Himno del cielo y de los ferrocarriles» (1924). Pero es el uruguayo Carlos Sabat Ercaasty el nexo entre Whitman y la poesía hispánica.

(Garrido Moraga, 1990: 36)

En su primera etapa predomina el ritmo paralelístico de pensamiento, basado en figuras repetitivas de raíz bíblica. Posiblemente sea Vicente Aleixandre el primer poeta español que usa esta estructura, con notable rendimiento, en *Espadas como labios* (1930). Es ineludible la influencia, en este sentido, de Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira* (1944).

El versículo que comentamos es el medio para representar un complejo universo representado en forma de amplificaciones de temas centrales que pueden adquirir también de una forma más breve un carácter repetitivo. Al igual que en los versos hebreos bíblicos (escritos en verso: *Salmos*, *Cantar de los Cantares*, *Lamentaciones*, *Job*, *Proverbios*,

Eclesiastés, pero que invade también la prosa) encontraremos en Bernier diferentes tipos de paralelismos:⁷¹

- Paralelismo sinonímico, consistente en dos oraciones o hemistiquios que se completan por yuxtaposición (el segundo es una especie de repetición, con alguna variante, del primero): *Oíd reyes, escuchad príncipes: Yo soy, yo soy la que cantaré al Señor, diré una canción al Señor Dios de Israel (Jueces)*. En Bernier encontramos, por ejemplo, en «Deseo pagano»: *¡Oh dioses sin problemas, domésticos, sin ansias de infinito! (v. 9)*.
- Paralelismo antitético, donde el segundo elemento expresa un pensamiento contrario al primero: *Un hijo sabio regocija a su padre; y un hijo necio, tristeza para su madre (Cantar de los Cantares)*. En el poema «Interrogación» leemos: *mirar, mirar todo esto y hundirlo, ciega la mirada, en la interrogación de nuestro cerebro (v. 66)*.
- Paralelismo sintético, que consiste en la expresión en un mismo verso de dos pensamientos distintos que en el fondo son analógicos: *El temor de Dios es el principio de la sabiduría. Los necios desprecian la sabiduría y la doctrina (Proverbios)*. Así, Bernier en el poema «Ciudad»: *¡Oh!, qué importa que Eva pecara; hambre tenía y comió de la manzana. (v. 10)*.

Pero este recurso no suele aparecer de manera pura, sino que se combina con otras figuras de repetición y, normalmente, los distintos tipos de paralelismos bíblicos que hemos analizado se mezclan o se solapan. Así lo podemos observar, por ejemplo, en el último verso del poema «Interrogación» donde apreciamos los tres tipos de paralelismos que

⁷¹ Seguimos en esta clasificación a Samuel Gili Gaya, reproduciendo sus mismos ejemplos, en *Iniciación en la historia literaria universal*, Teide, Barcelona, 1969 (10.^a ed.).

hemos visto en un único versículo⁷²: *y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...* (v. 120).

Podemos concluir, tras este análisis, aceptando la clara relación existente entre el uso del versículo, como elemento formal, con el tono evangélico de Bernier en cuanto que trata de exponer su concepción personal de un mundo occidental judeo-cristiano, cuyos cimientos basados en dogmas falaces de fe, que merma la felicidad del hombre aquí en la tierra, trata de desarticular haciendo uso de sus propios mecanismos formales.

1.2.2. Actualización-ordenación de su obra

La ordenación temática del libro responde al concepto de su propia obra como un todo orgánico. Desde la distancia de los años, Bernier contempla su obra atendiendo a motivos o claves que se repiten y se conjugan como constantes desde el inicio de su producción lírica. Así, a través de seis ejes estructurales (el sur, deseo, el hombre, muerte, dios, ahondar) encabezados con la fórmula *Tiempo de* reordena en un volumen su obra antigua y su nueva producción que, igualmente, se ubicará en cada una de esas seis casillas ya existentes y equivalentes a seis poemarios unidos precisamente a través de la palabra *tiempo*. Esta visión de conjunto no es en absoluto caprichosa. El poeta quiere dejar constancia de su nueva producción y diferenciarla de la anterior. Para ello, utiliza un criterio de ordenamiento, dejando para el final de cada sección los poemas ya conocidos, los cuales se señalan con la marca tipográfica del asterisco. Facilitamos en la siguiente

⁷² A pesar de las palabras de Garrido Moraga, el cual clasifica el verso de Bernier como «verso libre retórico mayor» que es el verso libre de gran extensión con catorce sílabas métricas, nosotros preferimos hablar de versículo, siguiendo a Isabel Paraíso (*El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985) que utiliza la palabra *versículo* (equivalente al francés «verset») para designar una forma del verso libre basada en el paralelismo bíblico, como hemos demostrado, y con medidas mayoritariamente extensas (a pesar de no contener más de veinticinco sílabas como afirma Garrido Moraga).

tabla el nuevo orden de los poemas establecido por Bernier en *Poesía en seis tiempos*, así como la procedencia de los poemas que fueron publicados previamente:

ORDEN Y PROCEDENCIA DE LOS POEMAS EN LA ESTRUCTURA DE <i>POESÍA EN SEIS TIEMPOS</i>	
TIEMPO DEL SUR	
Córdoba	
Belleza	
Ciudad	
Poema a Ricardo Molina	
Belleza	
Parque	
Templo	
Puerto en la noche	
Catedral de Málaga	
Recoge el pan del mar	
¡Málaga! Abre tu espejo	
Costa	
Playa	
Escucho el mar	
Costa de Málaga	
Valles de Málaga	
Donde el sol viva	
En la orilla	
Pinares de Marbella	
Nerja	
Mulhacén	
Sierra Nevada	
Marzo	<i>Almotamid</i> , Larache, julio 1950, n.p.
Primavera	<i>Alcazaba</i> , núm. 10-11 [según García de la Concha (1987: 786). No localizado].
Te hablaré	<i>Revista de literatura</i> , tomo 1, n.º 1, 1952, pp. 96-97.
Crepúsculo	<i>Una voz cualquiera</i> .
Verano	<i>Alfoz</i> , n.º 4, Córdoba, septiembre-octubre 1952, n.p.
Agosto	<i>Caracola</i> , n.º 24, Málaga, 24 octubre, 1954, n.p.
Canto del Sur	<i>Cántico</i> , n.º 1, 1.ª época, octubre 1947, pp. 6-7 [8-9 ed. facs].
TIEMPO DE DESEO	
Tan sólo mirar	
Lo bello humano	
Pescador	
Presencia	
Nocturno adolescente	
El deseo	
Dejad el amor oculto	
Permitid, Señor	
Torremolinos	
Tánger	
¡Oh amor! ¿Qué eres tú?	
Dadme el pico de nieve	
Es mi droga la soledad	
Amante	<i>Una voz cualquiera</i> .

Deseo pagano	<i>Aquí en la tierra.</i>
Miro, ansiosamente miro	<i>Aquí en la tierra.</i>
Sierra	<i>Cántico</i> , n.º 3, 1.ª época, febrero, 1948, p. 4 [38 ed. facs].
Tierra de amor	<i>Cántico</i> , n.º 5, 1.ª época, junio, 1948, p. 9 [75 ed. facs] .
Deseo	<i>Cántico</i> , n.º 5, 1.ª época, junio, 1948, p. 9 [75 ed. facs].
Unos miran	<i>Caracola</i> [según García de la Concha (1987: 786). No localizado].
TIEMPO DEL HOMBRE	
Joven	
Todos	
Adolescente casi	
Hombre de Hanoi	
Solo el hombre	
Nadie merece morir	
El gozo existe	
Asesinato	
El marginado	
Rebelión	
Ayer y hoy	
Los políticos	<i>Una voz cualquiera.</i>
Poema de la gente importante	<i>Una voz cualquiera.</i>
Los monstruos	<i>Una voz cualquiera.</i>
Ciudad	<i>Una voz cualquiera.</i>
Hombre	<i>Una voz cualquiera.</i>
Los suplicantes	<i>Una voz cualquiera.</i>
Oda a Vicente Aleixandre	<i>Una voz cualquiera.</i>
Pero él llamaba a la muerte	<i>Aquí en la tierra.</i>
Aquí en la tierra	<i>Aquí en la tierra.</i>
TIEMPO DE MUERTE	
Bienaventurados	
¡Madre!	
Nada	
Siembra de tumbas	
Saludo a los muertos	
Historia	
Resurrección	
Cementerio	
Los muertos	<i>Caracola: revista malagueña de poesía</i> , n.º 88, feb.1960. <i>El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)</i> , Madrid, Editora Nacional, 1976.
Morir	<i>Aquí en la tierra.</i>
TIEMPO DE DIOS	
Mirar abajo	
Que el grito no suene	
Necesidad	
No	
Iglesia	
Los sótanos atroces	
Lo bello es darse al mito	

Poema del bien y del mal	<i>Una voz cualquiera.</i>
Borracho	<i>Cántico, n.º 11-12, 2.ª época, 1956, [p. 423 ed. facs].</i>
	<i>Una voz cualquiera.</i>
Cristo	<i>Una voz cualquiera.</i>
Oración	<i>Raíz, n.º 2, Madrid, junio 1948, p.6.</i>
	<i>Arkángel, n.º 3, Córdoba, septiembre, 1953, n.p.</i>
	<i>Una voz cualquiera.</i>
Elegía	<i>Una voz cualquiera.</i>
TIEMPO DE AHONDAR	
Tiende la mano	
Sabios	
Locura	
Corazón	<i>Cántico, n.º 4, 2.ª época, octubre-noviembre, 1954, [p. 221-222].</i>
	<i>Una voz cualquiera.</i>
Interrogación	<i>Cántico, n.º 4, 1.ª época, abril, 1948, [p. 53, ed. facs].</i>
	<i>Aquí en la tierra.</i>

1.3. Epílogo de un «tiempo para ahondar»: *En el pozo del yo*

En 1982 ve la luz *En el pozo del yo*⁷³ (Jerez de la Frontera, Arenal, 1982). El título se lo presta el poema con que se abre la obra, aunque esas mismas palabras ya estaban diseminadas en versos antiguos, como motivo recurrente. Baste citar las que aparecen en el poema «Interrogación»:

- *pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo* (v. 9).
- *y toda claridad se ahoga en el profundo pozo de la reflexión.* (v. 14).
- *o el pozo infinito donde el tacto deja de gravitar en el enmascarado caparazón de los átomos.* (v. 55).
- *vueltos también al pozo impenetrable de nosotros mismos* (v. 81).

Construye Juan Bernier ese conjunto con poemas procedentes, seguramente, de los que se pudieron fraguar junto con los que conformaron la última sección de *Poesía en seis tiempos*, es decir, los que pertenecen al «Tiempo de ahondar», pero que, en última instancia, no pudieron entrar en el volumen; probablemente, por motivo de espacio en la

⁷³ Señalamos la influencia del poema de Vicente Aleixandre «En el fondo del pozo» con subtítulo «(el enterrado)» del libro *Espadas como labios* (1931).

edición. Así lo atestiguan los títulos «En el pozo del yo», «Sin límites», «Moral», «Los sabios» que, con leves variantes, se podría pensar que estaban destinados a *Poesía o Antología en 6 tiempos*. Aunque esta afirmación no deja de ser una conjetura, podemos apreciar que Bernier parece justificar la existencia de este apartado temático con tan sólo tres poemas inéditos («Tiende la mano», «Sabios» y «Locura») y dos antiguos («Corazón» y el especialmente relevante «Interrogación»).

En el pozo del yo se estructura en dos partes desiguales en número de poemas y valor literario. La primera titulada «En el pozo del yo» encierra dieciocho piezas nuevas; la segunda, titulada «Homenaje», recopila cinco composiciones de otra época probablemente desechados de los libros publicados. De esos poemas podemos destacar el soneto «A Córdoba» con el que finaliza el libro perteneciente al primer Bernier.

En estos nuevos poemas encontramos un Bernier cansado, metafísico, misterioso, despojado y desnudo salvo de sus dudas sin respuestas que trata de hallar en lo más profundo de su ser.

2. Perspectiva microtextual: poemas

Recopilamos a continuación toda la producción poética de Juan Bernier (1911-1989), una dilatada trayectoria en el tiempo (1948-1982) que conformó sus cuatro libros con largas pausas temporales: *Aquí en la tierra* (1948), *Una voz cualquiera* (1959), *Poesía en seis tiempos* (1977) y *En el pozo del yo* (1982).

En 1977 Juan Bernier publica *Poesía en seis tiempos*, donde recoge la mayoría de sus poemas escritos hasta esa fecha. En lugar de ordenarlos cronológicamente, Bernier optó por agrupar los poemas en torno a seis temas, proponiéndonos en cada caso una lectura inversa, esto es, desde el presente al pasado, desde los poemas inéditos a los poemas publicados veinte o treinta años antes. Asumiendo el riesgo de hurtar a los lectores la evolución de su escritura, el poeta nos ofrecía de esa forma las claves de su mundo poético.

Los poemas aquí presentados son las últimas versiones que el propio autor actualizó para la reordenación de su obra en el volumen *Poesía en seis tiempos*. Aseguramos así la voluntad del autor editando la última versión de cada poema, pero siguiendo el orden original de cada libro, por lo que los poemas antiguos recopilados en *Poesía en seis tiempos* se extraen de esta obra para colocarlos en el libro correspondiente. De este modo, los poemas que presentamos aquí bajo el título *Poesía en seis tiempos* son los que en 1977 se publicaron como inéditos. Con respecto a los poemas antiguos no recopilados en libros, sino en revistas los ubicamos por orden de aparición en el apartado 2.5. de este capítulo («Poemas en revistas y antologías»). Así, junto a las antiguas composiciones no publicadas en *Aquí en la Tierra* ni en *Una voz cualquiera*, se incluyen en esta misma sección los poemas posteriores a *Poesía en seis tiempos* y al último libro, *En el pozo del yo*, que fueron publicados igualmente en revistas, y que confiere, sin duda, un mayor valor a este conjunto: «Suicidio», «Belleza sucia la del mundo...» y «Bienaventurados los que

no crean...» se publicaron conjuntamente en la revista jerezana *Fin de Siglo*⁷⁴ en 1983. Por otro lado, encontramos la versión definitiva del mencionado «Suicidio» bajo el nuevo título de «Materia» en la revista murciana *Arrecife*⁷⁵. Por último, presentamos la «Oda al pequeño Alfonso»⁷⁶ y «El muchacho como paloma aleteante»⁷⁷.

Para llevar a cabo la edición de los poemas que presentamos a continuación, hemos utilizado las siguientes ediciones:

- *Aquí en la tierra*, Cántico (Tercer número extraordinario, otoño), Córdoba, 1948.
[Edición facsímil, Diputación de Córdoba, 1980.]
- *Una voz cualquiera*, Ágora, Madrid, 1959.
- *Poesía en seis tiempos*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- *En el pozo del yo*, Arenal, Jerez de la Frontera, 1982.

Entre las dificultades de la transcripción de los textos se encuentran algunas peculiaridades ortográficas que se han sometido a un proceso de corrección y homologación en todos los textos:

- Se ha mantenido xenismos, como *cocktail*, en lugar de *cóctel* para respetar en el contexto del poema «Aquí en la tierra» la connotación de esnobismo que el poeta procura.
- Se han añadido en los casos necesarios los signos de apertura exclamativos o interrogativos, pues se prescindían de ellos en la mayoría de los casos.

⁷⁴ *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983, p. 72.

⁷⁵ *Arrecife. Revista Literaria*, n.º 13-14, Murcia, marzo 1985, p. 31.

⁷⁶ Publicado por primera vez en la *Revista de Feria*, de Fernán Núñez, 1982. Trece años más tarde apareció en la antología *Los dioses innúmeros* (selección y notas de Carlos Clementson), Cuadernos de Ulía, n.º XLIII, Jorge Huertas ed., Fernán-Núñez, 1995, p. 18.

⁷⁷ Publicado póstumamente en 1991, gracias a la aportación que Luis Antonio de Villena hizo para la revista *Signos* (11/12. Madrid, 1991).

- Se ha corregido la puntuación al final de muchos versos, pues parece habersele conferido a la pausa versal un valor ortográfico en muchas ocasiones.
- Se ha adaptado la ortografía a la actual normativa, siendo la acentuación el aspecto más destacado. No obstante, se ha exceptuado el caso de la palabra *libido*, que hemos mantenido en lugar de *libido*, ya que afectaría al ritmo del verso. En los casos de la acentuación del adverbio *sólo* y de los pronombres demostrativos tampoco seguimos la tendencia que indica la *Ortografía de la lengua española*, de la Real Academia Española (2011), y se mantiene la ortografía original.
- Se adapta igualmente el uso de las mayúsculas sin acentuar y la tendencia anglosajona de escribir los meses del año en mayúscula.

2.1. *Aquí en la tierra* (1948)

La edición de *Aquí en la tierra* forma parte de la colección de números extraordinarios⁷⁸ de la revista *Cántico*. Un total de seis grandes poemas («Deseo pagano», «Miro, ansiosamente miro...», «Morir», «Pero él llamaba a la muerte...», «Interrogación» y «Aquí en la tierra») desarrollados a lo largo de las 32 páginas, que componen esta tercera entrega de la colección, es el primer cuaderno de poesía publicado por Juan Bernier, componente del grupo editor junto a Pablo García Baena y Ricardo Molina.

El volumen presenta en su portada una tipografía y un planteamiento estético que la vincula a la revista madre. Del mismo modo, en la contraportada encontramos el lema de la revista («CELESTE CÓRDOBA ENJUTA») sobre el capitel característico que forma el sello de la revista.

En la parte central de la portada destaca la ilustración⁷⁹ surrealista de Miguel del Moral: un rostro suspendido en el aire, cuya frente pivota sobre dos columnas cónicas terminadas en esferas sobre un fondo de líneas en fuga para crear una perspectiva y un paisaje que junto a otra forma esférica recuerda la pintura metafísica y surrealista de Giorgio de Chirico, Dalí o Magritte. Sin duda, esta imagen dialoga a la perfección con el contenido del libro al conectar con su carácter reflexivo ante una mirada que por amar la vida en su esplendor natural ha de lamentarse ante la realidad de un mundo dividido por la injusticia. Ante semejante escisión el poeta-filósofo interroga a Dios en un eterno vacío.

También en el interior encontramos varios dibujos de Miguel del Moral. Algunos de ellos fueron reutilizados en la revista, pero los más interesantes son los exclusivos para esta

⁷⁸ Los números extraordinarios de *Cántico* son los siguientes: 1) *Elegías de Sandua*, de Ricardo Molina (Córdoba, enero, 1948), 2) *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena (Córdoba, mayo, 1948), 3) *Aquí en la tierra*, de Juan Bernier (Córdoba, otoño, 1948) 4) *El principio sin fin*, de Gabriel Celaya (Córdoba, marzo, 1949).

⁷⁹ Remitimos al apartado 1.1. de los anexos donde se reproduce la ilustración.

publicación. Nos referimos a los siguientes: 1) en la página 3 (portadilla)⁸⁰ se representa una mano que sostiene una granada reventona; 2) en la página 4 (antes del primer poema «Deseo pagano»)⁸¹ se representa una figura fantasmal sin rostro y 3) en la página 12 (bajo el título del poema «Pero él llamaba a la muerte...»)⁸² se representa una figura humana yacente traspasada por lo que parecen ser extrañas ramas y de cuya cabeza brota una figura femenina transformada en árbol. Especialmente, los dos últimos dibujos se caracterizan por su carácter fantasmal y surrealista⁸³.

En cuanto a la recepción del libro, llama la atención el recibimiento que la revista *Espadaña* hizo del mismo en su sección inicial de «crítica y notas» del número 38 (1949).

Reproducimos a continuación la acogida de la revista leonesa:

AQUÍ EN LA TIERRA.— Por Juan Bernier.— Tercer número extraordinario de «Cántico» —Córdoba, 1948.— Bernier forma parte de esa trilogía de magníficos poetas que patronean la poesía en la ciudad de los Califas (Ricardo Molina, Pablo G.^a Baena y Juan Bernier). En esta entrega, cuidada con un certero sentido tipográfico y estético, el verso ancho y nutrido de Bernier se desenvuelve con categoría plena. Seis poemas la completan y, de ellos, tal vez sea el que da título al folleto el que más concrete la capacidad poética y humana del autor. No obstante esta preferencia, en la que cabe cobijar también el poema «Interrogación», de tan profundos alientos, los cuatro restantes completan señeramente la figura de un gran poeta, en posesión de una noble y amplia retórica y un corazón conmovido y fiel.

[*Espadaña*, n.º 38, 1949, p. 784].

Otra de las primeras reseñas del libro es la que firma bajo las iniciales J. G. Z. Juan Guerrero Zamora⁸⁴, director de la revista *Raíz. Cuadernos literarios de la Facultad de*

⁸⁰ Remitimos al apartado 1.2. de los anexos donde se reproduce la ilustración.

⁸¹ Remitimos al apartado 1.3. de los anexos donde se reproduce la ilustración.

⁸² Remitimos al apartado 1.4. de los anexos donde se reproduce la ilustración.

⁸³ Remitimos al anexo donde se exponen los dibujos y las páginas referidas.

⁸⁴ Juan Guerrero Zamora (Melilla, 1927 - Madrid, 2002) fue un escritor, director de teatro y realizador de televisión. Licenciado en Filosofía y Letras, se estrenó como novelista en 1953 con la obra *Estiércol*, y tan solo dos años después publica la primera biografía del poeta Miguel Hernández. Además de novela también

Filosofía y Letras que publicaba la Universidad Complutense. En la página 16 del número 5 correspondiente al mes de junio, Juan Guerrero Zamora reseñó *Aquí en la tierra* del siguiente modo:

AQUÍ EN LA TIERRA, de Juan Bernier, (Tercer número extraordinario de «Cántico», Córdoba, otoño, 1948.).—He aquí otro poeta de la actual escuela cordobesa de poesía, con todas las características que a esta definen: sensualidad, revuelta sangre, paganismo y cristianismo armonizados, barroquismo verbal, riqueza polícroma. Bernier es todo esto y más: es un poeta que desborda, aventurero y sin orden, un poeta de trazos tan firmes y tan llanos que en él queda excluida toda complicación, todo remilgo. Dice las cosas como las siente, pensando mas sin pararse a considerar, y de ahí la humanísima vibración de sus poemas. Hay algo que le daña, porque entorpece la directa comprensión: su prolijidad, el exceso de follaje, la demasiada retórica y la mala puntuación ortográfica. Si logra evitar estos vicios, no dudo que su poesía consiga el rango de excepcional. Aquí, en estos poemas, hay un espíritu tan caliente y valeroso... Tiene fuerza, una altiva fuerza que alcanza lo sublime. Es un río de vida: un odio a la muerte, y un enfrentarse amargo, sarcástico, con la realidad, sin tratar de arreglarla, solo mostrándola con amargura, con crueldad noble y varonil. El poema que da título al libro es escalofriante como el clamor de Job. Y el libro entero se sale del uso hoy en boga de hacer poesía y denuncia una poderosa personalidad.

[*Raiz. Cuadernos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras*. 1949. Madrid: Universidad Complutense, junio (5) p.16].

escribió poesía y ensayo. Pasó de trabajar como director y programador de los espacios dramáticos de Radio Nacional de España a incorporarse en 1957 como pionero en la recién creada Televisión española, medio por donde impulsó la pasión por el teatro siendo promotor de espacios como *Gran Teatro*, *Fila Cero* y *Estudio 1*.

2.1.1. Deseo pagano

Se insertará en la sección «Tiempo de deseo» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

Desde el punto de vista de la genética textual o la crítica genética, cuyo objetivo es la reconstrucción y análisis del proceso de escritura, sabemos que «Deseo pagano» es uno de los primeros poemas escritos por Bernier, según nos muestra el siguiente testimonio que el autor redacta en su *Diario* el 26 de abril de 1940:

PRIMER POEMA

26 Abril 1940. Gozo, como nunca, de esta primavera resucitada, después de tres años de campos de guerra. Apenas leo más libro que las páginas verdes y brillantes de la naturaleza. Solo por las plantas y flores, con un «Deseo pagano» que sale de mi pluma, y lo dejo en el «Álbum» de Don Carlos, el melómano, para sorpresa de sus visitas.

(Bernier, 2011: 177).

El poeta se refiere en este pasaje a don Carlos López de Rozas, profesor del Conservatorio de Córdoba, en cuya casa se reunían los futuros pintores y poetas que fundarían y colaborarían en la revista *Cántico*. Efectivamente, el testimonio del *Diario* nos conduce al *Libro de don Carlos*⁸⁵ donde encontramos un ante-texto de «Deseo pagano». Más que una versión se trata de un poema muy distinto al definitivo. Solo conserva el título y apenas los cuatro primeros versos. He aquí la versión referida del poema:

DESEO PAGANO

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto paciando los sonidos
de los vientos suaves.

⁸⁵ Este cuaderno durante muchos años se creyó perdido. Sin embargo, fue publicado en edición facsímil en los años 90: *El libro de Don Carlos. Cántico (Córdoba, 1940)*, Excma. Diputación Provincial de Córdoba y Caja Provincial de Ahorros, 1993 (edición facsimilar).

Inmóviles escuchas de la tarde
notas chirriantes de timbales plañideros,
olas de mar a la caricia de los vientos,
orden y desorden, gritos, palabras,
confusas y vagas sinfonías de lamentos.

Perfume de siglos que haces inmortales
tu voz es grave a veces, grave
como notas sin fin de catedrales
y otras veces vestidas de finura
finges alegres armonías de bailes, de compases
sutiles fuegos intrascendencia pura.

Indócil a las medidas orquestales
eres música inmensa voz de trueno,
pero calma también tú también sales
del añejo marfil de los pianos
como un pañuelo cálido y piadoso
a enjugar los sollozos sin fin de los humanos.

Nadie cual tú que arrullas las carnes infantiles
de la cuna a la vida esplendorosa
que tejes luego en ella los sutiles
sueños de amor, fugaces optimismos
de grandes ambiciones de triunfos
como un velo a los ojos que oculta los abismos.

Nadie cual tú y tu voz fuerte
canción de guerra que lleva sonrientes
hombres y más hombres a la muerte.

Vara mágica que cambias los minutos
y del llorar haces la más alegre risa
y del reír el más hosco de los lutos.

Yo te amo como un espejo de mí mismo
como la imagen mía que escucha siempre
su propio hablar sin salir de su mutismo.

A tal punto que no sé si al escucharte en calma
oigo de tu lenguaje los ecos repetidos
en las cajas sonoras de mi alma,
o si acaso me engañan mis sentidos
y escucho solo vibrantes de mi pecho
temblorosos y ardientes latidos.

(Juan Bernier, 1939. En el *Libro de don Carlos*)

A pesar de las diferencias abismales con respecto al poema definitivo de *Aquí en la tierra*, Bernier puso en estos versos los cimientos del poema liminar, dedicado a Vicente Aleixandre, que introduce el resto de su primer libro *Aquí en la tierra*.

Comentario métrico:

En los 42 versos de «Deseo pagano» encontramos versículos de 27 sílabas (v. 8), junto a versos de 3 sílabas (v. 11). Este contraste producirá efectos significativos que comentaremos a continuación. No obstante, el ritmo que predomina en el poema es de base endecasilábica como puede observarse en la primera secuencia de versos⁸⁶ (vv. 1-6):

1	Dioses innúmeros // perdidos en los campos	5+7
2	entre hierba y mirto, // paciendo los sonidos // de los vientos suaves.	5+7+7
3	Inmóviles escuchas de la tarde	11
4	puros dioses de mármol sobre el verde,	11
5	marfil amarillento a // los rayos del ocaso,	7+7
6	dioses azules en las sombras casi, // más tarde // fundidos en la noche.	11+3+7

⁸⁶ La ausencia de un modelo métrico claro permite que la división en versos simples de los versículos pueda ser distinta a la que aquí proponemos.

El ritmo endecasilábico continúa en la siguiente secuencia de versos (vv. 7-13), donde encontramos el mayor contraste métrico de toda la composición, formado por el verso 8 (27 sílabas) y el verso 11 (3 sílabas). Por otra parte, el ritmo endecasilábico se rompe en los siguientes versos 12 y 13 (4 sílabas, respectivamente). No obstante, al computar los versos de estos tres últimos versos breves obtenemos otro endecasílabo que retomaría la aparente ruptura rítmica que hemos apuntado. El contraste métrico señalado, pues, tiene así mayor importancia en el plano gráfico que en el fónico. Su valor gráfico desarrolla, sin duda, un valor simbólico, ya que las dimensiones de los versos entran en correspondencia con el contenido denotativo del texto, puesto que la medida se adapta a la idea.

7 Yo os invoco: // que mi voz resucite // vuestros restos deshechos,	5+7+7
8 vuestros torsos desnudos que se bañan // en las lágrimas húmedas // y soñolientas de los prados.	11+7+9
9 ¡Oh dioses sin problemas, // domésticos, sin ansias de infinito!	7+11
10 Mi mente ensombrecida tiene sed	11
11 de mármol	3
12 de blancura	4
13 de línea.	4 (3+4+4:11)

Los tres versos (11, 12 y 13) llegan a crear una imagen icónica cercana al caligrama cuando al leer en el siguiente verso (14): «Veinte siglos columnas de desprecio, ...» fácilmente puede advertirse en ellos la sugerencia esbelta y vertical de la columna, símbolo del mundo clásico y pagano, que viene a sostener a modo de sinécdoque todas las referencias previamente enunciadas o invocadas en los versos anteriores. Además esta imagen (de columna) que la disposición versal forma se ve reforzada en los distintos niveles de la lengua: fónico (anáforas de la preposición *de*), sintáctico (repeticiones de la misma estructura sintagmática: preposición y sustantivo) y semántica (términos alusivos a tres rasgos definidores de una columna clásica: *mármol*, *blancura*, *línea*). Continuando

en este último plano léxico-semántico y en relación con la longitud de estos versos, los sustantivos *blancura* y *línea* también aluden desde un punto de vista técnico de la escritura al valor gráfico residente en la propia *línea* escrita, o bien, en el valor del blanco surgido al equiparar estos metros breves con los versos precedentes y posteriores. Así, en el mesurado endecasílabo heroico (v. 10) que introduce estos metros cortos («Mi mente ensombrecida tiene sed») también puede destacarse el contraste semántico que se establece entre el adjetivo *ensombrecida* y el sustantivo *blancura* (v. 12) que ya hemos comentado. Sin embargo, es en la última palabra de este verso 10 donde se anuncia la carencia silábica de los siguientes tres versos. Nos estamos refiriendo naturalmente al sustantivo *sed*. El contraste versal y semántico continúa con respecto al siguiente verso anterior (v. 9) donde a los dioses invocados se le opone esa *sed* (*sin ansias de infinito*) y esa *mente ensombrecida* (*sin problemas*). Por otro lado, en el significado del sustantivo *infinito* se justifica la longitud mayor de este mismo versículo.

El blanco interversal (v. 13 y v. 14) separador de las dos secuencias adquiere un valor significativo mayor al potenciar la semántica de la *blancura* que acabamos de comentar. Como hemos dicho el verso 14 contrasta con los versos anteriores en su longitud, un nuevo versículo que contrasta con el sentido de *blancura* y pureza de los tres anteriores metros cortos, ya que aquí encontramos *Veinte siglos* calificados además como *columnas de desprecio* y como *trémulos de blasfemias*:

14 Veinte siglos columnas de desprecio, // trémulos de blasfemias	11+7
15 sobre vuestros rostros, // espejos de horizontes,	7+7
16 (¡oh Juliano!) han sido // los caminos del mundo,	7+7
17 y os sepultasteis en la tierra	9
18 y habéis sentido // los pasos del zagal y del arado	5+11
19 rozando vuestros miembros.	7

Como vemos, el vocablo *siglos* apunta directamente al tiempo insertado con normalidad en versos largos como este, pues en nuestra cultura poseemos una idea lineal del discurrir cronológico. Por otra parte, las palabras *desprecio* y *blasfemias* vienen a ensuciar esa idea de blancura y pureza a la que remiten los versos cortos anteriores.

El verso 15 requiere un comentario más complejo relacionado con la interactuación de la métrica, el ritmo (rima) y el sentido que proyecta el segundo hemistiquio del alejandrino («espejos de horizontes») a modo de reflejo simétrico en el primer hemistiquio («sobre vuestros rostros») que fuerza a romper el diptongo en la palabra *vu--estros* para producir la simetría métrica. La cesura que separa ambos hemistiquios se convierte así en la materialización del *espejo de horizontes* que se alude. Por otra parte, hay un juego fónico que trata de reproducir una rima interna invertida con el mismo sentido de reflejar una imagen acústica a través de las asonancias de las rimas en *oe* y *eo*. Observémoslo:

Sobre [oe] vu-estros [eo] rostros, // espejos [eo] de horizontes [oe],

En el alejandrino siguiente (v. 16) el efecto del reflejo acústico se repite con menos fuerza solo a través de la rima interna con la asonancia en *io*:

(¡oh, Juliano!) han sido [io] // los caminos [io] del mundo,

El verso siguiente (v. 17) contrasta en su medida con el alejandrino anterior y el versículo siguiente potenciando así su sentido («y os sepultasteis en la tierra») de enterramiento frente al siguiente versículo (que se corresponde con la expresión vital de la superficie: «y habéis sentido los pasos del zagal y del arado») y en correspondencia con el siguiente heptasílabo (v. 19), el metro corto que contrasta para intensificar aún más el sentido del enterramiento, en este caso, de *vuestros miembros*.

A partir de la siguiente secuencia el ritmo endecasilábico se interrumpe, según la división en versos simples que proponemos en los versos 20 y 22 en sus primeros hemistiquios, respectivamente:

20 Y las vírgenes // vistieron su marfil // de la yedra brillante de los sotos	4+7+11
21 huyentes // como Sabinas // a las rústicas manos,	3+5+7
22 escondidas, // silenciosas de sol.	4+7
23 ¡Sacras vestales encubrid // vuestra vergüenza!	9+5

En la siguiente secuencia el verso arrítmico es el 26 también en el primer hemistiquio propuesto:

24 Que veinte siglos // no han sabido gustar // la vida de vuestros ojos inmensos	5+7+11
25 ni comprender los pechos bronceados, // triunfantes como el color de los trigos	11+11
26 y se han perdido en el laberinto // de las ansias inacabadas,	10+9
27 de las pretensiones insatisfechas.	11

En la penúltima secuencia tendríamos que forzar la métrica natural del verso 28 para obtener un deseado alejandrino si quisiéramos romper el diptongo de la palabra *flauta*:

Lejos de la fla-uta y // la sonrisa de Pan

No obstante, en este conjunto se presentan los versos más claramente arrítmicos del poema: el octosílabo (v. 29), el hexasílabo (v. 31) o el tetrasílabo que forma el primer hemistiquio del verso 34 («en el ritmo...»). En este último verso vuelve a aparecer la idea del espejo que ya comentamos en el verso 15. En este caso, a través del mito de Narciso (vv. 32-34), de «la mirada de Narciso», una mirada que se refleja a sí misma como ideal de belleza, un ideal connotado, sin duda, de una fuerte carga homoerótica. Ya en el verso 19 se insinúa el mito de la castración de Urano como otra referencia homoerótica. De todo esto se desprende, de alguna manera, que lo pagano, para el poeta, remite a la propia homosexualidad. El título del poema «Deseo pagano» equivaldría así al «deseo homoerótico».

Volviendo al plano fónico y semántico, significativamente, podemos relacionar estas rupturas rítmicas con una manera de enfatizar ese sentido rítmico y musical que expresan estos versos tratando de imitar la variedad de los instrumentos protagonistas (flauta, rabel y cítara), así como el dinamismo del ritmo y la danza que también representan:

28 Lejos de la fla-uta y // la sonrisa de Pan	7+7
29 que hacía danzar los cuerpos	8?
30 como la brisa // las palmas // sobre el azul,	5+3+5
31 lejos del rabel	6
32 y la mirada de Narciso,	9
33 que hacía vibrar la belleza	9
34 en el ritmo // de su propia contemplación,	4+9
35 lejos, muy lejos // de la cítara lánguida,	5+7
36 consagrada de las noches,	9
37 sacerdotisa // de las satisfacciones.	5+7

Por último, los versos arrítmicos de la última secuencia serán los dos primeros (v. 38 y v.39) para terminar volviendo a la medida de los siguientes endecasílabos (v. 40 y v. 41) y al mismo ritmo impar en el último verso (v. 42) que materializa el deseo pagano de la composición («los dioses vivos de la carne y los deseos»).

38 ¡Oh siglos, volved!	6
39 ¡Volved, pues os esperan los dioses,	10
40 los dioses del amor y la alegría	11
41 del sol, la luz, las fuentes y los prados,	11
42 los dioses vivos de la carne // y los deseos!	9+5

Como hemos analizado, la composición combina un versolibrismo de tendencia rítmica endecasilábica con un versolibrismo arrítmico, ya que el ritmo regular se ve interrumpido especialmente hacia la mitad de la composición (v. 20). Igualmente, la polimetría va a producir un contraste significativo de metros largos (versículos) y breves. Toda esta irregularidad parece tener una explicación que se supedita al significado de los propios versos, es decir, a través de la métrica se potencia sus sentidos y significados, como hemos podido comprobar en nuestro análisis. Así, el poeta se acerca al experimentalismo vanguardista a través del verso libre para crear incluso una imagen icónica clave en el poema: la columna que representa el mundo clásico y pagano.

Sin duda, existe en el poema lo que Isabel Paraíso llama la equivalencia afectiva de imágenes, dada en muchos casos por ese movimiento envolvente del ritmo en cadena, regido mediante moldes sintácticos (imágenes encadenadas, enumeraciones, repeticiones de determinados elementos de un verso a otro, en un juego de tensiones y distensiones, encabalgamientos y repetición obsesiva del tema). Todos estos recursos (que indicamos mediante colores en el poema) conforman el soporte básico del llamado verso libre de pensamiento (Paraíso, 1985: 31):

- 1 Dioses innúmeros perdidos en los campos
- 2 entre hierba y mirto, paciendo los sonidos de los vientos suaves.
- 3 Inmóviles escuchas de la tarde
- 4 puros dioses de mármol sobre el verde,
- 5 marfil amarillento a los rayos del ocaso,
- 6 dioses azules en las sombras casi, más tarde fundidos en la noche.

- 7 Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,
- 8 vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas y soñolientas de los prados.
- 9 ¡Oh dioses sin problemas, domésticos, sin ansias de infinito!
- 10 Mi mente ensombrecida tiene sed
- 11 de mármol
- 12 de blancura
- 13 de línea.

- 14 Veinte siglos columnas de desprecio, trémulos de blasfemias
- 15 sobre vuestros rostros, espejos de horizontes,
- 16 (¡oh Juliano!) han sido los caminos del mundo,
- 17 y os sepultasteis en la tierra
- 18 y habéis sentido los pasos del zagal y del arado
- 19 rozando vuestros miembros.

- 20 Y las vírgenes vistieron su marfil de la yedra brillante de los sotos
- 21 huyentes como Sabinas a las rústicas manos,

22 escondidas, silenciosas de sol.

23 ¡Sacras vestales encubrid vuestra vergüenza!

24 Que veinte siglos no han sabido gustar la vida de vuestros ojos inmensos

25 ni comprender los pechos bronceados, triunfantes como el color de los trigos

26 y se han perdido en el laberinto de las ansias inacabadas,

27 de las pretensiones insatisfechas.

28 Lejos de la flauta y la sonrisa de Pan

29 que hacía danzar los cuerpos

30 como la brisa las palmas sobre el azul,

31 lejos del rabel

32 y la mirada de Narciso,

33 que hacía vibrar la belleza

34 en el ritmo de su propia contemplación,

35 lejos, muy lejos de la cítara lánguida,

36 consagrada de las noches,

37 sacerdotisa de las satisfacciones.

38 ¡Oh siglos, volved!

39 ¡Volved, pues os esperan los dioses,

40 los dioses del amor y la alegría

41 del sol, la luz, las fuentes y los prados,

42 los dioses vivos de la carne y los deseos!

Para concluir el análisis formal del poema «Deseo pagano» hay que destacar la excepcionalidad de la composición con respecto al conjunto del poemario *Aquí en la tierra* (1948) tanto por su métrica, como por su naturaleza simbolista y su propia enunciación pragmática.

Con respecto a su métrica, se trata de la composición más corta del primer libro de Juan Bernier (a pesar de sus 42 versos), compuesta por un versolibrismo irregular pero con tendencia al ritmo endecasilábico, como hemos comprobado. Los metros cortos

contrastan con versículos cuya naturaleza difiere del resto de los poemas del libro que se basarán en un ritmo prosaico y puramente de pensamiento, en términos de Isabel Paraíso:

Por otra parte están las modalidades que se fundamentan en el ritmo de pensamiento, es decir, en la reiteración de un elemento semántico o varios: el paralelismo (con anáforas y enumeraciones casi siempre) es la base de la versificación paralelística; y la imagen (metáfora sobre todo), reiterada de manera plena o relajada, fundamenta el verso de imágenes acumuladas que caracteriza a las vanguardias.

(Paraíso, 1985: 134)

Pero esta cuestión podremos observarla detenida y particularmente en las distintas composiciones. Por último, el marcado ritmo de este poema junto al carácter de la enunciación apostrófica propia de las oraciones (paganas, en este caso) y de los conjuros hímnicos marca la naturaleza pragmática del texto, cuyo fin dentro del conjunto será servir de clave introductoria no solo al resto de los poemas de *Aquí en la tierra*, sino a toda la obra literaria de Juan Bernier.

Comentario:

Efectivamente, desde el emblemático título «Deseo pagano» ya se asienta una clave vertebral que define toda la obra literaria de Juan Bernier: el deseo «pagano» —adjetivo fuertemente connotado hacia la marginalidad de lo prohibido y lo heterodoxo, lo distinto y lo disidente— como motor reivindicativo y libertario de un sujeto escindido en una sociedad que pertenece a un mundo prohibitivo. El sujeto poético se presenta así como alguien que reclama otro tiempo ideal, libre y pagano, donde existió otra escala de valores afín a los dioses innúmeros y diversos que el poeta alaba y celebra a través de una suerte de imágenes míticas que destacan el erotismo masculino. A ese deseo de recuperar la completa libertad del hombre en una utopía configurada como una edad de oro o un paraíso que fue para el poeta el mundo clásico responden las referencias a la historia

universal («veinte siglos columnas de desprecio, trémulos de blasfemias / sobre vuestros rostros») y al apóstata Juliano, quien infructuosamente pretendió recuperar el paganismo para el Imperio romano.

«Deseo pagano» constituye, en definitiva, una invocación prometeica del poeta para resucitar los dioses paganos en forma de estatuas de mármol (enterradas en la naturaleza) a los cuales les esperan los dioses vivos de carne y hueso, es decir, los bellos y naturales seres humanos del amor y la alegría.

La dedicatoria a Vicente Aleixandre, además del afecto y admiración personal que supone, nos remite igualmente a la figura del poeta mago, profeta y vidente que encontramos en *Sombras del paraíso* (1944), donde la voz poética se presenta como un ser de conocimiento y de memoria que puede, a través de la revelación, remontarse al tiempo original y transmitir las visiones y reminiscencia de un paraíso perdido del que solo subsiste una sombra. Aleixandre, al igual que Bernier, retoma de los poetas románticos esta concepción del poeta visionario, junto a una sugerente sensualidad y esa clara evocación de una edad de oro perdida. Sin duda, este poema conecta con la tradición romántica que Aleixandre muestra en *Sombras del paraíso* a través de poemas como «Primavera de la tierra»: «Vosotros fuisteis / espíritus de un alto cielo». O bien:

Hoy que la nieve también existe bajo vuestra presencia,
miro los cielos de plomo pesaroso
y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres
como espectros de todos los deseos efímeros
[...]

Puede apreciarse la conexión de estos versos con el poema «Deseo pagano» de Bernier, en los que subyace la influencia de Hölderlin, como muy pronto supo apreciar Luis Cernuda⁸⁷.

Es precisamente en la obra poética de Cernuda donde más claramente se asimila el influjo romántico de Hölderlin, especialmente, a partir de *Invocaciones*, cuyos textos redacta el poeta sevillano mientras descubre y traduce al poeta alemán con la colaboración de Hans Gebser⁸⁸.

Los dioses paganos son caracterizados esencialmente por su libertad y tolerancia en una comparación implícita con la rigidez y el puritanismo de la moral católica. Como indica Nuria Rodríguez Lázaro (2015: 50-51), los poemas «Por unos tulipanes amarillos», del poemario *Invocaciones*, «Ofrenda» o «Urania», de *Como quien espera el Alba*, son solo algunos ejemplos de una larga lista de textos en los que la voz poética aspira a un mundo gobernado por esas deidades llenas de indulgencia con los hombres, tal como son descritas en el poema «A las estatuas de los dioses», en *Invocaciones*:

Hermosas y vencidas soñáis,
Vueltos los ciegos ojos hacia el cielo,
Mirando las remotas edades
De titánicos hombres,
Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas
Y la olorosa llama se alzaba
Hacia la luz divina, su hermana celeste.

⁸⁷ Luis Cernuda: «Vicente Aleixandre», *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I. Obra completa*, vol. II, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 231.

⁸⁸ En *Historial de un libro* Cernuda cuenta que conoció en Madrid a Hans Gebser, poeta y traductor germano que le ayudó a entender a Hölderlin. Gebser (1905-1973) además de lingüista y poeta fue un importante filósofo que describió la evolución de la conciencia humana. Nacido en Poznań, Imperio alemán, abandono Alemania en 1929, viviendo durante un tiempo en Italia y luego en Francia. Luego se trasladó a España, dominando el idioma español en unos pocos meses y accediendo a la Administración Pública española, donde llegaría a ser un alto funcionario del Ministerio de Educación español. Cuando la Guerra Civil Española comenzó, se trasladó a París. Viviría allí durante un tiempo hasta que ante la invasión alemana huyó en 1939, escapando apenas horas antes de que la frontera fuese cerrada. Pasó el resto de su vida cerca de Berna, donde elaboró la mayor parte de su obra.

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas
Adictas y libres como el agua iban;
[...]

Al igual que en «Deseo pagano» de Juan Bernier, también encontramos en este poema cernudiano una suerte de Edad de Oro perdida que la voz poética describe en el poema, un tiempo pasado —«remotas edades»— donde los hombres tenían fe en sus dioses, pero siendo libres, como lo muestra el oxímoron que reúne la adicción y la libertad en el mismo verso «[...] las criaturas / Adictas y libres como el agua iban». Tanto Cernuda como Bernier se identificaron, pues, con el paganismo helénico que insertaba en el vivir contemporáneo el poeta alemán, paganismo que, en ambos poetas españoles, entroncaba con el rechazo de la moral judeocristiana que inculpaba su homoerotismo.

Para introducir los poemas que Cernuda traduce de Hölderlin en 1935 con la ayuda del alemán Hans Gebser en la revista *Cruz y raya*, el poeta andaluz reflexiona así sobre la obra del poeta alemán:

Algunos hombres, en diferentes siglos, parecen guardar una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal. Son tales hombres imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas, como si en ellos ardiese todavía una chispa de tan armoniosa hoguera religiosa; eco sin fuerza ya, pero que tampoco puede perderse por completo. Y la misma dramática aptitud para participar, aun débilmente, en una divinidad caída y en un culto olvidado, convierte a esos seres mortales en seres semidivinos perdidos entre la confusa masa de los humanos. Tal fue el caso de Friedrich Hölderlin.

No se crea por ello que sea Hölderlin un iluminado. Su lirismo metafísico tiene más afinidad con Keats que con Blake, aunque a veces, en sus fragmentos, de tan oscura trascendencia, no se halle lejos de los cantos proféticos de este. Mas en esos poemas, como en los demás escritos durante los largos años de su trastorno espiritual, hay siempre un impulso armonioso y luminoso que el paganismo encauzó y al cual prestó expresión. Al leer muchos de ellos nos sobrecoge aquella

radiante inteligencia que se abre paso, aquí o allá, entre las misteriosas sombras que la cercan. Sus mismas admiraciones juveniles, Schiller por ejemplo, nos confirman esa separación de su espíritu con el del místico vidente lírico.

Tal vez al lector español parezca extraña la defensa del paganismo latente en estas líneas; piénsese que en nuestra poesía, como en la francesa, a excepción tal vez de André Chénier, los mitos griegos son únicamente un recurso decorativo; pero nunca eje de una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades, lejos de estas otras convencionales por las que se rige la sociedad; reglas prolongadas y ennoblecidas por otros poetas, pero que alguien como Hölderlin no puede jamás reconocer, a menos de negarse a sí mismo y desaparecer.

[Luis Cernuda, «Hölderlin», en *Cruz y raya*, n.º 26, época 1, 1935, pp. 115-116].

Sin duda, la defensa del paganismo y la consideración que Cernuda tiene del propio Hölderlin como poeta bien podría aplicársela a él mismo y, salvando las distancias, también al autor de «Deseo pagano». No obstante, en la poesía de Juan Bernier es posible detectar ese aliento profético, al que nos hemos referido al principio, que nunca encontraremos en Cernuda y que caracteriza a Hölderlin. En la poesía de Cernuda falta el aliento bíblico, algo que es permanente en Hölderlin y, especialmente, en la primera etapa poética de Juan Bernier, correspondiente a sus dos primeros libros *Aquí en la tierra* (1948) y *Una voz cualquiera* (1959).

Cuando Phillip W. Silver (1997: 144-145), plantea el problema de los límites del romanticismo español en su obra *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, al referirse a Cernuda explica lo siguiente:

Cernuda, en el exilio permanente a partir de 1937, tras leer la poesía de Hölderlin, Leopardi y los románticos ingleses, reconfiguró su *obra* según lo que después se conocería como el paradigma romántico abramsiano⁸⁹. Así, al examinar la poesía

⁸⁹ Se refiere a la obra crítica de Abrams, especialmente a su extenso trabajo *El espejo y la lámpara*.

de Cernuda, podemos observar un ejemplo revelador de la peculiar versión española del alto romanticismo.

(Silver, 1997: 144-145)

En el mismo paradigma romántico abramsiano habría que situar también la poesía de Juan Bernier que desde su inicio asume el modelo cernudiano según declaró el propio poeta en el artículo «La antifantasia poética de Luis Cernuda»⁹⁰.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF GHIJKLM NOPQRS TUVW XYZa bcdefghijk JlmHn
- 13A-19B-11C-11D-14E-21F- 18G-28H-18I-11J-3K-4L-3M- 18N-13O-13P-9Q-16R-7S- 22T-15U-11V-13W- 22X-22Y-19Z-11a- 13b-8c-13d-6e-9f-9g-13h-12i-9j-12k- 6J-10l-11m-11H-13n
- Contiene 42 versos.

DESEO PAGANO

A Vicente Aleixandre

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto, paciendo los sonidos de los vientos suaves.
Inmóviles escuchas de la tarde
puros dioses de mármol sobre el verde,
marfil amarillento a los rayos del ocaso,
dioses azules en las sombras casi, más tarde fundidos en la noche.

Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas y soñolientas⁹¹ de los
prados.

¡Oh dioses sin problemas, domésticos, sin ansias de infinito!

⁹⁰ Bernier escribe en el número homenaje a Cernuda su artículo «La antifantasia poética y Cernuda», *Cántico*, n.º 9-10, 2.ª época, agosto-noviembre, 1955. En él al hablar de la poesía cernudiana refleja su propia poética. Así ambas comulgan en entender la poesía como un género en el que lo que se dice no parezca inverosímil o fantástico, es decir, una poesía que se desarrolle «aquí en la tierra». El citado artículo constituye igualmente una poética del propio Bernier.

⁹¹ En la edición comercial de la *Poesía completa* (2011) se produjo una errata en este verso al eliminarse las palabras «y somnolientas».

Mi mente ensombrecida tiene sed
de mármol
de blancura
de línea.

Veinte siglos columnas de desprecio, trémulos de blasfemias
sobre vuestros rostros, espejos de horizontes,
(¡oh⁹² Juliano!) han sido los caminos del mundo,
y os sepultasteis en la tierra
y habéis sentido los pasos del zagal y del arado
rozando vuestros miembros.

Y las vírgenes vistieron su marfil de la yedra brillante de los sotos
huyentes como Sabinas a las rústicas manos,
escondidas, silenciosas de sol.
¡Sacras vestales encubrid vuestra vergüenza!

Que veinte siglos no han sabido gustar la vida de vuestros ojos inmensos
ni comprender los pechos bronceados, triunfantes como el color de los trigos
y se han perdido en el laberinto de las ansias inacabadas,
de las pretensiones insatisfechas.

Lejos de la flauta y la sonrisa de Pan
que hacía danzar los cuerpos
como la brisa las palmas sobre el azul,
lejos del rabel
y la mirada de Narciso,
que hacía vibrar la belleza
en el ritmo de su propia contemplación,
lejos, muy lejos de la cítara lánguida,
consagrada de las noches,
sacerdotisa de las satisfacciones.

⁹² En la edición original de *Aquí en la tierra* el signo exclamativo de apertura no aparece.

¡Oh siglos,⁹³ volved!
¡Volved, pues os esperan los dioses,
los dioses del amor y la alegría
del sol, la luz, las fuentes y los prados,
los dioses vivos de la carne y los deseos!

⁹³ En la versión original de *Aquí en la tierra* no aparece coma.

2.1.2. Miro, ansiosamente miro

Se insertará en la sección «Tiempo de deseo» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

Dedicada a Gerardo Diego, esta composición mantiene el tema de la belleza viva y del deseo que la voz poética mira ansiosamente. La reiteración del verso que da título a esta composición al comienzo de cada estrofa indica una estructura muy marcada en sus cuatro estrofas por el paralelismo y la diseminación de los siguientes campos semánticos: cabellos, vestidos, joyas ardientes y olor de los cuerpos, cuya recolección encontramos en el antepenúltimo verso. Los últimos versos recuerdan el panteísmo globalizante y la fusión del poeta con la colectividad humana («porque la belleza es un hábito que cada ser derrama») que encontramos igualmente en *Song of My self*, de Walt Whitman. También el modo de expresión del conflicto del hombre moderno en Whitman se relaciona con Bernier en el empleo del verso libre retórico mayor (en términos de Isabel Paraíso, 1985) de gran extensión (más de catorce sílabas), que puede llegar a las veinticinco o más sílabas métricas. Efectivamente, este tipo de verso es una adaptación al castellano del verso usado por Walt Whitman quien, a su vez, se inspiró en la Biblia. Como verso libre retórico, se basa en figuras repetitivas (paralelismos, anáforas, etc.). Se trata de un metro privilegiado para la expresión de todos los grandes sentimientos: profundidad de la vida, desesperación, heroísmo, etc. que hayan su marco adecuado en los largos períodos del versículo (Domínguez Caparrós, 2016: 481). El carácter obsesivo de estos mismos sentimientos se manifiesta en las frecuentes repeticiones que lo caracterizan, como podemos apreciar claramente en esta segunda composición de *Aquí en la tierra* «Miro, ansiosamente miro...».

Comentario métrico

El octosílabo que da título al poema se repite a lo largo de la composición siete veces más una a la que se le añade la interjección («¡Oh!, miro ansiosamente miro»). La epanadiplosis de «miro» en estos versos intensifica el valor semántico del adverbio «ansiosamente» que queda flanqueado por esta forma verbal. También la aliteración vocálica y de las nasales especialmente transmite, junto al insistente ritmo trocaico del octosílabo, precisamente esa sensación de ansiedad que expresa. Esta inquietud altera angustiosamente la mirada por la que se accede a la belleza del mundo. Solo con la vista y el olfato se es consciente de la belleza exterior, aunque es imposible tocarla y fundirse en ella; de ahí la ansiedad. Por otra parte, ya se introduce el motivo central que protagonizará la penúltima parte de *Aquí en la tierra*: «una interrogación sin respuesta...» (Bernier, 2011b: 43).

La necesidad de mirar que surge de la voz poética nos revela un principio creador que caracteriza desde el primer momento la poética de Bernier (baste citar, además de este «Miro, ansiosamente miro», algunos poemas donde se explicita este verbo en sus propios títulos: «Mirar abajo», «Tan sólo mirar...», «Unos miran...»). Esta forma verbal se amplifica en versos de 17, 21, 11, 10, 14, 20, 22, 30 y 28 sílabas, entre otras medidas, partiendo de estructuras paralelísticas. A medida que el poema avanza, la amplificación es mayor. Al final del poema («Miro, ansiosamente miro / hasta que los ojos se duermen en el aéreo nimbo de perfume, que rodea las cabezas de estatua; / como ante una aspiración violenta de flores invisibles, / el espejo de las pupilas se empaña en éxtasis de sueño / ante este olor de una nuca donde mi beso no se atreve a pararse / o este adivinado de lirio o de nelumbo en cualquier ángel que pasa / y mi alma se enciende en una borrachera deslumbrante / porque la belleza e un hálito que cada ser derrama / de los cabellos, los vestidos, las joyas ardientes o el olor de los cuerpos / [...]») podemos

considerar la definición que López Estrada hace del término «versículo», en tanto que es considerado como cada uno de los fragmentos que resultan de la división de la prosa en partes más o menos semejantes en extensión y coherentes en cuanto a la significación (Garrido Moraga, 1990: 36).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEAFGHIJK ALMNOPDQPAIRO ACMSTUVD AWXY AZabScdeLfA
- 8A-17B-19C-11D-10E-8A-14F-19G-22H-30I-26J-33K- 8A-15L-10M-24N-24O-23P-23D-17Q-25P-8A-22I-18R-27O- 8A-14C-15M-17S-20T-18U-20V-21D-9A-13W-19X-28Y- 8A-32Z-17a-18b-20S-20c-16d-16e-22L-4f-8^a
- Contiene 48 versos.

MIRO, ANSIOSAMENTE MIRO...

A Gerardo Diego

Miro, ansiosamente miro

como si fuera a escapar de mi pupila devoradora
el oro lánguido y el brillante ébano plasmado de los cabellos,
su onda esculpida en luz, su miel estriada,
su blonda exhalación curvilínea.

Miro, ansiosamente miro

los que son un muerto mar de azabaches oscuros
y los que vuelan como jirones desgarrados de ámbar y seda,
los que parecen pasados por el amarillento cedazo del otoño,
¡ay! los miro como aquellos otros de roja escarcha coralígena en el níveo lago de las
frentes

o los que son como una ruina de plata oxidada o una veta de plomo recién abierta,
los miro como aquellos blancos, enteramente blancos, cuyo color antiguo es una
interrogación sin respuesta...

Miro, ansiosamente miro

cómo se abrazan las telas al calor de los cuerpos,
cómo se escurren entre la carne;
cómo se desgajan y flotan para volver a acariciar los senos de las vírgenes

en una orgía de indefinible tacto los vestidos que tienen el color de ojos,
las sedas verde alga o de una efloración⁹⁴ burbujeante de perlas amarillas,
los jerseys que ciñen los talles con una atracción de deseo coloreada
que se hunde un instante sobre la lana roja de los pechos
o se recrea perverso entre el escándalo decadente de las fibras amarillas.
Miro, ansiosamente miro
el oscuro azul que estrecha la piel tibia y rosada de los adolescentes
o el negro, ese negro que mata la sangre de los rostros pálidos
y recoge una secreta voluptuosidad en la violada sombra atrayente de los ojos.

Miro, ansiosamente miro
en el pétalo almendrado y tierno de los cuellos,
el oro que descansa sobre el estuche de carne,
en los cuellos donde un lirio blanco parece desmayarse
tal vez un solo rubí hiere como un ascua de destellos cambiantes
desde un pálido carmín hasta el más oscuro vidrio de sangre
o tal vez, como pequeños trozos roquizados de una tierra de dioses
los diamantes hacen restallar su coágulo de luz trémula y helada.
¡Oh! miro, ansiosamente miro
las joyas que sienten el latir de las venas
las esmeraldas como escamas de un reptil durmiente entre los senos,
los topacios, los ónices, los brillantes engastados en el platino agónico de los dedos...

Miro, ansiosamente miro
hasta que los ojos se duermen en el aéreo nimbo de perfume, que rodea las cabezas de
estatua;
como ante una aspiración violenta de flores invisibles,
el espejo de las pupilas se empaña en éxtasis de sueño
ante este olor de una nuca donde mi beso no se atreve a pararse
o este adivinado de lirio o de nelumbo en cualquier ángel que pasa
y mi alma se enciende en una borrachera deslumbrante

⁹⁴ El DRAE no recoge este vocablo, sino la palabra *afloración*. En la edición comercial de la *Poesía completa* (2011) sí se ha reemplazado.

porque la belleza es un hálito que cada ser derrama
de los cabellos, los vestidos, las joyas ardientes o el olor de los cuerpos
y yo siempre
miro, ansiosamente miro.

2.1.3. Morir

Se insertará en la sección «Tiempo de muerte» en *Poesía en seis tiempos* (1977). En esta composición, dedicada a Joaquín de Entrambasaguas⁹⁵, el poeta se enfrenta a la idea de su propia muerte para negarla, pues el poeta no desea sino vivir plenamente aquí, en la tierra, y planificar su existencia terrenal sin pensar en la muerte, una idea abstracta que el sujeto poético asume, aunque la imposibilidad de su experimentación le lleva a no aceptarla como realidad existencial y a no enfrentarla a la vida.

Como se desarrolla en el artículo «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)» (García Florindo, 2016), en este poema ya aparecen dos elementos clave caracterizadores del poema largo moderno de contenido autobiográfico: por un lado, la autorreferencia o automención del autor («mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier») y, por otro, el motivo del viaje interior de la memoria o proyectado hacia el futuro, como en este momento («yo que preparo mis maletas para viajes largos»).

Por otra parte, resuena especialmente en esta composición la influencia de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, cuando la voz poética alude al horror que ha recogido «cuando he oído los gritos, / los gritos de las madres que besan la flácida carne de sus hijos muertos, / cuando he visto los perros aullar y buscar sus cachorros entre estercoleros». La reiteración de este tipo de estampas truculentas que practicó el tremendismo provocará su lexicalización. Pero, como indica Prieto de Paula (2017: 94), en el caso de Bernier se revitalizan dichas imágenes al permitirnos entrever el fondo de la guerra civil española

⁹⁵ Según Pablo García Baena narra en una de sus últimas entrevistas (Delgado, 2013: 10), Juan Bernier no había considerado dedicar sus poemas hasta que Ricardo Molina y el propio Pablo intervinieron conscientes de la importancia pragmática que tienen las dedicatorias como expresión de agradecimiento por el mecenazgo y la promoción de la empresa editorial de *Cántico*. Este es el testimonio:

Es más, cuando [*Aquí en la tierra*] se estaba imprimiendo, Ricardo y yo nos dijimos: Juan no ha dedicado ningún poema; vamos a dedicar nosotros nuestros poemas a quien nos parezca. Y los dedicamos a quienes en aquel momento nos protegían de alguna manera —Joaquín de Entrambasaguas o Gerardo Diego—, pero a Bernier ni se le pasó por la cabeza.

como el marco que las contienen: los caídos en la batalla, los represaliados o los fusilados contra una tapia: «Cuando he visto peles sangrientos, sucios en la tierra, / que estaban cosidos a bayonetazos / como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras fuera / o aquellos de la cara negra, / aquellos bajo el muro blanco, con las manos atadas con cuerdas, / caídos boca abajo besando un charco bermejo en la arena». Debemos destacar, para concluir, la importancia de esta composición como constructo poético de su propio *Diario*, en el que comprobamos cómo la experiencia bélica deja una evidente marca vital y literaria. Baste para ello conectar el siguiente fragmento de su *Diario* con los versos que hemos seleccionado de este poema:

escribo rendido de marchas y contramarchas y de la emoción de la fatiga del combate. He visto veintitantos heridos rojos en un puesto de la Cruz Roja; heridos que nosotros pasamos a la bayoneta. He cargado muertos en camiones... Hemos robado el pueblo y hemos comido de él, de sus matanzas, de sus gallinas.

(Bernier, 2011b: 94)

Sin duda, el poema expresa una primera factura y un claro alejamiento de la estética de *Cántico* por su incursión en una poesía de exasperación existencial, articulada sobre oposiciones como cerebro-corazón, frialdad-calor de carne, realidad-sueño. El poeta que pretende apurar el goce de la vida no logra acallar la voz de la razón que recuerda la verdad existencial y la verdad histórica, los muertos de la guerra civil que imponen la atroz realidad y provoca la protesta.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFAG HIJKLMN OPQR STUV WXYZaT bcdefg hijkflmno pqrFL tuvwxy
zABLCBDBE FXahGH IJzKLM NOP

- 9A-22B-17C-13D-15E-17F-15A-7G- 16H-21I-7J-13K-22L-10M-14N- 17O-19P- 16Q-21R- 19S-11T-21U-19V- 3W-17I-11X-17Y-14Z-16a-13T- 13b-20c-29d-27e- 23f-14g- 16h-14i-14j-18k-11f-17l-14m-25n-29o- 13p-22q-22r-12s-18F-20L- 16t- 12u-24v-9w-19x-18y- 23z-7A-16B-17L-18C-13B-22D-15B-17E- 18F-22X-16a- 14h-12G-14H- 10I-3J-20z-19K-18L-24M- 12N-20O-13P
- Contiene 81 versos.

MORIR

A Joaquín de Entrambasaguas

Acaso no creo en mi muerte.

Acaso no, porque está lejos como un deseo demasiado pretencioso.

Como un país al que podríamos ir y no iremos nunca

mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier,

yo que preparo mis maletas para viajes largos⁹⁶

y acaricio cualquier futuro como si hubiese llegado,

esta gran piedra del camino, esta palabra *muerte*,

la esquivo sin mirarla.

Aparto la mirada como ante una cara deforme,

como cuando encontramos un mendigo en la calle, un mendigo que tiene hambre

y sin hablar lo dice

y acusa con sus ojos nuestra piedad muerta,

aparto la mirada porque ni una sola inquietud, ni un soplo de tristeza

quiero cargar sobre mi alma frágil

que como un pez se escurre de unas manos molestas.

Me he parado a pensar muchas veces sobre un cuerpo perfecto,

sobre una forma bella o una atmósfera o un aire puro que se aspira

y a veces, el sonido solo de una esquila en el campo

⁹⁶ La influencia de *Hijos de la ira* es muy patente en esta primera etapa de la poesía de Bernier. Este verso nos remite concretamente al poema «Preparativos de viaje». Recordemos también que *Diario íntimo* es el subtítulo de *Hijos de la ira*. Igualmente, Bernier sigue el modelo de Dámaso Alonso y de Cernuda al concebir su poesía como una verdad personal en un diario íntimo.

me ha sobrecogido hasta fundirme con la entera onda de su éter vibrante.

Otras, sentado sobre el latir intenso de unos sentidos ávidos,
yo, Juan Bernier, me paré muchas veces
como desde una roca desde la cual miramos un horizonte puro
y vemos extasiados cualquier torrente que a nuestros pies se estrella.

También
borracho de quietud como una bestia satisfecha en su hambre,
lo único vivo en mí, que me movía
como un mecanismo secreto cuyo tictac solo uno oye,
era el bullir de los deseos acariciados,
candente melodía, nota por nota recreada
donde yo, Juan Bernier, me paré muchas veces.

Mas ni un instante solo ese futuro cierto
de las capas pluviales, sucias y manchadas, en monótono acorde,
esa carroza fúnebre de pobre purpurina que chirría al andar los caballos renqueantes,
ese letal futuro del depósito húmedo rezumando en los muros un nitro salobre,
esos cuerpos tendidos, manjares inertes de moscas en los abiertos féretros,
jamás para mí lo pensé un instante tan solo.

No preparo las maletas para este viaje terrible,
hay como un hálito fuerte de mi carne viva
que impide ni aún pensar que he de realizarlo,
un soplo que repugna y desecha ese aliento nauseabundo,
el aliento imborrable de los féretros,
el mismo de una flor bella que en el cementerio se coge,
de una flor bella, huraña al olfato sin embargo,
como si hubiese prendido su perfume de la fétida exhalación de una rendija
y su color estuviese teñido vagamente del blancor cerúleo de unas mejillas muertas.

Mas sin duda es verdad cuando he oído los gritos,
los gritos de las madres que besan la flácida carne de sus hijos muertos,

cuando he visto los perros aullar y buscar sus cachorros entre estercoleros,
sin duda es verdad, porque en las ropas negras,
hay como un vacío, como un corte seco de algo desgajado,
de algo que se ha ido y deja una estela silente y sombría de tristeza.

Cuando he visto peleles sangrientos, sucios en la tierra,
que estaban cosidos a boyonetazos
como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras fuera
o aquellos de la cara negra,
aquellos bajo el muro blanco, con las manos atadas con cuerdas,
caídos boca abajo besando un charco bermejo en la arena.

Sin duda es verdad este futuro atroz donde la tela podrida de la carne
se deshilacha y rompe,
final de un largo sueño en el que todo ha sido pensar,
pensar el porqué y el para qué de una vacilante certeza,
donde algo que llamamos tiempo se escapa y agarrota en los dedos
en una hora hinchada o en un minuto monstruoso,
en el que todos los ratos tristes, los quejidos que han pasado y los sollozos
desde el primer vagido al último grito angustioso
se estrujan como una esponja de hiel sobre los labios secos.

Este cerebro frío, espejo indiscreto de verdades crueles,
azote que despierta de sueños con la brutal luz de una lógica fría,
esta pensante arquitectura nunca bastante odiada
habla con el lenguaje de la experiencia horrible,
sin duda es verdad, pero yo no preparo
ni una sola maleta para este viaje absurdo.

No, porque yo no quiero morir
no quiero.

Lo dice mi cerebro pero todo un hervor caliente de mi carne
repugna estremecido el cortejo pavoroso. Ese glacial frío
que como por una ropa desgarrada penetra en los huesos

lo odia el calor de mi vientre, y mi pulso embiste tenso sobre cualquier quietud eterna.

No quiero morir pues he nacido vivo,
vivo como un corazón tras una carrera presurosa, y no exánime
como una piedra yerta en medio de la estepa.

2.1.4. Pero él llamaba a la muerte...

Se insertará en la sección «Tiempo de Hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977). Junto a «Deseo pagano», este poema es uno de los primeros escritos por Bernier, según declaró en una de sus últimas entrevistas Pablo García Baena: «Esos dos poemas son los únicos que tenía Juan Bernier de antiguo cuando empieza a escribir el suplemento de *Cántico*, lo demás está escrito para ese suplemento» (Jiménez, 2017).

El desarrollo del poema se establece con la alternancia de la analogía del mundo bien hecho y el «pero», que fractura, en este caso, de manera abismal la belleza del mundo ante la tortura del reo protagonista. Destaquemos también la hibridez dramática del poema y su desarrollo épico, en tanto que se cuenta la historia del martirio de Damiens, el regicida.

Esta composición sintetiza una característica medular en toda la obra poética de Bernier: la dualidad opositiva, la dicotomía o el contraste que su mundo poético contiene. Esta dialéctica también es fácilmente palpable, por ejemplo, en la última composición homónima del libro «Aquí en la tierra» donde el poeta separa también el mundo frívolo de los de arriba frente al mundo oprimido de los de abajo. En la composición que nos ocupa ahora observamos en las estrofas impares el canto a la hermosura natural-espiritual que el orden universal mantiene en lo vivo, mientras que en las estrofas pares, anafóricamente, se remite al título de la composición y, de forma muy minuciosa, se desglosa la crueldad humana mediante la descripción de la tortura de un reo cuya identidad histórica no conocemos hasta el antepenúltimo versículo: Damiens.

Aunque no deje de ser una conjetura, es posible que la creación de este poema lo motivase la ejecución de Antonio Romero Jiménez⁹⁷, presenciada por Bernier la madrugada de 24

⁹⁷ Antonio Romero Jiménez (1875-1939), natural de Puente Genil, y perteneciente a una familia acomodada, hizo carrera militar en las guerras de África. Fue alcalde de su pueblo en tres mandatos (1920-1922/1930-1931/1935-1936), presentándose en este último por el partido socialista. Al término de la guerra

de octubre de 1939, según narra el poeta en el episodio «Esperpento de Goya» de su *Diario*:

La madrugada de hoy he visto morir a D. A. Romero. El garrote español, instrumento que ayer mismo vi ponderar a Papini en la estupidez de *Gog*, ha funcionado sobre el cuello arrugado de este viejo sesentón. Era el único de los “morituri” que conocía. Un solo apretón de manos enérgico, hace cuatro años, hizo que no olvidase su bigote rubio y caído, sus ojos vivos y azules, su figura móvil y simpática. En sus sesenta días de condena, y en su muerte, se ha portado con una serena dignidad y estoicismo, me dice Gonzalo, el policía. Sólo al ver la argolla y el palo tuvo un gesto de asombro y decaimiento... Hay una distancia inmensa entre los matices que la ley establece, sádicamente, en la muerte. Don Antonio pareció medir toda esta crueldad.

— ¡No! ¡No esperaba esto! — dijo.

Después lo ahogaron lentamente.

(Bernier, 2011b: 164-165)

Por otra parte, en los pasajes titulados «La matanza» y «Aquello era morir» del *Diario* (Bernier, 2011b: 30-33), el escritor rememora y describe las matanzas de animales en su pueblo con un estilo en prosa que, de alguna manera, podemos vincular con el estilo truculento empleado en los versículos descriptivos de la tortura del reo.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIEJ KLMN FEOPQ RSTU FVWX YZ FaIbcdefg FaIh ijkl FmFVnop
qrCs FtFu vwsxyF

fue arrestado por masón y estuvo en los calabozos de la calle Ancha hasta su condena a muerte. Solicitó ser fusilado como correspondía por ser militar, pero se le denegó, aplicándosele el garrote vil. Por haber permanecido fiel a la República, sus antiguos amigos militares africanistas Queipo de Llano, Millán Astray y el propio Franco decidieron aplicarle el más duro de los castigos con una ejecución pública ejemplarizante, siendo así el único ajusticiado por garrote vil en la provincia de Córdoba. Fue ejecutado en el paseo de la Victoria delante de la multitud con una dignidad y entereza insólita, como el mismo Juan Bernier resalta.

- 18A-13B-15C-14D-12E- 12F-22G-16H-22I-18E-19J- 13K-14L-12M-14N- 12F-15E-13O-15P-12Q- 16R-12S-13T-13U- 12F-15V-18W-16X- 24Y-27Z- 12F-25a-29I-16b-19c-31d-26e-20f-26g- 12F-14a-14I-12h- 15i-13j-14k-14l- 12F-18m-19F-19V-30n-14o-17p- 13q-22r-21C-16s- 12F-18t-12F-17u- 24v-13w-14s-18x-6y-11F
- Contiene 68 versos.

PERO ÉL LLAMABA A LA MUERTE...

A Mario López

La vida es bella como una atmósfera en una noche de luna
 donde el halo diáfano del éter dormido
 es como el respirar puro de un cristalino dios,
 de un dios que se recrea con su linterna mágica
 proyectando su haz sobre el rostro del mundo.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba,
 la llamaba con gritos que herían lastimeros los ecos de los rincones
 que ululaban en el espacio como un dolor hecho onda,
 como gritos de niño azotado o de animal que se degüella palpitante.
 Como aullidos de perro que se ahogan en un pozo profundo
 sus gritos se clavaban en cualquier corazón que no fuese humano.

La vida es bella como una aurora de abril
 goteante de agua sobre las hojas pulidas
 cuando el sol rompe la neblina del río
 y se encienden los prados en húmedos reflejos.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.
 Su grito era áspero y ronco su estertor gemebundo
 de carne machacada y de músculos rotos,
 anhelante melodía de nervios que se queman
 en un cuerpo preso, impotente y sensible.

La vida es bella como esa lejanía de los astros
que abre cualquier pecho, en un pasmo divino,
a humillarse amoroso ante el misterio tenso
de un Dios que escondido palpita en los espacios.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.
Su rostro era como el de un Cristo sin agua en la sangre
con ojos encendidos entre párpados exhaustos de lágrimas.
Tres días en el potro tendido y aún no había muerto.

La vida es bella como un jacinto blanco que expira lentamente en un vaso de ágata,
como un cuerpo de ángel desnudo que se baña en el mar tibio y luminoso de una
vidriera alta.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.
Un crepitante rumor de la carne quemada surgía del potro y el reo gemía.
Cuidadosamente, el doctor graduaba la tenaza y el garfio; la salmuera y el líquido
plomo humeante
tatuaban al humano despojo con oscuras manchas,
los cuchillos cortaban expertos lentamente en trozos pequeños
las yemas de los dedos; las uñas se sacaban despacio y las planchas rojas mordían sus
pies temblorosos,
despacio, para hurtar su cuerpo a la nada insensible y empujarle vivo hasta el día
tercero.

¡Oh! la vida es bella como una jungla en sombra bajo un tórrido sol,
como una selva inmensa, eterna sesteante encendida en rumores y misteriosos ecos.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.
Su cabello era ya blanco en este tercer día,
El brillo de sus ojos estaba agonizante
como sus gritos ya estertores profundos.

¡Ah! la vida es bella como un crepúsculo de otoño
cuando el alma y la niebla se junta en los ojos

y una tristeza dulce desciende de los cielos
a compás de las hojas desgajadas del árbol.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.

En la plaza, el último espectáculo era una sed impaciente;
antes que se apagase el reo, el final de su martirio llegaba.

Cuatro potros enteros relinchaban al denso olor de la sangre.

Bajado en las manos recias de los cuatro verdugos sintió el alivio de las tensas tenazas
del potro.

Un silencio se hizo: atado de piernas y brazos
el chasquido seco de los látigos rasgó al aire fúnebre.

Ah, la vida es bella como un sistema lógico,
como la teoría sin límites de las fuerzas o de las magnitudes,
es bella y cualquier hombre se arropa en su perfume que trasciende de Dios
y empapa un alma agradecida de haber sido creada.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.

No tenían piedad sus músculos fuertes de su dolor vivo,
crujían los huesos y el reo gritaba
mientras el sudor teñía de plata la piel de los potros.

Resistía y una impaciencia ardiente, una locura sádica del último destrozo
hizo un corte hábil al regicida en el muslo.

Como una rama fuerte que cruje desgajada
el caballo marchó con su presa sangrienta. Moría Damians
y hasta el chasquido último
él llamaba a la muerte, él la llamaba.

2.1.5. Interrogación

Se insertará en la sección «Tiempo de ahondar» en *Poesía en seis tiempos* (1977). A la versión aparecida en *Cántico*, 4, abril, 1948, p. 3 [53] se le añaden los versos 1-76. Curiosamente ese mismo año se publica íntegro en *Aquí en la tierra*. Cabe plantearse la imposibilidad de publicarse en la revista íntegramente por motivos de espacio.

«Interrogación» se convierte así en la pieza más extensa, con 134 versículos, seguida del último poema homónimo del libro, «Aquí en la tierra», con 121 versículos. Estas composiciones están más vinculadas a la escritura autobiográfica, y es posible que su creación se haya producido en coexistencia con el proceso de escritura del *Diario*. Quizás lo que comenzó con intención de un desahogo autobiográfico en su *Diario* dio lugar al poema. Destaquemos, en este sentido, el recurso de incluir la fecha en el tercer versículo («23 de marzo del año lluvioso de 1947»). Este último recurso confiere también al relato del poema un tono de crónica histórica, de verdad incuestionable ante el dato meteorológico, pues el hecho de que 1947 fuera un año lluvioso ha quedado históricamente constatado. Tan solo un mes antes —el 24 de febrero— el río Guadalquivir se había desbordado, causando inundaciones, especialmente en el estadio El Arcángel, inaugurado dos años antes, el 8 de septiembre de 1945.

Bernier despliega aquí su preocupación existencial, una constante en su obra, apoyándose en la necesidad de un interlocutor, un Dios ante el que plantea su existencia inexplicable, su eterna pregunta fuera de él. Por otra parte, busca también su repuesta buceando dentro de sí, en un pozo oscuro donde no se ve nada. Este último motivo congrega un conjunto de poemas en la última sección de *Poesía en seis tiempo* titulada «Tiempo de ahondar» y posteriormente dará lugar a su último libro: *En el pozo del yo* (1982).

Según García de la Concha⁹⁸, el poema contiene la gran pregunta que está en el quicio de la poesía de Bernier, el sentido del ser y de ser en un tiempo y un espacio concretos. La pregunta va dirigida al propio fondo ignorante o al fondo de las cosas y, buscando un asidero para organizar la respuesta, recurre a Dios.

En definitiva, «Interrogación» formula la clásica pregunta existencialista acerca del ser y el destino del hombre, y se resuelve en términos religiosos sin que falten la inquietud y la insatisfacción, inseparables en quien no posee la fe del carbonero, de la conciencia del carácter ortopédico de la solución, más propia de la reducción al absurdo que de la convicción sólida; sobre todo si viene inmediatamente seguida de una apelación a la vida y al goce de los sentidos como justificación alternativa, siempre que se suspenda, por ser inevitable e inmodificable, la angustia que produce la caducidad de la vida. Y si esa angustia había fomentado la apelación a lo absoluto religioso, la vuelta final al punto de partida nos deja en el aire la hipótesis no verificada de Dios y la inmortalidad.

⁹⁸ García de la Concha afirma lo siguiente:

Llegados a este punto, podemos reconstruir la ideología que sustenta la cosmovisión de Bernier, su estética y su poética. El pensamiento racional únicamente produce sombras y angustias de muerte; por esa vía, que pretende «ansias de infinito», sólo cabe tropezarse con el futuro cierto de la limitación y, enfrentados a ella, resta tan sólo el asidero de una creación convencional, Dios. Mejor, pues, recurrir a los dioses domésticos y, en protesta por todas las limitaciones de la existencia, las connaturales al hombre y las que son productos sociales e históricos, apurar el goce sensorial de la vida en los pequeños placeres inmediatos. Digo que de ahí fluyen su estética y su poética. Baste recordar la importancia que en todos sus poemas tiene la aportación de los sentidos y su opción decidida por lo natural frente a lo histórico. No se trata sólo de ámbitos temáticos o situacionales de sus poemas: el método mismo de aproximación a las cosas es siempre sensorial. Contestando el viejo principio escolástico de que «no hay nada en el entendimiento que antes no haya estado en los sentidos», Bernier concibe a éstos como vía y residencia final autónoma de sus vivencias.

Incluso en los momentos en que construye un discurso lógico, siente la necesidad imperiosa de proyectar de inmediato cada enunciado intelectual sobre un espacio imaginativo específicamente sensorializado. Abro al azar: «la vida es bella»: hasta ahí el enunciado; y en seguida: «como una atmósfera en una noche de luna / donde el halo diáfano del éter dormido / es como el respirar puro de un cristalino dios»; «pregunta dirigida a nadie», otro enunciado racional, y de inmediato: «acaso al pozo oscuro de mí mismo»; «¡Oh Dios! Deja que me agarre a tu nombre para tener un solo apoyo en el vacío»: es un enunciado intelectual que es jalonado con la concreción plástica, «porque mi frente es como un laberinto de espejos...» (García de la Concha, 1987: 793-794).

Al cabo de los años, en 1986 esta «Interrogación» de Juan Bernier conformará el hipotexto de un poema que Alfonso Canales publicaría en el volumen colectivo *Homenaje a Juan Bernier*⁹⁹. El texto del poeta malagueño recuerda y reivindica la potente voz existencial e imprecatoria que Bernier ofrece especialmente en este poema de su primer libro. La composición es la siguiente:

A JUAN BERNIER, AL CABO DE LOS AÑOS

Cuánto ya transcurrido desde el día lluvioso
en que te preguntaste a la luz de una lámpara,
ebrio de alcohol y juventud, si era
algo explicable salvo Dios. ¿Increpas¹⁰⁰
aún al Padre? ¿Lo sigues complicando¹⁰¹
con tus desasosiegos
luminosos? Tal vez te hiciste sabio,¹⁰²

⁹⁹ Título del volumen que publica la Diputación Provincial de Córdoba en junio de 1986 con motivo del nombramiento de Juan Bernier como Hijo Predilecto de la Provincia. El libro estuvo al cuidado de Manuel César Márquez, Lola Salinas y Diego Ruiz Alcubilla. En él participa con un texto dedicado a Bernier una extensa nómina de poetas mayores y jóvenes afines a él no siempre estética como personalmente. Por orden alfabético fueron los siguientes: Antonio Abad, Antonio Almeda, Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro, Rafael Arjona, María Victoria Atencia, Julio Aumente, Rafael Ballesteros, Francisco Bejarano, Felipe Benítez Reyes, Pepe Bornoy, José Manuel Cabra de Luna, Alfonso Canales, Francisco Cano, José Luis Cano, José Manuel Cardona, Francisco Carrasco, Antonio Carvajal, Juana Castro, Mercedes Castro, Manuel de César, Carlos Clementson, Antonio Colinas, Carmen Conde, Dámaso Chicharro Duarte, Alejandro Duque Amusco, Antonio Enrique, Manuel Fernández Gamero, Jesús Fernández Palacios, Antonio Flores, Antonio Gala, Francisco Gálvez, José García, Pablo García Baena, Alberto García Ulecia, José Infante, Rafael Inglada, Luis Jiménez-Clavería, Luis Jiménez Martos, Manuel Jurado, Concha Lagos, Juan Lamillar, Rafael León, José María Lopera, Mario López, Alejandro López Andrada, Salvador López Becerra, Javier Lostalé, Roberto Loya, Leopoldo de Luis, José Lupiáñez, Jacinto Mañas, José Luis Mañas, Luis Martínez de Merlo, Manuel Medina González, José de Miguel, Miguel Molina Campuzano, Ricardo Molina, Vicente Núñez, Pilar Paz Pasamar, Fernando Pérez Camacho, Rafael Pérez Estrada, Fernando Polo de Alfaro, David Pujante, Antonio Quintana, Fernando Quiñones, Miguel Ramos, Mila Ramos, Carlos Rivera, Antonio Rodríguez Jiménez, P. Rodríguez Spiteri, Mariano Roldán, Antonio Romero Márquez, Francisco Salgueiro, Lola Salinas, Manuel Salinas, Emilio de Santiago, Fernando Serrano, Juvenal Soto, Alfonso Toledano, Juan Valencia, Fidel Villar Ribot, Luis Antonio de Villena, Lola Wals, P. P. Zarco.

¹⁰⁰ Como vemos en «Interrogación», Bernier adopta esa actitud increpadora en muchos de sus poemas. En este sentido, conviene destacar el titulado «Imprecación», de su siguiente libro *Una voz cualquiera* (1959).

¹⁰¹ Clara referencia intertextual con el primer verso del poema «Borracho», de *Una voz cualquiera* (1959): «Que no te complique a Ti, me dicen todos».

¹⁰² «El sabio» es otro motivo temático que Bernier trató para cuestionarlo o denunciarlo moralmente, así como a la «gente importante» que controlan la sociedad. En su poesía se deduce que en la figura del sabio ha de residir una responsabilidad moral hacia la sociedad, cosa que el propio Bernier, como erudito que fue, logró a través de su propia escritura entre otras dedicaciones. Apuntemos en este sentido poemas de *Poesía en seis tiempos* (1977) como «Sabios» o «Locura» (variante del poema «Los sabios», del último libro de Bernier *En el pozo del yo* (1982)).

te amansó la resaca,
y ahora vives en paz con el terrible
acosador.

No huyas, Bernier, de aquellos años
que airado defendiste —Job disconforme, héroe—
de la lepra del tiempo.

Recibe tu sazón con ironía
e interrógate aún, irrazonablemente,
como hacías entonces.

[Alfonso Canales, en *Homenaje a Juan Bernier*, Córdoba, Exma. Diputación
Provincial, 1986: 38].

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- AB CDEFGHI JKLE MC NOPQRS TUVWXYZ Zabcd efghi jklmno Cpqrstu avwx
yzABCD EFGHI IJKLMNOPQR STUCFVW XIYYZafbUcdr LefghbhiLmjk lmnCoQ
pUpqar asNCtmJ uvawxyzA
- 15A-23B- 22C-29D-25E-22F-25G-19H-24I- 24J-29K-24L-21E- 26M-25C- 30N-17O-
27P-24Q-23R-23S- 26T-26U-20V-22W-17X-22Y- 25Z-29a-26b-21c-26d- 33e-34f-22g-
30h-21i- 25j-16k-23l-33m-27n-22o- 32C-27p-26q-29r-25s-28t-38u- 29a-18v-22w-31x-
22y-22z-21A-19B-21C-24D- 19E-19F-18G-18H-26I- 28I-23J-23K-20L-20M-28N-
28O-21P-22Q-18R- 21S-30T-18U-22C-17F-15V-18W- 22X-17I-28Y-21Y-20Z-21a-
27f-27b-27U-26c-24d-15r- 20L-25e-18f-25g-17h-19b-19h-12i-21L-21m-18j-16k- 16l-
22m-17n-19C-18o-15Q- 18p-19U-17p-27q-22a-14r- 22a-23s-16N-17C-19t-18m-21J-
15u-25v-16a-29w-18x-18y-14z-20A
- Contiene 133 versos.

INTERROGACIÓN

A Miguel del Moral

Heme aquí¹⁰³ que con una lámpara encendida velo
solo entre cuatro paredes ya y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna
23 de marzo del año lluvioso de 1947
como un preso que jamás sale, pero en cuyo cerebro está presente el mundo
como si sus ojos barrenasen el opaco cristal de las tinieblas, así mi lámpara y yo
sobre Norte, Sur, Este y Oeste, heridos por el berbiquí agudo de una interrogación
que lanza una pregunta sin límites, ancha como una estepa en que anochece
honda como un suspiro cuya raíz está escondida entre una ceniza de tristeza
pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo
acaso a la palpitante alma que se adivina en el sueño nocturno de las cosas.

¡Oh Dios! deja que me agarre a tu nombre para tener un solo apoyo en el vacío
porque mi frente es como un laberinto de espejos donde toda forma infinitamente se
entrecruza
un caracol en el que el más nítido arpegio se pierde en una vibración monótona
y toda claridad se ahoga en el profundo pozo de la reflexión.

¡Deja! déjame tu nombre, que apuntele con él la ruinosa arquitectura de mi fe,
que tu clavo sostenga el maniquí de este gusano que roe la manzana del mundo.

Pues antes de preguntar por mí mismo un aleteante zumbido abruma la siesta inmensa de
la duda
que trae el rumor de lo que yo no soy y está fuera de mí
y en los cinco sentidos abiertos la movediza inquietud de toda distancia se recoge,
cuando playas de arena la pupila, la forma innumerable de las cosas pisa,
sobre el cristal convexo el color clava su agudo temblar de fajas espectrales

¹⁰³ También Dámaso Alonso utilizó esta expresión en el poema «La injusticia», publicado en la segunda edición de *Hijos de la ira*. Reproducimos los versos 50-53 del mismo: «Heme aquí: / soy hombre, como un dios, / soy hombre, dulce niebla, centro cálido, / pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura».

y la herida del crepúsculo desangra en la mirada sus vidrios encendidos.

Fuera de mí, en el bosque, el viento da voz a las hojas y a las crenchas rasgadas de los tallos

sobre mis oídos riza el mar su crepitar de espuma como azogue en un crisol hirviente

o en Agosto¹⁰⁴ las espigas cantan la lánguida nana de las siestas

¡ay! fuera de mí oigo la fuente como la sola voz murmurante del campo

o la esquila dar la hora nostálgica y eterna de la tarde

o el silencio como un sonido más que para cóncavo y expectante¹⁰⁵ la vida.

Fuera de mí el sol resucita los olores dormidos en el frío de las corolas

sobre el tercer sentido el aroma de la húmeda tierra encristalada por el rocío goteante

o cuando zumba el denso tomillo como un insecto al oído de los pulmones abiertos

o refresca el arroyo con su verdescente perfume de acantos limpios

o las rosas, las magnolias, la albahaca y la embriaguez voluptuosa del sándalo quemado...

Sobre el mágico filtro de los cinco sentidos fuera de mí como un agua fresca tras un camino sudoroso

el dulzor de los panales calientes o el zumo escarlata de las fresas en el marfil enrojecido de los dientes

las perlas agridulces de la granada deshaciéndose en las fauces secas

o las salsas, las gelatinas, las exquisiteces de los confites reanimando un hambre apagada

o el hambre misma que hace fluir la saliva ante un duro pan que se desea...

Fuera de mí la caricia del musgo húmedo sobre los pasos sin rumbo por los valles

tendido cara al cielo en la paja virgen de las eras

o cuando el agua repentina del lago estremece su escalofrío en mis venas.

Fuera de mí, abierto el quinto sentido; en la tibia acogida de la noche el latir de una sangre hace latir la mía

cuando en el lecho la desnudez de los cuerpos mata la inmaculada blancura de las sábanas

¹⁰⁴ Mantenemos la mayúscula aquí, aunque en la edición comercial de *Poesía completa* (2011) se ha optado por respetar la norma ortográfica.

¹⁰⁵ Informamos del error ortográfico **espectante*. Así apareció en las distintas publicaciones hasta que ya se solventó en la última edición comercial de *Poesía completa* (2011).

y carne contra carne todo muere en el abrazo de una impaciente sed.

Aquí mismo entre cuatro paredes mi mano parece aprehender como a un puñado de arcilla
el tacto del mundo

traspasar mi mirada la cenital tiniebla de la noche hacia el mapa inmenso de la tierra.
Sobre la ciudad en que vivo también otras luces encendidas que traicionan el sueño
repartidas aquí y allá bajo los campanarios donde rítmicamente late el corazón del tiempo,
otras luces en las sierras, en los campos, en el encrespado banderín de los mástiles
y junto a ellas quizá otros hombres, solos como yo, que han encendido la lámpara de su
pregunta
y arriba la catarata luminosa de los astros, el silencio de las órbitas en la pizarra ilimitada
de los cielos.

¡Oh! Mirar arriba, más allá de los soles encendidos en su pálido estertor agonizante
o, abajo, al espectral azogue que inquieta y late en cada cosa
a la elipse adivinada de los astros sobre el vacío mar de los éteres
o el pozo infinito donde el tacto deja de gravitar en el enmascarado caparazón de los
átomos.

Mirar, mirar sobre los seres desgajados de la tierra donde vivimos
los que no tienen raíces como los árboles o las rocas que los aten
sino que son como máquinas maravillosas de carne que se mueven
hormigas en la corteza desquiciada del tronco del planeta
sultos al aire como águilas que cortan el frío abisal de la atmósfera
o reptantes sobre el limo con un estremecimiento escurridizo de zigzás¹⁰⁶.

Mirar no ya todo esto sino nuestro propio cuerpo que se sabe
desde los pies hasta los ojos que no se pueden ver a sí mismos,
nuestro cuerpo como una irreparable exhalación descubierta,
palpitante manojos de deseos y de rosas de sangre,
mirar, mirar todo esto y hundirlo, ciega la mirada, en la interrogación de nuestro cerebro.

¹⁰⁶ Mantenemos la forma original *zigzás en lugar de la correcta zigzag que sí aparece en la edición comercial de *Poesía completa* (2011).

Porque todo el blanco mar de luz y los azules, los rojos y amarillos colores de las cosas
pintados en esmalte sobre la alada orgía movediza de los insectos
en las plumas de los pájaros o en las escamas de glauco vidrio de los peces
todo el blanco mar diluido en el nupcial ónice del amanecer
derramado en el coágulo tibio de los rubíes del crepúsculo
toda, toda la luz, dentro ya de vuestro cerebro languidece de su llameante esplendor,
dentro ya, agoniza de sus leguas estelares y se recoge y achica como un pájaro muerto
porque lo envuelve la jauría sin voz de una tiniebla devoradora
y nuestra mirada no ve sino muy lejos a una distancia subterránea
sólo una antorcha casi extinta que tiembla en la mano de nadie.

Como una estrella que centellea entre los jirones¹⁰⁷ de un velo de nubes,¹⁰⁸
toda, toda la luz languidece cuando sobre ella lanzamos el inútil taladro del pensamiento
con la soberbia de no ser piedra ni roca privada de ojos
sino pupilas abiertas a la redondez entera e incitante del mundo
vuelto también al pozo impenetrable de nosotros mismos
donde se ahoga la última raíz de nuestro grito
o germina la semilla aún fresca de las sonrisas blancas.

Porque al parecer somos un manojo de carne que remeda las estatuas
donde una sangre escarlata bulle en los huecos de las venas,
solamente acaso una fórmula química combinada por el tiempo en el matraz de la vida
desde el agua primigenia hasta cualquier monstruosa ligazón del carbono
o no somos nada que se pueda tocar con las yemas de los dedos
nada sino una sombra de las que queman de pronto el horror de los niños
a la que un perro metafísicamente no puede morder aunque gritemos bajo sus dientes
porque en verdad¹⁰⁹ la vorágine enjaulada de nuestra mente nos hace dudar de nuestra
carne,
mientras el impulso cálido de nuestros músculos trae la vacilación a nuestra frente

¹⁰⁷ Errata en *Cántico*: *girones.

¹⁰⁸ La versión original de *Cántico* comienza en este verso.

¹⁰⁹ El sintagma *en verdad*¹⁰⁹ aparece entre comas en la versión de *Cántico*. Se trata de un marcador discursivo muy empleado en los textos bíblicos.

como dudamos de los falsos dioses o sonreímos a las utopías de los locos
y la vacilación nos hunde en una carcajada de impotencia que se resuelve
hosca hacia todo más allá en el espacio y en el tiempo.

Sólo que cada uno tenemos un nombre y este nombre nos hace ser
no sabemos qué, pero sí ser aunque sólo sea una hormiga borracha entre los mundos,
un día semilla derramada en el húmedo hervor de un vientre,
fruto del después de la lujuria exánime¹¹⁰, vagido sin luz en los ojos y llanto
que vino como una larva ciega de pronto deslumbrada
a añadirse en una cuenta más a un rosario infinito de carne,
llanto y, luego,¹¹¹ luz mezclados en el vaso sin fondo de los años
creciente como un tallo en un bosque de hombres
con un nombre, con nuestro nombre, a preguntar el por qué¹¹² y el para qué de ser,
como un perro que ladra un ladrido infinito en la madrugada sombría
sin otra respuesta que la última vibración de su garganta
que se ahoga en el grito desconsolador del silencio.

Porque nuestra primera angustia fue¹¹³ mirar hacia adentro,
donde no mira la piedra ni el árbol ni cualquier bestia de ojos penetrantes
mirar hacia adentro donde toda interrogación se pierde
sobre nosotros mismos como sombras en la caverna del mundo
sombras en las que hay algo más verdadero que un puñado de arcilla
y es una lágrima, un sollozo, un dolor o una risa.

¡Oh, Dios!¹¹⁴ déjame que solo, sufra en este ergástulo¹¹⁵ de angustia
atado a la brisa que roza con su tibia exhalación mi frente

¹¹⁰ Errata en la versión de *Cántico*: *exámine.

¹¹¹ En la versión de *Cántico luego* no aparece entre comas.

¹¹² En este caso debe escribirse junto, pues se trata de un sustantivo: el *porqué*. En la edición comercial de la *Poesía completa* (2011) sí se ha reemplazado.

¹¹³ La forma *fue* aparece tildada en la revista.

¹¹⁴ En la versión de *Cántico* no existe exclamación. En la de *Aquí en la tierra*, sí. En la versión de *Poesía en seis tiempos* el signo exclamativo de cierre se ha sustituido por el de apertura debido a un error tipográfico. Llama la atención, como recurso estilístico del poeta, el uso de estos signos solo en su forma de cierre, prescindiendo del signo exclamativo de apertura, normalmente, a la manera anglosajona.

¹¹⁵ En la versión de *Cántico* aparece la errata: *argástulo. Se trata del lugar en el que vivían hacinados los trabajadores esclavos o en el que se encerraba a los esclavos sujetos a condena.

pero hundidos los pies en el viscoso fango de la tierra
pues ni piedras ni dioses fuimos hechos sino como barco sin rumbo entre dos vientos
contrarios
espíritu y carne unidos en una híbrida copulación desesperante
cuyo abrazo exprime un fuego demasiado amargo.

Y por eso Tú, oh Señor, el que está allá lejos como una luz titubeante
perdido a veces por el fatuo resplandor de una razón encendida de orgullo,
Tú que eres la última cosecha de una siembra de duda
tras borrar toda verdad de la negra pizarra del mundo
tras reír¹¹⁶ de cualquier afirmación hecha con semblante severo
rotos los libros absurdos de una intachable sabiduría
y las fórmulas y las leyes cuyas raíces¹¹⁷ mueren en el vacío.

Solo quedas Tú como algo enteramente explicable¹¹⁸
algo que se mira cuando quisiéramos desgarrarnos, desgarrarnos como un vestido
colmados de un ansia profunda y de una angustia temblante
solo Tú, el incierto, el desconocido, el ignorado, Tú, como la roja luz chispeante de un
faro
que acucia los ojos del timonel rendido ya de su lucha
con la fría e inquieta sinrazón de las tempestades sin alma,
cuando no sabe por qué está allí en medio¹¹⁹ del mar
ni por qué ha de morir agarrado al yugo sin sentido de la rueda...

¹¹⁶ En *Cántico* aparece sin tildar.

¹¹⁷ En *Cántico* aparece sin tildar.

¹¹⁸ En la versión de *Cántico: inexplicable*. Y también se añade coma tras esta palabra.

¹¹⁹ Al igual que en la edición comercial de *Poesía completa* (2011), reemplazamos la forma **enmedio* que aparece en las anteriores versiones por la locución adverbial correspondiente.

2.1.6. Aquí en la tierra

Formará parte de la sección «Tiempo de Hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977). Antes de imprimirse en *Aquí en la tierra* pocos días antes de finalizar el año de 1948, sabemos que el 17 de noviembre de 1946 se publicó un fragmento de este poema en el *Diario Córdoba*. En la misma página también aparecen, entre otros textos, un poema de Mario López y otro de Pablo García Baena. El poema de este último llevó el título de «Poema sin nombre», composición que se publicará en *Mientras cantan los pájaros* (1948) bajo el título «La fuente del Arco». El fragmento del poema de Bernier aparecido en 1946 en la prensa local abarca los versos 27-49 del poema actual, es decir, desde «Estos hombres y estas mujeres, miles de hombres y mujeres, que miden con su noche todas las horas del mundo» hasta el verso «ante la maravilla de sus obras o la complicada armonía de su genio triunfante». En el fragmento encontramos algunas erratas tipográficas y una puntuación distinta, más accesible y prosaica. La única variable destacada es un cambio léxico en el verso 43 («Hombres cuyos minutos son más preciosos que un diamante azulado») de la actual edición, donde, en lugar del adjetivo *azulado*, Bernier utilizó en esa primera versión la palabra *amarillo*.

En la línea claramente social, alejada del culteranismo, puede incluirse el poema «Aquí en la tierra» que da título al primer libro de Bernier, un alegato contra la injusticia que se balancea entre lo irónico y, en los versos finales, lo imprecatorio hacia un Dios culpable de la injusticia social. Este largo poema resulta imprescindible, pues, para entender la dimensión humanística y social de la poesía de Bernier. En él podemos apreciar la crítica humana del poeta al mundo, la crítica del individuo a la sociedad. La lucha de contrarios —propia de un pensamiento dialéctico-marxista— se expresa aquí con claridad: clases privilegiadas opresoras frente a las oprimidas. La oposición se articula sensorialmente:

pureza-mancha, luz-sombra, exquisitez-miseria, cultura-incultura, arriba-abajo, cielo-tierra, vista de pájaro-vista de gusano.

El poema puede dividirse en dos partes casi isométricas. La primera consta de cincuenta y nueve versos, y la segunda, de sesenta y dos. Como indica Víctor García de la Concha¹²⁰, Bernier nos muestra con su técnica habitual un detalle plástico, intensamente sensorializado, a partir de cuyos elementos va induciendo el discurso poético. En la primera parte se presenta el mundo de los favorecidos captado en una lujosa fiesta de noche. En la segunda, encontramos el plano de los oprimidos y de la injusticia del mundo. Pinceladas de amarga ironía encierran estos versos, pues el brillo, que encandila a los humildes, proviene de los miles de hombres y mujeres que beben cócteles, respiran los humeantes cigarrillos rubios, ciñen sedas, van y vienen en sus coches por iluminadas avenidas en donde destacan las siluetas gigantes de los bancos. La sed y el hambre de estos hombres privilegiados están siempre saciadas «¡y ordenan a sus esbirros asesinar en masa o en bombardeos atómicos o exterminan a niños raquíuticos, mientras escuchan a Mozart en arrobamiento divino!». Estos miles de hombres y mujeres «sonríen al pasmo jubiloso de un mundo bien hecho».¹²¹ Así, la ironía de Bernier, como resalta Martín Puya,

¹²⁰ Víctor García de la Concha llega a las siguientes conclusiones tras el comentario de este poema:

Aunque hay momentos en que la escritura roza las zonas del tremendismo expresionista, la capacidad de Bernier para plasmar las sensaciones compensa el poema que, con todo, puede sorprender a quien, considerando al grupo «Cántico» como entidad ideológicamente trabada —y ya vemos que no—, reduce a todos sus miembros al área de la evasión. El estudio de la poesía de Bernier —en esta primera etapa y más aún en la segunda— demuestra todo lo contrario. A la hora de categorizarla, podría pensarse en una dicotomía del tipo «príncipe de la luz-príncipe de las tinieblas», quiero decir, en un Bernier hedonista y un Bernier «tocado» por la obsesión existencialista y social del momento. Creo que no. Pienso, en efecto, que toda su producción nace de la conciencia muy avivada del contraste y que los poemas que pueden parecer evasionistas hacia el hedonismo del «carpe diem» no son más que profesiones de fe que implican una contestación, en ideas y forma expresiva, al complejo sistema de opresión, que abarca desde el plano del pensamiento y las normas de conducta a la organización social. (García de la Concha, 1987: 792).

¹²¹ Ampliar el campo de la denuncia por igual a los campos de exterminio nazis y al bombardeo norteamericano de Hiroshima y Nagasaki como al número indefinido de «esos miles de hombres y mujeres», que formarían los de arriba en paralelismo y oposición con los otros «miles de hombres y mujeres» de abajo, pudiera explicarse sólo en el contexto político de la posguerra española, es decir, una argucia más para ponerse al abrigo de la censura.

revela un mundo en el que a unos la dicha les permite detenerse a volver la vista a Dios, mientras que otros irremediablemente solo ven en el suelo, porque el dolor y la tristeza de un día a día angustiado encuadran su realidad (Martín Puya, 2011: 79). Porque existen ambas realidades, para Bernier «no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba / porque aquí abajo, del mar oscuro de la tierra, surge una niebla que oculta tu presencia / y los que lloran y beben el vino ácido y ruin de las tabernas te miran fijamente / porque pusiste demasiada piedad en sus ojos, demasiada misericordia en sus oídos, / y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...».

En contraste estructural, como si se tratara de un espejo que deformara la visión espléndida de ese cielo, se van desarrollando en el poema los mismos motivos para describir el mundo de los de aquí en la tierra, pero no al modo de las oposiciones articuladas que, por ejemplo, observa García de la Concha (1987: 787) en el poema «Morir» (cerebro / corazón, realidad / sueño), sino ampliándoles su contenido semántico en el contexto de la miseria social¹²².

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH IJKLMNOLA PQRSTUQVW FXYZabcXdeFf ghij kLJlmnL
opqarsmtbu vwxyzoAJBCDEe FdpGEHIUJKLXM NOPQRST JRUVeWXYZa
bcJdefghdi FjOvkiUl
- 31A-29B-21C-26D-35E-33F-32G-21H- 27I-32J-31K-33L-27M-32N-28O-25L-
35A- 24P-30Q-27R-31S-25T-27U-25Q-18V-18W- 32F-23X-22Y-21Z-20a-22b-
21c-24X-23d-24e-25F-16f- 29g-26h-18i-26j- 19k-19L-33J-29I-18m-13n-27L- 24o-

¹²² Así, el concepto «Banco» (que son, para los de arriba, «como un himno a su poderío satisfecho»), aparece ahora unido a «niños que lloran en las gradillas de los bancos»; las «águilas (que, al ser «de bronce doradas en las cúpulas», sirven de símil del esplendor y el poder de los de arriba)... están mudas / sin ver tampoco las manos temblorosas de los viejos»; el «hambre» (que los ricos la «tienen siempre saciada con los frutos del huerto del mundo») es para los de abajo «...hambre de duro pan como perros cuya pupila suplica ante la mesa blanca del amo»; y las «avenidas» (por donde los poderosos «... van y vienen entre el azabache oscuro de sus coches... / ...y la luz se derrama como un chorro ambicioso para apagar la noche»), se pierden «entre las sombras de las callejas donde no llega la luz...», ensombreciendo un mundo sórdido de miseria y violencia entre tullidos, sifilíticos y tuberculosos muy propio de aquella dura posguerra en la que vivió Bernier.

14p-12q-22a-19r-19s-20m-13t-17b-21u- 17v-18w-22x-27y-17z-19o-19A-28J-30B-
22C-22D-19E-21e- 31F-19d-19p-22G-18E-20H-15I-27U-26J-29K-31L-11X-28M-
35N-24O-35P-33Q-31R-30S-26T- 34J-21R-35U-36V-30e-46W-19X-21Y-25Z-18a-
40b-32c-27J-23d-24e-28f-28g-25h-22d-24i- 24F-24j-18O-18v-26k-27i-28U-22l

- Contiene 120 versos.

AQUÍ EN LA TIERRA

La espuma helada de los cocktails²³ burbujea viva sobre los bordes fríos y transparentes de las copas
donde no dejan huellas ni los labios pintados ni el respirar humeante de los cigarros rubios
porque unos hombres y unas mujeres no desprenden cualquier huella que manche
mientras las sedas ciñen su carne limpia y su boca es pura como un dentífrico perfecto.
No manchan estos hombres y mujeres, miles de hombres y mujeres desde el impecable
corte de sus trajes exquisitos
porque van y vienen entre el azabache oscuro de sus coches mientras el mundo pasa y
ellos no pasan por el mundo,
por las avenidas donde los edificios agotan la geometría vanidosa de los arquitectos
y la luz se derrama como un chorro ambicioso para apagar la noche.

Cuando las colmenas soberbias donde viven abren los ojos iluminados de los cierres
y se asoman a respirar a un aire enteramente suyo, porque sus horas son distintas de los
demás hombres,
cuando las terrazas juegan con la luz y las sombras para espiritualizar un poco su
incrédulo amor
que sonrío sobre la plata de las fuentes o se embriaga de los reflejos amarillos del champán
incitante
hasta estrechar los cuerpos en la danza o derramarse en el optimismo inconsciente de las
risas.
Estas horas enteramente tuyas, cuando la primavera declina rota por los estallidos del
jazz,

¹²³ Mantenemos por su valor expresivo el xenismo del texto, aunque la palabra adaptada actualmente sea *cócteles*.

limpias como los hombres y mujeres, miles de hombres y mujeres que se bañan en su éter tibio,
son amables como un beso que se roba bajo el perfume de una magnolia gigante,
amables como la espuma helada de los cocktails que burbujea sobre los bordes fríos y transparentes de las copas.

Porque estos hombres y estas mujeres escancian la sola hora feliz de las ciudades,
cuando en la sombra las siluetas gigantes de los Bancos¹²⁴ son como un himno a su poderío satisfecho,
cuando duermen aquellos que están cansados y cualquier tristeza suya está muerta entre las sábanas,
entonces la ciudad enciende sus luces para estos solos hombres como una antorcha de gozo que se quema
que derrama el oro y el brillo de las joyas entre chisporroteo¹²⁵ tenue de violines
y la ciudad abre sus caracolas de luz al gozo llameante de los cinco sentidos
y los hombres y las mujeres sonrían al pasmo jubiloso de un mundo bien hecho
hasta que el sueño cierra las pupilas exhaustas de reflejos
y los cuerpos desnudos se funden en el tacto de los lechos.

Estos hombres y estas mujeres, miles de hombres y mujeres, que miden con su noche todas las horas del mundo
son los mismos que leen libros y periódicos y tienen un alma exquisita
un alma que se extasía ante cualquier azul tenue de los fondos de Giotto
que halla la belleza escondida entre los pliegues de cualquier túnica roja;
los mismos que se pasman ante los ojos vacíos de las estatuas
hechos todo espíritu para hervir su mente en la contemplación más profunda
de un verso solo del Dante o de la armonía inacabable de una fuga.
Estos hombres y mujeres, miles de hombres y mujeres, tienen un alma exquisita
porque la única sed que sienten se apaga en la sombra eterna de las catedrales
donde brilla el bermejo color de los mantos en el crepúsculo de las vidrieras

¹²⁴ El empleo expresivo de la mayúscula en esta palabra supone un metagrafema que hace equiparar dicho concepto con el término *Dios*, también escrito en mayúscula cuando se refiere al dios cristiano. Los bancos, por tanto, como símbolo del sistema capitalista, poseen un poder equiparable al de Dios.

¹²⁵ En las distintas ediciones aparece este término en lugar de la palabra *chisporroteo*.

y son felices porque su hambre está siempre saciada con los frutos del huerto del mundo
y abierta a la brisa exultante de las más bellas cosas.

Son ellos los que están siempre sobre las cumbres como las águilas de bronce doradas en
las cúpulas
rodeados del enjambre mercenario que trabaja y escruta en sus miradas cualquier orden
cualquier orden de su cerebro agudo como un ojo de lince
donde como un reflejo divino se hace una competencia atónita a las fuerzas del cosmos.

Hombres cuyos minutos son más preciosos que un diamante azulado
ebrios en la soberbia roja que exprime su cerebro pensante
que mandan a otros desde sus sillones dorados y visten uniformes para no parecerse a los
demás hombres.

Son pedazos rotos de un inmenso brillante divino al azar esparcido en el rostro de la tierra
pedazos que hacen surgir un ansia de humillación en las gentes
de inclinar la rodilla anulados y atónitos
ante la maravilla de sus obras¹²⁶ o la complicada armonía de su genio triunfante.

Porque la luz de un Olimpo ignoto se transparenta ávida de mentes asombradas
viva desde la espuma del cocktail cristalino
desde la carne de los cuerpos sin mancha.

Rompe cualquier opaco cristal desde la blanca mirada de las estatuas
y en el fuego escarlata de los pliegues sobre los lienzos oscuros
Dios irrumpe en el aire de los que beben el vino de la dicha
y aparece en el fulgor de los que crean con sus cerebros candentes
como un diamante que estalla en reflejos lívidos
ante nuestra alma que se ciega en la adoración más profunda
mientras un silencio es el preámbulo latente de un himno de alabanza.

Pero no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba
sin que una fría lluvia moje el vuelo de nuestras alas blancas

¹²⁶ Se corrige una errata de la edición de *Poesía en seis tiempos* (1977) en la que se eliminó la -s de la palabra *obras* rompiendo la concordancia gramatical: *sus *obra*.

sin que la gravidez descomunal del mundo se ate a nuestros pies de pigmeo.
No es posible, ya que en nuestra alma hay algo que se llama misericordia, algo que se
llama piedad
como dos ojos que miran angustiosamente hacia abajo
aquí en la tierra y en estas mismas ciudades de calles asfaltadas
aquí donde los arquitectos moldean la arcilla de las fórmulas
entre el latido bronco de los corazones eléctricos cuyo ritmo sobrevive a los hombres
esos dos ojos escrutan como un mar oscuro de tristeza donde naufragan los cantos de
sirena
que llega hasta el cristal mismo donde se bebe el sueño optimista de los cocktails
hasta la lámpara que vela la noche de los cerebros calculadores
un mar que puede encerrarse a veces un una lágrima furtiva
o derramar su crecida flagelante sobre multitudes enteras.

Pues hay un orden maravilloso en el mundo, un orden excelente como el de los horarios
de ferrocarriles
o aquel que Newton condensaba en fórmulas infinitesimales
un orden que pasma el alma ensimismada del bisonte de Aquino,
pero quizás, Señor, has puesto demasiada misericordia en nuestros ojos
demasiada piedad en los oídos para escuchar los gritos,
porque no es extraño que el asesino se ahogue amoratado en la horca
o expíe el ladrón su culpa en un calabozo oscuro,
pero has puesto demasiada misericordia en los ojos, demasiada piedad en los oídos
para contemplar cómo los niños mueren de hambre o arrojan sangre de su pecho
carcomido
niños que lloran en las gradillas de los Bancos, mientras en la cúspide las águilas están
mudas
sin ver tampoco las manos temblorosas de los viejos, sarmientos implorantes de la vida de
la miseria
que no tienen cualquier hambre exquisita
sino hambre de duro pan como perros cuya pupila suplica ante la mesa blanca del amo.

Demasiada piedad, demasiada misericordia para ver cómo se llevan los inocentes hasta
la fosa misma

y se les hace morir con una ciencia fría entre el gas de una cámara desnuda
porque además de los destellos y las luces has permitido el llanto sobre el mundo y los
 estertores de las agonías
cuyo ruido alborota el corazón de innumerables madres que paren estúpidamente su dolor
 y el ajeno
de los hijos que miran hoscamente a sus padres con una acusación latente por haber sido
 creados
como aquel paralítico de nacimiento que era piltrafa amada por los sufrimientos más
terribles
y los que no andan ni ríen sino que tosen y dan ayes enrojecidos por la fiebre.

Demasiada piedad, demasiada misericordia para contemplar ciertos seres que también a
 sí se llaman hombres
en los que produce asombro pensar que no son tigres de ojos acerados
como estos de quienes estrechamos la mano, que bajo la luna de Agosto fusilaban a otros
 atados por la espalda
o los que te reciben compungidos en un éxtasis donde se olvidan de haber desangrado la
 última miseria del pobre.
Aquí, aquí en la tierra innumerables que lanzan sentencias de muerte contra pueblos o
 naciones enteras
inocentes porque no ellos sino sus esbirros ejecutaron los asesinatos en masa o calcularon
 científicamente los bombardeos atómicos
estos hombres que se extasían ante una madonna de fray Angélico
ordenaron la inyección exterminadora sobre los niños raquíuticos
cuyos gritos no oían estremecidos por la líquida transparencia de las flautas
en el arrobamiento divino de un concierto de Mozart...

Éstos también que a sí mismos se llaman hombres, en los que produce asombro saber que
 tienen alma y no son batracios o culebras reptantes
éstos que babeaban entre la sombra de los lupanares la borrachera de su piel desconchada
 de sífilis
o ésas que son mujeres y nos ofrecen la insinuación obscena de su sexo envejecido
entre la sombra de las callejas donde no llega la luz de las avenidas
donde se modulan gritos amoratados por los golpes de los maridos ebrios

mientras los niños se refugian en un sollozo y tiemblan horrorizados ante su propio padre
¡ah! estos hombres y estas mujeres, miles de hombres y mujeres cuya sola oración es la
blasfemia,
que no visten sedas ni trajes impecables sino el mugriento uniforme de los pobres
macizos como rebaños en la estrechez sudorosa de los arrabales
que beben el vino ruin y ácido de las tabernas hasta mirarte fijamente.

Porque hay un orden excelente en el mundo como el de los horarios de ferrocarriles
y la luz de Tu¹²⁷ diamante inmenso en los que beben el vino de la dicha aparece
como un nimbo que rompe cualquier opaco cristal de la duda
pero no, no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba
porque aquí abajo, del mar oscuro de la tierra surge una niebla que oculta tu presencia
y los que lloran y beben el vino ruin y ácido de las tabernas te miran fijamente
porque pusiste demasiada piedad en sus ojos, demasiada misericordia en sus oídos
y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...

¹²⁷ El uso de la mayúscula en el posesivo es un metagrafema que expresa y nos recuerda la magnificencia divina a quien se dirige la interpelación de la voz poética.

2.2. *Una voz cualquiera* (1959)

El segundo libro de Juan Bernier *Una voz cualquiera* fue el vigésimo cuarto de la colección *Ágora*, dirigida por la escritora y activista cultural Concha Lagos¹²⁸. La cubierta de esta colección mantiene el mismo diseño en los distintos libros. Así, bajo el título de la obra aparece el sello común a toda la colección y a la revista homónima *Cuadernos de Ágora*, consistente en el dibujo de una flauta de pan, un árbol y un bastón o cayado apoyado en el tronco del árbol. La solapa de *Una voz cualquiera* nos desvela los siguientes datos del autor:

JUAN BERNIER

Nació en la campiña cordobesa en 1911.

Fundó, con Ricardo Molina y Pablo García Baena, la revista *Cántico*.

Colabora en las principales revistas españolas y extranjeras.

Ha publicado *Aquí en la tierra* (Suplemento de *Cántico*) y está actualmente preparando su obra autobiográfica *Mi historia universal*.

Es interesante la noticia dada aquí sobre el trabajo en proceso de su obra autobiográfica, cuyo título en 1959 pretendía ser *Mi historia universal*. Sin duda, el dato se refiere al *Diario* que pudo, al fin, publicarse en el año 2011.

¹²⁸ Concha Lagos (Concepción Gutiérrez Torrego, Córdoba, 1907-Madrid, 2007) tuvo un papel principal en la cultura española de los años cincuenta y sesenta, al desarrollar una intensa labor intelectual desde distintas facetas del mundo literario: prolífica creadora, directora de la revista *Cuadernos de Ágora*, editora y gestora de la Colección *Ágora* de libros poéticos, mecenas literaria y responsable de la tertulia literaria «Los viernes de Ágora». Como escritora, su producción cuenta con casi cuarenta obras entre poesía, teatro y relato. Cambió su apellido por el de Lagos cuando en 1925 se casó con el arquitecto y fotógrafo Mariano Lagos, con el que estableció el Estudio Lagos de Fotografía en Madrid, gracias al cual comenzó a entrar en contacto con el mundo cultural madrileño tras la Guerra Civil. Durante la segunda parte de los años 50 y el primer lustro de los 60, en su propio domicilio en el edificio 31 de la antigua Gran Vía, los Lagos auspiciaron la tertulia «Los viernes de Ágora». Para conocer profundamente la labor cultural de Concha Lagos, véase el monográfico de Blas Sánchez Dueñas y María José Porro (2015): *Concha Lagos, agente cultural: los Cuadernos de Ágora*.

La publicación incluye un retrato del poeta en la página 4, de Ricardo Zamorano Molina. En la contraportada encontramos el sello de la publicación consistente en un círculo en el cual dos figuras clásicas conversan sentados sobre una columna tumbada. En el ángulo inferior derecho aparece el precio del libro (30 pesetas).

En *Ágora* se publicaban tanto los libros de los maestros consagrados, como los de poetas inéditos hasta entonces. Por su impacto en las letras de su tiempo y por la influencia posterior habría que destacar del repertorio bibliográfico de esta colección dos antologías: *Veinte poetas españoles* (1955), a cargo de Rafael Millán, y *Nuevos poetas españoles* (1961), de Luis Jiménez Martos. El cordobés Rafael Millán, un hombre influyente en el panorama cultural del medio siglo desde la dirección de la revista *Ágora: Cuadernos de Poesía* (1951) y la jefatura de producción de la editorial Aguilar (1955-1957), inauguró la Colección de poesía *Ágora* con la antología mencionada *Veinte poetas españoles*. En ella se incluyó a Ricardo Molina y a Pablo García Baena, pero no a Juan Bernier. Por otro lado, Bernier fue el tercero en publicar en esta editorial, pues ya en 1957 había aparecido en ella *Elegía de Medina Azahara*, de Ricardo Molina. Y en 1958 le tocó el turno a *Óleo*, de Pablo García Baena. Por otro lado, la labor antológica de Millán y Jiménez Martos¹²⁹

¹²⁹ MILLÁN, R., *Antología de la poesía española: 1954-1955*, Madrid, Aguilar, 1955.

MILLÁN, R., *Antología de la poesía española: 1955-1956*, Madrid, Aguilar, 1956.

MILLÁN, R., *Antología de la poesía española: 1956-1957*, Madrid, Aguilar, 1957.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1957-1958*, Madrid, Aguilar, 1958.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1958-1959*, Madrid, Aguilar, 1959.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1959-1960*, Madrid, Aguilar, 1960.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1960-1961*, Madrid, Aguilar, 1961.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1961-1962*, Madrid, Aguilar, 1962.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1962-1963*, Madrid, Aguilar, 1964.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1963-1964*, Madrid, Aguilar, 1965.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1964-1965*, Madrid, Aguilar, 1966.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Antología de la poesía española: 1965-1966*, Madrid, Aguilar, 1967.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Poesía hispánica: 1967*, Madrid, Aguilar, 1968.

JIMÉNEZ MARTOS, L., *Poesía hispánica: 1968*, Madrid, Aguilar, 1969.

continuó con un volumen antológico anual del panorama poético español en la editorial Aguilar desde mediados de la década de los cincuenta hasta toda la década de los sesenta. En dichos volúmenes volvieron a tener un espacio de difusión los poetas andaluces¹³⁰. Así, poemas de Bernier aparecieron en las antologías de Aguilar desde la primera en el año 1955 hasta 1959¹³¹, año de publicación de *Una voz cualquiera*. Por otra parte, tanto Concha Lagos como Rafael Millán y Luis Jiménez Martos habían colaborado en 1956, el año anterior a la publicación del libro de Ricardo Molina en la colección *Ágora*, en el monográfico que la revista *Cántico* dedicó en un doble número (11-12) a la poesía cordobesa actual en homenaje al alcalde de Córdoba Antonio Cruz Conde.

Hasta la desaparición de *Cuadernos de Ágora*, la colección editorial *Ágora*, que contó con un elevado número de suscriptores y cuyos títulos se agotaban rápidamente, publicó treinta títulos¹³², algunos de ellos muy importantes tanto por el poemario en sí como por la futura resonancia de los autores, a los que Cocha Lagos ayudó con su firma editorial.

Por último, indicamos el ordenamiento y el título de los dieciséis poemas que componen este libro: «Poema del Bien y del Mal», «Hombre», «Ciudad», «Borracho», «Corazón»,

¹³⁰ Para profundizar en el estudio de la valoración de la poesía andaluza en el grupo poético de los cincuenta véase el artículo de Blas Sánchez Dueñas (2013), titulado «Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación».

¹³¹ Puede consultarse los datos exactos de los poemas y sus respectivas publicaciones en la tabla cronológica de la edición que reproducimos en el apartado 3, al final de este capítulo.

¹³² Concretamente, los treinta títulos de su catálogo fueron los siguientes: *Elegías del Capitán* (1955), de Luis López Anglada; *El extraño* (1955), de Leopoldo de Luis; *Los obstáculos* (1955), de Concha Lagos; *La red* (1955), de José García Nieto; *Manera de silencio* (1955), de Manuel Alcántara; *Amazona* (1956), de Gerardo Diego; *Oratorio del Guadarrama* (1956), de José Luis Prado Nogueira; *La sangre por las cosas* (1956), de José María Requena; *Todo está vivo* (1956), de Ángel Crespo; *De la niebla* (1956), de Rafael Millán; *Piedra Mayor* (1956), de Joaquín Fernández; *Elegías y gozos temporales* (1956), de José Gerardo Manrique de Lara; *Entreacto* (1957), de Gabriel Celaya; *Cincuenta poesías* (1957), de Rainer María Rilke; *Elegía de Medina Azahara* (1957), de Ricardo Molina; *Del abreviado mar* (1957), de Pilar Paz Pasamar; *Cuanto sé de mí* (1957), de José Hierro; *Égloga* de Gabriel Miró y *Fábula del Peñón de Ifach* (1957), de Adriano del Valle; *Óleo* (1958), de Pablo García Baena; *Poemas escogidos* (1958), de Dylan Thomas; *El tiempo en nuestros brazos* (1958), de Rafael Montesinos; *Antología de urgencia* (1959), de Boris Pasternak; *Fiesta nacional* (1959), de Javier de Bengoechea; *Una voz cualquiera* (1959), de Juan Bernier; *Tiempo del hombre* (1960), de Manuel Mantero; *Mitos para tiempo de incrédulos* (1964), de Vicente Gaos; *Con el sudor alzado* (1964), de Cristina Lacasa; y, por último, *La aventura* (1973), de la propia Concha Lagos.

«Amante», «Oda a Vicente Aleixandre», «Los suplicantes», «Los monstruos», «Poema de la gente importante», «Imprecación», «Los políticos», «Cristo», «Oración», «Crepúsculo» y «Elegía».

2.2.1. Poema del bien y del mal

Este poema se publicó por primera vez en la revista *Caracola* (n.º 36. Málaga, octubre de 1955). Lo recopila al año siguiente Rafael Millán en su *Antología de poesía española 1955-1956* (Madrid, Aguilar, 1956, pp. 28-29). En la *Revista del Mediodía*¹³³ (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958) no se publica íntegramente, sino un fragmento¹³⁴ junto a los poemas «Borracho», «Oración» y «Crepúsculo», y compartiendo la sección «dos poetas andaluces» con el poeta Rafael Porlán. Reproducimos a continuación la introducción que esta revista realiza para presentar al poeta y su poesía:

Nació en La Carlota (Córdoba). Tiene cuarenta y pico años y un solo libro publicado: *Aquí en la tierra*, Cántico, 1948.

La poesía de Bernier es esencialmente religiosa, permeada a trechos de preocupaciones sociales. El versículo, empleado con libertad absoluta, la dota de poderosa dinamicidad en la que no es menos parte la rotundidad de imágenes y el vigor de pensamiento. Bernier, poeta vinculado a la revista *Cántico* desde su fundación, acaso no tenga el lugar destacado que le corresponde en el coro de la actual poesía española. Los poemas que aquí traemos (dos de ellos inéditos), pertenecientes al libro también inédito *Una voz cualquiera*, pretenden ser un toque de atención hacia la obra de este extraño e intenso cordobés.

[*Revista del Mediodía*, n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958]

En la edición de *Poesía en seis tiempos* (1977) el poema formará parte del conjunto «Tiempo de Dios», junto a otros poemas aparecidos en *Una voz cualquiera*, como «Borracho», «Cristo», «Oración» y «Elegía».

En la composición Bernier recrea el episodio bíblico de la expulsión del Paraíso de Adán y Eva, con una prosodia de resonancia bíblica y profética que ya había ensayado más

¹³³ Dirigida por E. Ruiz Parra y Rafael Mir entre 1958 y 1959 en Córdoba.

¹³⁴ El fragmento abarca concretamente los vv. 21-42, es decir desde «Había millones de ángeles con la espada también desnuda, extáticos mirándoles» hasta el último verso «y lloraron también, mientras el rocío de la aurora prendía en lágrimas la tierra».

intensamente en su anterior libro, *Aquí en la tierra*. Este estilo salmódico lo caracteriza el uso del versículo y del paralelismo, muy usado en las lecturas bíblicas de las homilías tan habituales en la realidad cotidiana de la posguerra española. Este tono formal potencia la intención crítica del episodio bíblico, cuya reescritura pretende una clara crítica ante las contradicciones de una religión que toma partido por la impiedad y el castigo. El tema del pecado y la condena del hombre a una existencia dolorosa trasciende en la poética de Bernier desde su inicio. Recordemos, sin ir más lejos, el primer poema de su anterior libro «Deseo pagano», que podemos vincular con este primer poema de su segundo libro. Si en *Aquí en la tierra* «Deseo pagano» parte de la cultura liberadora grecolatina, el «Poema del bien y del mal» lo hace desde la prohibición católica. Hay que destacar el protagonismo en este poema narrativo de las figuras simbólicas de los ángeles, seres ambiguos que sienten y lloran por la expulsión del ser humano del paraíso como una injusticia divina. Posiblemente, en el símbolo de los ángeles podamos encontrar una identificación con el sentimiento de impotencia del poeta ante la injusticia divina. Por otra parte, los ángeles y arcángeles tan característicos de la revista *Cántico* son una referencia iconográfica muy identificativa que también en el poema remite sutilmente al espíritu liberador que ya en 1931 Luis Cernuda proyectó en su libro *Los placeres prohibidos*. Al evocar el mito del paraíso, Bernier se inscribe en la tradición de los poetas visionarios del siglo XIX como Wordsworth o Blake, que a su vez retomaban las revelaciones bíblicas de Milton en *El paraíso perdido*. No obstante, la adscripción de Bernier a esta tradición fluye también a través de la poesía más cercana de Vicente Aleixandre. En una carta dirigida a Gerardo Diego, en agosto de 1940, en plena redacción

de *Sombra del paraíso*, Aleixandre confesaba compartir la misma visión de los poetas ingleses presentados como ángeles¹³⁵:

Yo leo bastante. Poesía inglesa sobre todo, que sigue pareciéndome admirable, tan lírica, tan aérea, tan dotada de alas para despegar de la tierra. A esos poetas conviene mucho la visión mía de los poetas: *Ángeles desterrados / de su celeste origen / en la tierra dormían / su paraíso excelso*.

[VA, *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*, edición dirigida por Irma Emiliozzi, Madrid, Castalia, 2001, p. 148].

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJK LMNOP QRST UVWC XYZabcdeW MfghE idjM
- 16A-17B-27C-24D-27E- 17F-25G-23H-18I-16J-19K- 18L-25M-27N-20O-20P-27Q-21R-20S-26T- 24U-14V-14W-26C- 28X-31Y-10Z-17a-15b-24c-19d-10e-4W-33M-16f-9g-17h-23E- 18i-19d-23j-25M
- Contiene 42 versos.

POEMA DEL BIEN Y DEL MAL

No le pareció a Adán aquella fruta demasiado áspera
porque venía de manos de Eva que era dulce toda ella,
como la fresca carne de la manzana nacida en el más umbrío valle del Paraíso;
y de pronto la voz¹³⁶ de Dios hizo estremecer las hojas de los árboles gigantes
y paralizó la sangre caliente de los leones y la sangre fría de las serpientes.

Eva no se había dado cuenta de que había pecado
porque aquel era su primer pecado y la manzana estaba deliciosamente dulce;
pero la voz aquella de pronto borraba toda la dulzura del jardín;
y la naranja y el limón y la granada se volvieron agrios;

¹³⁵ Esta concepción del poeta-ángel también es compartida por Hölderlin, que escribe en «Vocación del poeta» versos como los siguientes: «Tú, ángel del día, no despertarás / a los que todavía dormitan!». (Hölderlin, «Vocación del poeta». En *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29, p. 253).

¹³⁶ En la revista *Caracola* (n.º 36. Málaga, octubre de 1955) se añadió el adjetivo *tonante* al sintagma: *la voz tonante de Dios*.

y en las peras de agua, en los melocotones, en las fresas,
en el corazón tierno de las manzanas brotaron los gusanos.

La serpiente, súbitamente sola, se arrastró por el musgo;
y cada raza de animales se apartaba buscando su propio rincón en la tierra:
los elefantes con los elefantes, los tigres con los tigres, los leones con los leones;
y las manadas de corderos dieron el primer balido de miedo
mientras la voz de Dios multiplicaba el trueno por los valles desiertos.

En el corazón de Eva no surgió nada, pero en el de Adán lo amargo brotó por vez
primera.

Y millones de tallos y de hojas volvían su carne también amarga,
mientras Adán y Eva eran despojados de su vestido de inocencia
y quedaban desnudos enteramente, como preparados para un suplicio de siglos.

Había millones de ángeles con la espada también desnuda, estáticos¹³⁷ mirándoles
allí donde estaban y que era un Huerto de Olivos;
y estaban solos y por primera vez lloraron
y como una siembra de lágrimas la lluvia mojó todos los árboles del Paraíso.

Entonces volvieron al inmenso manzano de su pecado y se refugiaron bajo sus ramas;
y ni un solo animal había con ellos porque hasta la serpiente había huido arrastrándose
por el limo
y el Árbol del Mal los cobijaba.

Esta noche montaron guardia los ejércitos del cielo
porque Dios había condenado a muerte a Adán y Eva
y estaba dicho que el barro había de volver al barro de donde había salido.

Lloraron solos los dos y ya nunca se acabarían las lágrimas.

Y el alba los despertó abrazados
y aguardaron.

¹³⁷ En las versiones de las revistas *Caracola* (n.º 36. Málaga, octubre de 1955), *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958) y del libro *Una voz cualquiera* (1959): *extáticos.

Dos arcángeles abrieron las puertas de cedro del Paraíso, desde donde se dominaba toda la tierra¹³⁸;
e iban cogidos de la mano y con la cabeza baja;
y Adán amaba a Eva y Eva a Adán
por el sendero que conducía a la puerta del destierro,
puerta abierta de yedra y cedro a los páramos fríos y a los desiertos calientes.

Y al salir les dieron un vestido que jamás se quitarían;
y este vestido estaba sucio de barro, de sudor y de lágrimas;
y al verlos alejarse los ángeles justicieros sintieron misericordia
y lloraron también, mientras el rocío de la aurora prendía en lágrimas la tierra.

¹³⁸ En las versiones de la *Revista del Mediodía* y de *Una voz cualquiera* aparece en mayúscula: *Tierra.

2.2.2. Hombre

Bajo el título en plural «Hombres», este poema se publicó meses antes a la aparición de *Una voz cualquiera* (1959) en *Cuadernos de Ágora* (23-24, septiembre-octubre de 1958) y en la *Antología de poesía española (1958-1959)* (Aguilar, Madrid, 1959, pp. 51-52). Se insertará en la sección «Tiempo de Hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

En este poema Bernier se interroga acerca del origen, de lo anterior al nacimiento, y describe el nacimiento y el descubrimiento del mundo. Reflexiona acerca de la veloz transformación del niño en adulto, circunscrita a la materialización de una pregunta, sombra de duda y de tristeza en que queda transformada la alegría inicial del niño al convertirse en «hombre» («Fue un tránsito de días casi / la suave piel de niño delicada / tornarse tersa y en los limpios ojos / surgir de pronto la sombra interrogante»).

La infancia, caracterizada por la piel suave y por la alegría, es el momento de la primera mirada al mundo; al convertirse en hombre, aparece una «sombra interrogante» y la piel se vuelve «tersa». Del niño que mira se ha pasado al adulto que pregunta. Pero el poeta incita aquí, de nuevo, a la mirada (la participación de la vida) frente al pensamiento («mira tan sólo sin preguntar siquiera»); la tierra frente al cielo; los hombres frente a Dios («no remotes en vano, Ícaro ilusorio: / Dios está arriba y el espacio es suyo»), concluyendo con la identificación total del hombre con la tierra, que da respuesta a la pregunta inicial acerca del origen («beso a la tierra, beso a ti mismo»). El hombre, por más que quiera, pertenece naturalmente a la tierra, nunca al cielo. La infancia queda identificada con un estadio de inocencia que, al concluir, conlleva la pérdida de la alegría.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF GHIJK LMCNOPQR OSRTUN VWXYZab cdebCfg
- 11A-11B-11C-13D-10E-11F- 12G-7C-18H-18I-12J-19K- 5L-9M-11C-10N-12O- 7P-9Q-14R- 14O-11S-11R-14T-20U-15N- 17V-12W-11X-12Y-10Z-18a-12b- 20c- 12d-12e-11b-11C-8f-10g
- Contiene 40 versos.

HOMBRE¹³⁹

De dónde vienes cuando te liberas
de la tierra caliente, cuando sales
sin grito de la madre, sin mirada
al despertar decepcionante, a la luz hecha
al frío o al calor, a la sonrisa
o al cuchillo mellado del sollozo.¹⁴⁰

Abres los ojos y tu mirada mira
un pasmo de tu nada
el vuelo de mil pájaros, el rostro de otros tú que te miran
y el perro de tu casa, la lluvia fina y los lirios de Marzo
y luego tocas con tus dedos la arcilla
y saltas desligado y corres y eres libre y eres hombre en la vida.

Hombre te hiciste.
Fue un tránsito de días casi
la suave piel de niño delicada
tornarse tersa y en los limpios ojos
surgir de pronto la sombra interrogante,

¹³⁹ En la versión de la *Antología de poesía española (1958-1959)* (Aguilar, Madrid, 1959, pp. 51-52) el título del poema aparece en plural: *Hombres*.

¹⁴⁰ En la versión de la *Antología de poesía española (1958-1959)* (Aguilar, Madrid, 1959, pp. 51-52) esta primera estrofa o secuencia mantiene los signos interrogativos. A lo largo del poema encontraremos igualmente ciertas diferencias de puntuación sin importancia.

¡ay! qué pregunta has hecho
oh niño en hombre convertido,
qué nube oscura esfuma el guiñol de tu alegría.

Levantado del suelo tú miras adelante
y no mueres de asombro ante el espejo
que te presenta el mundo. Oh cresta fría,
glaciar y selva perdida en estupor de siesta,
verbena de ciudades, cetáceo mar en plúmbeo desperezo
rosa silvestre, lirio solo, ojos que ven, tus ojos.

Mas párate en ver: es vano taladro al mundo el pensamiento,
mira tan sólo sin preguntar siquiera
qué es lo que eres o qué las cosas son;
no remontes en vano Ícaro ilusorio:
Dios está arriba y el espacio es suyo.
Párate en ver: no olvides que eslabón de la tierra fue tu madre
a la escapada de la materia dura.

Tú naciste con el asco del vientre y servidumbre del pan y el agua
y la tierra te atrae¹⁴¹ ¡oh imán terrible!
umbilical cordón aún no cortado
brisa de atardecer, mañana pura,
carne con carne aún encadenada,
mujer o hijo, madre, hermano
beso a la tierra, beso a ti mismo.

¹⁴¹ En la versión de la *Antología de poesía española (1958-1959)* (Aguilar, Madrid, 1959, pp. 51-52) esta forma verbal está en plural y la puntuación cambia del siguiente modo: «Tú naciste con el asco del vientre y servidumbre del pan, y el agua / y la tierra te atraen —¡oh imán terrible! —.»

2.2.3. Ciudad

Hasta 1977 no volverá a publicarse en la sección «Tiempo del hombre» de *Poesía en seis tiempos*. En este volumen también repetirá el título de «Ciudad» otra composición en la sección «Tiempo del Sur» dedicada igualmente a la ciudad de Córdoba, pero sin la carga de denuncia social que encontramos en este poema y que bien enlaza con el último poema homónimo de su primer libro «Aquí en la tierra». En ambos encontramos esa dialéctica de mundos enfrentados (del bien y del mal, de belleza y crueldad) que confluyen en la mirada del poeta escindido por la realidad. En esta ocasión ambos polos confluye en Córdoba, una ciudad cualquiera de la posguerra, es decir, sinécdoque de cualquier ciudad provinciana en los oscuros tiempos de la represión franquista. La escisión del poeta se produce al confrontarse su amor a la ciudad, a la belleza de su naturaleza y arquitectura, frente al odio y el rencor que aún refleja el río que la traspasa.

De alguna manera, podemos observar aquí cierto acercamiento a la retórica tremendista de los primeros años de posguerra —«Insomnio», de *Hijos de la ira* (1944) es un buen ejemplo cuyo célebre primer verso —«Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)»— nos recuerda estos otros de Bernier cargados con la misma amarga ironía: «Un cementerio grande allá con sus cipreses / (el municipio alquila aquí sus pisos)». Como vemos esta ironía queda contenida en ambos casos dentro de los paréntesis. Así, en Bernier aún no se ha difuminado la presencia obsesiva de las ruinas y de los muertos (de nuestra elidida Guerra Civil) que en otros poetas del momento ya han cedido lugar a una interiorización progresiva de la experiencia urbana menos dramática, según la cual la ciudad parece convertirse en una «segunda piel», tal como la definía el poeta inglés Philip Larkin.

Una exégesis de la cuarta y quinta estrofas nos lleva, por un lado, a determinar intuitivamente en la imagen de «la maravillosa abeja» (dictador) y de su «enjambre»

(pueblo) la metáfora del sistema tiránico y autárquico del régimen franquista. Por otro lado, en la quinta estrofa observamos las consecuencias sociales de dicho sistema en la ciudad de Córdoba como un mal necesario e inevitable: «Y es que para vivir precisa que otros mueran, / para que el bien exista (¡oh Córdoba!, perdona), / que los malos sean malos, que los hijos de puta alcen su cabeza / y que ría el primero antes que el último».

A partir de la séptima estrofa toma fuerza la actitud de *flâneur* del poeta cordobés al enumerar los lugares y los ritos nocturnos de su paseo por el cementerio, cabaret, Santuario hasta desembocar en la «maldición antigua» del trabajo industrial («el taller y la fábrica; aquí se hacen las cosas; / los hombres, hollín, sudor, esfuerzo, van deshaciéndose»). Dicha «maldición antigua» conecta así con el primer poema de este libro «Poema del bien y del mal», es decir, con la expulsión del paraíso del ser humano que ha de ganarse el pan con el sudor de su frente, y el paseo nocturno ciudadano del *flâneur* al amanecer comienza a parecerse a un descenso a los infiernos de una alegoría dantesca cuando el poeta denuncia el mundo de la explotación industrial.

La décima y penúltima estrofa contrasta con la anterior para identificar los espacios positivos de la ciudad, los lugares que para el poeta son «remansos de paz» y de evasión («la muda biblioteca que alimenta de mar, de trópicos, de espacio, / el alma pequeñita de aquel niño miope»).

En la última estrofa convergen las dos caras de la ciudad del poeta. Esta convergencia supone una escisión asumida por el mismo («No es posible podar lo que hay en ti de malo, ¡Córdoba mía!») y la confirmación de su amor a pesar de todo («Te amaré como eres, mi ciudad; una ciudad cualquiera»).

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHI JKL MNO PQRS ATUA VWXYJOX AZab cdefgT hijkl mnopqA
- 11A-16B-17C-20D-18E- 26F-14G-18H-14I- 20J-13K-16L- 13M-17N-12O- 13P-13Q-20R-11S- 10A-11T-12U-25A- 13V-11W-17X-18Y-12J-16O-22X- 23A-11Z-14a-15b- 20c-31d-16e-11f-11g-22T- 16h-16i-20j-20k-13l- 12m-17n-17o-24p-27q-16A
- Contiene 51 versos.

CIUDAD

Oh mi ciudad, una ciudad cualquiera,
mi Córdoba amada, cuyo suelo es de plumas de arcángeles,
la que suena al atardecer como una lira de campanas
cuando el vaho sudoroso del río extiende su mortaja de niebla
y calienta el sueño vegetal de las huertas de la Fuensanta.

Córdoba, donde la sangre de los antiguos mártires aún corre y está viva en su río,
espejo donde cualquier ciudad puede mirarse
y ver teñido su rostro del reflejo púrpura del odio
o de la blanca lividez que dice el rencor.

¡Oh!, qué importa que Eva pecara; hambre tenía y comió de la manzana.
Los hombres ahora comemos y bebemos
sin saber lo mismo, si el veneno está en el pan o el vino.

Él lo sabrá, Dios Santo, el que cuadró las celdas,
la maravillosa abeja, cuyo enjambre le da su néctar
y muere porque viva en su trono erguida.

Y es que para vivir precisa que otros mueran,
para que el bien exista (¡oh Córdoba!, perdona),
que los malos sean malos, que los hijos de puta alcen su cabeza
y que ría el primero antes que el último.

Yo hablo de ti, una ciudad cualquiera,
porque tu nombre está conmigo uncido;
cualquier lugar del mundo es a ti parejo.
¿Acaso no es verdad, indio, ruso, venezolano, filipino? Una ciudad cualquiera.

Un cementerio grande allá con sus cipreses
(el municipio alquiler aquí sus pisos),
arriba el *cabaret* con su careta de carmín y música,
los lechos a su lado, donde el semen en balde se derrama.
En medio, el Santuario. ¡Oh seis de la mañana!
Misa fría, silenciosa, en el amanecer ungida,
remanso de la noche donde la guitarra hierde con su puñal de música.

Después, arriba, abajo, en medio, no Córdoba tú sola, cualquier ciudad, cualquiera;
la maldición antigua: el hierro, el fuego,
el taller y la fábrica; aquí se hacen las cosas;
los hombres, hollín, sudor, esfuerzo, van deshaciéndose.

El ritmo de la máquina se enciende apenas la bacanal termina.
El tren de alambre de la «Electro»,¹⁴² la chispeante lividez de la caverna donde la
soldadura ciega,
las desventradas máquinas de férreos intestinos,
el duelo del carbón por todas partes,
el hirviente crisol del hierro líquido,
el crepitar del taladro, la sordera persistente y furiosa del ruido.

La maldición antigua; pero ¡no!, hay remansos de paz;
cipreses del convento, el umbrío huerto del Alcázar,

¹⁴² Nombre coloquial de la Sociedad Española de Construcciones Electro-Mecánicas (SECEM), que en 1917 ubicó una importante planta en Córdoba. Fue una fábrica de transformación de cobre para maquinaria industrial que protagonizó la vida industrial y sindical de la ciudad de Córdoba especialmente en la segunda mitad del siglo XX. En 1978 esta sociedad se disuelve, aunque su explotación industrial continúa en manos del grupo empresarial Cunext Copper Industries.

el patio del Museo, con sus decapitados césares de mármol,
la muda biblioteca que alimenta de mar, de trópicos, de espacio,
el alma pequeñita de aquel niño miope.

Ciudad, ciudad cualquiera, tiende tus brazos.

No es posible podar lo que hay en ti de malo, ¡Córdoba mía!

Acaso tú, yerta, deshabitada, arquitectura viva,

sin mí, sin nadie, serías un impoluto relicario de tu propia deidad.

Pero la selva tiene sus fieras y aun en la muerte un río vital de gusanos hormiguea.

Te amaré como eres, mi ciudad; una ciudad cualquiera.

2.2.4. Borracho

Apareció por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 11-12, 2.ª época, 1956, [p. 423 ed. facs]). También fue recopilado por Rafael Millán en su *Antología de poesía española 1956-1957* (Madrid, Aguilar, 1957, pp. 63-64). Por último, un año antes de publicarse en su segundo libro, aparece igualmente en *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958). Se insertará en la sección «Tiempo de Dios» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

En este poema Bernier recoge con ironía la interpelación que un hombre («para el que ver claro ha resultado demasiado amargo»), que bebe a fin de dar respuesta a una interrogación que lo angustia, quedando identificado el vino del borracho con el cuerpo de Cristo, en ambos Dios presente, e identificando también el acto de la eucaristía con el acto de emborracharse, ya que ambos responden a una necesidad de respuesta y a un intento por liberarse de una angustia («y el vino es para mí, cada día, como un agua para apagar una hoguera de angustia»). Si embargo, vemos aquí cómo el sujeto poético ha acallado esa voz que reclamaba a Dios, dejando paso a cierta resignación que solo procura su mirada.

El poema transcurre en un tono intimista en el que se manifiesta la denuncia de aquellos que invocan a Dios con mediadores. En diferentes textos de Bernier, esas personas, «como dicen los que desde el pináculo de su agudeza desmenuzan la arquitectura de los seres», ostentan fraudulentamente el poder. Nos encontramos a un poeta vencido por su Dios y resignado a no satisfacer la «interrogación viva». Una degeneración del yo, «Porque yo soy un hombre de la tierra parido por un vientre de madre, un pobre hombre, no más que un mendigo ruinoso» ante el gentío que teme al Dios justiciero. Un Dios lejano, al que no quiere acercarse a través de la Iglesia: «yo no pasaré nunca de la primera losa de tu templo».

Bernier retoma el motivo del «borracho» en el poema «Oda a Vicente Aleixandre» de este mismo libro cuyo primer verso dice: «Oscuro era el pensar del borracho».

El 22 de septiembre de 1959 Bernier publica en el *Diario Córdoba* el artículo «Loa del bebedor», cuyo texto transcribimos a continuación para ponerlo en relación con este poema:

LOA DEL BEBEDOR

No es que vaya a hablar de actividades propias. Un buen médico y mal amigo tuvo a bien el cortar por lo sano, prohibiéndome absolutamente el alcohol. Pero ahora, cuando la ley seca se ha dictado para mí, es cuando deseo, más amo y más aprecio, esta felicidad pasada y cuando desde el punto de vista del hombre respetable me gusta analizarla, claro está, que amorosamente. No me atrevería a ser tan veraz si no tuviese la Biblia conmigo, pero indudablemente su autoridad me salva. Es curioso que las páginas bíblicas o evangélicas, sirven casi siempre al pecador para salvarse de las estrechas redes que los puritanos le tienden. Paradójico también, que la intransigencia del puritano, se apoye cabalmente en los mismos textos. Aquellos versículos referentes al viejo Noé me han conmovido siempre. Plantó una viña y bebió su jugo. Canaam, el puritano, le vio desnudo y se escandalizó. Los hijos mayores, piadosamente, le cubrieron. Dos hombres de corazón y un puritano. He aquí dos posiciones evangélicas.

En la cronología ética del hombre hay que considerar que Adán cayó. Noé cayó. Judas cayó. Pedro cayó. Estas caídas, como las caídas materiales de Cristo camino del Calvario, no pueden menos de conmovernos, al considerar la feble naturaleza de que estamos hechos; nuestra propia debilidad para mantenernos firmes. Jesús miró a los puritanos que apedreaban a la mujer adúltera y solo dijo: El que esté libre de pecado que tire la primera piedra. Porque conocía la mente del hombre y la tergiversación que hace para justificar una actitud severa. Se es inflexible, intransigente con el pecado que no es el propio. Todos somos así, un poco... Pero cuando la reiteración imprime carácter, cuando nos encontramos a alguien que una y otra vez niega: Yo no fumo, yo no bebo, yo no... esta respuesta nos hace desconfiar de su valor ético. Son pobres y pequeños pecados estos, de mínima

cuantía. Y en el pecado como en las demás cosas, los moralistas establecen categorías sobre su maldad. Una máscara de virtud consiste en prohibirse implacablemente los pecados leves y soslayar sin embargo, los grandes. La comodidad humana no tiene límite. El gran fray Luis, que había tenido que sufrir tanto, en su paráfrasis de Horacio, habla de «los gestos vanamente severos», de los hombres que no perdonan, de los despiadados, de los intransigentes. Tenía razón, porque aparte de la lista decimal del Decálogo, el Evangelio había traído después, el paño para las lágrimas, para la debilidad y para la caída humana. No era otra cosa sino la caridad como mandamiento positivo y en su negación, el más grande, el más odioso pecado.

**

Cuando quiero hacerme una idea de la tristeza de la vida aquí abajo, leo una novela de Zola. La leo a saltos, claro está, porque de otra manera no se puede leer. Este obeso burgués quiso retratar la vida. No leamos nunca sus novelas seguidas. Si cualquier estado anímico fuera permanente, el hombre no lo soportaría. Pero la vida está hecha de momentos. Aun cuando un hombre tenga la desgracia de nacer, vivir y morir en una novela de Zola, los momentos felices abundan. Puede ser solo una sonrisa momentánea producida por algo exterior o bien, y lo que es más frecuente, la creación imaginativa, que se defiende con una piadosa mentira sobre la humana situación. Tenemos también el recurso de la fuga. Casual o deliberadamente nos salimos, nos escapamos de la red tupida de lo cargante y de lo triste. Este escape fue casual en Noé. Noé bebió. Desde entonces los hombres han bebido. Para el novelista la fuga alcohólica se da por desesperación, por asco a lo cotidiano. Eso, en sí, no es exacto. Olvida una apetencia humana naturalísima: la sed del bebedor es una sed de alegría. Hasta el más pequeño diablo busca la felicidad. Y cuando se habla de la cualidad moral, del que como Noé se embriaga, nos olvidamos de un problema. El de que la alegría es el clima de la bondad. Y de la santidad incluso. La embriaguez mística de San Juan de la Cruz, del «poveretto» de Asís, de Santa Teresa, la del alma sencilla del Frate Ginepro de la «Gioretti» eran pura alegría, incluso de vivir en este mundo, que no está en absoluto lejos de Dios. Y la Biblia nos dice: «Vinum laetificat cor hominum».

**

Cerremos los ojos severos y consideraremos. La pobre fisiología humana se resiste muchas veces a esta inyección artificial de felicidad. El pobre bebedor

marca casi siempre una silueta vacilante, inestable, ridícula. Es a veces un despojo humano, pero un despojo que piensa. Y es extraño el iluminismo del bebedor para comprender, para aprehender situaciones, para darse cuenta de la ajena conducta humana, de la doblez que le rodea. Él pone también su propio calificativo. Él juzga también. Analiza a su vez a los severos, a los puritanos. No con desesperanza, ni con resignación, sino con ironía. Se ve a sí mismo ridículo, pero obstinadamente mira a los demás. ¿Qué aspectos descubre en los hombres serios? Es algo con lo que goza, con lo que sonrío en su interior. Su visión es paradójicamente más amplia y sobre todo más taladrante, sobre la vida y los seres. Hay algo trascendente en lo que goza. Quizás una posición de desprecio de lo llamado respetable. La borrachera poética de Franz Werfel sería igual cuando escupe en patéticos versos la fantástica llamarada de Jesús en el camino de las carroñas:

Pero el Salvador levántose y gritó:

Padre mío. Tú si mi padre eres

deja que ame a este ser podrido

déjame leer en la carroña tu misericordia.

Porque, hasta ahora da pena, no solo el hombre borracho, sino el hombre fresco. No es el reptil muerto de la charca de Werfel, sino el reptil vivo del asfalto de las ciudades. Es el padre cargado de hijos, el empleadillo de sueldo mísero, el mendigo, el paralítico, el burgués, el millonario. Iguales todos, porque para la mirada aguda, no hay sino la ironía de la felicidad inasequible, del espejismo, cuya sola realidad es la apariencia.

**

¿Pero en qué difiere la apariencia de la realidad? No es menester ser un Emmanuel Kant, para saber, para saber que solo vivimos la apariencia. De ahí la irritación por la rectitud. ¿Qui potest primam petram eiectare? No hay tipo más alejado de la caridad que el del inflexible. Inflexible debió ser Gengis Kan, incorruptible Robespierre, implacable Calvino, calculador Bismark. Todos estos monumentos históricos de sangre caliente han tenido las venas frías como la de los peces. Eran como ejes de coordenadas, rectos. En cambio el pobre hombre de la tierra está encorvado por un mundo que le pesa. Su línea es la sinuosa, porque sube, baja, resbala, cae. ¿Por qué bebemos? Sin duda el alcohol es la lente convergente del optimismo y al contrario la divergente del pesimismo. Agranda la felicidad, empequeñece la tristeza. Al buen borracho de «L' Assommoir», no le quedaba sino

beber. Bebía y con su lente alcohólica, el mundo negro de la miseria se volvía blanco y vaporoso. ¿No era mejor la apariencia que la realidad?

**

También, sin duda los que no beben son felices así. Ellos no tienen sed. Lo irritante es que no permitan que los demás la tengan. La alegría de unas copas llena, como dice el texto santo, el corazón de gozo. Y en el gozo de los santos o de los hombres no hay maldad. Cuando paladeamos con los amigos las copas de mediodía o de la noche, esta debilidad humana crea amistad, conocimiento y cariño entre los hombres. Fuera del beber está el negocio, el engaño, la lucha y el egoísmo cotidiano. Aquí sí que no se ha de beber. No podemos permitir que nuestra mente se enturbie o se ablande cuando se trata de vender, de engañar, de comprar, de pleitear y sacar ventajas... El bebedor, en cambio, frente a su copa, pide otra y la bebe, con un íntimo asco del incorruptible, del inflexible, del respetable...

[Juan Bernier, «Loa del bebedor», en *Diario Córdoba* (22-09-1959), p. 4].

Como ya hemos adelantado, el poema «Borracho» fue publicado por primera vez en 1956 en los números 11 y 12 de la revista *Cántico*¹⁴³. Esta composición se configura como un texto idóneo para desplegar las estrategias discursivas que su autor ha adoptado con el fin de reflejar una imagen *ethica* de sí mismo, es decir, «la imagen de sí que el orador construye en su discurso para contribuir a la eficacia de sus palabras» (Amossy, 2000: 1). Si nos remontamos al número inmediatamente anterior de la revista *Cántico*, nos encontramos cómo el autor asume en el artículo «La antifantasía poética y Cernuda» la posición con respecto a la «verdad» que proyectan en sus textos autores como Cernuda o Gide, autores en los que la puesta en escena de su propia vida constituye la trama misma de la obra, frente a otros autores que se obstinan en establecer barreras herméticas entre ellas. De manera general, la literatura desde el romanticismo ha jugado a confundir la

¹⁴³ (número extraordinario dedicado a la poesía cordobesa actual en homenaje al Ilmo. Sr. D. Antonio Cruz Conde alcalde de Córdoba).

frontera entre la vida de la persona, las estrategias del escritor y la obra. En este sentido, el poema «Borracho» adopta unos presupuestos románticos claros, que se evidencian en el propio discurso protagonizado por un icono socialmente marginal como la figura del borracho o del mendigo que protagoniza el monólogo dramático (al estilo de Espronceda o Byron). Lo que nos interesa ahora destacar es que Juan Bernier escribe este poema desde la concepción de la «verdad» de sí mismo y desde la conciencia de hacer pública dicha «verdad», lo que le obliga a no proyectarla sin más al público, sino a desarrollar una elaborada estrategia de ocultación literaria que ponga a salvo, ante todo, su integridad. De hecho, hacía ya diez años que su *Diario* había dejado de escribirse y se mantenía convenientemente oculto.

El público lector de la revista *Cántico* en el año 1956 se reducía a los suscriptores y a los intelectuales que acceden a la revista interesados por la poesía. Este número extraordinario estuvo dedicado a la poesía cordobesa actual en homenaje al alcalde de Córdoba Antonio Cruz Conde. Se seleccionaron poemas de Manuel Álvarez Ortega, Mariano Roldán, Vicente Núñez, Luis Jiménez Martos, Pedro Pozo Alejo, Antonio Gala, Concha Lagos, Rafael Millán, además de los cinco poetas del grupo. Así, pues, es interesante el dato de considerar a los propios protagonistas de este número como principales receptores del poema proyectado en la revista por Bernier, pues forman parte de un auditorio cercano o privilegiado que han podido construir una imagen previa del autor más cercana (ethos pre-discursivo) mediante discursos anteriores como el referido anteriormente sobre la «antifantasía poética de Luis Cernuda» aparecido justamente en el número anterior de la revista. Este poema es la última participación de Bernier en la revista ya que no aparecerá en el siguiente número que fue el último de su segunda época. Aunque el autor haya podido considerar a una parte exclusiva de sus posibles lectores para una especial recepción del poema, esto no debe suponer su reducción pública, sino

una consideración especial hacia aquellos que más datos personales comparten de él mismo en la Córdoba de 1956 y, por lo tanto, pueden reconstruir un correlato más efectivo entre el texto y la persona que lo escribió («Que no te complique a Ti, me dicen todos»). Esos lectores se ampliarán a un público mayor cuando el poema vuelva a publicarse junto a otros poemas (como «Hombre» y «Corazón» que también se publicaron en la segunda época de *Cántico*) que conformarán tres años después el libro *Una voz cualquiera* (1959), publicado en la editorial Ágora, dirigida por Concha Lagos, poeta que precisamente forma parte de la nómina del monográfico de *Cántico* donde se encuentra el poema.

Cuando el poema se vuelve a publicar en 1977 en la recopilación de su *Poesía en seis tiempos* el público lector interesado habrá cambiado su perfil tras la apertura social que supuso la muerte de Franco y la transición democrática.

Como el orador de la retórica clásica, el sujeto poético se propone conmover al receptor sirviéndose de la fuerza afectiva que posee toda configuración retórica del lenguaje. El dispositivo retórico que incorpora la adhesión del destinatario a la situación comunicativa es la «escena de enunciación» (Maingueneau 2004: 5) que el sujeto activa. El poema intenta persuadir a su destinatario utilizando ciertos artificios que conforman el *ethos* discursivo, y que en este caso responde a la imagen que el autor se forma del auditorio al que se dirige, diseñando de este modo un juego especular de imágenes entre ambos polos del intercambio retórico.

En este poema, se escenifica un monólogo dramático que pone en juego a tres personas gramaticales. El yo de la enunciación que responde a la voz afectada de la enunciación (*pathos*) que ha sido convenientemente dirigida por su autor (*ethos*), la segunda persona que dentro de la escena de enunciación representa al interlocutor Dios, tipográficamente destacado en mayúscula a través del pronombre Ti, por lo que estamos ante una oración (hecha pública o poema dramatizado). Este interlocutor carece de *pathos* propio del

receptor, porque no está activo, se trata de un Dios que no responde. Y, por último, encontramos un tercer protagonista, que representa un sector de la sociedad a la que el poeta pertenece y de la que surge una factura, que obstaculiza su libre comunicación con el Dios que dicha comunidad comparte. El conflicto que se plantea es, pues, de naturaleza existencial, religiosa y social y se presenta en el primer verso: «Que no te complique a Ti, me dicen todos».

Si coloreamos las referencias a la primera persona (en azul), la segunda persona (en verde), la tercera singular (en rojo) y la tercera plural (en naranja) obtenemos el siguiente cromatismo para apreciar dicho juego discursivo:

BORRACHO

Que no te complique a Ti, me dicen todos,
porque tu nombre en cualquier vaso de vino escurre como una gota de hiel amarga.
Tu nombre, ¡oh Dios, Padre mío!, está siempre en mis labios,
en los labios rojos de un hombre a quien llaman borracho,
que tiene siempre sed de vino, sed de vino dorado y otra sed acuciante y no satisfecha
de exprimir el jugo de una interrogación viva.
¡Ay!, que no te complique a Ti en mis miserias de hombre;
que no te mezcle en mi angustia llena de rencores y dudas,
así lo dicen, ¡oh Dios mío!, quienes hablan de tu ígnea llamarada de cólera
y es posible que su razón esté más clara que la mía, más ágil
que mi cerebro embotado, testarudo como el de un buey que mira amenazante.
Porque soy un hombre de la tierra parido por un vientre de madre,
un pobre hombre, no más que un mendigo ruinoso,
un miserable entre la siembra crecida de los miserables,
yo, un borracho,
un hombre para el que ver claro ha resultado demasiado amargo
en este mundo, el mejor de los posibles,
como dicen los que desde el pináculo de su agudeza desmenuzan la arquitectura de los seres,
aquellos cuya inteligencia penetrante tiene venas de la fría sangre de los peces,
que no derraman una lágrima ante un perro que grita;
y éstos, ¡oh Señor!, me dicen

que no te complique a Ti en mis miserias de hombre
porque han medido tu enojo por los restos de las murallas derribadas,
tu ira por las mujeres y los niños acuchillados en Jericó.
Y en verdad, Señor, yo no pasaré nunca de la primera losa de tu templo;
allí donde los mendigos extienden sus manos suplicantes,
extenderé las mías muy abiertas, aunque sólo sea para recoger tu mirada;
así, aun cuando tu escolta me aparte, indignada de mis harapos sucios,
yo, un hombre borracho, te gritaré desde fuera,
porque, en verdad, ver claro me ha resultado demasiado amargo
y el vino es para mí, cada día, como un agua para apagar una hoguera de angustia.

Para saber cómo el autor llega al lector observemos el modo en que el locutor elabora una imagen de sí mismo en su discurso. Siguiendo a Maingueneau tengamos en cuenta sus palabras:

Lo que el orador pretende ser lo da a entender y lo hace ver: no dice que es simple y honesto, lo muestra a través de su manera de expresarse. El ethos está así vinculado al ejercicio de la palabra, con el papel que le corresponde en su discurso y no con el individuo «real», tomado independientemente de su prestación oratoria.

(Maingueneau 1993: 138)

Bernier nos ofrece un discurso a través de un monólogo dramático ambiguo, pues la señal del título «Borracho» no indica necesariamente un personaje distinto a la voz que habla, sino un atributo más que puede caracterizar también el propio estado y tono de la voz que habla en el poema, con lo que el poeta consigue acceso directo a una imagen de sinceridad ante el lector, recurriendo así al proverbio latino «in vino veritas» (de Plinio el Viejo), que le permite completa libertad para dirigir su discurso y enfrentarse a sí mismo, a Dios y al poderoso sector de la sociedad que podemos caracterizar como «biempensante», hipócrita y sin piedad, lo que nos lleva a la siguiente cuestión: ¿de qué mundo habla el autor? Irónicamente el poeta utiliza las palabras de Leibniz: «el mejor de los mundos posibles» para referirse a la dura posguerra en la España de 1956. No cabe duda que el

autor está reflejando un mundo represivo y dogmático, un orden establecido que impone al individuo los límites de su libertad al descubrirse ante un Dios postulado por dicho orden o régimen para justificarse.

La plegaria que constituye el poema permite precisamente hacer lo que se le imputa o prohíbe a la voz poética por parte de ese sector privilegiado de la sociedad, a la que por otra parte el propio poeta pertenece y de la que el borracho proclama su escisión, su apartamiento de dicha sociedad de la que se excluye en un acto de honradez y verdad personal, en lo que podemos intuir un examen de conciencia que produce su angustia. La expresión de esa angustia alimentada por una mala conciencia de clase lo hace verse como un miserable antes de integrarse en una clase privilegiada que comulga con un sistema deshumanizado.

En consonancia con el tema de la escisión social, el poeta se posiciona también estéticamente dentro de una modernidad que también se separa de un clasicismo tradicional, propio de las tendencias más oficiales de la inmediata posguerra. A través del versículo y la irregularidad métrica, el poeta adopta moldes de una poesía desarraigada que el propio Dámaso Alonso introdujo en 1944 con *Hijos de la ira*. Estamos, pues, ante una poesía de ruptura con los moldes establecidos del soneto garcilasista y que claramente puede vincularse con la poesía social que en la década de los cincuenta protagoniza poetas como Celaya o Blas de Otero.

Sin duda, Bernier supo administrar su aura de prestigio como miembro de la revista *Cántico*. Recordemos que el concepto de aura se relaciona con el de habitus que contribuye a un capital simbólico (Bourdieu) y también con el concepto de *ethos*

*prediscursivo*¹⁴⁴, es decir, aquella imagen previa que el auditorio tiene del autor antes de su lectura.

Por otra parte, su labor en el campo de la arqueología lo mantuvo durante década y media en un silencio poético que coincidía con el éxito de la poesía social. Ese silencio contribuyó a aumentar su capital simbólico cuando en 1976 Guillermo Carnero resucita al grupo poderosamente en su famoso ensayo (*El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra* Madrid: Editora Nacional, 1976). Y el mismo Carnero ofrece la oportunidad a Bernier de reformular su discurso macrotextual en *Poesía en seis tiempos* (1977) en Editora Nacional. Para entonces Bernier gozaría de una poderosa imagen de intelectual y su obra literaria suele destacarse como «heterodoxa», palabra rompedora que vincula al poeta mayor a los jóvenes creadores locales que comienzan su trayectoria con nuevos aires libertarios.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNDOPQRSTGUVWXYZaOb
- 12A-24B-14C-15D-27E-14F-14G-17H-24I-20J-23K-19L-13M-18N-4D-19O-12P-30Q-27R-16S-8T-13G-21U-21V-23W-18X-25Y-20Z-14a-18O-25b
- Contiene 31 versos.

BORRACHO

Que no te complique a Ti, me dicen todos,
porque tu nombre en cualquier vaso de vino escurre como una gota de hiel amarga.
Tu nombre, ¡oh Dios, Padre mío!, está siempre en mis labios,
en los labios rojos de un hombre a quien llaman borracho,

¹⁴⁴ Ethos pre-discursivo: la imagen que construye el auditorio antes de que la persona (orador) hable. En el caso de la política, siempre hay una imagen previa dada por su fama o postura política. El ethos pre-discursivo se construye en discursos anteriores. También se construye en el momento netamente previo, los preámbulos del discurso, etc.

Ethos discursivo: imagen que se presenta en el momento discursivo. Ya sea un diálogo, un discurso, ademanes, tono de voz, gestos, mímicas, etc.

que tiene siempre sed de vino, sed de vino dorado y otra sed acuciante y no satisfecha de exprimir el jugo de una interrogación viva.

¡Ay!, que no te complique a Ti en mis miserias de hombre;
que no te mezcle en mi angustia llena de rencores y dudas,
así lo dicen, ¡oh Dios mío!, quienes hablan de tu ígnea llamarada de cólera
y es posible que su razón esté más clara que la mía, más ágil
que mi cerebro embotado, testarudo como el de un buey que mira amenazante.
Porque soy un hombre de la tierra parido por un vientre de madre,
un pobre hombre, no más que un mendigo ruinoso,
un miserable entre la siembra crecida de los miserables,
yo, un borracho,
un hombre para el que ver claro ha resultado demasiado amargo
en este mundo, el mejor de los posibles,
como dicen los que desde el pináculo de su agudeza desmenuzan la arquitectura de los
seres,
aquellos cuya inteligencia penetrante tiene venas de la fría sangre de los peces,
que no derraman una lágrima ante un perro que grita;
y éstos, ¡oh Señor!, me dicen
que no te complique a Ti en mis miserias de hombre
porque han medido tu enojo por los restos de las murallas derribadas,
tu ira por las mujeres y los niños acuchillados en Jericó.
Y en verdad, Señor, yo no pasaré nunca de la primera losa de tu templo;
allí donde los mendigos extienden sus manos suplicantes,
extenderé las mías muy abiertas, aunque sólo sea para recoger tu mirada;
así, aun cuando tu escolta me aparte, indignada de mis harapos sucios,
yo, un hombre borracho, te gritaré desde fuera,
porque, en verdad, ver claro me ha resultado demasiado amargo
y el vino es para mí, cada día, como un agua para apagar una hoguera de angustia.

2.5. Corazón

Publicado por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 4, 2.ª época, octubre-noviembre, 1954, [p. 221-222]). Un año después de su publicación en *Una voz cualquiera* (1959), Luis Jiménez Martos lo recopila para su *Antología de poesía española (1959-1960)* (Madrid, Aguilar, 1960, pp. 47-48). Se insertará en la sección «Tiempo de ahondar» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

El poema se construye como es habitual en el poeta mediante la oposición de dos planos. En este caso la paradoja es de índole metafísica, surgida con motivo de la observación de una ilustración científica de un corazón en un libro. La voz poética contrariada ante la imagen anatómica del corazón se dirige a su propio «corazón» (a sí mismo) para exacerbar su caudalosa vida sentimental rica en secretos y experiencias vitales. Como en el poema «Borracho» se produce un desdoblamiento también simbólico entre la esfera pública representada por la ilustración anatómica y la esfera íntima representada por la propia creación poética.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF GHIJEK LMNOPQRS TUVWXYZ AJZabcdeUG fGgOgFf
- 16A-13B-14C-14D-12E-11F- 12G-20H-14I-13J-16E-12K- 11L-11M-15N-11O-13P-18Q-14R-19S- 11T-10U-11V-12W-12X-11Y- 14A-7J-11Z-13a-11b-11c-13d-11e-10U-13G- 11f-14G-11g-12O-8g-11F-12f
- Contiene 43 versos.

CORAZÓN

Oh corazón¹⁴⁵, sonrío al verte en un libro diseñado
con fría exactitud de víscera desnuda,
al aire tus secretos, tus venas y tejidos,
los arroyos sin sangre, los caminos vacíos
un corazón ahí muerto en el papel
y enfrente¹⁴⁶, aquí, mirándote, uno vivo.

No puedes ser así,¹⁴⁷ ¡oh tú corazón mío!
Caliente víscera, persona, alma a donde¹⁴⁸ todo llega y todo sale,
paladar para el sabor amargo de la pena,¹⁴⁹
vibrante brisa de la mínima alegría,
lago de sangre donde llegan los ríos de la hiel
o las fuentes de los ojos que nos miran.

Los verdes manantiales del deseo
en tu caliente seno refugiados,
y en tu abismo, la cólera, y la bondad en tu espuma
todo hacia ti, todo de ti fluyendo
desde que los ojos abrieron su pupila,
el sol y el río del campo, el gozo de jugar en el arroyo,¹⁵⁰
aquel salvaje con su hacha de guerra y el cowboy¹⁵¹
tu murmullo en el pecho, caracola de pena o río de gozo.

Y la figura amada, su perfume,
su piel, su pelo, su belleza

¹⁴⁵ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece entre signos exclamativos: «¡Oh corazón!».

¹⁴⁶ En la versión original de *Cántico* no aparecía el adverbio *enfrente*, sino la locución adverbial *en frente*.

¹⁴⁷ En la versión original de *Cántico* no aparece la coma.

¹⁴⁸ En la versión original de *Cántico* se prefirió el adverbio relativo *adonde*.

¹⁴⁹ En la versión original de *Cántico* no aparece la coma.

¹⁵⁰ En la versión del libro *Una voz cualquiera* no aparece coma al final del verso.

¹⁵¹ En la versión del libro *Una voz cualquiera* hay una errata en la palabra *cowboy*, reproducida como **cowoy*. También aparece una coma al final del verso.

sumergida en el cuenco de tu hondura
transparente a mi mano, a mi temblor que era
tu encrespada marea, tu remolino¹⁵²
acelerando el pulso de mis venas.

Oh poseedor de secretos, amigo, amado
¿tú una víscera fría?
Lago de sangre, corazón hirviente,
por tu savia el laurel y el pétalo fluyeron
la flor amarga y la hoja desvaída
en otoños de olvido. Tu oleaje¹⁵³
hasta las rocas de mis sienas coronando¹⁵⁴
hablaba con mí mismo y la voz tuya¹⁵⁵
tinta en amor, en odio,¹⁵⁶ o en tristeza¹⁵⁷
desbordaba potente el pensamiento mío.

¡No puedes ser, así, corazón yerto
exangüe víctima del escalpelo frío!
Hay tu motor ardiente, tu zumbido,
el alma tuya que es la mía creciendo
en savia, en música, en ruido¹⁵⁸
mi corazón aquí en el pecho vivo
y no ese mudo corazón ahí, muerto.

¹⁵² En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece coma al final del verso.

¹⁵³ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece coma al final del verso.

¹⁵⁴ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece coma al final del verso.

¹⁵⁵ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece coma al final del verso.

¹⁵⁶ En la versión del libro *Una voz cualquiera* no aparece esta coma.

¹⁵⁷ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece coma al final del verso.

¹⁵⁸ En la versión del libro *Una voz cualquiera* aparece con diéresis la palabra *ruido*. También aparece coma al final del verso.

2.2.6. Amante

Se insertará en la sección «Tiempo de deseo» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

Continúa aquí el aspecto metafísico del poema anterior («que el cristal límpido de su alma reflejase un sapo inmundo»), aunque en esta ocasión se trata de caracterizar el estado anímico y de conciencia ante una «realidad hiriente», como la que produce la oscura relación sexual que mantienen ambos amantes y cuyas inevitables consecuencias se condensan en los dos últimos versos:

y el alma era como un perro azotado que lamía el suelo, la sandalia, la mano
de la carne todopoderosa, fría dueña de todo.

El empleo de la tercera persona confiere a la voz poética una función narradora que permite alejar al «yo poético» de la truculenta relación que describe. El poema cobra, sin embargo, toda su intención si atendemos a la luz de la prosa diarística de Bernier, cuya principal temática gira en torno a la conciencia dolorosa de su singularidad homosexual y efebofilia en el ámbito de una ciudad de provincias, como Córdoba, durante los primeros años del franquismo.

El poeta consigue reflejar el sentimiento de dependencia (sádica incluso) y de repugnancia ante la fría y sucia correspondencia de un deseo amoroso que el poeta entiende como puro. Frente a la pureza de su deseo carnal, el mundo del amante, de la prostitución y del «pecado» queda representado bajo el campo semántico de lo inmundo (sapo inmundo, viscoso humor, vegetal linfa de asco y húmedo aliento, viscoso fango, baba de lujuria chorreaba fecal en el rostro, ...).

Este planteamiento queda así muy lejos y se opone a la luminosidad con que el poeta trató la consumación amorosa en poemas como «Sierra» o «Tierra de amor» aparecidos en la primera época de la revista *Cántico*.

Comentario métrico

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJK LMNO PQRSATU
- 13A-17B-15C-13D-19E- 22F-16G-16H-17I-19J-14K- 15L-14M-17N-13O- 14P-14Q-17R-21S-14A-24T-17U
- Contiene 22 versos.

AMANTE

No era un sueño y sí una realidad hiriente
que el cristal límpido de su alma reflejase un sapo inmundo;
porque, cuando miraba a su amante, un viscoso humor,
una vegetal linfa de asco y húmedo aliento
empañaba el transparente vitral de su estimulación humana.

Porque a veces su mirada caía sobre él como una mano acariciante
y una dulzura de lágrimas hincaba sus rodillas
para lamer el viscoso fango de su húmedo vientre,
y aquel sapo era como un niño a quien se estrecha entre los brazos,
suyo, enteramente suyo, defendido como cachorro tierno
por un turbión caliente de cariño y de celos.

Pero el amante era frío como un verdugo experto,
afilaba cuchillos para un lento suplicio
de herir, de despreciar, de retorcer el alma que le amaba,
la mansa y dulce alma, sumisa por completo.

Exprimía el corazón como un viejo guiñapo,
con el gesto, con la mirada, con el silencio,
para después prostituirlo ofreciéndose todo a su beso,
y mientras la baba de la lujuria chorreaba fecal en el rostro,
el látigo de Sade azotaba sabiamente,
y el alma era como un perro azotado que lamía el suelo, la sandalia, la mano
de la carne todopoderosa, fría dueña de todo.

2.2.7. Oda a Vicente Aleixandre

En *Poesía en seis tiempos* (1977) se inserta dentro de la sección «Tiempo del Hombre». De este poema se ha conservado un manuscrito¹⁵⁹ original de 1949 que el poeta regaló a su amigo el pintor Rafael Álvarez Ortega, fundador junto a su hermano ese mismo año de la revista *Aglae*. Será precisamente el hermano del pintor, el poeta Manuel Álvarez Ortega, quien publique en el primer número de esta revista el poema «Crepúsculo» y dos años después el poema que nos ocupa «Oda a Vicente Aleixandre» en la primera entrega de la nueva etapa de la revista *Aglae* (n.º 1, II, Córdoba, 1951, p. 11), publicación donde Bernier figura como uno de los suscriptores de honor.

Recientemente Francisco Ruiz Soriano en su monografía sobre la revista *Aglae* ha comentado el poema y su inserción en la revista objeto de su estudio:

Juan Bernier colabora con «Oda a Vicente Aleixandre» que años más tarde recopilaría en *Poesía en seis tiempos* (1977), dentro del apartado «Tiempo del hombre». La oda, compuesta en el típico versículo de hasta 30 sílabas, está estructurada por medio de imágenes de tinte surreal, donde aparece esa aplicación de cualidades humanas a seres inanimados y objetos que configuran esa estética vivificadora de las angustias del hombre, así el cristal se destila en lágrimas, el delirio es de niebla y rosa, el silencio es nevado, la soledad parda, las lenguas de vidrio mecían su inmensa soledad, las agujas de las catedrales están olvidadas, etc. En una primera parte, Bernier mezcla tiempos y épocas, la antigüedad clásica con la ciudad moderna, las referencias a sacrificios ancestrales con la desolación del hombre moderno en la ciudad industrial, el estado de postración del borracho

¹⁵⁹ El manuscrito consta de cuatro páginas que puede consultarse en la siguiente página web: https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Juan_Bernier_Luque¹⁶⁰ Para profundizar en la relación epistolar de Vicente Aleixandre con Ricardo Molina como representante del grupo resulta fundamental el primer volumen de la reciente monografía de Olga Rendón Infante sobre el epistolario de Ricardo Molina: *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Vicente Aleixandre*, Sevilla, Alegoría, 2015. Igualmente el segundo volumen de la monografía resulta de gran interés para la investigación del grupo con respecto a otras figuras del 27: *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso*, Sevilla, Alegoría, 2015.

en el barrio de Montmatre con los viajes argonáuticos y Grecia, la cotidianeidad diaria de la ciudad con las estepas nevadas y solitarias del Este, el cabaret de ruido frenético con el Olimpo divino y tranquilo, la oscuridad de los antros de barrio metropolitano con la claridad pura del trópico, etc.; este gusto por el contraste conlleva una lucha entre realidad y deseo o combate entre el mundo ideal y la destrucción en que está sumido el escritor, pero también es una búsqueda a nivel literario de modelos a seguir frente al panorama literario del presente. En toda esa descripción de batalla y muerte, de caos por lo sublime del destino mortal, Bernier llega a vislumbrar en ese «oscuro pensar del borracho» —que hilvanaría esa primera parte— lo dionisiaco que implica toda ruptura con la moral religiosa y con el formalismo literario del canon neoclásico, predominante en aquel momento; el poeta apuesta por una apología del surrealismo y por la libertad creativa de la imaginación, política literaria que desde *Aglae* Álvarez Ortega intenta reivindicar, sobre todo por lo significativo que puede resultar colocar este poema en las páginas centrales de la revista.

Tras las alusiones a Marte y a Cronos (como figuras mitológicas de beligerancia y llenas de impulso vital) pasando por la cita de episodios de la historia de Roma, como el de la violación de la hija de Seyano (aquel jefe de la guardia pretoriana de Tiberio que fue acusado de conspiración, por lo cual se sentenció que toda su familia fuera asesinada, incluso su hija pequeña que fue antes violada porque la ley prohibía matar a una virgen), Bernier para en detalles históricos de la época clásica, llenando así su poesía de rasgos culturalistas que tienen su punto álgido con la enumeración de genios de la literatura (Shakespeare, Goethe, D'Annunzio) para recabar, en la segunda parte, con la exaltación de Vicente Aleixandre, al que se le compara también con un busto griego, cabeza que, igual que la del borracho de Montmatre (referente de genialidad parnasiana o simbolista) que ocupaba la primera parte, ahora se adueña de la figura de Aleixandre en la segunda. Las comparaciones y evocaciones imaginísticas a paisajes esplendidos o retratos etopéyicos centrarían la descripción del maestro del veintisiete, así este es un pastor desnudo de palabras, con los ojos abiertos a los cuatro espacios, posee vivificante memoria, mira hacia la belleza como ejemplo de búsqueda de un ideal, posee una voz que sobresale igual que el cristal límpido, resucita el recuerdo lo mismo que la dorada arena de playas del paraíso, etc., tanto lo bello como el dolor

es cantado por el poeta, que termina con una larga enumeración donde evoca el vitalismo natural de sus obras surrealistas:

el mundo pasado por la caricia amante de los labios
en una hora, acaso infinitas horas exprimidas
en un minuto, en una palabra condensados
la sal y el mar, el verdor y el lino, el cristal y la espada
bajo tu brisa, Vicente,
bajo tu voz queda,
Aleixandre
amigo.

(Ruiz Soriano, 2015: 148-150)

Casi una década después de la aparición del poema en *Una voz cualquiera*, el poema vuelve a publicarse en el volumen *Homenaje a Vicente Aleixandre* (Madrid, Ínsula, 1968, pp. 98-100) con motivo del setenta aniversario del poeta del 27. En el prólogo de dicho volumen José Luis Cano comenta:

A medida que su obra poética crecía en hondura y en belleza, dándonos esos hitos de la poesía española contemporánea que se llaman *Sombras del Paraíso*, *Historia del corazón*, *En un vasto dominio*, crecía también la rumorosa y juvenil peregrinación a Velintonia 3, la casa del poeta en el Parque Metropolitano, fronteriza de la Ciudad Universitaria. Algo de esa incesante y fervorosa devoción de la juventud poética española —juventud sucesiva a lo largo de treinta o más años— al autor de *La destrucción o el amor*, hemos querido que quede reflejado y reunido en este libro, el cual debe ser contemplado, no solamente como obra literaria, que lo es y valiosa, sino asimismo como un testimonio de cariño y admiración a nuestro gran poeta, que sigue siendo para nosotros, no solo uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo, sino el amigo generoso y continuo que nos brinda cada día ese raro don que es la amistad desinteresada y entregada, la que, con el rayo en el verso de Miguel Hernández, nunca cesa.

[José Luis Cano, «Nota preliminar», en *Homenaje a Vicente Aleixandre*, Madrid, Ínsula, 1968, pp. 10-11].

Sin duda, Juan Bernier y sus compañeros de la revista *Cántico* mantuvieron esa relación amistosa y de admiración mutua desde el inicio de la empresa cordobesa¹⁶⁰ como demuestra el apadrinamiento que supone la «Carta a los fundadores de *Cántico*» que introduce el tercer número de la revista cordobesa en 1948. Otra carta de Vicente Aleixandre, fechada en Madrid, el 21 de enero de 1949, fue la respuesta amistosa y entusiasta del maestro del 27 a su lectura de *Aquí en la tierra*:

Amigo Juan Bernier: Usted y yo no nos hemos visto nunca, pero yo sé que somos amigos. Usted nunca me ha escrito, pero yo he recibido muchas cartas de usted y usted habrá recibido puntualmente mis respuestas. A mí me parece que por esa Córdoba, no de mis pecados sino de mis inocencias (no he vuelto desde que tenía 10 años), nos hemos perdido Vd. Y yo muchas veces, entrando aquí y allá, saliendo de aquí y de allá, bajo la luna, bajo la luna de Córdoba (hay que decir la frase entera) y amaneciendo no sé cómo ni cuándo, ni dónde: en Córdoba, y ya es bastante.

Ahora nuestros amigos Molina, Baena y Aumente, en ese viaje en que Vd. ha faltado, porque ya sé que Vd. No hay quien lo mueva o le saque de su adherida Córdoba, vienen con Vd., con mucho de Vd., con Vd. entero: porque me traen sus versos.

Desde que yo leí aquel «Cántico del Sur», aquel sabio poema, sabio de la única sabiduría que no se aprende, conozco yo bien a Juan Bernier poeta, poeta que con estupefacción me enteré que anda diciendo: «Poeta, sabe usted. Yo soy novelista». Bueno, poeta ¿conque novelista? Pues este librito suyo me dice la cantidad de poeta que lleva Vd. dentro. Es usted un gran pagano que hubiese tropezado en todas las esquinas de la vida, sin perder la voluntad de luz que le yergue, pero sangrando a ratos. Su colección de hoy se inicia con el poema que me dedica, proclamación de una sed, y se cierra con el sangriento poema de la injusticia, con

¹⁶⁰ Para profundizar en la relación epistolar de Vicente Aleixandre con Ricardo Molina como representante del grupo resulta fundamental el primer volumen de la reciente monografía de Olga Rendón Infante sobre el epistolario de Ricardo Molina: *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Vicente Aleixandre*, Sevilla, Alegoría, 2015. Igualmente el segundo volumen de la monografía resulta de gran interés para la investigación del grupo con respecto a otras figuras del 27: *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso*, Sevilla, Alegoría, 2015.

que su alma protesta contra la rotura de la armonía. Rotura que es la obra humana. Hay mucho que sentir y mucho que doler en estos poemas. Yo veo una perfecta coherencia entre unos y otros, y los seis hacen esa unidad: aquí en la tierra. De su riqueza, de la complejidad, de su cargazón me gustaría hablarle. Pero de todo habrá tiempo cuando nos veamos, que espero sea un día. Ahora le agradezco su dedicatoria y le digo: «Juan Bernier, amigo, ahí va un abrazo. Nos conocíamos».

Vicente Aleixandre

[Vicente Aleixandre, «Carta de Vicente Aleixandre a Juan Bernier, fechada en Madrid, 21 de enero de 1949», en García Florindo (2011: 69-70)].

Esta misma carta manuscrita se reprodujo como introducción del prólogo que Guillermo Carnero realizó para la edición de *Poesía en seis tiempos* (1977).

No parece difícil imaginar que las palabras de Aleixandre dedicadas a Bernier motivaran esta «Oda a Vicente Aleixandre» como agradecimiento a la cariñosa acogida del maestro del 27.

Como el propio Aleixandre recuerda en su carta a Bernier ya el primer poema que abría *Aquí en la tierra* «Deseo pagano» también estaba dedicado a él. Ciertamente en ambos encontramos una misma tesis sobre la visión cruel de la historia y el deseo de volver a la idealización del mundo clásico griego: «(El mármol rectilíneo del Partenón se rompía en temblor sobre el salobre mar de las Cícladas)». Frente al mundo mal hecho y cruel que llena el pensamiento del borracho (símbolo *alter ego* del propio Bernier) se opone la claridad griega que personifica la figura de Vicente Aleixandre, junto a otros nombres amados de la literatura universal: Shakespeare, Goethe, D'Annunzio, Gide, que no dejaron de ser claras influencias literarias¹⁶¹ para el poeta cordobés.

¹⁶¹ Conviene ahora recordar el episodio «Camping y homenaje a los grandes» del *Diario* de Bernier cuando cuenta cómo en su refugio en la guerra, cerca de Bezas (Teruel), el 9 de septiembre de 1937, hace unas inscripciones en las rocas:

Por otra parte, el poema se conecta también con el poema «Borracho» ubicado dos poemas antes en este libro. En este poema se recoge el tema del poema anterior «Borracho» a través del verso paralelístico que articula la composición salmódica: «Oscuro era el pensar del borracho». Ahora bien, la diferencia fundamental es el uso de la tercera persona frente a la primera. Con ella el poeta transforma, en forma de oda, esa oscuridad revertida bajo la influencia de su amigo Vicente Aleixandre.

Podemos suponer que la escritura de esta oda debió ser cercana a la carta de Aleixandre. Podríamos arriesgarnos incluso a conjeturar que varios de estos poemas han podido escribirse junto a otros poemas de su primer libro. En cualquier caso, todos se publicaron diez años después en 1959. Este hecho nos revelaría que la segunda producción poética de Bernier, *Una voz cualquiera*, estuvo más cerca de los años iniciales de la década de los cincuenta que de los años finales.

Como señalamos en las anotaciones a pie de página del poema, encontramos significativas variaciones de puntuación en la versión última de *Poesía en seis tiempos* con respecto a la edición original de *Una voz cualquiera*.

Comentario métrico

Observamos en este y otros poemas como en los aludidos anteriormente «Deseo pagano» y «Borracho» un uso de la métrica basada en el contraste polimétrico de versos extensos frente a versos cortos en los que reside la mayor intensidad y carga significativa.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGA HIJAKLM ANOPQRSTUVWXYZ ZaWbcdeJfg AhijYklmnopnqNdr
JstuavwxyzWiABC
- 10A-24B-5C-29D-19E-25F-21G-10A- 35H-13I-11J-18A-18K-13L-12M- 10A-21N-
23O-23P-29Q-18R-18S-14T-12U-14V-15W-7X-15Y- 26Z-22a-18W-13b-27c-15d-

Y sobre estas rocas cercanas a mi refugio, y sin más instrumento que mi cincel, grabo nombres, como tributo a los seres admirados: Leonardo, Shakespeare, Cervantes, Beethoven, Gide, Schopenhauer, etcétera. Yo me imagino la sorpresa del excursionista que alguna vez encuentre entre lirios y alfombras de verdor estos nombres escondidos... (Bernier, 2011a: 105).

12e-23J-17f-14g- 11A-20h-8i-20j-13Y-19k-10l-8m-20n-9o-20p-14n-19q-4N-13d-
2r- 12J-15s-21t-23u-26a-27v-28w-17x-15y-14z-16W-8i-6A-4B-3C

- Contiene 69 versos.

ODA A VICENTE ALEIXANDRE

Oscuro era el pensar del borracho;

el cristal de los lirios se destilaba en lágrimas y la distancia era infinita,
azul, azul.

(El mármol rectilíneo del Partenón se rompía en temblor sobre el salobre mar de las
Cicladas¹⁶²

y un esclavo frigio quebraba el vaso de oro delante del rey.)

Pero derramado el ajeno sobre la mesa grasienta de un cabaret de Montmartre¹⁶³

un delirio de niebla y de rosa abría un otoño amarillo en el alma¹⁶⁴

y era oscuro el pensar del borracho.

A lo lejos había castillos y lieder, y más lejos y más lejos¹⁶⁵ el resonante silencio nevado
del Este,

la parda soledad de camellos orantes,

y arriba el Olimpo albo de la tierra

que en declive caía hacia la lujuria y el rugido del macho,

al calor de la lluvia y el viento, al zigzag del reptil y la flauta,

al brillo del diamante y al ardor de la perla,

al mar inmenso del topacio desnudo.

Oscuro era el pensar del borracho,¹⁶⁶

pero una claridad de trópico iluminaba los ojos del poeta

y las leguas de vidrio mecían su inmensa soledad despojada de huellas¹⁶⁷

donde había cadáveres de marineros que se habían comido unos a otros¹⁶⁸

¹⁶² En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁶³ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁶⁴ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁶⁵ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma tras esta palabra.

¹⁶⁶ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta punto y coma al final del verso.

¹⁶⁷ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁶⁸ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

y lejos, muy lejos, tras la salobre espuma rizada como los rojos banderines de los mástiles,
se abrían flores gigantes y las vísceras de los guerreros
aún latían calientes en las escalinatas sin fin,
olvidadas las agujas de las catedrales,
pero abierto el vitral vivo de los pájaros
a la irrupción quemante del sol y de la selva,
al bronco fragor de la catarata desplomada,
al salto del jaguar,
al grito eléctrico de Manhattan iluminado.

Todo presente en sus ojos de pálido cobalto cuya fluorescencia penetra el tiempo
vertido a la mágica y divina linterna deslumbrante de la palabra,
Cronos incólume, mientras la hija de Seyano era violada
porque prohibía la Ley matar una virgen
o el cuchillo de oro se clavaba acariciante sobre la impoluta ternura de los cuellos¹⁶⁹
o ardía la pira fundiendo el pecado y la carne,
presente todo en sus ojos que miraban,¹⁷⁰
los millones de bayonetas como tallos erguidos de una siembra¹⁷¹ de guerra,
el holocausto de las ciudades inmoladas a Marte
bajo la música gigante de los motores.

Oh,¹⁷² sí, oscuro era el pensar del borracho,¹⁷³
pero de su frente chispeaban relámpagos de laurel amargo,
todo en él, todo presente,
abierto el oído al cuenco rumoroso de playas inacabables
y entre la música, nombres que se han amado:
Shakespeare, Goethe, D'Annunzio, Gide, bustos de mármol

¹⁶⁹ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁷⁰ En la edición de *Una voz cualquiera* no se inserta coma al final del verso.

¹⁷¹ En *Poesía en seis tiempos* un poema con un sintagma semejante, «Siembra de tumbas» (apartado 3.4.5.) recoge también esta idea antibelicista de muerte absurda y destrucción humana. En esta última estrofa el poeta consigue referirse a la obra poética del maestro homenajeado muy sutilmente.

¹⁷² En la edición de *Una voz cualquiera* no se inserta coma tras esta palabra.

¹⁷³ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta punto y coma en lugar de coma al final del verso.

coronados ya de hiedra fría.
Y tú ahí, Vicente, griego,
cuya Grecia escondida late sobre todos los paisajes del mundo,
pastor desnudo de palabras,
espada de reflejos para la imagen huidiza de la belleza,
ojos abiertos a los cuatro espacios del mundo,
vivificante memoria del fantasmal desfile de los siglos¹⁷⁴
tú, poeta
encerrado en tu apasionada urna de carne,
miras.

Convertido hacia la carne, hacia la tierra¹⁷⁵
hacia la belleza que nuestra propia herida crea,
y todo, cinematógrafo del mundo, pasa por tus ojos abiertos
para salir por tu voz, por tu garganta como los golpes sobre el cristal límpido,¹⁷⁶
la tosquedad y la aspereza cernida¹⁷⁷ en el cedazo vivo y sereno de la palabra,
el cadáver del recuerdo resucitado en la dorada arena de playas del Paraíso¹⁷⁸,
los gritos, y el dolor, y la belleza transformados en tenue sordina de violines lejanos,
el mundo pasado por la caricia amante de los labios¹⁷⁹
en una hora, acaso infinitas horas exprimidas
en un minuto, en una palabra¹⁸⁰ condensados
la sal y el mar, el verdor y el lirio, el cristal y la espada
bajo tu brisa, Vicente,
bajo tu voz queda,
Aleixandre
amigo.

¹⁷⁴ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁷⁵ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

¹⁷⁶ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta punto y coma en lugar de coma al final del verso.

¹⁷⁷ En la edición de *Una voz cualquiera* el adjetivo aparece en plural: *cernidas*.

¹⁷⁸ Inevitable referencia intertextual con la obra *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre.

¹⁷⁹ En relación con la nota 89, podemos pensar en una referencia intertextual con el título aleixandriano *Espadas como labios*, ya que la última palabra del verso del tercer verso siguiente es precisamente *espada*.

¹⁸⁰ En la edición de *Una voz cualquiera* se inserta coma tras esta palabra.

2.2.8. Los suplicantes

Se insertará en la sección «Tiempo del hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977) con leves variantes de puntuación y una diferencia interesante con respecto a la versión de *Una voz cualquiera*. Nos referimos a la cita del año 1943, tras el título del poema. No sabemos si la intención de Bernier incorporando este dato fue indicar el año de la composición del poema o, más bien, situarnos en el contexto histórico-social de ese año o, incluso, ambas opciones. En cualquier caso, Bernier nos brinda un peculiar retrato de la España de posguerra. Para ello enfoca su mirada alegórica en la belleza de un niño mendigo que a medida que crece y se hace hombre pasa de ser víctima de la violencia a ejercerla. Se trata de un poema de índole social que también reflexiona sobre el determinismo de las clases marginales. En esa descripción social es llamativa la mirada de denuncia sobre todo ante el problema de la pobreza, la mendicidad y la prostitución infantil, pero también se alude al maltrato de género, por ejemplo, como una consecuencia del comportamiento de ese hombre integrado socialmente a través de la violencia, la misma violencia que también le arrebató la inocencia y la belleza infantil.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFBG HIBJKLMNO PQRSTUWXYZaYbcd efghGiGBj
- 24A-23B-32C-24D-25E-33F-25B-16G- 24H-26I-28B-38J-22K-21L-21M-24N-22O- 13P-21Q-24R-28S-22T-20U-29V-19W-19X-27W-20Y-22Z-21a-26Y-30b-26c-27d- 25e-19f-19g-27h-20G-27i-18G-29B-24j
- Contiene 43 versos.

Aún no saben hablar y extienden su mano desde el seno flácido de las madres,
descoloridas cabezas en cuyos ojos se ha parado un cielo de tristeza;
y a veces lloran frente a los limones dorados y las langostas que se escurren entre el
esmalte de las uñas,
cuando vive la cerveza fría y tiñe de espuma el bermellón de los labios húmedos
en las terrazas de los bares, donde el sol abre de pronto su inmensa corola blanca
y traspasa el amarillo de las sedas, el oscuro rojo de los vinos y el cromo cambiante de
los licores.

Ellos, que no tienen color alguno y en cuyos ojos se ha parado un cielo de tristeza;
ellos, ellos, miran; miran al parecer fijamente.

Pero otros andan ya como éste que tiene siete años y unas pequeñas alpargatas,
y su cabello es rubio de oro como si aún en la noche un rayo de luz lo traspasara,
y es como una joya de carne cuyos ojos azules son como una lámpara de la belleza;
que pide sin hablar¹⁸¹ porque su mirada llama a la dádiva¹⁸² como una estatua griega que
pidiera limosna a la puerta de un templo¹⁸³
donde la tristeza se ha olvidado ante la comparación de una flor sin mancha.
Así la de este niño cuyo misterio es el de la belleza sin padre,
de la belleza sin nombre, como la de un lirio solo en medio de un páramo
que no se encuentra otra vez cuando los pasos vuelven a encajar en las mismas pisadas
y aquellos ojos reviven como la interrogación de una atmósfera pura.

Cuentan las monedas —¡ay!— en el rincón, los niños.

Están descalzos y su piel amarillea entre la sucia carbonilla,

de donde un policía deduce que duermen entre los vagones abandonados.

Ay, cuentan las monedas hasta la medida exacta del alquiler de una bicicleta mohosa,
después de haber comido las cáscaras de plátano y las naranjas podridas;

y el sol ríe y el día es grande y alegre sobre las avenidas de asfalto,

¹⁸¹ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta coma.

¹⁸² En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta coma.

¹⁸³ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta coma.

y los niños mendigos con sus pies desnudos pedalean rápidos en las bicicletas sin frenos.

Y acaso no olvidan nada en esta borrachera de aire cortado donde los harapos vuelan como banderines de la alegría.¹⁸⁴

Pero éstos no se llaman a sí mismos mendigos, aunque duermen junto a un fuego casi apagado

cuando la noche es blanca como la niebla de las madrugadas frías.

Ellos, casi temblando, se prostituyen a los hombres cargados de vino;

los que en esta hora, cuando las rameras agotan su jornada de escándalo,

desnudan su deseo amparados en la soledad de los silbidos de los mercancías.

Mientras se rasga la noche partida por el mugido de toro de las locomotoras impacientes,

ellos piden su precio fríamente, como si su placer fuese un mecanismo automático,

y vuelven a dormir junto al fuego, mientras los expresos hacen trepidar su lecho de tierra.

En su mirada tienen ya la doble sabiduría de los hombres y las mujeres.

Ellos, cuyo sexo fue acariciado antes que diese cualquier fruto,

aman a una mujer cuyo vientre pronto se romperá en vagidos,

cuando ya su pelo ha caído en la cárcel por el solo precio de una gabardina robada.

Aman a esta mujer que se deja pegar¹⁸⁵ y acariciar juntamente;

y son hombres, hombres por vez primera, cuando sus ojos tienen la primera mirada de odio.

Y nadie recuerda que este hombre que ahora mira fijamente

fue acaso una joya de carne cuyos ojos azules eran como una lámpara de la belleza,

una estatua que pedía limosna a la puerta cerrada del templo de los hombres.

¹⁸⁴ En la versión de *Una voz cualquiera* se separa a continuación esta estrofa con el siguiente verso mediante un espacio. Como criterio general hemos seguido la versión última de *Poesía en seis tiempos* y presentamos, pues, una misma estrofa en este caso.

¹⁸⁵ Es llamativa esta referencia a la violencia de género como un comportamiento normalizado socialmente del hombre en la España franquista. Queda así patente la mirada poética de Bernier hacia la desprotección de los seres más indefensos y marginales.

2.2.9. Los monstruos

Se insertará en la sección «Tiempo del hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

El poeta sitúa el poema dentro del libro *Una voz cualquiera* en un lugar estratégico. Por un lado, continúa con la atmósfera truculenta asociada a los poemas anteriores (sapo, borracho, suplicante, monstruo...) y, por otro lado, funciona como la cara adversa de la siguiente composición «Poema de la gente importante». En todos ellos el poeta profundiza, mediante sus descripciones, en un mundo humano con un espantoso desequilibrio social y moral («Todos los hombres no son iguales, sino que hay monstruos entre ellos»). Es un tema que Bernier trata desde su primer libro *Aquí en la tierra* con diferentes modulaciones. Si en el poema anterior comentamos la mirada poética de Bernier hacia la desprotección de la mujer, aquí encontramos otra referencia sobre el maltrato infantil que se ejercía con normalidad por parte de los padres en la sociedad de la época («a veces se emborrachan y pegan a sus hijos»). Estos comportamientos son para el poeta motivo de repulsa social y al referirse a ellos, sin duda, están denunciando una realidad que para el autor resulta inadmisibile. Se trata, pues, de una reflexión ante la naturaleza tarada y cruel del ser humano, bajo una mirada de piedad ante la imposibilidad de cambiar esa naturaleza moralmente execrable, ya que a pesar de las distintas taras o rarezas específicas en cada hombre, todos están unidos por su humanidad y por ser hijos de una madre («Los monstruos tienen madre, comen de la manzana, beben, roen del pecado»). Víctimas así de las circunstancias y de su propia «clase», los hombres han de aceptar su lugar en el mundo con una actitud pasiva ante la inutilidad de su acción por el cambio. La ironía del poema produce una crítica hacia ese conformismo que se atiene a la voluntad de un Dios todopoderoso, único capaz de modificar el orden de las cosas: «En el fondo se dicen: hermanos monstruos, ¿qué diferencia hay? / Los hombres no podemos, aunque queramos, hacer nada. / Dios lo sabe».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF GHIJK LM NOPQ RST UVWXYZZab
- 18A-16B-17C-15D-15E-13F- 15G-15H-17I-11J-13K- 12L-15M- 18N-22O-13P- 22Q- 14R-20S-14T- 13U-14V-14W-17X-11Y-9Z-18Z-16a-4b
- Contiene 29 versos.

LOS MONSTRUOS

Todos los hombres no son iguales, sino que hay monstruos entre ellos,
no se sabe por qué, pero este fenómeno es frecuente;
nosotros, los demás hombres, los vemos y damos fe de ello.

Unos son por la estatura, y son gigantes o enanos;
otros, por el sexo, y son inversamente hembras u hombres;
otros, por la cara, y son cerdos hidrocefalos.

Los hay patizambos que andan como extrañas jirafas;
otros no andan: nacen sin piernas y con un gran pecho.
Algunos (éstos están en los asilos) no tienen ojos;
otros miran sin ver y no son ciegos:
su cerebro es furioso y les gusta matar.

Hombres son y lo sabemos, unos y otros;
sus padres, sus hermanos, sus hijos, también lo saben.

Su madre los defiende y los cuida; humanos son y lo sabemos;
ella lo sabe más. Del paraíso maternal cerrado no los arroja.
¿Qué pecado habían de hacer? Los acaricia.
Los monstruos tienen madre, comen de la manzana, beben, roen del pecado.

Los demás hombres que no son dioses, los de abajo,
cómo han de ser; tal como son viven; trabajan por el pan, comen, beben,
a veces se emborrachan y pegan a sus hijos.

¿Qué pueden hacer? La omnipotencia no es suya.
Cada día ríen, a veces lloran sin lágrimas;
son hombres de aquí. Un sueldo, su madre, su mujer,
el traje viejo, las botas; a lo mejor, si hay suerte, un coche;
botellas de champán brillantes, juerga:
hombres de todas clases hay.¹⁸⁶
En el fondo se dicen: hermanos monstruos, ¿qué diferencia hay?
Los hombres no podemos, aunque queramos, hacer nada.
Dios lo sabe.

¹⁸⁶ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta a continuación un espacio entre los versos para dividir la estrofa.

2.2.10. Poema de la gente importante

Se insertará en la sección «Tiempo del hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

Con este poema Bernier muestra la clase privilegiada de la sociedad frente a la clase desfavorecida que desarrolla en los anteriores poemas («Los monstruos» o «Los suplicantes»). Con una alta dosis de ironía el poeta contrapone aquí ambos mundos para integrarse en la voz de los desfavorecidos, en esa voz cualquiera que da título al libro. La gente importante obliga a asumir normas como llevar trajes oscuros que simbolizan la homologación y la prohibición de la libertad individual o del goce de la sexualidad que la voz poética asume como un placer negado a la gente importante, como una suerte, por otra parte, de justicia poética.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- AAA BACDEA FGHIJ KLBEMNN
- 20A-21A-24A- 23B-7A-22C-14D-17E-21A- 22F-19G-15H-24I-15J- 20K-17L-13B-20E-16M-14N-13N
- Contiene 21 versos.

POEMA DE LA GENTE IMPORTANTE

Cuando vinieron los ingenieros al cortijo eran gente importante.

Cuando nos citaron porque venía el inspector, eran gente importante.

Cuando el ministro, negra curiana, vino con sus lentes de oro, eran gente importante.

Cuando el periódico en grandes letras anunció que el jefe del Estado venía,
eran gente importante.

Nos afeitábamos, nos lavábamos y usábamos de los trajes oscuros.

Lo mismo que en la misa que el obispo ofició.

Sí. Nos vestíamos con el más oscuro de nuestros trajes,

usábamos de la colonia y de los «Chéster» y éramos gente importante.

Pero cuando queríamos vivir, nos desnudábamos e íbamos al río,
nos poníamos los pantalones rotos y la camisa vieja
e íbamos a los pinos, gateando entre las rocas.¹⁸⁷
Cuando queríamos vivir, con nuestro gastado pijama quedábamos en casa,
con nuestros libros, nuestro café, nuestra soledad.

Y cuando queríamos gozar, nos desnudábamos enteramente
y fundíamos nuestros besos, nuestra carne y nuestro sexo,
sin ser hombres importantes; hasta que un día
nos vestían enteramente con el más oscuro de nuestros trajes,
nos enfundaban entre madera pintada de negro,
y éramos otra vez hombres, hombres importantes,
entre una comitiva de hombres importantes.

¹⁸⁷ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta a continuación un espacio entre los versos para dividir la estrofa.

2.2.11. Imprecación

Único poema de los dos primeros libros que no se recopiló posteriormente en *Poesía en seis tiempos*.

Como su nombre indica se trata de una imprecación a Dios ante la tolerancia de la cruel muerte de un niño llamado David. El poema responde a la estética más existencialista y tremendista, propia de la década anterior, de los cuarenta. Lo introduce una dedicatoria a fray Rafael María, O.P. (el dominico Rafael María Cantueso Cárdenas, también amigo de Pablo García Baena).

El poema se relaciona intertextualmente con otros poemas del libro. Especialmente, con el poema «Borracho» («aparte de que cualquier borracho blasfeme de Ti»), convertido ya en un hilo conductor del poemario (recordemos el poema «Oda a Vicente Aleixandre» y su repetido verso: «Oscuro era el pensar del borracho»).

Se trata precisamente de una imprecación a Dios, que permite el sufrimiento humano, las guerras o la agonía y muerte de un niño llamado David. En el *Diario* de Bernier encontramos concretamente el suceso en el episodio titulado «El pequeño David tiene cáncer» que culmina con esta afirmación del diarista: «El pequeño David murió, afortunadamente para él, pero Dios murió también un poco para mí» (Bernier, 2011a: 400). Reproducimos a continuación el episodio completo:

EL PEQUEÑO DAVID TIENE CÁNCER

1 Enero 1943.

—Mamá, papá, ya no puedo más.

Y la pequeña raspa pálida, porque David era ya como una sardinita a la que se había quitado toda su carne, se revolvía en su lecho.

—¡Papá, mamá...!

El pequeño David no lloraba, pero yo veía a su padre hacer un esfuerzo para no llorar frente a los ojos secos de su hijo. David no lloraba; lo había llorado ya todo, desde esos siete meses en que dejó de jugar y pisar los jardines donde corría, pasando a la sábana blanca en la que penaba rodeado de familiares.

Diez años tenía ahora, con sus ojos azul cobalto y su pelo caído a rayas sobre su cara blanca. El mal roía su carne y ya sólo le dejaba vivos unos ojos tristes, y su cuerpo, cada vez, era sólo una condensación, una estatua, simplemente, del dolor. Yo, en un rincón, le oía y lloraba, hacía lo posible por no verle sino cuando una ligera calma enlutaba sus ojos con un velo de cansancio y somnolencia. Podía mirarlo entonces cuando, apagados los quejidos, su presencia en la sala blanca y triste era como un grito de protesta contra Dios, contra todo. ¿Por qué esa acumulación del dolor en su ser desvalido sobre el que se cebaban infinitos sufrimientos?

¡Oh!, la muerte tarda en venir. La maravillosa muerte liberadora.

Pero mientras, sobre un niño de diez años, sobre el pequeño David, no venía la rápida guadaña, sino los tormentos y la tortura. ¿Cómo es posible un Dios absoluto, un Dios omnipotente: que lo ve todo, que lo observa todo? ¿No tiene oídos? ¿No tiene pupilas? O, simplemente, ¿no tiene piedad?

Y esta fue una escena en que yo habría querido tener toda la morfina, el veneno, única medicina, única medicina; aún más, piadosa medicina, matando sin sentir.

El pequeño David murió, afortunadamente para él, pero Dios murió también un poco para mí.

(Bernier, 2011a: 399-400)

Es muy significativa la exclusión de este poema «Imprecación» en *Poesía en seis tiempos* en 1977. Más allá del tono sacrílego, podría conjeturarse que se trata de un modelo poético propio de la poesía más denostada por los novísimos (Carnero, especialmente) con una gran carga de patetismo y sentimentalidad que se refleja en continuas interjecciones y exclamaciones para imprecicar a Dios.

Correspondería a la sección «Tiempo de Dios», sin duda, el único poema ausente en *Poesía en seis tiempos* publicado en un libro anterior. Se trata, pues, de un poema

heterodoxo y soberbio en el tono con el que se dirige al Dios cristiano. No podemos saber si su ausencia en el volumen *Poesía en seis tiempos* se debe a una autocensura del autor, a un arrepentimiento de su contenido o a cuestiones editoriales relacionadas con el campo literario de 1977.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJKLMNIO PIQIRSTUVWXYZ
- 13A-17B-16C-14D-14E- 19F-14G-20H-18I-9J-16K-13L-19M-16N-19I-18O- 15P-16I-19Q-19I-16R-21S-19T-19U-11V-22W-22X-17Y-20Z
- Contiene 29 versos.

IMPRECACIÓN

A fray Rafael María, O.P.

¡Oh mi Dios!, Dios inmenso en el que todos creen,
Dios de los judíos, de los cristianos, Dios de los ateos,
el último refugio cuando no se sabe dónde ir,
Dios del sagrario —Hostia Santa—, Dios de Jericó,
por quien han muerto entre suplicios santos y santas.

¡Oh Dios del Sinaí lleno de cólera como un señor feudal!,
supremo ojo del mundo y del más allá también,
que ves las nebulosas infinitamente alejadas y sus mundos,
y ves cómo el que vomita dirige su mirada hacia Ti,
y ves que te ama y Tú le ves,
y cómo tus criaturas hacen de fuego sus juguetes
y los hombres y los niños y las mujeres
con el pelo quemado, con los ojos, con las vísceras abiertas,
sin clarines ahora, sin timbales, sin estandartes,
caen boca al suelo y rezan a Ti y gimen a Ti y piensan en Ti,
mientras la sangre aún viva no termina de empapar la tierra,

porque eres Misericordioso, el Todopoderoso,
aparte de que cualquier borracho¹⁸⁸ blasfeme de Ti,
y hay oro para Ti sobre la tierra y luces e incienso también hay,
y los hombres en Ti creen y matan y se hacen matar por Ti.
No sabemos en realidad qué distancia es la tuya
ni cuántos años luz ha de recorrer una oración para que a Ti llegue,
pero en realidad eres celeste y nuestras medidas son mínimas
y veinte siglos y veinte millones de oraciones no son nada,
ni aun la del pequeño David de once años,
que se retorció de dolor años y meses con la carne carcomida
y te nombraba cada minuto, cada segundo, agarrándose a tu nombre,
que después de su último suspiro aún viaja eternamente
hasta llegar a Ti en alguna nebulosa abisalmente lejana.

¹⁸⁸ Véase la conexión intertextual con el poema «Borracho» (apartado 2.4.).

2.2.12. Los políticos

Se insertará en la sección «Tiempo del hombre» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

La situación contigua con el poema anterior, «Imprecación», es muy significativa. Si en el anterior poema, se expresa una imprecación divina ante la injusticia y falta de piedad divina, aquí la voz poética realiza una protesta al poder civil de la clase política.

Es interesante la estrategia discursiva que utiliza la voz poética al conjugar la primera persona del plural, un «nosotros» integrador, frente al uso de la tercera persona del plural, un «ellos» hostil perteneciente al mundo del poder, al extracto que mueven los hilos de los demás. Como vemos, se trata de una modulación de un motivo que ya hemos visto en los anteriores poemas («Poema de la gente importante» o «Los monstruos»).

Se trata de un alegato muy claro ante el poder y la corrupción política. Entre los aspectos que se denuncia destacamos la pena de muerte en los dos últimos versos de la segunda estrofa («y la muestra es que de vez en cuando ajustician con gran ceremonia / y una nota interesante de su poder es el garrote, o la cámara de gas»). Como sabemos, este tema ya lo había desarrollado extensamente en el libro anterior con la magnífica composición «Pero él llamaba a la muerte...». Y, como veremos, volverá a él en la próxima entrega de *Poesía en seis tiempos*.

Al igual que en «Los monstruos» el poema termina con misma tesis de la resignación ante la imposibilidad de cambiar la realidad injusta de la humanidad en este mundo: «Nada podemos hacer; pero nos damos cuenta aquí los hombres».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEEF GHIJKILM NOPQIRI STUSVW XYZa bcdefg
- 16A-17B-15C-14D-17E-15E-14F- 11G-17H-16I-15J-20K-18I-19L-24M- 15N-17O-13P-17Q-17I-11R-13I- 17S-17T-21U-16S-17V-16W- 18X-17Y-16Z-18a- 14b-13c-12d-19e-11f-18g
- Contiene 38 versos.

LOS POLÍTICOS

Nos damos cuenta los hombres enteramente de todo,
pero no podemos con los que tienen cargos importantes.
Sabemos que pueden ser honrados esencialmente,
que pueden ser borrachos o cobardes acaso.
Unos están levantados por los votos unánimemente,
otros por el ejército no tan unánimemente,
otros por sus escudos genealógicamente.

Sabemos que ellos dirigen el mundo,
que inauguran hospitales y ponen las primeras piedras;
pero nada sabemos de su vida particular,
si son, si no son, sino lo que cuentan los periódicos.
Presiden Consejos y hacen declaraciones que no leen sus súbditos,
y cada uno de ellos manda en su territorio particular,
y la muestra es que de vez en cuando ajustician con gran ceremonia
y una nota interesante de su poder es el garrote, o la cámara de gas.

También mueven ejércitos, soldados, no de plomo,
que desfilan, juegan; y el ministro del pequeño país
compra tanques, y el del más grande, submarinos;
se arman, se rearmen y los pobres aplauden los desfiles
donde ondea de cada uno su bandera particular
con la hoz, con la luna, con el escudo,
con su color, policolor, particular.

Y el vodka¹⁸⁹ en los almuerzos se consume o en la cena el champán.
Oriente y Occidente; indigestiones influyen en la Bolsa,
se brinda por la paz, el matadero científicamente se prepara.
Agotados los sabios, los obreros roen su pan.

¹⁸⁹ En la versión de *Una voz cualquiera* esta palabra aparece en cursiva.

El horario es el látigo de ahora. Prisa por construir,
mientras se ríe la calavera del futuro ciego.

Nos damos cuenta de todo, pero nada podemos hacer;
nos hacen votar, nos condecoran, súbditos somos, pues;
el pan nos falta, los zapatos, la vitamina tal;
hacinados vivimos, la colmena humana su reina tiene.

Los políticos sabios discuten, ríen, viven.
El protocolo ciñe sus vientres de bandas,
el paso es solemne y la engolada voz
manda sobre las trompetas, los tambores, los tanques, los cañones,
y la mecha del átomo en su mano.
Nada podemos hacer; pero nos damos cuenta aquí los hombres.

2.2.13. Cristo

Se insertará en la sección «Tiempo del Dios» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

A través de la figura de Cristo, Bernier puede expresar la unión de su preocupación ante el sometimiento humano al poder civil y divino que hemos visto en los dos poemas anteriores, «Imprecación» y «Los políticos», respectivamente. Vuelve a la sagrada escritura como hizo en el primer poema del libro «Poema del bien y del mal» para su particular reescritura. En este caso, pasamos del Génesis al Nuevo Testamento con una figura opuesta al Dios del Antiguo Testamento. Así, Bernier se sirve de la historia de Cristo para contar su nacimiento entre los hombres. Estos hombres se identifican con los suplicantes, los monstruos, la gente importante o los políticos que ya conocemos de los poemas anteriores. Así, a partir de los versos 16-17, la estructura del poema se configura a través de una enunciación de los mismos: «La serpiente de mar, la araña, el sapo, un ministro, un César, un campesino y un verdugo». Desde el verso 25 al 31 se retoman en orden inverso estas figuras diseminadas que en el último verso se recolectan. La figura de Cristo es equivalente a los ángeles aparecidos en el primer poema del libro «Poema del bien y del mal», pues cumple la misma función de clemencia y piedad ante el ser humano expulsado del Edén o ante su existencia percedera («Y cuando vio esto el hijo del carpintero lloró y no quiso mirar arriba»).

La reescritura que hace Bernier del Evangelio subraya la igualdad del hijo del carpintero ante la muerte en la cruz como un hombre cualquiera. Su voluntad no fue, para el poeta, la de volver a su casa celestial, sino la de morir como los demás aquí en la tierra.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJKL MANOP QRSETUGVWIXY ZLB abcMd

- 16A-17B-14C-20D-17E- 8F-14G-10H-11I-13J-25K-17L- 18M-25A-11N-11O-14P-15Q-14R-17S-23E-17T-18U-19G-16V-23W-15I-16X-18Y- 17Z-20L-16B- 22a-33b-17c-28M-20d
- Contiene 37 versos.

CRISTO

El Cristo de los cristos había nacido en Belén,
 una estrella anunció su llegada y tres reyes le adoraron.
 Un hombre y una mujer le vistieron de pañales
 y cuatro labios acariciando sus mejillas templaron su llanto,
 lágrimas recién nacidas y también viejas sobre el mundo.

De Norte a Sur, de Este a Oeste,
 en el frío y en el calor, en el mar y en la tierra,
 otros niños lloraban como Él.
 Uno era hijo de un rey y en su cuna de oro
 el llanto era música y perlas las lágrimas;¹⁹⁰
 otro había nacido esclavo y sus lágrimas eran preludio de sudor y cansancio;
 otro, que iba a morir a poco, no lloraba y sonreía.

En aquel momento, cuatro o cuatro mil o más niños nacieron
 y el tiempo los hizo hombres, y cuatro, cuatro mil o más animales nacieron también,
 y aquéllos tuvieron alma y éstos no.
 La serpiente de mar, la araña, el sapo,
 un ministro, un César, un campesino y un verdugo.

Pero uno de ellos era el Cristo, el de la vida eterna,
 un judío pobre, carpintero por más señas,
 cuya palabra recogían los ecos de las montañas

¹⁹⁰ En la edición comercial de 2011 este verso contiene dos erratas en la transcripción: «el llanto era música de* perlas de* lágrimas;».

cuando hablaba, crujiendo con su látigo las caretas del carnaval del mundo.¹⁹¹

¹⁹²Un ridículo rey coronado con diadema de espinas
que besaba a los niños y perdonaba a las mujeres públicas.
Y éste, como los otros, también respiró y vivió¹⁹³ sobre la tierra.
Y el verdugo murió en su cama tranquilamente hablando.
El campesino, con los pies hinchados, expiró hambriento durante la sequía,
mientras el César, en su palacio de marfil y oro,
era ahogado entre almohadas sin exhalar un grito
y no como el ministro, que gritaba despellejado vivo.

El sapo, aplastado, quedó con los ojos grandes abiertos.
La araña, la serpiente, tuvieron también una temblante agonía.
Y todos dejaron de respirar el aire y expiraron.

Y cuando vio esto el hijo del carpintero lloró y no quiso mirar arriba,
sino que se arrodilló sobre la tierra y con la mano sucia borró el nimbo de luz que le
ceñía la cabeza,
y como un pródigo cualquiera no volvió nunca a su casa,
porque aquí, aquí en la tierra, le clavaron en un madero y murió como los demás niños
murieron,
murió como la araña, como el sapo, como el ministro, como el César.

¹⁹¹ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta a continuación un espacio entre los versos para dividir la estrofa.

¹⁹² Separamos este verso en otra estrofa como en la primera versión de *Una voz cualquiera*, ya que en la edición de *Poesía en seis tiempos* se prescinde del espacio porque ya existía un espacio debido a la longitud desbordada del verso anterior.

¹⁹³ En la versión de *Una voz cualquiera* en lugar de *vivió* aparece *revivió*.

2.2.14. Oración

Antes de formar parte de los 16 poemas de *Una voz cualquiera* (1959), «Oración» fue publicado por primera vez en la revista *Raíz* (n.º 2, Madrid, junio 1948, p. 6). Cinco años más tarde en la revista *Arkángel* (n.º 3, Córdoba, septiembre, 1953, n.p.). También en la *Revista del Mediodía* (n.º 1, Córdoba, 1958) y pocos meses después lo recopila Luis Jiménez Martos en la *Antología de la poesía española (1957-1958)* (Aguilar, Madrid, 1958, p. 34), junto al poema «Elegía» (p. 35). Finalmente formará parte de la sección «Tiempo de Dios» de *Poesía en seis tiempos* (1977).

Como hemos apuntado, la antigüedad del poema responde al período de producción de *Aquí en la tierra*, ya que su primera publicación fue en la revista *Raíz* en 1948, antes de la publicación en diciembre del primer libro de Bernier. Se observa en él rasgos comunes que ya hemos visto en otros poemas —en «Interrogación» de *Aquí en la tierra*, en «Borracho» o en «Imprecación» de este libro—. Sin duda, el tono imprecatorio y desesperado, es decir, de alto patetismo propio de la poesía existencial y tremendista de los años cuarenta. Conviene recordar, de nuevo, la influencia de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. Igualmente, la influencia expresionista de Franz Werfel también se deja sentir. Conectando con el poema anterior, «Cristo», volvemos a traer las palabras del propio Bernier al referirse al poema de Werfel «Jesús en el camino de las carroñas»:

Hay algo trascendente en lo que [el borracho] goza. Quizás una posición de desprecio de lo llamado respetable. La borrachera poética de Franz Werfel sería igual cuando escupe en patéticos versos la fantástica llamarada de Jesús en el camino de las carroñas:

Pero el Salvador levántese y gritó:
Padre mío. Tú si mi padre eres
deja que ame a este ser podrido

déjame leer en la carroña tu misericordia.

[Juan Bernier, «Loa del bebedor», en *Diario Córdoba* (22-09-1959), p. 4].

En el caso del poema «Oración» la forma discursiva viene dada por el propio título como un monólogo hacia un Dios incrementado por dejar en el ser el peso insoportable del pecado. Así, las «siete yemas» aluden a los «siete pecados capitales». En el verso 17 podemos destacar la imagen del maltrato infantil, motivo ya denunciado en anteriores ocasiones, para aplicar un símil ante la desproporción del castigo divino: «y yo soy, como un niño a quien se le azota porque no puedo levantar un peso demasiado grande».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABA CDEF GHI JKLMNOP QRST
- 19A-22B-21A- 19C-21D-22E-13F- 29G-17H-16I- 24J-18K-19L-17M-21N-14O-31P- 18Q-17R-26S-24T
- Contiene 21 versos.

ORACIÓN

Tú has puesto como siete yemas en lo más profundo de mi ser,
siete injertos desde el sueño de una cuna caliente donde dormía un niño,
siete yemas que Tú llamas pecados en lo más profundo de mi ser.

Y al despertar como un vigía oteante de esta floración lívida,
un espejo angustioso que roe porque no arranco las raíces vivas,
una conciencia que hiere porque no corto los tallos que se multiplican,
fuertes como una vid que se poda en invierno.

¡Ah, Señor! Tus siete yemas en la sementera húmeda de mi sangre han brotado y son
tallos pujantes,
han crecido y son como cedros de ramas innumerables,
han envejecido y son como las higueras henchidas.

Ahora, ¡oh Señor!, es tarde para que mi brazo débil pode las ramas soberbias,
tarde para que mi hacha mellada corte los troncos inmensos,
tarde para abatir la entera fronda ensombrecida de sus hojas;
pero Tú, ¡oh Señor!, insistes sobre mi conciencia expectante
una y otra vez como una gota imperturbable que se derrama en el mármol,
insistes sobre este espejo angustioso que roe
y yo soy, Señor, como un niño a quien se le azota porque no puedo levantar un peso
demasiado grande.

Que pregunta por qué desde un fondo nebuloso de justicia,
un fondo que grita desde una amargura húmeda de lágrimas,
parecido a un castigo injusto que se destila en el más escondido rincón de la casa,
lejos de la mirada del Padre, solos con un sollozo que es tu primera duda...

2.2.15. Crepúsculo

Con leves modificaciones el poema «Crepúsculo» apareció diez años antes de su publicación en el segundo libro de Bernier en la revista literaria cordobesa *Aglæ* (n.º 1, I, Córdoba, marzo 1949, p. 15). Por otra parte, un año antes de su publicación en *Una voz cualquiera* también se inserta con ligerísimas variaciones en el primer número de la publicación cordobesa *Revista del Mediodía* (marzo-abril 1958). Finalmente, el poema pertenecerá en 1977 a la sección «Tiempo del Sur» de *Poesía en seis tiempos*.

La exclamación con que se inicia la composición nos sitúa ya oscuramente en el momento crepuscular, descrita por una sucesión de imágenes connotadas de muerte. A partir del verso 7 («he aquí que yo,...») se produce una identificación o fusión de la naturaleza con el sujeto de clara herencia romántica. Por otra parte, esa identificación simbólica va despojando y deshaciendo hasta su lenta desaparición al caer la noche. El poema sintoniza así con la sección de «Tiempo de ahondar» de *Poesía en seis tiempos* y de su último libro *En el pozo del yo*, donde se encuentran los poemas más metafísicos.

Francisco Ruiz Soriano comenta el poema del siguiente modo:

«Crepúsculo» consta de 13 versículos donde el verso más largo cuenta de 24 sílabas Bernier trata aquí el motivo de la fugacidad de la belleza y la decadencia que envuelve la existencia, estableciendo un paralelismo entre el paisaje en ocaso con todas sus connotaciones de premonición trágica que implica la noche y la vida humana en su vejez; las comparaciones estructurarían la composición, semejanzas que entrarían dentro de ese campo semántico que enfatiza en la desolación y el dolor: la caída del sol como una *inmensa piedra en el horizonte*, la extinción de la luz, la aparición de la noche como sombras que surgen de los valles, o igual a un ejército, además de ser un *espejo de asfalto* que implica cerrazón y asfixia; también lo nocturno aparece como un *desierto de ceniza* o túnica que se *extiende y cubre el cadáver frío del horizonte*; dentro de este panorama de oscuridad surgen las imágenes del ser humano, estableciéndose también comparaciones con elementos de destrucción y oquedad, así el yo poético está exprimido como una

esponja amarga bajo el cielo que se desploma, o bien es un ser hueco: *sin ser cuerpo no ser hombre, sino una vaga niebla que piensa*, imágenes que nos recuerdan al Cernuda del «Remordimiento en traje de noche» de *Un río, un amor* (1929), donde encontrábamos al poeta deambulando por la calle de la niebla vacío como pampa, como mar o viento, idea de desposesión y aniquilación que entraría en consonancia con esa descripción del ocaso con todas las sugerencias de caída y desolación de las fuerzas vitales que se apagan.

(Ruiz Soriano, 2015: 94-95)

Por su parte, Guillermo Carnero, al analizar la poesía del autor en su estudio sobre el grupo *Cántico*, va a elegir precisamente esta composición para contrastar la actividad vitalista que detectamos en *Aquí en la tierra* (1948), con el abatimiento que parece latir en *Una voz cualquiera* (1959):

Creo que la actitud diferencial de *Una voz cualquiera* es la resignación y la declinación de todo combate; en el poema «Crepúsculo» está claramente expresado el cansancio de quien desea ver terminada una pugna inútil (...). El vitalismo de Bernier ha cedido por su lado más débil: se ha vuelto excesivamente concesivo.

(Carnero, 2009: 112).

Advirtamos, con respecto a la afirmación de Carnero, que este poema aparecido por primera vez tan solo meses después de *Aquí en la tierra* en la revista *Aglæ* (marzo de 1949) no puede servirnos como indicativo de una evolución, sino más bien manifiesta la coexistencia de momentos de plena exaltación vital con otros de decaimiento y derrota.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEAFGHIJKL
- 23A-21B-32C-26D-22E-24A-23F-19G-21H-18I-15J-21K-25L
- Contiene 13 versos.

CREPÚSCULO

¡Oh!, cuando el sol cae como una inmensa piedra que cierra el horizonte del día,
cuando la luz se extingue lenta y la sombra sale de los valles profundos,
vanguardia oscura de los ejércitos negros de la noche que vienen a su colosal parada del
silencio;
cuando la tierra toma un rostro de asfalto como un espejo para mirarse agonizante
bajo el desierto ceniza de las nubes, inmóvil como una mano muerta,
mientras que la hora en todos los relojes del mundo suena una misma melancolía,
he aquí que yo, exprimido como una esponja amarga bajo el cielo que se desploma,
no soy sino unos ojos donde se petrifica toda tristeza,
un agua límpida que recibe acaso el temblor de una esquila lejana,
sin ser cuerpo ni ser hombre, sino una vaga niebla que piensa
y se funde y se aniquila y se esfuma lentamente¹⁹⁴
cuando pasada la angustia de la hora en que el universo duda su cambio
la noche extiende su túnica y cubre el cadáver frío del horizonte derrumbado...

¹⁹⁴ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta coma al final del verso.

2.2.16. Elegía

Constatamos una primera publicación del poema «Elegía» en 1953. Exactamente en el número 4 de la revista madrileña *Arquero de poesía* (n.º 4, Madrid, julio, 1953, p. 7). Este número, según informa la propia revista, fue realizado por Rafael Mir Jordano, Gloria Fuertes, Antonio Gala y Julio Mariscal Montes. Edita: Manuel Pareja, según la página de créditos de este ejemplar. El poema que aparece en la página 7 aparece con una errata en el título: en lugar de *ELEGÍA* quedó *EELGIA*.

Luis Jiménez Martos lo recoge igualmente en su *Antología de poesía española (1957-1958)* (Aguilar, Madrid, 1958, pp. 35-36), junto al poema «Oración» (pp. 34-35). En esta publicación se informa que el poema proviene de la revista «*Cuadernos de Ágora*, 22-23». Se trata de un dato erróneo porque ese número no existe. Sí existe el número 21-22 y 23-24. En este último, precisamente, sí apareció el poema «Hombres».

Se insertará, por último, en la sección «Tiempo de Dios» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

El poema mantiene una estructura parecida al poema anterior «Crepúsculo». Si en aquel el sujeto poético se funde con la naturaleza previamente descrita en imágenes desoladoras de muerte, aquí el poeta revierte su estado hacia la luz en otra oración opuesta a la anterior. Parte ahora de la oscura noche, pero en el lugar donde resplandece la luz en la lámpara del sagrario y el sonido vivo de la campanilla en el silencio del amanecer y su niebla. Desfilan entonces las figuras humanas: los cazadores, una mujer, el acólito mientras el día aparece y la vida viene como el galgo del cazador. En el verso 10, al igual que en el anterior poema, irrumpe el «yo» del sujeto poético para manifestar cómo se levanta su tristeza en el hosanna de la luz sobre la hostia.

Como vemos, la organización de las composiciones conforma una estructura natural en la que los textos se enlazan unos con otros como la noche al día, como ocurre en los dos últimos poemas de este libro.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDBEFGHIJHKL
- 15A-21B-20C-21D-23B-21E-21F-29G-23H-14I-22J-20H-19K-15L
- Contiene 14 versos.

ELEGÍA

Hay una lámpara, Señor, y hace frío en tu sagrario.

La madrugada es pura y se rasga de unción cuando la campanilla suena.

Alba de silencio y niebla. Los cazadores sin armas te reciben.

Con una cesta,¹⁹⁵ arrodillada, una mujer refleja en sus ojos la gracia.

El acólito tiene aún sueño en sus ojos azules. La campanilla suena.

Sagrario de media luz de madrugada y¹⁹⁶ de pronto¹⁹⁷ su color cambiado.

El blanco de la hostia se traspasa por el claro aleluya del sol tibio.

¡Oh gozo de vivir! Un galgo viene, frío, los pies ligeros¹⁹⁸ sobre el mármol y mira al cazador.

El oro del retablo suelta las sombras. Palidece teñido por el día.

Yo,¹⁹⁹ enfundado en mi viejo gabán, bufanda al cuello,

siento ya mi tristeza levantada en el hosanna de la luz sobre la hostia.

¡Ah, Señor²⁰⁰, dadme Sagrarios²⁰¹ para volver de mis noches hasta el día;²⁰²

²⁰³oh, dadme el rayo de luz,²⁰⁴ la blanca víctima y este templo de Dios

en plata pura, argentado tilín de campanilla!

¹⁹⁵ En la versión de *Arquero de poesía* no aparece coma.

¹⁹⁶ En las versiones de la *Antología* (1958) y de *Una voz cualquiera* se insertan coma.

¹⁹⁷ En las versiones de la *Antología* (1958) y de *Una voz cualquiera* se insertan coma.

¹⁹⁸ En las versiones de *Arquero de poesía* y de *Una voz cualquiera* se insertan coma.

¹⁹⁹ En la versión de *Arquero de poesía* no aparece coma.

²⁰⁰ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta aquí el signo de cierre de exclamación.

²⁰¹ En las versiones la *Antología* (1958) y de *Una voz cualquiera* esta palabra aparece en minúscula.

²⁰² En la versión de *Arquero de poesía* se inserta coma en lugar de punto y coma.

²⁰³ En la versión de *Una voz cualquiera* se inserta aquí un signo de apertura de exclamación.

²⁰⁴ En la versión de *Arquero de poesía* no aparece coma.

2.3. *Poesía en seis tiempos* (1977)

Poesía en seis tiempos conforma la recopilación y actualización del legado lírico de Bernier hasta 1977, donde el autor incorpora nuevos poemas escritos entre 1974 y 1975. Así, conviven en esta publicación casi toda la obra poética anterior reordenada en seis partes junto a los nuevos poemas. Estos nuevos poemas son fácilmente distinguibles por su naturaleza formal y también por su disposición antepuesta siempre a los poemas publicados con anterioridad, ya que el poeta deja constancia de su nueva producción marcando los poemas antiguos con un asterisco al final de cada sección del libro.

El libro se estructura en seis secciones o «tiempos» (el sur, deseo, el hombre, muerte, dios, ahondar) para reordenar así en un volumen su obra antigua y su nueva producción.

Los nuevos poemas de *Poesía en seis tiempos* manifiestan una evolución marcada por cuestiones estilísticas y formales, como el empleo del verso libre más sintético, en lugar del versículo, que a menudo se vuelve sentencioso e imprecatorio. Un cambio que, por otra parte, ya anunciaba tímidamente el libro inmediatamente anterior *Una voz cualquiera* (1959).

Se aprecia en el nuevo estilo una reducción significativa en la extensión del poema para acomodar su estructura a nuevos moldes más apropiados para concentrar en el poema una idea más clara, aunque menos desarrollada. Este cambio obedece a una evolución que parte desde la denuncia de la injusticia y el deseo de cambio social o humano de su primer libro *Aquí en la tierra* a cierta constatación del desengaño en el segundo, *Una voz cualquiera*, hasta llegar al libro que nos ocupa con nuevos poemas en el que el poeta deja paso a un distanciamiento que le permite estructurar su obra en torno a los seis ejes temáticos que el propio poeta reconoce como claves literarias y obsesiones personales. El

siguiente paso hacia esta introspección le lleva a una mayor esencialidad cinco años después en el último libro *En el pozo del yo*.

En la nueva etapa, Bernier va reduciendo el cómputo silábico y, en paralelo, el poema se hace mucho más breve, como hemos dicho, pero esto no significa que desaparezca el recurso estilístico más característico de Bernier, transformado ahora en paralelismos léxicos y sintácticos fundamentalmente. Podemos observarlo, por ejemplo, en el poema «Bienaventurados» de la sección «Tiempo de muerte»:

Bienaventurados los que murieron
no por ir a alguna parte
sino por ir a ninguna
por quietos quedarse
en la paz de una losa o de un lecho de arcilla.
Por no andar, por no caminar.
No ir
a ninguna parte.

Destacamos la permanencia de ciertos recursos a lo largo de toda la obra de Bernier, aunque la opción estilística haya cambiado a la forma del verso libre. La segmentación en esta segunda forma de escritura permite una más rápida comunicación de las intuiciones, quizás una mayor urgencia en la recepción del mensaje, un menor barroquismo expresivo, para mostrar una mayor exaltación de los sentimientos básicos expresados en beneficio de la intensidad. Bernier descargó de retórica su verso para desnudarlo, para afinarlo y escapar así de la necesaria morosidad de la contemplación.

Aunque el cambio estilístico es indiscutible, sí se observa la permanencia de un estilo característico basado principalmente en el uso de las repeticiones y los contrastes que conforman una particular gramática poética y expresa la configuración del pensamiento dialéctico del poeta en constante lucha reflexiva sobre sí y su relación con el mundo vivido y contemplado.

2.3.1. Tiempo del Sur

El *Sur*, para Bernier, constituye el ámbito de la dicha, un espacio paradisíaco donde tiene lugar la culminación del deseo humano, el encuentro sexual y sensual que la Naturaleza auspicia. Para ello el lenguaje se carga de imágenes naturales, metáforas sensoriales y sinestesias o verbos que aluden a los sentidos (incluyendo creaciones léxicas como *tactar*, *columnar*, *verdesciente*...). El espacio del *Sur* es en su primera etapa un lugar indeterminado, exótico (*tu letra bajo el paralelo 38 con una aguda flecha cortante / desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos*), y natural («Tierra de amor», «Sierra») que se contrapone al mundo de la ciudad («Una ciudad cualquiera») donde tiene lugar la hipocresía generada por las reglas sociales que gobiernan a los hombres e impiden la expansión natural de los instintos y deseos. A partir de *Poesía en seis tiempos*, puede observarse cómo la indeterminación de este espacio mítico se concreta en la geografía de la ciudad y la costa malagueña («Parque», «Templo», «Catedral de Málaga», «Costa de Málaga», «Málaga, abre tu espejo»...). Estos poemas además intensifican un erotismo más explícito generado a través de imágenes naturales y un léxico eminentemente sexual (*Despliega Málaga bosques de falos...; Ábrete al macho marino que hiende tus orillas / y chorrea espuma seminal de deseo*...). Como contrapunto a la ciudad de Málaga, Córdoba no deja de ser ese «espejo donde cualquier ciudad puede mirarse / y ver teñido su rostro del reflejo púrpura del odio / o de la blanca lividez que dice el rencor», espejo descrito en el poema «Una ciudad cualquiera». No obstante, ahora interesa más referirse a ella como espacio donde tiene lugar el «pecado» consciente de la consumación erótica: *Córdoba ciudad de los pecados gratos. / ¡Córdoba de hendiduras y de heridas!*

2.3.1.1. Córdoba

Bernier abre *Poesía en seis tiempos* con una serie de cinco poemas dedicados a la ciudad de Córdoba. Aunque no sea tan explícito como en el resto de las composiciones se incluye en esta serie el poema dedicado a Ricardo Molina, cuya amistad está indisolublemente unida a la ciudad. Precisamente, es la amistad y la experiencia en este espacio compartido, su ciudad, lo que realmente unen a los componentes del grupo «Cántico».

En este primer caso, Córdoba es el escenario en el que tiene lugar la liberación de los «pecados gratos», expresión eufemística que alude a los encuentros homosexuales. Bernier respondió del siguiente modo a la pregunta de Francisco Cosano Márquez (1985) sobre el significado de los «pecados gratos» en este poema:

Pues el pecado grato —sentencia entre volutas de humo— es el que no causa daño al prójimo; es beber, e, incluso, es tener afecto a una persona, independientemente del sexo; es desnudarse de hipocresía en ciertos momentos y saber que, por lo menos uno con sus pecados no causa daño al prójimo, pero sí el banquero ladrón, el propietario que explota a sus trabajadores, el cura que se arrima a una determinada y fastuosa clase social... Ellos sí pueden perjudicar a las personas, hacerles daño; nosotros, los poetas, no tenemos ni ese poder ni ningún otro.

Como vemos, el adjetivo *grato* libera al sustantivo de todo el peso que el principio de autoridad religioso y social carga en él. Toma así el poeta distancia irónica ante la visión dogmática que, tratando de frustrar el deseo socialmente prohibido, atenta contra su naturaleza personal. Este hecho sitúa al poeta en la línea del malditismo y la modernidad que representa Baudelaire. Frente a la liberalidad del primer verso, el segundo verso funciona como contrapunto que la misma ciudad alberga («¡Córdoba de hendiduras y de heridas!»), lo que provoca la indeterminación del tercer verso («Córdoba de no se sabe qué...»). Podemos decir que estos tres primeros versos se han configurado a partir de una

dialéctica hegeliana en la que el primer verso representa la tesis, el segundo, su antítesis, y el tercero, la síntesis. Esta última se prolonga en el resto de la composición mediante un juego de contrastes que nacen de la tensión nacida entre pecado (pasado, muerte, crueldad, alma) y placer (presente, vida, belleza, cuerpo). Frente al pasado carente de cuerpo (deseo materializado), el poeta manifiesta su entusiasmo por el presente de sangre y de viento vital que contienen los bellos cuerpos desnudos y raciales (beduinos, gitanos) situados en el paisaje del río cordobés, aunque carezcan de alma.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLM
- 12A-11B-10C-6D-6E-11F-9G-4H-14I-6J-6K-7L-7M
- Contiene 13 versos.

CÓRDOBA

Córdoba ciudad de los pecados gratos.
¡Córdoba de hendiduras y de heridas!
Córdoba de no se sabe qué...
de estatuas de sueño,
de ídolos de vida.
Lo pasado, sin cuerpo. Lo presente
de sangre y de viento. ¡Levante
de vivir!
¡Oh la arena del río! ¡Qué desierto de pasmo!
beduinos gitanos,
en oasis de álamos,
desnudan al sol de oro
bellos cuerpos sin alma...²⁰⁵

²⁰⁵ En la edición original de *Poesía en seis tiempos* (1977) se prescindieron de los signos exclamativos de apertura. Al igual que en la edición comercial de *Poesía completa* (2011) optamos aquí por mantenerlos.

2.3.1.2. Belleza

El segundo poema de esta serie dedicado a la ciudad de Córdoba continúa la oposición dialéctica del primero entre el espacio prohibitivo y estático («su espíritu áspero y calizo», «mala leche de piedra», «mente prohibitiva», «pensar de rejas y cadenas», «caliza basta castellana») y la belleza transeúnte que la habita («mármol humano», «cuerpos de ensueño», «paraíso de vírgenes y efebos trashumantes», «el canon [clásico de belleza]», «las estatuas andando», «Olimpo»).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMN
- 13A-16B-20C-20D-7E-14F-13G-17H-15I-15J-14K-13L-8M-11N
- Contiene 14 versos.

BELLEZA

Córdoba inconsciente como estatua de mármol
diosa de la belleza humana entre la cal de la calle
paraíso de la mirada. ¿Cómo nace la hermosura de ti?
¿Cómo se muda, tu áspero y calizo espíritu en tu mármol humano?
Mala leche de piedra
que en la forma de Atenas talla cuerpos de ensueño
con escándalo de tu mente prohibitiva.
Por tus calles estrechas de tabernas y néctares de oro,
paraíso de vírgenes y efebos trashumantes,
el canon pisa tu pensar de rejas y cadenas,
las estatuas andando, trajinando los dioses
un Olimpo te llena. Y la belleza pura
las huellas de Dionysos planta
en tu caliza basta, castellana.

2.3.1.3. Ciudad

Segundo poema con el título «Ciudad» sobre Córdoba. El primero se encuentra en *Una voz cualquiera* (véase 2.2.3.). Si en este en los demás de esta serie la ciudad adquiere refleja la belleza de los bellos cuerpos transeúntes que la habita, en el poema homónimo de *Una voz cualquiera* sucede el caso inverso: a pesar de sus habitantes llenos de odio y rencor, la ciudad resiste en su belleza arquitectónica ese mal necesario («que los malos sean malos, que los hijos de puta alcen su cabeza / y que ría el primero antes que el último») para que exista como una ciudad cualquiera resabiada de posguerra.

En este poema Córdoba continúa la serie como símbolo espacial donde se establece ocultamente los idilios prohibidos o los «pecados gratos», como se dicen en el poema anterior. En cualquier caso, Bernier se refiere a los encuentros homosexuales con jóvenes en determinados lugares de la ciudad como las orillas del río, que veíamos en el primer poema, o bien, en «jardines de miedo». Son espacios al aire libre que aparecen recurrentemente en el *Diario*. El autor nos muestra así la articulación de una ciudad con doble cara en la que circulan los «secretos a voces», según la hipocresía social, cultural y legal imperante, y con la que inevitablemente ha de producirse el «secreto idilio».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJK
- 9A-10B-17C-18D-9E-11F-9G-7H-5I-5J-3K
- Contiene 11 versos.

CIUDAD

Córdoba donde la pupila
lame ascuas de rostros, y en sus calles
arcángeles pasean. Córdoba el paraíso de efebos
en jardines de miedos y sutiles boscajes de miradas
que entrecruzan suspiros. Córdoba
de sombra y cal, ciudad de espasmo y vidrio,
que resbala de carne en carne
como un secreto idilio
que nadie sabe.
Secreto a voces
delirio...

2.3.1.4. Poema a Ricardo Molina

En este poema Córdoba es el espacio de Ricardo Molina, un homenaje al amigo fallecido el 23 de enero de 1968, con 51 años. Bernier retrata en esta composición el espíritu luminoso de Ricardo Molina andando por la ciudad nocturna. Se trata también de una respuesta intertextual a la composición que el propio Molina dedicó a Bernier en su libro *Elegías de Sandúa* (1948)²⁰⁶. En esta Molina retrata a Bernier como un misterioso *flâneur* igualmente por las calles de Córdoba.

²⁰⁶ Reproducimos la composición de Ricardo Molina:

ELEGÍA DUODÉCIMA

En el charco de la Pava, en el Jardín del Alpargate,
en los chozos de barro y de taraje
que azotan las tormentas al lado de la Cárcel,
en los tugurios ásperos de riñas y blasfemias,
igual que bajo lámparas de plata
y arcángeles y vírgenes y santos,
pasea Juan Bernier interminablemente.

Con su bufanda azul, su gabardina vieja,
su sombrero mojado, su paraguas de seda,
a través de los campos cuando el trigo madura,
cuando el almendro en flor es casi un árbol místico
y los álamos cantan en la orilla del río,
Juan Bernier, misterioso y en silencio, pasea.

¿Qué misterio suaviza su paso por las calles
por las plazas, los campos, las eras y los prados?
¿Qué misterio le lleva al bosque de eucaliptos
tan fúnebre y oscuro que se diría maldito?
¿Qué misterio le pone los ojos vidriosos
como si viera cosas que los demás ignoran?
¿Qué misterio le sigue siempre como una sombra?
Ah, vano es preguntarle. Juan Bernier no contesta.
Impenetrablemente silencioso pasea...

¿Qué busca por las calles y a través de los campos?
¿Qué enigma le mantiene hermético y aislado?
¿Le ha respondido alguien a su oculta pregunta,
la nube, el perro, el niño, el mendigo o el pájaro?
¿Qué busca por el mundo? ¿Qué busca que no encuentra?
¿Qué ve con su mirada perversa y evangélica?

Juan Bernier lo ve todo. —Por eso no contesta.

¿Qué sabe que nos mira de repente y se calla?
¿Qué sabe de la vida que pasa al lado suyo?
¿Qué sabe que no cesa en su eterno paseo?
¿Qué descubrió en los hombres o en las cosas que nunca
se detiene a no ser delante de una copa
en la más apartada de todas las tabernas?
—Tal vez lo sepa todo y ese sea su misterio...

Igual que aquel maestre Juan Cotard, de Villon,
Le he visto con frecuencia bajo la luna ebrio,
pero no hay vino en Córdoba que lo pueda embriagar
ni primavera que lo saque de sí mismo,
pues el mundo con todos sus dolores confusos,
con sus gentes diversas, con sus tristes parajes,
con sus torvos cipreses, con sus perros aullantes,
con su légamo fértil y con sus alamedas
es en su corazón como una oscura lágrima
cuyos tristes destellos encienden sus poemas.

Y en ese mundo extraño cual nube desgarrada
hay mendigos horribles que aplastan las violetas
y mujeres preñadas que duermen entre hierbas
y niños que mueren en las sendas
y morados crepúsculos cuyas imprecaciones
invaden fulgurando las honduras del cielo
y un otoño tan rico en humos y matices
como un estercolero de leprosos ardiendo.

Pero si hay hombres tristes que en sí mismos destruyen
la imagen de su Dios, y adolescentes trágicos
que huyen del verde influjo de la luna,
hay otros que dialogan con mujeres suaves
en cuya piel desnuda los rayos de la noche
son una silenciosa caricia plateada
que serena su instinto y en dioses los convierte.

Y si hay amores puros como rosas tempranas
también hay fríos reproches y palabras de odio,
y si hay blancas terrazas cerca de las estrellas
también hay pobres chozas que azota la tormenta,
y la frente del hombre sangra en la noche herida
por la luz desolada de un rayo de ceniza,
y por eso pasea Juan Bernier en silencio
porque nadie encontró todavía la palabra,
ay, la palabra amarga y dura como la vida...

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJBKLA
- 11A-14B-7C-7D-11E-8F-5G-11H-5I-11J-8B-7K-4L-4A
- Contiene 14 versos.

POEMA A RICARDO MOLINA

En las naves de angustia de la debla²⁰⁷
catedral de las calles. Ricardo caminando
por la Ribera oscura,
al filo de agua y tierra.
Luciérnagas de vino las tabernas.
¿Qué peces el río? ¿Qué agua,
qué plata tiembla?
Ricardo mudo, sideral, se llena
de tez de luna.
Y su linterna palpa, toca el mundo,
calle, vida. Caminando
convierte en cal, en luz,
la hondura ancha,
la tiniebla.

²⁰⁷ Palo flamenco en desuso, de carácter melancólico y con copla de cuatro versos, cantada sin acompañamiento de guitarra. Se trata de una alusión a la sensibilidad y al genio característico de Ricardo Molina como eminente flamencólogo.

2.3.1.5. Belleza

Segundo poema con este título sobre Córdoba (véase 2.3.1.2.), con el que se concluye esta serie sobre la ciudad cordobesa. Es la composición más abstracta de la serie y se comprende mejor tras la lectura de los anteriores, ya que son las mismas correspondencias las que se establecen. Aquí, en lugar de bellos cuerpos, encontramos una mayor elevación espiritual o abstracta bajo las «formas puras» que habitan la ciudad dejando las «huellas de ángel» en sus calles.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI
- 11A-15B-18C-10D-12E-7F-14G-7H-4I
- Contiene 9 versos.

BELLEZA

A Maruja y Pepe Cobos

Córdoba no de piedra, callejera.
Córdoba horizontal, espejo calmo de lo escueto.
Estatuas te pasean —espuma de ciudad sin oleaje—
y blancas reflejan cal de calle,
azogue claro del río, corazones
de nadie. Formas puras
andando. La belleza te habita, te pasea
y deja huellas de alas
en tus calles.

2.3.1.6. Parque

A partir de este poema asistimos a una serie de entregas dedicadas a la ciudad de Málaga como un espacio gobernado por la sensualidad y la sexualidad de la naturaleza. «Parque» está dedicado a su amigo malagueño Rafael Pérez Estrada, eminente escritor y artista plástico que escribe el prólogo de la antología poética de Juan Bernier publicada en 1996 en la editorial Signos. En ella Pérez Estrada rememora lo siguiente sobre estos poemas:

Puso mucha pasión Juan Bernier en la publicación de *Poesía en seis tiempos* (Editora Nacional, Madrid, 1977). La preparación del poemario coincide con su más frecuente presencia en Málaga. *La Ciudad del Paraíso* será una constante en el primer tiempo de la obra: «Parque», «Templo», «Puerto en la noche», «Catedral de Málaga»...

Nos reuníamos en el entonces joven Ateneo de la Plaza del Obispo, y allí, ante la presencia de Quinín y Bernabé Fernández Canivell, Pablo García Baena, Mari Carmen Gil, José Infante, José Ignacio Díaz Pardo, y el autor de estas líneas, Juan nos iba leyendo, día a día, el contenido de una obra en la que la cólera, la pasión y la denuncia se aunaban y, a veces, se atropellaban ante el más alto estímulo del hedonismo. Siempre pensé que en un ámbito de mayores libertades, Juan hubiera sido el Sandro Penna español. Leía mal, ensalivaba sus poemas verso a verso, y, sin embargo, daba la impresión de ser un tímido y a la vez lujurioso fauno, que, con olvido de su índole mitológica hubiera hecho del escribir un oficio. Juan era una especie de notario de la condición humana, alguien haciendo lo imposible para comunicar su placer y su angustia.

(Pérez Estrada, 1996: 15)

Si en los poemas anteriores sobre Córdoba podemos encontrar «jardines de miedos», es decir, espacios de libertad sexual pero con los obstáculos o el miedo de una sociedad represiva en poemas como «Parque» y la serie que sigue sobre Málaga asistimos a un lugar donde la naturaleza se transforma en un sistema de elementos homoeróticos: «bosques de falos», «verde jugo seminal de lujurias», etc. Desaparece a partir de estos

poemas el hermetismo ambiguo que caracterizaba los poemas homoeróticos de las producciones anteriores, especialmente, los publicados en revistas.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKL
- 11A-12B-16C-13D-9E-8F-14G-14H-12I-14J-15K-7L
- Contiene 12 versos.

PARQUE

A Rafael Pérez Estrada

Despliega Málaga bosques de falos,
álamos y ficus, mástiles gigantes
rebosantes de verde jugo seminal de lujurias,
árboles del Parque, columnas catedrales
que surgen del oscuro vientre
procreador de la tierra.
Estallan cuando el sol tacta su sangre licuada
o cuando el viento acaricia su tibia piel de hojas
y tiende mullidas sábanas de sombra
para oscuros amores de torsos y de ramas
retorcidas, amantes, en el verde paraíso
de Málaga nocturna.

2.3.1.7. Templo

En este poema la ciudad consagra un lugar propicio para los encuentros sexuales, un «templo» para «los adoradores nocturnos que ceremonian el sexo». Podemos suponer que Bernier se refiere a un punto de la ciudad donde se ejercía la prostitución masculina, un espacio abierto y oculto como una alameda de noche.

De hecho, la dedicatoria («A la “Bombonera”, hoy muerta. Málaga, 1972») no se refiere a ninguna persona apodada así, sino a un espacio: un urinario público situado cerca del lugar donde se ubicó el monumento al marqués de Larios hasta el 2 de octubre de 2018, en la intersección entre la Alameda Principal (llamada aún Avenida del Generalísimo en 1972) y la calle Larios, uno de los lugares emblemáticos de la ciudad. El urinario fue conocido así por su apariencia a una lata de bombones, un espacio conocido por Bernier igualmente en otras ciudades como Sevilla y Córdoba. Desde los años cuarenta podemos comprobar en su *Diario* que estos lugares apenas habían cambiado como espacio de encuentro para la población homosexual. Seleccionamos el siguiente fragmento de su *Diario*:

23 Julio 1942. Urinario. “Entre las sombras, como un templete octogonal de ladrillo rojo, está escondido en los jardines altos. Tiene un acuático ruido, característico de sus funciones, entre el silencio de las primeras horas de la noche. Salen y entran negros personajes. Feo lugar de azulejos blancos, amarillentos como dientes no limpios, donde una cerilla, indiscreta, deja ver inscripciones obscenas que son como una página de anuncios de virilidades y caricias... Y siempre alguien allí mirando a la pared como momias hieráticas, como una “morgue” de víctimas verticales. Y los cadáveres salen y entran. Y se espían. Todo el recinto octogonal se invade de un aire de conspiración, de oscura secta perseguida (quien entre sin comprender, sale sin comprender, con el miedo de los cadáveres espionando). Y dentro, un lenguaje de miradas incompletas. Pasos que

huyen a la luz como murciélagos descubiertos. Todos los deseos encadenados en el recinto octogonal, entre agua sucia y el infecto lugar escondido y sacro.

Alrededor de este templo, la ronda de solos personajes masculinos. Unos lentos, apresurados otros. Pasos sin rumbo. Direcciones vacilantes. Pero todos huidizos de la luz”.

(Bernier: 2011a: 337-338)

Seleccionamos este fragmento, entre otros, porque en la descripción que Bernier realiza del urinario cordobés utiliza términos como *templete octogonal* (en la primera línea) y *templo* (primera línea del último párrafo), lo que nos indica el asentamiento del sentido irónico de la palabra *templo* para asignar esta realidad. Un mecanismo, por otro lado, muy habitual en Bernier que acostumbra en su literatura usar «lo sagrado» como molde irónico o paródico a través, por ejemplo, de reescrituras sagradas («Poema del bien y del mal», «Bienaventurados», «Permitid, Señor», etc.).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI GJKLM DNOP
- 9A-11B-6C-10D-14E-12F-13G-13H-10I- 12G-14J-18K-10L-12M- 11D-14N-15O-7P
- Contiene 18 versos.

TEMPLO

A la «Bombonera», hoy muerta. Málaga, 1972

Cuando el sexo roe la sangre,
cuando perdido entre álamos gigantes
vacilando va,
cuando empuja el sino de lo denso
y en solitario pasmo de imán busca la carne,

cuando camina, borracho de silencio,
cuando huele vahos de muslos y secretos,
blanco entre lo verde, Málaga ofrece un templo,
un templo de sombras y de miedos.

Los ficus del sacro bosque, falos quietos
abrigan la lujuria, columnan los deseos
¡Oh imán templo, de hieráticos fieles y miradas trasversas!
¡Lupantar de los tactos, que adoran,
—consumiéndose— lo vertical y erecto!

Aromas de salitre, macho incienso,
la Alameda respira y dentro del bosque pánico
—el templo de cal abierto— adoradores nocturnos
ceremonian el sexo.

2.3.1.8. Puerto en la noche

Con este poema Bernier se aparta de la naturaleza vital vinculada al vigor sexual de los poemas anteriores para representar un espacio de muerte. El puerto malagueño de noche se describe, pues, como un lugar simbólico donde la naturaleza ha sido intervenida por la mano del hombre conllevando contaminación y muerte. Así, el poeta expresa su decepción ante los elementos del paisaje («¿Agua? Mejor aceite de luto y plomo espeso»). En definitiva, el poema refleja un estado de ánimo y mental ante una atmósfera opresiva.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLM
- 13A-16B-11C-14D-19E-18F-15G-14H-16I-14J-18K-14L-12M
- Contiene 13 versos.

PUERTO EN LA NOCHE

Vientre calmo del mar, sartén de agua enlutada,
depósito de cadáveres que flotan panza arriba
sobre sucia agua y grasa de motores.
Barcos inmóviles, que roen moluscos ciegos,
paradas hélices y sogas que ahorcan los mástiles dormidos
entre anclas huérfanas de arena, grillos de cárceles marinas
en calabozos de agua pululante de negruras.
¿Agua? Mejor aceite de luto y plomo espeso
de peces sin colores. Agua de muerte, barro quieto
de esqueletos y brillos de luciérnagas frías,
corolas de petróleo navegando en circulares nimbos
de extintos arcos iris. Chicha calma del mar,
vientre caliente de Málaga dormida...

2.3.1.9. Catedral de Málaga

Aparecido también el mismo año en la revista malagueña *Caballo griego para la poesía* (n.º 2, marzo-abril 1977) con alguna diferencia en la puntuación (incluye una coma al final del verso 21) y la separación de la composición en cuatro partes (vv. 1-5, vv. 6-11, vv. 12-17, vv. 18-25). Como excepción en esta edición vamos a reproducir la versión de la revista en lugar de la aparecida en *Poesía en seis tiempos*, pues presenta ciertas innovaciones que la actualiza y, por tanto, entendemos que es la última versión que el poeta pudo corregir. No obstante, indicamos las variantes con respecto a la publicación de *Poesía en seis tiempos* que coincide con la última versión de su *Poesía completa* en 2011. Por otra parte, este poema cumple también una función de bisagra entre los tres poemas anteriores que tienen a la noche como elemento común y los siguientes poemas donde el sol junto al mar tienen una función primordial. «Catedral de Málaga» mantiene cierta atmósfera decadente del poema anterior, pero ahora es la catedral el símbolo arquitectónico donde encontramos esas referencias mortuorias («cadalso de campanas», «apretadas estructuras de muertos cementerios», «alma de lutos marineros», etc.). Estas asociaciones indican el peso opresor del símbolo arquitectónico ante la naturaleza que representa la libertad, un poder que las campanas propaga como la propia voz de Málaga hasta lo más profundo del mar.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDAEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
- 12A-10B-15C-16D-14A-15E-13F-13G-11H-10I-10J-13K-8L-11M-11N-10O-14P-12Q-13R-14S-11T-11U-15V-14W-11V
- Contiene 25 versos.

CATEDRAL DE MÁLAGA

Cadalso de campanas, bronces colgados
sobre el inmenso ocre de las formas.

Arquitectura del caparazón y de la espuma
en sillares de cuerpos, en apretadas estructuras
de muertos cementerios de mar fosilizados.

Silencio resbala por el canon de diatomeas²⁰⁸
y en la línea vertical de la estructura
alma de lutos marineros monumentan²⁰⁹
voces de aire salino y de vencejos
que traen del vivo mar de enfrente
lágrimas y lloros de delfines.

Isócrono reloj, la catedral²¹⁰ destila
cuerdas de tiempo y engranajes
de vacíos espacios interiores.
De pronto, en el silencio vespéral
la Victoria funde bronces de ondas
y surge la liturgia de las campanas locas.

Voz de Málaga metales desparrama
en vitrales de tarde y sombras incipientes
y los ecos responden de los valles umbríos
contestando los montes. Mar abajo,²¹¹
en la hondura de las simas²¹² de fósforo,
ciegos peces escuchan sinfonías abisales
de la ronca garganta de Málaga sonora,
sordos ecos de bronces y metales.

²⁰⁸ Alga unicelular, que vive en el mar, en el agua dulce o en la tierra húmeda, y que tiene un caparazón silíceo formado por dos valvas de tamaño desigual.

²⁰⁹ En las versiones de *Poesía en seis tiempos* y *Poesía completa* aparece *monumenta* en lugar de *monumentan*.

²¹⁰ En las versiones de *Poesía en seis tiempos* y *Poesía completa* aparece en minúscula: *catedral*.

²¹¹ En las versiones de *Poesía en seis tiempos* y *Poesía completa* sin coma final.

²¹² En la versión de la revista *Caballo griego para la poesía* aparece en singular el artículo **la* en lugar de *las*, lo que entendemos como una errata de la revista a causa de la discordancia producida.

2.3.1.10. Recoge el pan del mar

En este poema Bernier retrata la figura de un pobre niño pescador que trata de pescar en la orilla, es decir, de recoger el pan, su sustento. Integra así la figura humana del niño en el paisaje marino de la ciudad caracterizada por el fuerte sol que hace del mar un horno.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFDG
- 11A-11B-10C-17D-13E-19F-15D-17G
- Contiene 8 versos.

RECOGE EL PAN DEL MAR

Recoge el pan del mar, aquí en la orilla
cuando Málaga, en plata convertida
es un crisol caliente de plomos
de rotos espejos y de espumas... Recoge el pan del mar
el pescador chiquillo, oscura piel manchada
de sal viva y secas carnes que pistas de sudores acarician.
Recoge el pan... El pan cocido en el horno del mar;
el pan caliente, ascua escurridiza de soles y de peces.

2.3.1.11. ¡Málaga! Abre tu espejo...

El poema se abre como una exhortación a Málaga a través de su naturaleza, un canto a la exaltación de la vida, una invitación a abrir el espejo (metáfora del mar) en el que la ciudad se refleja.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMN
- 14A-15B-18C-17D-13E-19F-15G-13H-13I-14J-14K-11L-11M-2N
- Contiene 14 versos.

¡MÁLAGA! ABRE TU ESPEJO...

¡Málaga! abre tu espejo de pitas y chumberas
despliega el pino en tu trono de roca y de aguiluchos
el olivo sacro, junto a la cueva de raíces oscuras
y sube, sube, la cuesta seca de montes de esmeralda
donde fosas de miel y de romero inciensan
brisas de velas en la luna lejana de tu espejo marino,
mientras el soplo caliente de tu arena ceniza,
queriéndote de polvo, amándote de páramo
seca jugos de naranja y néctares de uva
en transparentes nieblas del véspero y del alba,
que al respirar tendida del mar en desperezo,
encaramas en senos de colinas,
en tus muslos de montes, en tus crestas
de agua...

2.3.1.12. Costa

Con un planteamiento semejante al poema anterior, el poema «Costa» se construye mediante una petición que también invita a la apertura de la naturaleza para llevarla a la máxima plenitud. En este caso, con las imágenes o personificaciones del mar y la costa, el poeta trata de invocar a la tierra para que se deje penetrar por el mar.

La alusión a Málaga ha desaparecido en propiciando una alegoría más global, de un panteísmo natural y universal donde destaca los atributos sexuales femeninos de la tierra y masculinos del mar.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHCHIJKLM
- 16A-12B-13C-13D-15E-13F-11G-12H-12C-15H-14I-8J-13K-11L-5M
- Contiene 15 versos.

COSTA

Abre tus brazos, ¡extiende el tatuaje de verde sangre!²¹³

Abre tu hondo vientre al mar de caracolas

y a la caliente onda la carne de tu arena,

tu piel enmascarada de topacio y de oro.

Ábrete al macho marino que hiende tus orillas

y chorrea espuma seminal de deseo...

Ábrete al mar, Edipo de lujurias.

Al mar que tienta tus senos de colinas

ábrete oh madre de pinos y de arena,

ábrete, tierra y quita tus vestidos de neblinas,

²¹³ En *Poesía en seis tiempos* carece de signo exclamativo de apertura.

tus gasas transparentes de rota pedrería
tus madrugados aljófares,
tus velos cárdenos de vacilantes vésperos.²¹⁴
Ofrécete desnuda al macho mar
que te penetre.

²¹⁴ En *Poesía en seis tiempos* aparece coma en lugar de punto, debido a una errata.

2.3.1.13. Playa

Continúa los motivos naturales del poema anterior. Especialmente, la cópula entre el mar y la costa, en este caso, la playa malagueña. De nuevo, la geografía de Málaga protagoniza simbólicamente el poema.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEEFGGHIJK
- 14A-14B-11C-14D-15E-13E-15F-16G-7G-12H-11I-9J-13K
- Contiene 13 versos.

PLAYA

¿Quién tiñó la roca de la orilla, el estallido
de lo duro, el puño de la tierra en la pedriza
que el agua lame? Oh playa malagueña
de sombría arena, en luto de tiempo diluida,
lengua de mar de toro acariciante en embestidas,
en fragmentos de sol, en perlas esparcidas.
Playa salpicada de roca en la alfombra de arena
espuma en lenguas de sal, argentería de agua en celo
de los montes, del cielo,
testuz isócrono de arco iris de sol,
de reflejos y flujos de diamantes
abrazo y cópula del mar,
con los imperturbables muslos de los montes.

2.3.1.14. Escucho el mar

Tras las distintas invocaciones a la naturaleza y la ciudad de Málaga de los poemas anteriores, en este poema se vuelve a la primera persona, a un sujeto poético que interioriza los estímulos que el mar le ofrece. Así, el sujeto poético escucha muchos de los valores simbólicos que ya han aparecido en los poemas anteriores de esta serie dedicada al mar. Por ejemplo, encontramos palabras como *plomo* que expresa el peso del calor que aparecía en el poema «Recoge el pan del mar» («[Málaga] es un crisol caliente de plomos»). Tras enumerar los distintos elementos, el poema desemboca en una imagen erótica donde encontramos «los torsos palpitantes que unen el sudor de oro / a chorreantes manantiales de caricias», así como en el poder del sol como órgano cósmico que confiere, como una brisa marina, el propio canto del poema.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLCMNMO
- 7A-10B-10C-10D-11E-11F-9G-12H-14I-13J-16K-9L-15C-14M-13N-15M-11O
- Contiene 17 versos.

ESCUCHO EL MAR

A J. E. Ortiz Barros

Escucho el mar, escucho
caracolas de ecos, los delfines
jugando con la ola y con la espuma.
Escucho el silencio horizontal
y la maroma que con ritmo azota
el agua de plomo, el salado vidrio

hecho de bloques de esmeralda.
Escucho el tiempo vibrar, la soledad
sonora de pasos navegantes y la huella,
en arenas antiguas, de los pies desnudos
y los barcos rotos que crujen naufragios de cadenas.
Escucho el tacto de la mano
los maniqués desnudos que se visten de espuma,
los torsos palpitantes que unen el sudor de oro
a chorreantes manantiales de caricias.
Escucho el sol como órgano cósmico que sonoro
despliega la cantata de la brisa.

2.3.1.15. Costa de Málaga

Dialogando con el poema anterior, el poema ofrece una reflexión sobre una imposible soledad del hombre en contacto con la presencia del mar.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKGLMNOPQ
- 7A-7B-7C-7D-7E-7F-7G-7H-7I-8J-7K-7G-4L-2M-7N-8O-5P-4Q
- Contiene 18 versos.

COSTA DE MÁLAGA

De la piedra a la arena
y de la roca al pino,
resbalar a la caña,
tenderse solitario
donde el cangrejo oscuro
lame la anfibia tierra²¹⁵
y tritones de espuma
llevan crines de conchas
y espasmos de frescura.
Estar solo y marinero²¹⁶
llevar velas salobres
por mar de sueño y bruma.
¿Soledad?
No.
Voz de agua, voz de roca²¹⁷
voz de cielo, habla conmigo.
Estar solo es
vano empeño...

²¹⁵ En la versión de *Poesía completa* se inserta coma al final de este verso.

²¹⁶ En la versión de *Poesía completa* se inserta coma al final de este verso.

²¹⁷ En la versión de *Poesía completa* se inserta coma al final de este verso.

2.3.1.16. Valles de Málaga

Último poema con la referencia explícita de Málaga. Aquí el poeta pasa del escenario marino y costero al tratamiento de los valles malagueños, aunque con el mismo procedimiento de asociar a la naturaleza cualidades humanas que trata de sugerir exuberancia y erotismo. El poema se construye así como una invitación colectiva al disfrute de este espacio edénico y privilegiado.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTO
- 8A-9B-12C-13D-8E-8F-7G-9H-8I-7J-10K-11L-9M-7N-11O-7P-9Q-12R-12S-8T-10O
- Contiene 21 versos.

VALLES DE MÁLAGA

Venid, que un frío de fuentes
llena el seco cañaverl,
que los arroyos aún guardan rescoldos
de subterráneas aguas, y las arenas
tapizan tibias las frescas
humedades de la noche.
Venid donde el olivo
deja sombras de plata, donde
el granado recoge aguas
en calabazas cárdenas.
Venid al almendro de la huerta
cuando verdea el bozo de la ayosa
o pare el naranjal sus hijas
de oscuras esmeraldas.
A la huerta de Málaga, la umbría

que huele de mastrantos,
y a los juncos de tiernos tallos,
manjares albos de sombras y humedades.
A los valles de Málaga, axilas de
los montes, nutricios cuencos,
del pan vegetal de cada día.

2.3.1.17. Donde el sol viva

Este poema continúa la apelación del anterior siguiendo la misma estructura mediante la repetición anafórica del imperativo *venid*. A diferencia del anterior poema «Valles de Málaga» donde lo que importa es simplemente el espacio hacia el que se proyecta la composición, aquí encontramos una primera parte formada por los siete primeros versos en la que se incide sobre el destinatario de la apelación: seres estigmatizados o contaminados por distintas causas de la vida moderna en la ciudad. Los últimos siete versos funcionan como un espejo de contraste con respecto a la primera parte. Aquí es la naturaleza, de nuevo, protagonista, una naturaleza opuesta a las descripciones humanas descritas en la primera parte de la composición, y que supone la aspiración de la voz poética hacia los auténticos valores que encontramos en la naturaleza y que proporciona al ser una sensación de pureza al conectar con ella.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHAIJKLM
- 13A-14B-14C-18D-15E-14F-15G-19H-11A-13I-11J-7K-7L-3M
- Contiene 14 versos.

DONDE EL SOL VIVA

Venid a este cuenco de montes y de espuma
los truncados del mundo, los de la mala leche
los que vivís en humos, los de infiernos de brumas
los viejos europeos hombres, hembras, licenciados en sexo
bachilleres en líbido, carcamales de prisas.
Venid los machacados de engranajes y números
los ateridos de hielos y chochos de cultura.

Venid aquí, a los analfabetos pinos, a la arena mullida
papiro de los pies donde la espuma
borra lo inútil de lo serio, destruyendo
la majestad de roca, lo perenne,
en cristales partidos
de pura sensación
 desnuda...

2.3.1.18. En la orilla

Vuelve el poeta a la orilla y a la primera persona. Si en el poema anterior, «Donde el sol viva», asistimos a una invitación colectiva de seres deteriorados por el medio a internarse en una naturaleza vivificadora, en este poema asistimos a una reflexión semejante, pero aplicada al propio sujeto poético, a la propia voz poética que habla en primera persona. El discurso se plantea casi como una confesión de su origen interior que lo estigmatiza moralmente. El milagro de la transfiguración o liberación de ese peso moral («esperpento de la tierra», «moral arada») que arrastra tiene lugar al contacto de la sal y el aire de la orilla, junto al mar, el monte y el cielo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF CGHI
- 13A-15B-14C-13D-13E-15F-14C-12G-10H-11I
- Contiene 10 versos.

EN LA ORILLA

A Yeyi y Miguel Aguirre

Del mar. Sin atreverme a que la sal me toque.
Yo, de más allá de los montes, castellano serio,
poeta de la tierra del agua abandonada
mojo los labios en la sal y transfiguro
mi mente de buey uncido al yugo de la pena.
Yo, poeta de secano, tiendo labios al aire
y el esperpento de tierra, la moral arada,
se pierde en la estepa, horizontal lejana.
Sólo queda espuma, pensamiento,
Junto al mar, junto al monte, junto al cielo.

2.3.1.19. Pinares de Marbella

Continúa Bernier con el paisaje de la provincia malagueña. En este caso, los pinares de Marbella se construye como un cuadro paisajístico donde reina la naturaleza, una naturaleza majestuosa que disuelve la insignificante presencia humana. Así, frente a la belleza de la esta naturaleza, el hombre (con todos los valores negativos que se enumeraban en el poema «Donde el sol viva», por ejemplo) no tiene cabida.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLM
- 11A-11B-8C-9D-11E-9F-9G-9H-8I-11J-9K-6L-5M
- Contiene 13 versos.

PINARES DE MARBELLA

Azul en verde bosque convertido,
fondo marino de algas y amaranto
son los pinos. Miel y arena
chorrean del cuenco del sol.
Las manchas de lo blanco, caseríos,
se hunden en sombras de zafiros.
Un prisma transparente estalla
en arco iris sin sangre. El aire
calmo es traslúcido vidrio
de resina. Lo humano, aniquilado
por el paisaje entero. El hombre.
¿Qué es el hombre aquí,
frente a lo bello?

2.3.1.20. Nerja

Continuamos en otra localización de la provincia malagueña en un desplazamiento hacia el Este de la Costa del Sol, extremo oriental de la Axarquía. Con este poema dedicado a Nerja, Bernier compone, en la misma línea del anterior, un cuadro paisajístico en el que el elemento atmosférico adquiere cierta importancia («bruma», «nimbo», «atmósfera perenne»). Ello aporta un carácter romántico al poema, reforzado por la altitud montañosa y la referencia mitológica a Atlas, titán que sostiene el cielo. El contraste de la altura montañosa contrasta con la profundidad de la famosa cueva de Nerja donde, siguiendo la estela mitológica, se encuentra el seno de sus reyes ciegos y el trono de la roca que «columna gigantes falos». De este modo, Bernier unifica una referencia a las estalactitas esculpidas por el agua a lo largo de los siglos que recuerdan las formas de miembros viriles masculinos en la cueva con la liberalidad sexual de la antigüedad clásica que Bernier ha invocado en poemas tan emblemáticos como «Deseo pagano».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOP
- 10A-16B-11C-11D-11E-15F-9G-7H-13I-19J-15K-18L-17M-11N-15O-7P
- Contiene 16 versos.

NERJA

El mar y la roca que lo ciñe.

La bruma traspasando montes de seda, los olivos

y la esmeralda altiva de las sierras

que bañan pies de naranjal y arena.

El mar de azul que embiste la palmera

y en la vidriera de topacio isócrona se rompe
el agua en polvo de cristales.
Un nimbo te corona
de aljófares y rubios prismas de rocío,
atmósfera perenne de lo etéreo de tu aire y de tu cielo
Nerja de cal, de cocha y aceituna. Nácar respiras
por senderos de adelfas y subes sendas de retama y lirio
al palacio de Atlas, al hondo seno de tus reyes ciegos
a la cueva en que el trono de la roca
columna gigantes falos entre sombras y abrazos
de lujurias antiguas.

2.3.1.21. Mulhacén

Siguiendo la ruta andaluza hacia el Este, termina Bernier esta sección de *Poesía en seis tiempos* dedicada al Sur con dos poemas sobre Sierra Nevada. En este primero aún continúa la resonancia del poema anterior «Nerja» al describir la montaña con rasgos antropomórficos de gigante y de modo similar concluye con el opuesto mundo abisal «entre ciegos peces de viejos cataclismos». En ambos poemas la «ceguera» es común a los habitantes del submundo que el poeta asocia a la antigüedad.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMENON
- 15A-15B-14C-19D-16E-14F-14G-13H-14I-15J-14K-15L-15M-14E-13N-11O-13N
- Contiene 17 versos.

MULHACÉN

Estás presente sobre leguas de sierra y de umbrías,
Mulhacén nombre de sangre, coágulo de nieve,
presente en los colores del mar que en ti se mira
espejo de roca y punta de diamante, faro de mar y tierra
en raudas estelas de caminos de polvo y de espuma
que llevan a tu cima por témpanos de montes.
Los hombros escondidos en tu fuego de hogueras
en tu siembra de aldeas y humo de gargantas
viven en tus axilas y en tus valles de nubes,
como hormigas que despiertan a tu alba de destellos.
Escalones de musgo bajan de tu pirámide
hacia el sur de la arena donde rota pedrería

modela tus pies de caña y ofrece alfombras de olivos,
Mulhacén que resbalas al límite de espuma
y te hundes gigante desparramando abismos
en el mundo abisal de la esmeralda,
entre ciegos peces de viejos cataclismos.

2.3.1.22. Sierra Nevada

Termina la sección «Tiempo del Sur» con este poema que reincide en la naturaleza montañosa del poema anterior. El poema se construye como una invocación a la propia naturaleza. A través de cinco anáforas (*que*), además del ritmo insistente que propicia, se estructura el poema que describe la geografía del espacio mitificado por sus propios contrastes desde la alta cumbre a la playa.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKCLMNO
- 12A-11B-11C-20D-14E-12F-15G-12H-14I-15J-10K-10C-15L-11M-11N-10O
- Contiene 16 versos.

SIERRA NEVADA

Que el frío de tu corola se derrame
en los labios del mar y de la tierra,
playa de arena ardiente y de la caña.
Que se derrame tu lluvia de frescura sobre el sahariano viento
que la espuma de agosto caliente y que al insecto
enciende motor de élitros y a la yuca,
puñales tibios que hieren la carne de chumberas.
Que tu agua de nieve, derretida baje
por caminos de arroyos, por misteriosas sendas
de oscuridades míticas²¹⁸. Que la sed del solano
y el aliento de la arena calme.
Que penetre en la miel de la caña
y se deslíe en la herida del pino azucarado.

²¹⁸ Creación léxica a partir de la palabra *mitra* ('toca alta y apuntada que llevan los obispos en la cabeza'), con lo que la palabra es una metáfora que alude a lo *montañoso*, por la forma. Al asociarse con el sustantivo *oscuridades* Bernier vuelve a revelar el temor ante el poder religioso o dogmático.

¡Que se tienda tu vertical altiva
en el lecho del mar y se caliente
arropada en sábanas de arena!

2.3.2. Tiempo de deseo

El *deseo*, en la poética de Bernier, es un concepto que se aleja relativamente del anterior, pues si en el Sur tienen lugar los deseos cumplidos, fuera de él, los deseos no se cumplen y serán siempre un anhelo inalcanzable, un motivo de frustración e insatisfacción. No obstante, el deseo vital se enfrenta a la realidad del hombre, es lo que le impulsa, la voluntad que lo mueve a ser quien es por encima de convencionalismos sociales o ideológicos. De hecho, el poema «Deseo pagano» con el que se inicia su primer libro no deja de ser uno de los más emblemático del autor, precisamente porque en él encontramos la voluntad pagana que hace posible su universo poético. Los nuevos poemas de este espacio en *Poesía en seis tiempos* dejan de ser ambiguos en referencia al objeto del deseo para enfocar abiertamente su erotismo hacia la belleza masculina en poemas como «Nocturno adolescente» o «Presencia» (*El muchacho era tan bello, que no era de este mundo*). Sobre este motivo, Luis Antonio de Villena (1991) nos informa de un proyecto pendiente de Bernier consistente en una antología sobre el homoerotismo en la poesía hispánica:

Arqueólogo y admirador del clasicismo, lo pagano en Bernier era una fe de vida. Luchó por la única revolución que el hombre occidental tiene aún pendiente, la de la más profunda libertad íntima y la diversidad moral. Y en tal camino le han quedado dos acariciados proyectos pendientes: la edición de su *Diario*, empezado a escribir en los años treinta, y tan raro en una literatura como la española negada a la verdadera intimidad, a la confesión explícita, y la publicación de una antología sobre el homoerotismo en nuestra poesía, que, cuando Bernier la proyectó, a mediados de los años setenta, tenía aún mucho de subversión y de rescate.

2.3.2.1. Tan sólo mirar

Con este poema se inicia la serie «Tiempo de deseo» con trece nuevos poemas para *Poesía en seis tiempos*. Esta primera composición proporciona, en cierto modo, la clave del tratamiento del deseo que entra por los ojos, es decir, la acción de mirar adquiere máxima importancia, pues a través del sentido de la vista el poeta apresa y concibe el deseo siempre vedado al sentido del tacto en estos poemas. Así, pues, el poeta repara en la belleza que si en la sección anterior protagonizaba la naturaleza, ahora se centra en el cuerpo humano. Se desea la belleza del cuerpo que se mira, fuente de sexualidad y erotismo natural para el poeta, pero que contrasta, como ya hemos comprobado, con la noción castrante de *pecado*.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 6A-12B-18C-16D-7E-11F-12G-14H-13I-5J
- Contiene 10 versos.

TAN SÓLO MIRAR

Tan sólo mirar.

¿Es un pecado que se vayan los ojos,
el que en el limpio cristal de la pupila apresemos imágenes,
ídolos de carne, y en nuestro templo propio, el aposento
del alma, lo escondamos?
No me llaméis ladrón, por este robo
del ídolo callejero. No es apenas
un átomo de rapto. Tan sólo levadura
de belleza andante, pura imagen de luz.
Eros distante...

2.3.2.2. Lo bello humano

Con este poema Bernier reflexiona sobre la propia sensación de desear la belleza humana como una acción que mueve la voluntad de su mirada, una extraña fuerza mental y física que extasía y que se interioriza. En definitiva, una extraña, rara fuerza que se aloja dentro del ser, aunque pueda reencontrarse, de nuevo, en la calle, entre el paisaje boscoso de lo humano. La propia construcción del poema reitera estas ideas a través de figuras de repetición como el paralelismo o la anáfora de las construcciones sintácticas formadas con el pronombre neutro *lo* para sustantivar y abstraer los adjetivos *bello humano* o las proposiciones adjetivas introducidas por *que*. En el paralelismo *¡Qué raro es!* se reitera la idea principal de esta autorreflexión.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGDHI
- 12A-11B-7C-4D-11E-11F-7G-4D-11H-12I
- Contiene 10 versos.

LO BELLO HUMANO

Lo bello humano. El arquetipo de carne
lo que extasía y arrastra la mirada,
lo que llama a besar.
¡Qué raro es!
Lo que queda en los ojos encerrado,
lo que vivo se mete por las venas,
lo que cuaja en la mente.
¡Qué raro es!
Pero la calle es ancha y se le encuentra
en el paisaje boscoso de lo humano.

2.3.2.3. Pescador

El poema vuelve a tener como protagonista la figura del niño pescador ya aparecida en la primera sección «Tiempo del Sur», en el poema «Recoge el pan del mar». En aquella ocasión la voz poética se limitaba a describir la acción del niño pescando e integrado en el paisaje marino. En esta otra composición la voz poética discurre mediante la reiteración anafórica de interrogaciones retóricas sobre los sujetos que vendrán a picar, haciendo así del pescador el objeto de deseo de tales desconocidos.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEAF
- 14A-3B-12C-13D-11E-10A-4F
- Contiene 7 versos.

PESCADOR

¿Qué pesca entre despojos de sebo aquel anzuelo
de caña,
que pesca del niño aquel acero curvo?
¿Quién vendrá a picar en la oscura agua del puerto?
¿Quién vendrá donde el niño marinero
espera la presa del anzuelo?
¿Quién vendrá...?

2.3.2.4. Presencia

«Presencia» fue seleccionado por Rafael Pérez Estrada para el primer tomo de su antología de poesía erótica publicada en 1985 en la revista *Litoral*²¹⁹ bajo el título *Del goce y de la dicha*. También fue seleccionado por Harold Alvarado Tenorio y José Vicente Anaya, coordinadores de la antología *Ardor de hombre. Muestra de poesía homoerótica*²²⁰ para la revista digital *Alforja*, XXIX (verano, 2004). Con este poema Bernier ha pasado de abordar el deseo abstractamente a fijar la mirada en un cuerpo donde intensificar el aspecto homoerótico. Describe su belleza perteneciente a otro mundo mediante la tercera persona. Usa la segunda persona para desdoblar la voz poética hacia un tú que es ignorado y ajeno a la presencia motivo del deseo y del poema.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIAJK
- 15A-16B-20C-14D-19E-18F-19G-17H-14I-14A-7J-8K
- Contiene 12 versos.

PRESENCIA

El muchacho era tan bello, que no era de este mundo
era otro mundo él solo, de flor y un manojo de venas.
Lo mirabas y era aparte, lejos de ti, como un bello animal suelto,
en un universo verde de agua y de praderas.²²¹
Ponías la mirada en él y lo encontrabas vivo, igual que tú,
pero pensabas que era una flor, una gacela, un junco, un lirio.
Querías amarlo, y resbalaba la mirada en la flor de carne,

²¹⁹ *Del goce y de la dicha*. Poesía erótica I. *Litoral*, n.º 151-153. Torremolinos, 1985, p. 48.

²²⁰ [En red: <http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon29.htm>].

²²¹ En la edición de *Poesía en seis tiempos* falta el punto.

y como miras a lo que tiene alma y venas y sentidos,
el muchacho pasaba ante tus ojos de entrega,
sin verte, sin mirarte, dando muerte a tu mundo,
con su presencia plena,
para la que no existías...

2.3.2.5. Nocturno adolescente

Continuando con el tema del poema anterior, en esta composición se explícita y se intensifica el contenido erótico. Si en el anterior poema la voz poética se limitaba a (ad)mirar metafóricamente la sexualidad del muchacho objeto del deseo, aquí se describe también metafóricamente la masturbación nocturna de un joven adolescente.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI JKLMANO
- 14A-12B-20C-13D-20E-13F-9G-18H-19I- 13J-13K-14L-14M-14A-14N-14O
- Contiene 16 versos.

NOCTURNO ADOLESCENTE

Seno de vientre, lecho, calentura de sábanas
cautiva sombra de carne entre la albura
niño en su pozo sumergido de húmeda menta, de corriente y arroyos.
Soledad caliente navega por sus venas
y sus manos tactan delicias de corales y violetas umbrías,
prados de incipiente bozo, mástil de sangre
y bandería alba del lecho,
oleaje de espasmos, marejada de muslos apretados
en caricia a los ausentes vientres, senos tactos que se entrelacen...

Soledad del niño que divide su ser
en dos: amante, amado y pone en libertad
una caliente virgen de lujuria cautiva...
Y en espejos de éxtasis, en estufas de espasmo
el rito de lo blanco, por los prados de sábanas
tiñe de ceremonia —solitaria y nocturna—
el nupcial himeneo del niño con su sombra.

2.3.2.6. El deseo

Con esta composición el poeta aborda la variedad de animales sexuales que considera: hombres, mujeres, niños. Insiste en la repetición de estos sustantivos cambiando el orden para indicar que todos son tan válidos como mutables como objetos del deseo sexual. Sugiere así su propia concepción al contemplar de este modo las opciones de la homosexualidad y de la pedofilia. Una concepción, por otra parte, que en su *Diario* queda manifestado de forma extensa con multitud de relatos concretos.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJFKLK
- 14A-20B-14C-16D-7E-11F-7G-10H-8I-12J-14F-14K-13L-5K
- Contiene 14 versos.

EL DESEO

Hombres, mujeres, niños, animales de sexo.
Un río caliente de perfume de acacias, un mugido de toro,
una mirada densa. Al lado, belleza, sangre
carne, una mentira por los ojos ciegos encendida.
Niños, mujeres, hombres.
Una lava caliente por el ser
en ascua convertido.
El sexo arma su arco vertical
que erecto y angustioso roe.
Hombre, mujer, niño. Todo olvidado, y una
avaricia cálida de besar, de morder
la superficie entera de la carne turgente...
Hasta el semental éxtasis, de un río, un vaho
denso, caliente...

2.3.2.7. Dejad el amor oculto

Estructurado mediante la anáfora del imperativo *dejad*, Bernier insiste en la libertad sexual y apela a todos para preservar el ámbito oculto y privado de los amantes, ya sean «niños en húmedos sueños de sombra y de blancura» o «vírgenes en su cuenco de rincones escondidos». Manifiesta así socialmente un alegato celebratorio de las privadas relaciones sexuales.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI
- 12A-15B-16C-16D-20E-10F-11G-11H-7I
- Contiene 9 versos.

DEJAD EL AMOR OCULTO

Dejad el amor oculto entre las sábanas
los amantes en el secreto manto de miradas
los niños en húmedos sueños de sombra y de blancura
las vírgenes en su cuenco de rincones escondidos.
Dejad los amores vivir en el secreto de ritos y deseos
bajo un manto, un velo, una cortina
que oculte el templo oscuro del dios ciego.
Dejad el pudor, voluptuoso limbo
del beso y del abrazo.

2.3.2.8. Permitid, Señor

Si el poema anterior era un alegato a la sociedad para que se permita y propicie las relaciones sexuales de todos los que ocultan su amor, en esta composición el apóstrofe está dirigido al Señor, al Dios cristiano. Vuelve Bernier a utilizar un molde propio del discurso religioso para subvertirlo con un contenido opuesto al dogma que impide la libertad o el permiso para experimentar el placer sexual en el ser humano. El poeta se recrea en estas peticiones eróticas con un lenguaje simbólico que sugiere más de lo que dice con potentes imágenes sexuales. Así, el poeta construye esta composición basada en el ritmo paralelístico o anafórico que estructura el poema en tres partes protagonizadas por las palabras *permitid que...* (en la primera estrofa), *dejad...* (en la segunda estrofa) y *que...* (en la última estrofa). Los dos últimos versos del poema rompen la reiteración de las imágenes eróticas para contrastarlas con una queja que anuncia ya la siguiente sección del libro «Tiempo del hombre»: «Permitidlo, Señor, que ya sufrieron sus penas los humanos, / que ya, bastante, la carga duró sobre los hombros».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCD EFGHI BJKLMN
- 16A-19B-25C-24D- 18E-25F-21G-16H-13I- 15B-9J-14K-12L-18M-15N
- Contiene 15 versos.

PERMITID, SEÑOR

Permitid, Señor, un poco de lujuria en este mundo.

Permitid que el roce de los labios sea caliente levadura,

permitid que las pupilas de luto del deseo se hundan en el pozo de otros ojos,

permitid que la mano del osado amante palpe la sangre ajena estremecida.

Dejad hervir la entraña de los machos sobre la piel desnuda,
dejad el juego de los adolescentes labios bucear en los senos de los lirios,
dejad las vírgenes con su secreto fuego ardiendo en piras escondidas,
dejad los muslos de los verdes tallos mezclarse en llamas
de tacto, en apretadas lianas de caricias.

Que el rubor se desnude enteramente y la escultura²²²
surja de tactos y torrentes,
que los zumos de ojos exprimidos y de brazos²²³
manen de fuentes secretas y de labios.
Permitidlo, Señor, que ya sufrieron sus penas los humanos,
que ya, bastante, la carga duró sobre los hombros.

²²² Eliminamos una coma incorrecta de *Poesía en seis tiempos*.

²²³ Eliminamos una coma incorrecta de *Poesía en seis tiempos*.

2.3.2.9. Torremolinos

Debido a su temática esta composición, que podría pertenecer a «Tiempo de Sur» como un espacio más de la provincia malagueña, con buen criterio Bernier la sitúa en «Tiempo de deseo», ya que aquí se aborda como un espacio disoluto y cosmopolita («Babel de los deseos»). No se trata de un marco vital y alegre donde la naturaleza y la sexualidad se conjuga idealmente, sino de una localidad donde hace mella la decrepitud de los personajes descritos que buscan inútilmente una juventud perdida a través del alcohol y del sexo. Esta idea se unifica en la referencia mítica de un «anciano Dionysos», espíritu que envuelve a la ciudad como su propio mar Mediterráneo. Bernier consigue así sugerir la impresión que le produce los seres Torremolinos como un espacio conflictivo: deseado y repudiado al mismo tiempo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMKN
- 11A-12B-12C-11D-11E-14F-14G-14H-14I-14J-13K-14L-13M-14K-13N
- Contiene 15 versos.

TORREMOLINOS

Entre la tierra y el mar, el hormiguero
de hombres. La Babel de deseos. La Tierra
desconocida de los espasmos tristes.
Pretexto el mar de lo carnal. El sol,
de heridas de alcohol, y los paisajes,
hollados por cementos que trituran adelfas.
El plus ultra del goce. Las viejas dermis tibias,
lupanar de los muslos de las sirenas rubias

monótonos los besos y cansadas bebidas
peregrinos de metas, ya pasadas de largo,
buscan filtros de luz, vagas resurrecciones
de lo ido con los años. Torremolinos sabio
hipnotiza de sol y el viejo afrodisíaco,
inventa bacanales, añejas ilusiones,
de un anciano Dionysos, el mar Mediterráneo.

2.3.2.10. Tánger

«Tánger» simboliza una oposición al poema anterior. Si en «Torremolinos» se reflexiona sobre la decrepitud del tiempo, en «Tánger» encontramos un símbolo de la potencia sexual y vital que el sol y la naturaleza auspicia. Para Bernier Tánger representa el espacio donde toda represión sexual desaparece naturalmente. En el siguiente libro *En el pozo del yo* encontramos otro poema homónimo (véase 2.4.2.1.).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNO
- 10A-11B-9C-8D-11E-10F-11G-9H-13I-9J-8K-7L-7M-7N-7O
- Contiene 15 versos.

TÁNGER

Se rompen las cadenas. La carne
deja los calabozos. Los pescados
se esfuman bajo el limpio abrazo
del sol y de la arena. Hambre
de pan y hambre de sexo complementan
cópulas del África y la Europa.
Torsos albos a los oscuros tactos
de fuerza genital se ofrecen
en masoquista ansia de seminales ríos
y el sol y el sexo se confunden
en lupanares sin rejas,²²⁴
oscuros cuartos tibios
de cortinas de esperma
que mueven secas ondas
de levantes marinos...

²²⁴ En la edición de *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.2.11. ¡Oh amor! ¿Qué eres tú?

Este poema reflexiona sobre el concepto de amor y su indistinción entre amor, deseo y sexo. De nuevo, se pone de manifiesto la concepción panteísta que Bernier tiene del amor. Para Bernier la entrega sexual implica la unión de contrarios, contraste donde reside el amor. El amor está, pues, en todo, incluso en la muerte que se opone a la vida.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI JKLM
- 6A-12B-12C-5D-12E-11F-13G-11H-15I- 15J-8K-5L-5M
- Contiene 13 versos.

¡OH AMOR! ¿QUÉ ERES TÚ?

¡Oh amor! ¿Qué eres tú?

Eres sólo el semen, el labio o la axila,²²⁵

eres el muslo, la mano, la coyunda

de dos que vibran?

¿Dos que se besan y que aman la caricia²²⁶

de carnes duras y caliente sangre?

¿O eres amor el amante del existir

la pura entrega a todo lo que vive

de la flor al leopardo, del águila a la nube?

Bebe leche del mundo, sorbe deliciosamente

piel y sangre, flor y piedra.

Amor es todo

incluso muerte...

²²⁵ En la edición de *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

²²⁶ En la edición de *Poesía en seis tiempos* no hay signo interrogativo de apertura.

2.3.2.12. Dadme el pico de nieve

Llegamos a los dos últimos poemas de esta sección. Como se ha ido viendo, Bernier ha mostrado en estos nuevos poemas una apuesta que en 1977 debe entenderse como contracultural. Así lo percibió Rafael Pérez Estrada en el prólogo introductorio a la antología poética que selecciona de Juan Bernier:

Al Bernier anarquista, torrencial e impulsivo se suma en esta entrega [*Poesía en seis tiempos*] el poeta contagiado por las últimas tendencias de la coetaneidad creativa. Juan se asocia fácilmente a las nuevas propuestas de lo contracultural.

(Pérez Estrada, 1996: 15)

En este poema y en el siguiente Bernier usa el mismo procedimiento de adopción léxica que suele hacer con expresiones del ámbito religioso para subvertirlas normalmente y adaptarlas así a su propia poética y pensamiento. En estos dos poemas sigue utilizando el mismo procedimiento pero cambiando el registro religioso por el del ámbito de la drogadicción asociado a lo contracultural en esta década de los setenta. En este sentido, conviene recordar la referencia obligada del joven poeta Fernando Merlo cuya poesía se desarrolla en esta década.

El título del poema «Pico de nieve» responde así a un modo de incorporar el argot de la drogadicción, ya que las palabras *pico* o *nieve* hacen referencia a la heroína. Subvierte así el eje del poema para invertir o rechazar la realidad de las verdaderas drogas y poner al mismo nivel de necesidad la soledad que reclama el sujeto poético.

El poema se construye como una petición a partir del imperativo *dadme*, no ya a Dios como en el poema «Permitid, Señor», sino a los que escuchan la voz poética, a la sociedad. Pide la soledad completa, una retirada del mundo, del mundanal ruido en su propia versión posmoderna del tópico del «*beatus ille*». El pico de nieve significa, pues,

el aislamiento completo. De alguna manera, la soledad del poeta se identifica con la marginalidad del drogadicto.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEAFGHIJ
- 7A-15B-14C-12D-7E-14A-7F-10G-10H-3I-7J
- Contiene 11 versos.

DADME EL PICO DE NIEVE

Dadme el pico de nieve
el aire puro donde no cópula de mujer,
donde no bancos, donde no shows, donde no hay
donde no hay catedrales ni templos donde
ni amor ni odio siquiera.
El pico que no quieren las águilas, la nieve
que no quieren los pájaros
el pico donde habite lo puro
la nieve donde no viva nadie
el pico
cúspide inalcanzable.

2.3.2.13. Es mi droga la soledad

Este poema continúa el mismo enfoque del poema anterior «Dadme el pico de nieve». Los dos se construyen mediante las referencias a la droga. En este caso de un modo menos ambiguo el poeta asocia su soledad igualmente a una necesidad imperante. Como vemos, en ambos poemas el poeta ha adoptado y adaptado las referencias léxicas de la drogadicción para oponerse a ella y exponer sus principios superiores ante este tipo de adicción.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMN
- 9A-10B-12C-10D-9E-11F-11G-10H-7I-7J-5K-7L-7M-3N
- Contiene 14 versos.

ES MI DROGA LA SOLEDAD

Es mi droga la soledad,²²⁷
mi whisky el agua pura (¡qué raro!)
de aquel pozo abandonado de aquel hilo
que escurre entre mastrantos y lirios.
Mi borrachera olerlo (el lirio)
o acariciar perfumes de tomillo.
Mi droga, digo, ese aire, que no vive
entre hombres, abandonado arriba
como un halo de frío.
Paisaje de lo duro
la roca, el pino
un rincón escondido
donde habite lo solo,
yo mismo...

²²⁷ En la edición de *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.3. Tiempo del hombre

El *hombre*, que ensombrece con sus leyes y sus injusticias el hermoso espectáculo de la Naturaleza, es el símbolo que articula la mirada compasiva del poeta, el hombre capaz de todo lo bueno y todo lo malo, un elemento ambivalente sobre el que Bernier construye todo su discurso social, la denuncia de un monstruoso mundo («Los suplicantes», «Los monstruos») dirigido por el poder de la injusticia o la hipocresía socio-política («Poema de la gente importante», «Los políticos», «Ayer y hoy»...).

2.3.3.1. Joven

En este poema Bernier contrapone la libertad y la pureza del ser joven con la hostilidad social que pretende adsorberlo. Así, la imagen de la pesca del atún de almadraba muestra cómo el sistema social rápidamente trata de capturar al individuo para someterlo a sus preceptos e integrarlo en sus determinados códigos de conductas que anulan toda su genuina naturaleza.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJKLMNOP
- 9A-9B-18C-14D-7E- 17F-13G-14H-14I-12J-15K-20L-13M-9N-11O-15P
- Contiene 16 versos.

JOVEN

Es fina la red de palabras
la malla estrecha que te tienden.
Tu corazón lo quieren, quieren tu corazón de la almadraba
quieren sacarlo vivo o muerto tu corazón
como un atún sangriento.

Oh red de cerebros fríos, red de calientes visionarios
delicada hilatura de ídolos y mitos
espesa malla de fes²²⁸, profetas y políticos.
Quieren cogerte preso del estanque de azur
sin límite ni rejas, del mar salado
en que libre vives, juegas. Emborrachar tu mente
con sofismas y dogmas y ponerte una divisa en tu pecho claro
encerrarte en la red del partido o la fe.
Darte un tótem de amo y ya esclavo
teñir el mar, tu mar azul, de sangre.
Flotantes los cadáveres de libertad perdida.

²²⁸ En *Poesía en seis tiempos* esta palabra monosilábica aparece tildada.

2.3.3.2. Todos

En «Todos» encontramos otro discurso en forma de oración, es decir, dirigido a Dios para aquejar cuestiones existenciales humanas como el dolor de estar vivo, el azar y el miedo al futuro y al final que es la muerte. Muestra Bernier su piedad no solamente de aquellos que son dignos (dolientes, humildes, mártires, santos), sino especialmente de los criminales o pecadores («los hijos de puta, los maricones, los asesinos / y los santos»). Todos están al mismo nivel de dignidad, pues todos son en definitiva carne mortal, muñecos de Dios, víctimas del «carro cósmico». La clave del poema se concentra en el verso «Todos dignos de lástima, todos dignos». Hay una oposición entre el ser humano y los animales que al menos sí disfrutaban su libertad, seres a los que el ser humano «goza ahogando lentamente» con su maldad intrínseca.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOP
- 13A-16B-17C-10D-15E-14F-13G-15H-8I-13J-12J-19K-12L-16M-13N-7O
- Contiene 16 versos.

TODOS

¡Oh Dios mío! Los parricidas,²²⁹ los canallas,²³⁰
los asesinos, los que miran con ojos los dolores,
los que fríos, a veces, gozan ahogando lentamente

²²⁹ En *Poesía en seis tiempos* no existe coma.

²³⁰ En *Poesía en seis tiempos* no existe coma.

los seres que tú has puesto de pie
como pusiste las gacelas, los quietos pingüinos,
las ovejas trashumantes o el pájaro. Como
los criminales, los héroes, los ladrones,
como pusiste los padres, las madres, los pacíficos,²³¹
los dolientes, los humildes,
que lastiman su piel, su sangre, su hermosura
con el ascua del hambre, con la insegura
citación del futuro, en abrazos de azar y miedos imprecisos.
Todos dignos de lástima, todos dignos
los hijos de puta, los maricones, los asesinos
y los santos. Todos de carne. Los muñecos
que aplasta el carro cósmico.

²³¹ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.3.3. Adolescente casi

Ya en «Tiempo del deseo» encontrábamos el tratamiento del adolescente como una figura perteneciente al mundo del deseo sexual en la composición «Nocturno adolescente». En este poema ya de la sección «Tiempo del hombre» el tratamiento del adolescente tiene se enfoca como víctima de la represión por la cual el ser es expropiado de su libertad natural. De nuevo, la sociedad castiga el deseo homosexual y sus actos, aunque sea tan sutiles (como «¡tocar un dedo, acariciarlo...»), y aunque el protagonista sea «adolescente casi», es decir, inocente y puro. Los represores son la sociedad con sus poderes fácticos (Estado, Iglesia...). Cristo desde arriba preside el castigo, pero no interviene. Quien se atreve al deseo sufrirá «con cárceles de rejas», pues hay otras cárceles para los homosexuales: las cárceles del silencio. También sufrirá «con forzados trabajos». Atiéndase aquí al epíteto *forzados*, pues se opone a otros trabajos que sí son productivos o dignifican al ser. Curiosamente, el trípode represor (sociedad, juez, policía) goza sádicamente con el propio acto represivo («qué calabozo / de esperma y tinta! Y en secreto. / Un sadismo de togas masturbadas»). Destacamos aquí la irónica metonimia *togas masturbadas* para expresar todo la representación de la autoridad.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIAJKL
- 13A-14B-11C-9D-12E-12F-12G-15H-9I-10A-9J-11K-15L
- Contiene 13 versos.

ADOLESCENTE CASI

La sociedad le castigó con calabozo,
con cárceles de rejas, con forzados trabajos.
La sociedad y el juez, y el policía
y el Cristo, arriba, presidiendo,
gestos severos y folios numerados.
Adolescente casi, tocó la piel,
la carne de su amigo. Tocó su dedo
su erecto pulpo de carne, su secreto sentir.
¡Tocar un dedo, acariciarlo...
Oh qué hambre vino, qué calabozo
de esperma y tinta! Y en el secreto.
Un sadismo de togas masturbadas.
Un delicioso disfrute de ajenos extravíos...

2.3.3.4. Hombre de Hanói

De la denuncia a la represión sexual de los poemas anteriores en la que los jóvenes adolescentes son las víctimas a las que se les expropia su naturaleza pura para integrarlos forzosamente a las reglas sociales, pasamos con esta composición a proyectar una denuncia más global hacia la población víctima de una guerra como la de Vietnam. Con «Hombre de Hanói» Bernier integra el conflicto de la guerra de Vietnam durante la cual la ciudad de Hanói sufrió varios bombardeos que destruyó sus puentes y vías férreas, aislando la ciudad. Tras el final de la guerra, Hanói se convirtió en la capital del Estado cuando Vietnam del Norte y Vietnam del Sur se reunificaron el 2 de julio de 1976, fecha en la que Bernier está finalizando esta obra.

Por encima de la razón, de la religión o de la ideología, el poeta se solidariza con el hombre de Hanói en su cualidad de ser humano («¡oh espécimen de hombre!»). Es curiosa la ironía expresada a través del adverbio de duda *acaso*: «Yo que soy del bando contrario, acaso». El poeta declara odiar a los tiranos *verdosos* y *rojos*. La referencia al símbolo comunista es clara. Bernier utiliza, sin embargo, el color ambiguo o degradado con el sufijo *-oso* (*verdoso*) para referirse al otro bando velando irónicamente al mismo régimen franquista, fascista e incluso el poderoso imperio norteamericano representante del capitalismo y protagonista de la guerra de Vietnam. Frente a ellos, el hombre de Hanói es un ser débil, pero resistente, el superviviente que solo cuenta con su «voluntad descalza».

Comentario aparte merece los versos: «rindo mi mente a ti, de historias y recuerdos, / mi memoria de caídos y de héroes», donde Bernier manifiesta la conexión con el hombre de Hanói a través de su propia historia, es decir, mediante la dura memoria que le dejó su

participación en la Guerra Civil. Todo ello hace inevitable que el poeta empatice con el «hombre de Hanói».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLM
- 15A-16B-11C-14D-17E-14F-13G-11H-11I-13J-13K-8L-7M
- Contiene 13 versos.

HOMBRE DE HANÓI²³²

Sin saber si razón tienes, hombre desnudo de Hanói,
sin saber si eres de Satán o de Cristo, sin saber
sino historias de selvas y serpientes,
sin saber nada, yo abro la mano y te saludo,
¡oh espécimen²³³ de hombre! Yo que soy del bando contrario, acaso,
yo que odio los tiranos verdosos y los rojos,
rindo mi mente a ti, de historias y recuerdos,
mi memoria de caídos y de héroes;
si tienes la razón, si no la tienes
y he de admirarte como caña, como junco,
como serpiente machacada que revive,
como hombre en un pasmo insólito
de voluntad descalza.

²³² Tanto en la versión original de *Poesía en seis tiempos* como en la edición de la *Poesía completa* el topónimo *Hanói* no aparece tildado. En esta ocasión decidimos tildar la palabra en todo el poema como corresponde.

²³³ En *Poesía en seis tiempos* aparece *spécimen*.

2.3.3.5. Solo el hombre

En este poema Bernier reflexiona de un modo más filosófico sobre el ser o sujeto individual que al separarse de lo colectivo («La masa, la gente, los plurales») es capaz de ser un espíritu libre que trasciende el espacio y el tiempo hacia un retorno al origen a lo no nacido, a lo divino, a la muerte. También hay una liberación del cuerpo como cárcel representada en la imagen («pequeño cuadrúmano pensante» o «pájaro pensante»).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKHLFL
- 10A-12B-12C-16D-19E-13F-18G-14H-14I-12J-6K-16H-13L-12F-12L
- Contiene 15 versos.

SOLO EL HOMBRE

La masa, la gente, los plurales
solo el hombre, del racimo desgajado
sube escalones de cielo y lo divino
baja hacia él exprimiendo en filtros de gotas transparentes
la dura materia y anulando pesos de carne y reptantes fuegos.
Sólo él, el hombre, aspira a ser lo no nacido
a borrar huellas de barro y a soltarse de cuadrúmanos garfios
de tenazas que oprimen al pájaro pensante
al yo escondido cuyo hálito fugaz se escapa
atravesando muros de tiempos, leguas,
reviviendo vidas...
Así se repite el pequeño cuadrúmano pensante
así hasta que el agua del vaso evaporada
deja la muerte sola, el pensamiento ido
por leguas de tiempo hasta encontrar la nada.

2.3.3.6. Nadie merece morir

Alegato contra el terrorismo donde el poeta argumenta que, al igual que no tenemos voluntad sobre el nacimiento, tampoco podemos tenerlo sobre la muerte de otras personas. De lo que sí somos responsables es de nuestros propios actos («Oh no mates tú!, ya matarán otros»). En este sentido, Bernier es pesimista porque sabe que la humanidad no puede transformarse, pero el mensaje individual que él proyecta va dirigido a un sujeto concreto, el lector del poema, en el que sí deposita su esperanza. El hecho de que la dedicatoria se dirija a Gabriel Celaya y su compañera Amparo Gascón, nos hace, primero, vincular el texto con la el mayor representante de la «poesía social» y, en segundo lugar, en el contexto problemático del País Vasco por la actuaciones del grupo terrorista ETA.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKL
- 7A-6B-14C-9D-12E-11F-15G-11H-13I-6J-11K-7L
- Contiene 12 versos.

NADIE MERECE MORIR

Para Amparo y Gabriel Celaya

Pon una bomba en tu alma
¡no la pongas fuera!
Nadie merece morir porque el polen es ciego.
Y cae, simplemente cae
y tú estás hecho así y el otro hecho lo mismo.

Deja lo que ha nacido sin querer,
acaso un monstruo, un asesino,²³⁴ un ángel vivo, un santo.
¡Oh no mates tú!, ya matarán otros
ya matarán otros lo que vivo ha nacido
sin querer, tampoco.
¡Ay! ¿son los dioses de arriba? ¿El destino?
El vivir no tiene ojos.

²³⁴ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.3.7. El gozo existe

En este poema se reivindica el gozo, la felicidad, el paraíso en la tierra. Se afirma su existencia, aunque no su realidad, pues puede ser producto de la ilusión, del engaño o del sueño. Hay una imprecación a Dios, pero al mismo nivel que el azar o el destino para que deje al hombre gozar del instante feliz, del gozo simbolizado por el color rosa («y alineados tenemos de rosa los minutos») como esas «presentes sucesiones de difunto» que diría Quevedo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 11A-15B-7C-12D-15E-15F-14G-12H-18I-8J
- Contiene 10 versos.

EL GOZO EXISTE

No, el mundo no es solo dolor, tortura
de segundos incrustados como puñales fríos
en el cuerpo caliente.
No, sueño, ilusión o engaño, el gozo existe
y alineados tenemos de rosa los minutos
que robamos al destino de ser lo que ya somos
animales sin pienso, hombres sin ley,²³⁵ maniqués
en el paraíso o infierno de la tierra.
Dadnos ¡oh destino, Dios, azar, momento, el instante feliz
la realidad o el sueño!

²³⁵ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.3.8. Asesinato

En este poema se habla del asesinato jurídico, legitimado por la ley, es decir, de la pena de muerte, tema que pronto aparece en la poesía de Bernier en el poema con el poema «Pero él llamaba a la muerte...», de *Aquí en la tierra*.

La burocracia inhumana es el instrumento para legitimar la muerte del opositor, del contrario. Para reponer el orden y la «justicia» señala directamente a regímenes totalitarios de uno y de otro signo a través de los símbolos de la esvástica o de la hoz y el martillo. De nuevo, como en poemas anteriores, Cristo preside, legitima, ampara a los asesinos. Dios, ideología, burocracia, aparato del régimen son los ejecutores de lo que, en definitiva, Bernier considera el asesinato de un ser humano. Se plantea la cuestión de la legitimidad del poder: ¿quién juzga a los jueces?, ¿Dios? El poema acaba desoladora y abruptamente con los últimos tres versos («oh Dios mío / también / jurídicamente...»).

Como veíamos en el poema «Nadie merece morir» también aquí conviene recordar el contexto político y social de la España de los setenta. Las últimas ejecuciones del franquismo se produjeron el 27 de septiembre de 1975 en Madrid, Barcelona y Burgos, siendo ejecutadas por fusilamiento José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo y Ramón García Sanz, miembros del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota, y Juan Paredes Manot (Txiki) y Ángel Otaegui, miembros de ETA político-militar. Poco antes de la muerte de Franco, estas ejecuciones levantaron una ola de protestas y condenas contra el Gobierno español, dentro y fuera del país, tanto a nivel oficial como popular. Un año antes, el 2 de marzo de 1974, fue ejecutado con garrote vil en Barcelona Salvador Puig Antich. La pena capital fue abolida en el artículo 15 de la Constitución de 1978, con

la excepción de «lo que puedan disponer las leyes penales militares para tiempos de guerra»; la Ley Orgánica 11/95 también la abolía en este supuesto.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGAAHIJA
- 17A-15B-11C-16D-21E-19F-15G-9A-20A-17H-4I-3J-5A
- Contiene 13 versos.

ASESINATO

Siempre que los hombres quieren asesinar jurídicamente
se constituye un tribunal de uno, de dos, de tres
y aun de cinco, más solemne. Y preside
un Cristo, un gorro frigio, una esvástica²³⁶ o una hoz y un martillo
y llevan al enemigo maniatado entre serios cueros uniformes
que hieráticos oyen cómo el reo es acreedor del castigo
y cómo ha violado las reglas de justicia y el orden.
Condenan pues, jurídicamente
con papeles y folios, sellos y mecanógrafos jurídicamente
a los que el poder se les escapó de juzgar a sus jueces,
oh Dios mío
también
jurídicamente...

²³⁶ En *Poesía en seis tiempos* aparece *svástica*.

2.3.3.9. El marginado

Volvemos a observar en este poema cómo la sexualidad no normativa conlleva una condena moral y social muy poderosa. Se niega la sensualidad («No abras los labios...»), se habla de la castración sensorial. El sexo se torna sucio, oscuro y oculto («catacumbas de carne»). La homosexualidad convierte al individuo en un marginado social («último paria»). Bernier exhorta a que el individuo no mire lo que desee («no mires lo que desees ni deslices tu mano. / Córdete el tacto, que el mundo sólo te deja acariciar el hierro») sobre la base filosófica de la abolición del deseo que produce la infelicidad, según Schopenhauer. La dedicatoria a Antonio Gala señala la complicidad con el escritor y su condición sexual. Convince su discurso que es a él y a gente como él a quien Bernier dirige el poema construido con imperativos y una gran dosis de amarga ironía («¡Asesino nato de la moral, delincuente desde la cuna! / Tú, último paria / escóndete»).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFG
- 17A-20B-19C-15D-19E-5F-3G
- Contiene 7 versos.

EL MARGINADO

A Antonio Gala

Vete de este planeta o escóndete en catacumbas de carne.
No abras los labios, no mires lo que desees ni deslices tu mano.
Córdete el tacto, que el mundo sólo te deja acariciar el hierro
las rejas de la cárcel, las frías barras del orden.
¡Asesino nato de la moral, delincuente desde la cuna!
Tú, último paria
escóndete.

2.3.3.10. Rebelión

Aunque en muchos de los poemas anteriores se haya dejado constancia de que el individuo es oprimido por el sistema y sus deseos son silenciados y castigados. Aunque también en este poema se insista en la idea de que la ideología, los credos religiosos y sus mitos azotan al hombre y lo llenan de miedo, se defiende la voluntad y el impulso del deseo («olor secreto», «ácido perfume») que es lo más íntimo («subterráneos del mundo», «por canales secretos») abre una grieta en el muro del miedo. El largo versículo, el largo período oracional que llega hasta el séptimo verso refuerza la idea de que el mundo es un «totum revolutum» lleno de sangre y crueldad que incluso pervierte la materia inerte («la piedad de las palabras, la bondad de lo quieto»). El poema acaba con una declaración que insiste en esta visión pesimista: «Tristemente y en vano se rebelan los hombres».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABBCDEFG
- 21A-19B-28B-21C-14D-21E-20F-13G
- Contiene 8 versos.

REBELIÓN

Es como un olor secreto que recorriera subterráneos del mundo
cuando en la superficie ríos de opresión, de injusticias y miedos
azotan a los hombres con látigos de ideas tejidos de palabras, de mitos y de credos
cuando charcos y cenizas de sangre y de hogueras ensucian de crueldades
la piedad de las piedras, la bondad de lo quieto.

Entonces por debajo, por canales secretos un ácido perfume
abre grietas, corroe edificios de miedos y torres de pavores.

Tristemente y en vano se rebelan los hombres.

2.3.3.11. Ayer y hoy

Este poema es quizás un ejemplo emblemático de la inclusión de la historia en el discurso poético de Bernier. Es característica del historiador Bernier la idea que se refleja en el poema sobre la maldad, la injusticia o la opresión de los poderosos a lo largo de la historia de la humanidad (romanos, norteamericanos, rusos). Apunta, por tanto, al genocidio, al exterminio de civilizaciones, a la expropiación de bienes y materias de pueblos indefensos. La civilización tampoco ha dejado de ser monstruosa como es el propio hombre. Aunque cambia de máscara o disfraz, siempre es idéntica esta misma crueldad en todos los tiempos, tanto ayer como hoy. Esta idea ya ha aparecido en el poema «Hombre de Hanói», pero personalizada en la propia experiencia del poeta, no de este modo global a lo largo de la historia de la humanidad.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIA
- 19A-20B-16C-21D-14E-12F-13G-13H-16I-12A
- Contiene 10 versos.

AYER Y HOY

Cuando los romanos o los norteamericanos o los rusos
sitaron la miserable aldea de Sagunto u otra aldea cualquiera
los que no habían muerto, con sus mujeres y sus niños
pudieron vivir hasta el último día, el día de la desesperanza
y los «hispani», los negros, blancos o amarillos
machacaron su plata y sus joyas de oro
machacaron sus viejos, sus mujeres e hijos
y en la hoguera caliente ardieron entre gritos
maldiciendo ciudades, monstruos y civilizaciones
romanos, norteamericanos, rusos...

2.3.4. Tiempo de muerte

La *muerte*, realidad que se quisiera esquivar sin mirarla, es una amenaza para el mundo pagano dominado por la lujuria según ya hemos visto en anteriores secciones de este libro (*Permitid, Señor, un poco de lujuria en este mundo*), y por el mismo motivo es una liberación para el reo torturado del poema «Pero él llamaba a la muerte». En el poema «Nadie merece morir» de la anterior sección «Tiempo del hombre» continúa esa oposición contra la pena de muerte y se reafirma la moral compasiva del poeta sobre el hombre. En esta nueva sección «Tiempo de muerte» se concentra con mayor intensidad las consecuencias de la misma, conjuntamente con otro concepto que también hemos comprobado en los poemas anteriores como es el de la «historia» que el poeta integra necesariamente en su poética. De hecho, esta sección puede considerarse en sí misma un gran poema en distintas piezas que forman así un *collage*, una especie de *Guernica* picassiano en el que se desvela los fragmentos del desastre humano: mutilación, guerra, sangre... Estos son los componentes de esta sección protagonizada por la muerte. De alguna manera, podemos resumir la argumentación que Bernier construye para originar este conjunto de poemas: si la muerte es causa y consecuencia de la historia, la maldad de las ideologías o las religiones que desde la teoría (el libro) lleva al cuerpo del hombre individual (inocente, puro) a la muerte. La vida, por tanto, no tiene sentido y aboca al hombre a la nada y a la desaparición total en un cosmos tan inmenso que no puede comprender, pero curiosamente los dos últimos poemas («Resurrección» y «Cementerio») da lugar a una esperanza ciega y a una nueva aparición de la vida.

2.3.4.1. Bienaventurados

Con el tono profético que caracteriza la voz de Bernier en muchos poemas, estamos ante otro claro ejemplo del uso del discurso bíblico para proyectar, en este caso, el mensaje filosófico que contiene esta composición. Parte así de una irónica versión de un género literario llamado en la Biblia bienaventuranza o macarismo con más de un centenar de ejemplos, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Se recurre a este género para expresar una felicitación a las personas que, por tener una cualidad dada o por mantener una forma de conducta grata, están relacionadas con Dios a quien se identifica bíblicamente como el dador de la vida y de la felicidad. En conjunto, las bienaventuranzas del sermón del monte (Mateo 5:3-11) concentraron todas las enseñanzas sobre espiritualidad y compasión, al presentar un nuevo conjunto de ideales centraos en el amor y la humildad en lugar de la fuerza y la imposición.

En este poema se alaba la inacción en consonancia con la lección de Schopenhauer en los *Parerga y paralipomena*, I:

Toda limitación proporciona felicidad. Cuanto más estrecho es nuestro círculo de visión, de acción o de roce, tanto más felices somos; y cuanto más amplio es, tanto más frecuentemente nos sentimos atormentados y angustiados.

(Schopenhauer, 1995: 153)

Esta limitación se refleja incluso en la extensión y versificación tan breves del poema. Es un canto a los caídos, al héroe muerto antes del combate, una épica de los que no tuvieron o no quisieron luchar, épica quizás de los cobardes. En el fondo es un canto pacifista sostenido sobre el siguiente argumento: no habría guerra si nadie quisiera emprender la marcha.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGB
- 11A-8B-8C-6D-13E-9F-2G-6B
- Contiene 8 versos.

BIENAVENTURADOS

Bienaventurados los que murieron
no por ir a alguna parte
sino por ir a ninguna
por quietos quedarse
en la paz de una losa o de un lecho de arcilla.
Por no andar, por no caminar.
No ir
a ninguna parte.

2.3.4.2. ¡Madre!

Muy conectado con el pensamiento filosófico del poema anterior, aquí el poema se construye mediante la imprecación no tanto a la madre real como a la madre simbólica de la naturaleza. El tercer verso («mi cuerpo desnudo de esperanzas y fines») alude a una abolición de los objetivos, fines, esperanzas. En definitiva, al aniquilamiento del deseo y de la vida, una oposición o inversión de la voluntad en un no-querer, en la llamada por Schopenhauer *noluntad* como alternativa para enfrentar el absurdo que exponen los acontecimientos («que me hiere la vida y me vomita el asco»). Lo único que la voz poética desea es volver al útero materno, al estadio de la no-nacido.

También encontramos cierta afiliación a la tesis nietzscheana del «eterno retorno» al vincular la muerte con el concepto de origen que simboliza la madre. Destaquemos las metáforas sobre la muerte o la no-vida: *mar de la noche* o *tiniebla húmeda*.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI
- 17A-16B-13C-14D-13E-12F-8G-7H-5I
- Contiene 9 versos.

¡MADRE!

¡Madre! Déjame que me hunda otra vez en el mar de la noche,²³⁷
déjame abierto el vientre para que la tiniebla arrope
mi cuerpo desnudo de esperanzas y fines.

²³⁷ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

Dame otra vez tu vientre. Que la luz me deslumbra
que me hiere la vida y me vomita el asco.
¡Madre! Húndeme otra vez en tu vientre cálido,²³⁸
húndeme en la tiniebla húmeda
¡ven madre, madre ven!
¡oh madre muerte!

²³⁸ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.4.3. Nada

A través de estas interrogaciones retóricas Bernier continúa el discurso filosófico sobre la muerte. Frente a la fragilidad del individuo («puntos que somos») podemos destacar las imágenes de la grandiosidad telúrica y cósmica: «años de luz». Las construcciones de la razón («olimos de la ceguera», «números sacros», «laberintos de cálculos», «nada fría del mito») tienen connotaciones negativas. La filosofía, la literatura, la historia, el saber humano no sirven como asideros al hombre, que al fin llega al vacío existencial («años de luz, en lo que hunde / cerebros como naves»).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF
- 13A-15B-14C-10D-15E-17F
- Contiene 6 versos.

NADA

¿Qué hay más allá del punto, del punto que somos,
allá en lo que enloquecen años de luz, en lo que hunde
cerebros como naves, sin cesar, vacilando?²³⁹
¿²⁴⁰Qué hay en los olimos de la ceguera,
tras los números sacros, los laberintos de cálculos
la nada fría del mito, el dedo cercano de la muerte?

²³⁹ En *Poesía en seis tiempos* no hay signo de interrogación de cierre.

²⁴⁰ En *Poesía en seis tiempos* no hay signo de interrogación de apertura.

2.3.4.4. Siembra de tumbas

Encontramos en este poema un recorrido por el mapa de las atrocidades y los fanatismos de toda calaña, incluso de la fe religiosa que, por otra parte, constituye un motivo constante en la producción del poeta. Este poema se relaciona especialmente con el titulado «Historia» (2.3.4.7.). En ambos, Bernier defiende por encima de las ideologías el respeto a la vida y al ser humano como valor supremo. Se produce así la reiterada denuncia contra todo dogma que impida la completa libertad del individuo para vivir en plenitud.

Con la enunciación en segunda persona del singular la voz poética puede referirse también a sí misma o a cualquier lector de un modo más directo. Comienza rechazando cualquier religión, fe ciega, fanatismo religioso o político, pues es la causa de tantas muertes injustificables. Los versos 4-8 se reproduce la imagen del asesinato en nombre de la fe, lo que para Bernier fuera una experiencia realmente vivida en la guerra.

A partir del verso 9 se exponen quiénes están detrás de la fe y la utilizan sin mancharse ni intervención física en dichas guerras. Se hace referencia al régimen fascista y comunista a través de los símbolos de la esvástica y la hoz, respectivamente. Crítica la «revolución de salón» que dispara con pólvora ajena, que inventa ideologías genocidas. En definitiva, Bernier hace un alegato antibélico y denuncia al poder, a los señores de la guerra que son los que llevan a legiones de verdugos a matar otros hombres con fe.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKDLMNOPNQ
- 14A-12B-14C-17D-19E-17F-11G-9H-11I-10J-10K-8D-11L-17M-11N-14O-16P-12N-7Q
- Contiene 19 versos.

SIEMBRA DE TUMBAS

Destierra de tu pecho cualquier fe que te queme,
cualquier creencia que ciega te dirija.
La fe ha llenado el mundo de helados cementerios.
¿No has visto, acaso, la sangre escapar de los cuerpos atados?
Sobre la nuca y sobre la espalda chorrea lenta hasta el coágulo
y para hacerse monumento de muerte un ser se desangra,
y un hombre que tiene fe lo ha esculpido
con el cincel de los disparos...
Tuvieron fe aquellos rayos humanos
que encendieron las ascuas del mundo,
las llamas de la esvástica²⁴¹ o la hoz,
los pechos almidonados
que no tocaron un muerto siquiera
ni olieron los cadáveres en su primera calentura,
sino que con el imán de la fe
atrajeron legiones de entusiastas verdugos
y segaron tallos de cuerpos en las mies²⁴² de la tierra
de otros hombres que también tuvieron fe
y por ella murieron.

²⁴¹ En *Poesía en seis tiempos* aparece *svástica*.

²⁴² En *Poesía en seis tiempos* aparece *miés*.

2.3.4.5. Saludo a los muertos

El poema reitera la idea del poema anterior. Puede considerarse casi una variante en la que cambia la enunciación dirigida ahora hacia los muertos, víctimas de las distintas guerras o conflictos bélicos que han cruzado el siglo XX. Destaquemos en el primer verso la expresión «bien muertos» del primer verso que nos remite al poema «Bienaventurados» (2.3.4.1.). También destacamos el tono coloquial con la expresión «Os dieron pasaporte», así como la inclusión de la historia contemporánea en el discurso poético. En este caso, concretando en el verso 7 los protagonistas de las matanzas que el poema denuncia («Hitler, Stalin, Roosevelt o Suharto»). La enumeración caótica producida a partir del verso 9 sustentada también con los paralelismos sinonímicos de los versos 10-12 conforman una especie de *collage* de la violencia al estilo del *Guernica* picassiano, un cuadro que se complementa con los últimos versos a partir del 16. El poema en sí mismo es ese monumento de muerte que se enuncia en el penúltimo verso, una salutación especialmente a los caídos olvidados.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
- 10A-12B-12C-11D-11E-11F-11G-12H-17I-10J-11K-10L-11M-18N-5O-14P-18Q-11R-9S
- Contiene 19 versos.

SALUDO A LOS MUERTOS

Os saludo a vosotros, bien muertos
que cayeron cualquier día, cualquier hora,
de madrugada o al sol limpio y reluciente.
Os dieron pasaporte grandes hombres
cuya nómina se cuajó en las lápidas.
Estos o aquellos hombres se llamaron
Hitler, Stalin, Roosevelt o Suharto
cuatro grandes, o cinco y otros más pequeños,
portadores de bombas, de cuerdas, fusiles o pistolas,
para matar pechos, cuellos, vientres
para extinguir los vivos corazones,
para enfriar las venas que latiendo
sangre y vida caliente, sustentaban...
No mancharon sus manos, ni de la tinta azul de telegramas
y os dieron muerte
sin ver los charcos que enrojecían las gargantas,
ni los ojos quemados, ni los gritos de agonías sonoras.
¡Monumentos de muerte, yo os saludo
en polvo y olvido convertidos!

2.3.4.6. Historia

El poema continúa la serie sobre la denuncia de la guerra y las muertes que conlleva. El primer verso introduce ahora a quién va dirigida la línea argumentativa, a los que leen historia, pero que desde su academicismo se aleja del verdadero sufrimiento y convierte su objeto de estudio en algo frío, inhumano o muerto. Bernier reflexiona así ante la realidad histórica y el relato sin sentimiento que se puede leer de esa realidad cruel. Para ello el poema sigue una estructura argumentativa encuadrada o circular. Comienza con el primer verso donde se expone la tesis («Los que leéis historia no habéis visto la sangre»). A continuación se desarrolla una enumeración caótica de imágenes reiteran se en la sangre como metonimia de las muertes de las guerras, algo que Bernier vivió en el frente. Los dos últimos versos vuelve sobre la idea inicial para concluir que los relatos históricos manipulan la verdad resucitar cadáveres, en glorias y triunfos, diseñando así el relato conveniente. Aquí radica la diferencia con el poema anterior en el que se saluda a los caídos olvidados. Bernier compone así un análisis crítico brillante señalando el peligro de la manipulación histórica siempre por los vencedores.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 14A-21B-20C-22D-16E-14F-16G-13H-23I-11J
- Contiene 10 versos.

HISTORIA

Los que leéis historia no habéis visto la sangre.
Sangre chorreando de las sienes, charcos coagulados en el suelo
como un espejo roto. Sangre amarillenta de los rajados vientres,
sesos humanos, sangre blanquecina, vaciada de las copas de los cráneos.
No, no la habéis visto ni su tacto viscoso y caliente
ha resbalado por vuestras manos, ni su aroma
de matadero de bueyes ahogó vuestras gargantas
en un vaho, un vaho de muerte y de sadismo
y vuestros relatos son vida desangrada, vaguedad de fórmula, cadáveres
resucitados, en glorias y triunfos.

2.3.4.7. Resurrección

Después de los poemas anteriores llenos de muerte y desolación, esta «Resurrección» es irónica. Se produce en un pantano con toda su significación de agua estancada y podredumbre («agua verdosa», «caña sin viento»). Pero en este hábitat «engañosamente muerto» hay una «levadura» de la que surgirá la vida. No se trata de una resurrección grandiosa, sino humilde, casi microscópica, del poder de los organismos pequeños. Pero esta supervivencia hay que mantenerla en secreto, como el deseo o el impulso sexual.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFG
- 15A-14B-21C-16D-14E-15F-18G
- Contiene 7 versos.

RESURRECCIÓN

Aquel cañaveral que el agua verdosa besaba
donde no se moría nada sino la vida,²⁴³
aquel cañaveral pululante sin embargo como una levadura
que multiplicaba en el secreto existencias calientes
donde la paz apenas un pájaro rompía
aquel silencio líquido de la caña sin viento
aquel pantano, aquel cañaveral, engañosamente muerto...

²⁴³ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.4.8. Cementerio

Poema de imaginería romántica (*velo, ciprés, vestían de huecos, hebras de jacintos, mármoles silentes, cenitales luces, nuevo de vírgenes carmines, en bacanal de vidrios, rota pedrería*). Los muertos salen de las tumbas. La vida se impone a la muerte. Si en el poema anterior la vida surgía de la podredumbre de la naturaleza, en este poema aparecen los muertos vivientes en una «bacanal de vidrios». Son los fantasmas que vienen a pedir cuentas. Son las imágenes terroríficas de la mala conciencia.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABACDEFGHIJK
- 14A-19B-15A-10C-15D-18E-14F-11G-13H-13I-13J-7K
- Contiene 12 versos.

CEMENTERIO

Se levantan los muertos. La mañana mataba
el velo de los lutos, la negra tierra que el ciprés y el silencio
vestían de huecos y hondura. El frío destilaba
gotas de escarcha y hebras de jacintos
por las siluetas oscuras de mármoles silentes.
Poco a poco las cenitales luces ornaban de lo humano
la horizontal desnuda. Parió de las alturas
el sol nuevo de vírgenes carmines.
Y el velado rincón, la sede de negrura,
convirtiéndose de pronto en bacanal de vidrios,²⁴⁴
en reflejos de vida, estallando la muerte
en rota pedrería.

²⁴⁴ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.5. Tiempo de Dios

En esta sección Bernier reflexiona sobre la cuestión religiosa donde se cuestiona la hipocresía de la Iglesia que no se centra en los auténticos objetivos cristianos alejándose de la doctrina fría y vacua. El poeta ha de admitir la existencia de Dios aunque solo sea para imprecicar o implorar justicia y cordura. El hombre tiene que enfrentarse a su propia maldad, pero también a la que genera el Dios castigador judeocristiano que, frente a los dioses paganos, se opone al pensamiento y a la libertad humana. En cualquier caso, Dios es una creación humana para soportar el vacío, la nada existencial del ser humano.

2.3.5.1. Mirar abajo

El poema que abre esta sección «Tiempo de Dios» se construye con la enunciación en segunda persona enfocada a un tú hermano, un igual. A él le exhorta para que abandone el dogma frío, la teoría muerta e incomprensible, alejada en lo alto, frente a la realidad que encontramos abajo, aquí en la tierra.

El contexto de la creación de este poema coincide con el desarrollo de la corriente teológica cristiana de la teología de la liberación, integrada por vertientes católicas y protestantes, nacida en América Latina tras la aparición de las Comunidades Eclesiales de Base, el Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín (Colombia, 1968), que se caracteriza por considerar que el Evangelio exige la opción preferencial por los pobres y por recurrir a las ciencias humanas y sociales para definir las formas en que debe realizarse aquella opción.

«Mirar abajo» coincide con los postulados de la teología de la liberación y con las ideas que ya apuntaba su primer libro *Aquí en la tierra* en el mismo título.

El poema mantiene un pesimismo vital de raíz judeocristiana (valle de lágrimas, expulsión del paraíso) existencialista («porque ni un solo minuto cede la perpetua amenaza / de extinguir su antorcha viva»). Hambre, enfermedad y muerte son referencias tres jinetes del apocalipsis que rondan al hombre que a pesar de no elegir nacer se agarra a la vida. Esta última idea descansa sobre el concepto de *voluntad* schopenhauriano.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLM
- 22A-15B-18C-17D-18E-16F-16G-15H-16I-17J-18K-28L-17M
- Contiene 13 versos.

MIRAR ABAJO

Deja hermano la Teología, deja la incomprensible visión de lo alto,
deja, hijo de Cristo, lo que no has de comprender nunca,
lo que te aleja de esta tierra, estos animales y estas cosas
que tienen alma caliente y una fría lágrima por dentro.
Ponte en medio del rebaño, que despide olor sudoroso y agrio,
ponte en la tragedia de los que sin querer han nacido,
en el milagro de su paso por una tierra muerta,
de la que tienen que sacar su pan de cada día,
de la que tienen que recibir su calor cada noche,
porque ni un solo minuto cede la perpetua amenaza
de extinguir su antorcha viva, y el hambre,²⁴⁵ la enfermedad y la muerte
rondan a este hombre que no quiso nacer y que fue creado como una luz bajo un viento
de furia
y sin querer, nacido, se agarra a la vida sin embargo...

²⁴⁵ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.5.2. Que el grito no suene

Canto común de todos los hombres religiosos del mundo con sus profetas o encarnaciones de Dios padre (Mahoma, Cristo, Buda) para que exista en la tierra un poco de paz y descanso. Mediante metáforas como «paraíso del tú a tú» o «un huertecillo del paraíso» se alude a un mundo mejor, a pesar de la imagen del hombre: «mono vestido» cuyo grito se desea que no suene. La ironía de la culminación de la creación de Dios es el ser humano cruel y sangriento.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNO
- 10A-13B-11C-11D-11E-13F-16G-12H-11I-11J-16K-11L-12M-12N-11O
- Contiene 15 versos.

QUE EL GRITO NO SUENE

Todos la mano abierta. Los Cristo,
los Mahoma, los Buda. Hechos de piedra humana
del sufrir de este mundo y transformados
en flechas indicando los caminos
las sendas de la gente, los consejos
el querer de este mundo, el procurar que el grito
no suene. Que el imposible paraíso del tú a tú
se desgaje del horror de la materia
que transforma lentamente crueldades
en los ojos, los dientes, los cerebros
y haya un poco de amor, un huertecillo de paraíso
en la belleza muda de este mundo.
Un poco de amor para la mala leche.
La mano abierta para el desesperar,
de este mono vestido, que lo habita.

2.3.5.3. Necesidad

En este poema se vuelve a insistir en el pesimismo existencial. La contrariedad religiosa se vuelve necesidad para el hombre convertido en un esclavo de esa necesidad de trascendencia. La invención de Dios es una convención que el hombre requiere por no admitir la muerte y, por tanto, la vida en plenitud. Se impide así un paraíso verdadero en la tierra que es el deseo que su poesía cristaliza.

Su impregnación schopenhaueriana viene a ser tan consustancial y profunda, que a veces llega a incorporar —intertextualmente— como versos propios o préstamos literarios, típicos pensamientos o sentencias del filósofo. Así en este poema «Necesidad», cuyos versos iniciales («Todo hombre crea a Dios / a su imagen y semejanza») recogen literalmente una inversión de Schopenhauer de la conocida imagen bíblica, para asegurarnos, por su parte, cómo el hombre crea dioses y demonios a su propia imagen, tal como podemos leer en la obra capital de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJK
- 7A-9B-16C-16D-14E-7F-14G-16H-17I-13J-13K
- Contiene 11 versos.

NECESIDAD

Todo hombre crea a Dios
a su imagen y semejanza
desde el páramo de las rocas, los astros y los soles
todos, todos los hombres, frente a lo que no tiene carne,

frente al erizo²⁴⁶ de la existencia piensan, sienten,
quieren buscar a otro, a otro
que esté con él con sus lágrimas de pensamiento
y sus brazos para sostener algo que se desploma
y busquemos, esperemos, otras manos que nos ayuden,
otros dedos, otra carne que se nos junte
para vivir en este sucio paraíso.

²⁴⁶ Bernier remite a la celeberrima parábola de los puercoespines, presente en la segunda parte de los *Parerga*, con la que Schopenhauer responde al problema de la «insociable sociabilidad» de los seres humanos ya planteado por Kant.

2.3.5.4. No

La enunciación en segunda persona se dirige a la Iglesia. Vuelta a una iglesia más humana, que desde su poder institucional pueda recoger el mensaje cristiano («el monumento unánime de corazones juntos»). Abandonar la «clámide de púrpura» para luchar por la dignidad humana. Destaquemos la vinculación con el poema «Mirar abajo» (2.3.5.1.) y la teología de la liberación.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNO
- 18A-15B-11C-8D-10E-16F-10G-11H-12I-19J-11K-10L-11M-14N-4O
- Contiene 15 versos.

NO

Eres un poder en el mundo, eres, Iglesia, el vaho caliente
el monumento unánime de corazones juntos,
eres la sal de la tierra y el carisma,
eres el soplo de Dios.
¡Álzate con tu garra de espíritu,
con tu acero de dignidad, con tu cólera de Cristo
de tu pisado escalón de tronos,
del lacayo baldón de bendiciones
a los polutos poderes de la tierra!
El Cristo tuyo, sólo tuvo poderes de sangre y de tortura,
espinas en las sienes y en las manos
que olvidaste en los siglos de triunfos.
Llora, Iglesia, tu clámide de púrpura
y vístete de llanto, que es tu traje de harapos,
tu estandarte.

2.3.5.5. Iglesia

Se reitera las mismas ideas del poema anterior sobre dignidad de la Iglesia. Se insiste en los primeros versos en una iglesia humana, viva, encarnada, comunión de los hombres. La iglesia tiene la oportunidad de redimirse de sus siglos de oscuridad, de convertirse en «consuelo, bálsamo, abrazo» frente a los símbolos de la Iglesia como institución de poder. Los últimos versos invierte el mensaje del evangelio: el reino de la Iglesia sí es de este mundo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFG HIJKAK LMNOPQR
- 13A-10B-14C-17D-11E-11F-11G- 14H-17I-15J-14K-7A-15K- 14L-15M-11N-17O-13P-11Q-4R
- Contiene 20 versos.

IGLESIA

No palacio de piedra en este suelo humano.
Iglesia encajada en sangre viva,
cuerpo comunitario común de pensamiento
cuerpo místico que respira por el polimorfo zoo
de la bestia esculpida por el soplo,
que sube, lenta, en siglos por la escala
del pico no alcanzado de lo puro.

Iglesia corazón de hombres vivos, almas ascua
en espera, por rotos escalones de desesperanza

de salir de la ciénaga, cual un lirio sin mácula
de correr por los siglos como un pan de consuelo
como un bálsamo hermano,²⁴⁷
como un abrazo cálido por témpanos de hielo.

Quítate el manto de púrpura, el báculo de oro,
baja los escalones marmóreos de los tronos
por donde has reptado entre incienso y lloros.
Baja al suelo de honduras y charcos de lágrimas saladas.
Tu trono es agujero de angustias y de hambres
tu trono no es de mármol, tu reino es
tierra dura...

²⁴⁷ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.5.6. Los sótanos atroces

El poema se construye sobre una definición del hecho de rezar como método para llegar a apagar el instinto ciego de la crueldad humana. Destaca el uso de los paralelismos de los versos 2-4 donde se pone de manifiesto la violencia humana que amenaza, tortura y asesina.

Si para dominar el deseo que hace sufrir al hombre, Schopenhauer habla de negar la voluntad, también para dominar los sótanos atroces que alberga el alma primitiva es necesario la ataraxia que puede conseguirse a través del rezo, según la reflexión del poema.

El poema concluye con dos ideas interesantes. En primer lugar, la fe como consuelo, la religión como instrumento de contención social de los instintos primitivos. Y, por otro lado, el alma humana guarda un «instinto religioso», una necesidad de fe.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI JKLMN
- 12A-7B-7C-7D-19E-17F-12G-8H-7I- 6J-7K-8L-11M-14N
- Contiene 14 versos.

LOS SÓTANOS ATROCES

Rezar es poner las manos sobre el pecho
las manos que amenazan
las manos que torturan
las manos que asesinan.

Rezar es atar con cuerdas de espíritu los bríos de la sangre
dominar los sótanos atroces del alma primitiva
rendir el músculo del instinto ciego
y abrir canales de calma
a las lluvias del odio.

Reza a alguien de arriba
reza a quien no conoces
reza acaso, a quien no crees.

Un pedazo solo, algo de Dios hay
en tu ser mismo, en tus sótanos impenetrables...

2.3.5.7. Lo bello es darse al mito

Encontramos una concatenación con el poema anterior, pues el alma humana guarda un instinto religioso, una necesidad de fe. En este caso, el poeta se pregunta sobre el motivo de la creación poética como una catarsis (ensimismamiento, autoconocimiento). El poeta se identifica con un fetiche (instrumentación de Dios) que a través del mito lo conecta con lo trascendente. La oración es el poema que nos hace humanos, nos da entidad.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH IJ
- 13A-13B-13C-13D-13E-14F-19G-21H- 6I-7J
- Contiene 10 versos.

LO BELLO ES DARSE AL MITO

¿Por qué escribir, por qué esta fe en la poesía,²⁴⁸
por qué la catarsis de hundirse,²⁴⁹ ensimismarse
en algo que se cree un ídolo de luz,²⁵⁰
un celestial fetiche de algo trascendente?
Lo bello es darse al mito, a lo que arrastra el alma,
a lo que hace nacer allá en la altura el fantasma
y la imagen del tiempo, parir escalofríos de eternidad,
engendros de la mente para nosotros summum del pensamiento puro.

Conversar con lo alto
ser alguien en el mundo...

²⁴⁸ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

²⁴⁹ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

²⁵⁰ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.6. Tiempo de ahondar

El *yo*, como última y radical realidad, ese pozo oscuro, ese laberinto de espejos donde a veces *toda claridad se ahoga*. Son poemas metafísicos, de indagación personal que se caracterizan por una introspección donde lo que importa es el camino de la búsqueda, no tanto el hallazgo, puesto que el hallazgo es el vacío, la nada, el caos.

2.3.6.1. Tiende la mano

El poema exhorta al hombre a tender la mano y eliminar su encerramiento negativo a pesar de las barreras impuestas (cercas, vallados, muros, fronteras). El poeta insiste en los últimos versos a decidirse a saltar y romper esas piedras, a cruzar hacia el panteísmo natural de la vieja tierra (mar, monte, río).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFFGHI
- 3A-2B-3C-6D-11E-10F-10F-12G-7H-7I
- Contiene 10 versos.

TIENDE LA MANO

¡Abre
tiende
la mano
quita de tu lengua
la reja monosílaba del no!
En la tierra pusieron barreras,
cercas, vallados, muros, fronteras.
Pero es vieja la tierra, hombre. Salta, cruza
el mar, el monte, el río.
¡Rompe los no de piedra!

2.3.6.2. Sabios

En este poema se aborda una reflexión sobre la hipocresía que una sociedad puede construir a través de sus sabios falsos. El primer verso revela con ironía que tanto los verdaderos como los falsos son equivalentes en una sociedad que no valora la verdad. En el penúltimo verso encontramos el símbolo de la manzana que puede interpretarse doblemente como fruta del árbol de la ciencia o como la manzana de Newton.

En definitiva, se pone en entredicho verdad, historia, armonía frente al caos, el abismo. Este ha sido uno de los temas de la modernidad: la negación de la razón como método para conocer el mundo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDAEFGH
- 18A-22B-16C-18D-19A-15E-12F-9G-3H
- Contiene 9 versos.

SABIOS

Los sabios falsos son tan importantes como los verdaderos.
Escriben, maravillosamente, verdades que consideraron ser falsas,
escriben historias verdaderas, que luego otros niegan
y otros afirman, y otros dudan y otros juzgan y otros olvidan.
Eruditos con sangre de letra de imprenta, sabios verdaderos,²⁵¹
roen su manzana, que luego resulta podrida
como están todas las manzanas acaso,
la manzana de la verdad
también.

²⁵¹ En *Poesía en seis tiempos* no hay coma.

2.3.6.3. Locura

Continúa el tema del poema anterior. Aquí encontramos la visión irónica del saber que lleva a la locura. Se enumera distintas disciplinas del saber humano que sugiere una crítica sobre la vanidad del sabio que por mucho que sepa apenas sabe.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOP
- 7A-11B-10C-11D-11E-11F-11G-9H-13I-12J-13K-17L-11M-3N-5O-6P
- Contiene 16 versos.

LOCURA²⁵²

Los sabios, los que piensan
un puro paraíso de verdades,
los que ahondan, los buceadores
del secreto guardado, los que sajan
la carne de la tierra, los que dudan
si ellos mismos son algo que se sabe,
los que traman esquemas y la fórmula
buscan del mundo, los que lloran
si encuentran la nada en paisajes de locura
los que preguntan a vísceras de pájaros
los que husmean con microscopios los cadáveres
los que miran el sol, los que mueren por encajar el mundo
por encerrarlo en barrotes de fórmulas
los sabios...

²⁵² Mantenemos el poema aparecido en *Poesía en seis tiempos*, a pesar de que su versión definitiva fue publicada posteriormente en *Cántico para una amiga* (Calle del Aire, Sevilla, 1980), poemas del grupo «Cántico» recogidos por Pablo García Baena como homenaje a María Victoria Atencia. Esta publicación se reprodujo íntegramente en *María Victoria Atencia. El vuelo (Litoral, 213-214, Málaga, 1997, pp.15-24)*. En aquella ocasión se indicaba tras la reproducción del poema que se trataba de la versión definitiva, ya que además de la versión de *Poesía en seis tiempos*, en el último libro *En el pozo del yo* el poema titulado «Los sabios» reproduce el mismo contenido que este poema «Locura» con leves variantes de puntuación y la sustitución de la palabra *buscadores* por *buceadores*.

2.4. *En el pozo del yo* (1982)

Con este título, Bernier inaugura una nueva colección de poesía en una editorial andaluza, la jerezana Arenal. Dentro de la política de publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz fue dirigida por Miguel Ramos y Antonio Enrique, con la colaboración de Leopoldo de Luis, Pilar Millán y Rafael Pérez Estrada.

Antecede a los poemas de la primera parte del libro un retrato del autor realizado por Ángel López Obrero. En la página 29, para introducir la segunda parte del volumen, se encuentra una ilustración de Miguel del Moral en la que aparece una cabeza de corte clásica y dos figuras masculinas de espaldas. Una de ellas está en primer plano semidesnuda. La segunda figura se encuentra en un tercer plano, desnuda y sin cabeza, pues se trata de una escultura clásica que recuerda la escultura *Hermes con el niño Dioniso*, de Praxíteles, por la curva praxiteliana tan usada por los griegos y que potencia el sensualismo de la composición.

Reproducimos a continuación la introducción sin firma del volumen:

Juan Bernier, ese sur que mira hacia Oriente, como lo denominara Vicente Aleixandre, nos ofrece en este *En el pozo del yo*, un conjunto de poemas en los cuales el lenguaje lujoso, barroquista, deslumbrante de otras obras anteriores, se depura casi absolutamente para ganar en exactitud e intensidad expresiva.

Vemos como el verso, corto y sintético, adquiere carácter de sentencia, con lo que el poeta nos sorprende desde la sobriedad y la justeza del verbo.

De igual manera observamos como se va construyendo, con cada poema, lo que el propio autor gusta en denominar «el entorno de mi ser viviente», es por ello que el poema adquiere una perfecta conjunción entre pensamiento y belleza, claves fundamentales de la poesía bernierana.

El poeta se nos aparece como objeto de su propia observación, con un interés principal: la expresión lúcida y emocionada de sus experiencias concretas.

Ya nos había anunciado esta línea en «Tiempo de ahondar», última parte de *Poesía en seis tiempos*, en los que el autor construye un poema definitivamente conceptual, desnudo de sensualismo vital que aflora en gran parte del poemario. Reflexivo y hermoso, este verso, en suma, que nos acerca a un poeta que desde la madurez vital contempla y reconoce al propio yo.

Tras un «tiempo de ahondar», el último libro de Juan Bernier supuso un último paso hacia la introspección que le llevó a una esencialidad destacada cinco años después de la publicación de *Poesía en seis tiempos*, en 1982, cuando aparece *En el pozo del yo*²⁵³. El título se lo presta el poema con que se abre la obra, aunque expresiones relacionadas con este título ya estaban diseminadas en versos antiguos, como motivo recurrente. Baste citar las que aparecen en el poema «Interrogación»:

- *pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo* (v.9)
- *y toda claridad se ahoga en el profundo pozo de la reflexión.* (v. 14)
- *o el pozo infinito donde el tacto deja de gravitar en el enmascarado*
[*caparazón de los átomos.* (v.55)]
- *vueltos también al pozo impenetrable de nosotros mismos* (v.81)

Construye Juan Bernier este último conjunto con poemas que continúan el motivo central de la última sección de *Poesía en seis tiempos*, es decir, los que pertenecen al «Tiempo de ahondar». Así lo atestiguan los títulos «En el pozo del yo», «Sin límites» o «Moral». *En el pozo del yo* se estructura en dos partes desiguales en número de poemas y valor literario. La primera titulada «En el pozo del yo» encierra dieciocho piezas nuevas; la segunda, titulada «Homenaje», recopila cinco composiciones de otra época probablemente desechados en los libros publicados de las que destacamos el soneto «A

²⁵³ Señalamos la influencia del poema de Vicente Aleixandre «En el fondo del pozo» con subtítulo «(el enterrado)» del libro *Espadas como labios* (1931).

Córdoba» perteneciente al primer Bernier, con el que finaliza el libro. En estos nuevos poemas encontramos un Bernier metafísico, misterioso, despojado y desnudo ante sus preguntas sin respuestas que trata de buscar y hallar en lo más profundo de su ser.

2.4.1. En el pozo del yo

2.4.1.1. En el pozo del yo, hundirme quiero,...

Este poema liminar prescinde de título, pues se ha preferido no reiterar el título homónimo del libro y de la primera parte a la cual introduce. En este poema introductorio el poeta nos adelanta su intención de búsqueda introspectiva que plantea en este libro. Se manifiesta así una clara poética del yo presente a lo largo de toda su obra, pero con un enfoque más conceptual y metafísico. En esta densidad conceptual se deja sentir la poética del silencio que representaba José Ángel Valente. Encontramos un Bernier menos retórico que sigue explorándose a sí mismo a través de una poesía que no prescinde de imágenes más complejas a partir de un lenguaje más llano. A la composición breve se une las rimas asonantes que recuerda moldes como la copla.

Esta búsqueda del yo mantiene su raíz con la esencia romántica que es propia de la poética bernierana.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 10A-12B-9C-11D-11E-14F-12G-7H-11I-4J
- Contiene 10 versos.

EN EL POZO DEL YO, HUNDIRME QUIERO,...

En el pozo del yo, hundirme quiero,
buscar el agua, el agua escondida, el suelo
más hondo. En el pozo buscarme,
yo. ¡Vana ilusión, desconcierto puro!
Verde y ciega salamandra me mira,
de honduras abisales y tiempo y lejanía.
Y yo soy otros yo de saurios y espesuras,
otros yo que no han muerto,
otros yo que buscaron, como yo,
por su hondura...

2.4.1.2. Adolescencia

En este poema Bernier expone su concepción de la adolescencia como un período trágico que supone el tránsito de la infancia, un período naif o puro, al mundo del hombre que es oscuro y sucio. Este tema asociado a la homosexualidad se encuentra de forma recurrente a lo largo de su obra como puede comprobarse en títulos como «Hombre», de *Una voz cualquiera*; «Adolescente casi» o «Nocturno adolescente», de *Poesía en seis tiempos*.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGCH
- 12A-9B-11C-11D-14E-19F-7G-7C-5H
- Contiene 9 versos.

ADOLESCENCIA

El paso. El paso del niño hacia lo oscuro.
El paso del corazón naif,
el mar definitivo y contundente,
la garganta hacia el páramo sin hojas²⁵⁴
un pájaro sin cromos, aguzadas sus plumas,
el pie adelante del sueño y precipicio hacia la altura del ser
de dejar de ser niño.
Un tránsito caliente
hacia lo sucio...

²⁵⁴ En la edición de la *Poesía completa* (2011) se ha insertado coma.

2.4.1.3. Pobre

En este breve poema de siete versos se utiliza la ironía desde el propio título «Pobre», ya que el «yo» profundo es un diamante, es piedra preciosa e impenetrable. Se identifica así el poeta con un ser pensativo, de una enorme riqueza interior, pero ajeno e ignorado socialmente.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCADEF
- 11A-16B-13C-9A-17D-12E-5F
- Contiene 7 versos.

POBRE

¡No! Que yo tengo los pasos, yo tengo
los rincones, yo tengo la soledad. La soledad
donde yo cuajo mi coágulo de mundo,
del²⁵⁵ mundo de mi ser y tengo²⁵⁶
el aporte de mí²⁵⁷, el prisionero diamante pensativo,
mi yo de pedrería, donde no puede
penetrar nadie...

²⁵⁵ En la edición de *Una voz cualquiera* la preposición y el artículo no se aparecen contraídos, debido a una errata.

²⁵⁶ En la edición de *Una voz cualquiera* aparece una coma que no procede.

²⁵⁷ En la edición de *Una voz cualquiera* aparece sin tildar.

2.4.1.4. Sin límites

En la línea del poema anterior, esta composición de diez versos continúa abordando la conciencia de la existencia en el cuerpo y la mente del «yo». Si en el poema «Pobre» encontramos un movimiento de concentración hacia la esencia diamantina del ser, en esta otra composición encontramos un movimiento expansivo de esos límites del yo.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDAEFGHI
- 9A-16B-12C-11D-9A-14E-13F-14G-11H-4I
- Contiene 10 versos.

SIN LÍMITES

Yo y mi infinito, yo sin límites
en el cuenco del universo, en el punto de la tierra,
en el mapa de los montes, en el llano²⁵⁸
en el piso, en el hueco de mi cráneo
yo y mi infinito, yo sin límites
comparando tamaños, achicando el gigante
oprimiendo el puño del pensar, yo cercando
mi ser que llena todo, sin principio ni fin
el gigante de lágrimas y espíritu
yo, viviendo...

²⁵⁸ En la edición de *Poesía completa* aparece una coma.

2.4.1.5. El frío me atrae

En este poema de ocho versos, al igual que en el anterior, podemos apreciar una dualidad entre lo recto (expansión) y lo curvo (concentración). En el tercer verso, la pregunta «¿Pero qué somos?» expresa la cuestión filosófica y existencial de estos poemas. Por otro lado, el título «El frío me atrae» sugiere la atracción por lo desconocido, por la muerte: *frío, cuchillo*.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE EFE
- 12A-4B-10C-5D-7E- 9E-5F-3E
- Contiene 8 versos.

EL FRÍO ME ATRAE

El frío me atrae, el cuchillo, la línea
puñalada.

¿Pero qué somos? ¿La recta qué es?

Luz que deriva.

¿El norte dónde está?

...

Dadme lo²⁵⁹ curvo. Lo que está allá,

y no sabemos,

si está...

²⁵⁹ En la edición de *Poesía completa* aparece, por error, **el*, en lugar de *lo*.

2.4.1.6. Ser

Se retoma en este poema la pregunta planteada en el poema anterior «¿Pero qué somos?», una cuestión que expresa la universalidad de todos los seres humanos, frente a la respuesta de este poema sobre la misma incógnita («Nadie sabe quién es») que individualiza a cada ser, manifestando la desconfianza en el lenguaje («Sólo un apodo el nombre»). El segundo y el tercer verso insisten en otra pregunta filosófica clásica («de dónde no salimos / y dónde nos hallamos») sobre la existencia humana que complementa la anterior. El cuarto verso es clave. En él se divide el poema en dos partes. Al decir «Nos llaman», Bernier crea a los seres a través del propio lenguaje. A continuación aparecen «los fantasmas» que «afirman / quién es cada uno, ...», es decir, los espíritus o las almas esenciales que identifica a cada ser.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 13A-10B-7C-10D-9E-11F-11G-16H-6I-13J
- Contiene 10 versos.

SER

Nadie sabe quién²⁶⁰ es. Sólo un apodo el nombre.

De dónde, de dónde no salimos

y dónde nos hallamos.

Nos llaman. Los fantasmas afirman

²⁶⁰ Aunque en la versión de *Una voz cualquiera* los pronombres *quién* no aparecen tildados, seguimos el criterio de la edición de *Poesía completa*, en este caso, al considerar que no se tratan de pronombres relativos, sino interrogativos.

quién es cada uno, quién traspasa
la barrera del no, quién aparece
con músculos de carne, quién revive
un mundo abisal, quién vacila, de ser o de no ser,
quién goza, quién llora,
en el límite de lo duro y de lo etéreo...

2.4.1.7. Hacia arriba

En esta composición encontramos un planteamiento opuesto al poema anterior sobre el conocimiento del «ser». Ahora la identidad no viene dada por «fantasma», sino de la consciencia de sí mismo («Alguien que dice / yo soy / y más no puede...») procede del propio pensamiento donde reside.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 11A-15B-15C-7D-11E-20F-9G-5H-3I-5J
- Contiene 10 versos.

HACIA ARRIBA

Los clarines suenan del pensamiento.

Los clarines del único existir sin ataduras.

El pensamiento entre rejas de carne traspasando

la cárcel de lo duro,

rompiendo los cerrojos de las fórmulas.

El pensamiento que se escapa de la cadena de la sangre antigua,

el solo mundo sin dudar.

Alguien que dice

yo soy

y más no puede...

2.4.1.8. Querer ser

La reflexión sobre la existencia tiene en este breve poema un planteamiento social, ya que el sujeto se manifiesta en tanto que es mirado por los otros.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF
- 8A-15B-13C-8D-7E-5F
- Contiene 6 versos.

QUERER SER

Querer ser. El rostro alzado.

¡Que nos miren! Todos queremos ser dianas de flechas,
todos barcos de vela, en la calma del mar.

Esfuerzo en cómo no hundirnos,
en el plano, la línea,
horizontal...

2.4.1.9. Fantasma

Se publicó por primera vez en el *Diario Córdoba* (30 de marzo de 1980, p. 19). En este poema se sintetiza varios planteamientos de los poemas anteriores sobre el ser, el extrañamiento de su existencia y el cuestionamiento de lo que existe más allá del pensamiento.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH
- 6A-7B-15C-9D-7E-10F-14G-14H
- Contiene 8 versos.

FANTASMA

Entre el vuelo y el plomo,
¿por qué nos encontramos?
Mitad somos concreto golpe, dureza de todo.
Mitad somos fantasma, nube
borrosa, acaso imagen.
¿Pero qué hay tras la mirada fija,
el taladrante pensar, el pájaro que vuela,
por lo que no se toca, por lo que no se sabe...?

2.4.1.10. Qué hay

Como vemos, el poema concatena la idea final del poema anterior, desarrollada a través de dos preguntas retóricas que estructura el poema en dos partes paralelas sobre qué hay más allá del ser.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF
- 13A-15B-14C-10D-15E-17F
- Contiene 6 versos.

QUÉ HAY

¿Qué hay más allá del punto, del punto que somos,
allá en lo que enloquecen años de luz, en lo que hunde
cerebros como naves, sin cesar, vacilando?

¿Qué hay en los olimpos de la ceguera,
tras los números sacros, los laberintos de cálculos,
la nada fría del mito, el dedo cercano de la muerte?

2.4.1.11. Tiniebla

Siguiendo con la estructura encadenada de estos poemas, «Tiniebla» parece responder a las preguntas del poema anterior «Qué hay». El poema enumera así una variedad de imágenes entorno al silencio desolador y la oscuridad ante la «desolación del ladrido» o el «perro de la pregunta» que representa la angustia existencial del poeta ante el enigma del ser.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI
- 10A-12B-10C-14D-16E-12F-11G-7H-7I
- Contiene 9 versos.

TINIEBLA

Desolación del ladrido. Noche.
Perro de la pregunta. La oscuridad,
un mar que envuelve en espuma de ecos
la garganta. Y el oleaje mudo en vibraciones
de silencios lejanos. Llora el ladrido un grito unísono.
Pregunta sin respuesta que espasma angustia
y petrifica el todo de infinito...
El silencio es respuesta.
No sabemos de quién...

2.4.1.12. Whisky

En este poema Bernier reflexiona sobre los efectos liberadores que el whisky ejerce sobre el alma permitiendo extender sus límites y fundirse con el todo y con lo ajeno. Sustituye, pues, el whisky al vino de otros poemas emblemáticos, como «Borracho», en los que el alcohol otorga verdad, sabiduría y conciencia del ser.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHI
- 12A-10B-15C-13D-14E-7F-10G-10H-14I
- Contiene 9 versos.

WHISKY

Un vaso de whisky, un iceberg de hielo.
Una mano que escribe. Los ruidos
acarician el tacto. En la capa del existir
un reflejo de luz, desgarrones de sombra.
Los sonidos se mudan en color y es el tiempo
cristal de transparencias.
¡Qué líquido está! Como un pez único,
el alma se deslíe en el todo.
Un iceberg de carne que se funde en lo ajeno.

2.4.1.13. Moral

En este poema se pone de manifiesto la postura liberadora del pensamiento del poeta ante la moral del alma o religiosa, una moral del sufrimiento que rechaza, pero que se presenta cuando se es herido por el solo vivir. Bernier manifiesta así en la segunda parte del poema, a partir del quinto verso, su elogio hacia la moral del cuerpo, de la sexualidad y de la alegría de vivir aquí en la tierra.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJ
- 12A-11B-14C-12D-8E-16F-5G-13H-14I-5J
- Contiene 10 versos.

MORAL

Moral del alma. Perversos desvaríos
que el masoquismo por virtudes llama.
Los fríos del ascetismo para ti lo quieren
cuando herido eres por el solo vivir.
Moral sí quiero de cuerpos...
la ternura de arcilla y el barro que la mano modela.
Y la caricia.
Una flor y este árbol. El cristal y la roca,
todo lo que respire gozo, abrazo y alegría
aquí en la tierra.

2.4.1.14. Buscar lo alto

Este poema se publicó con el título «Éxtasis», en *Caracola: revista malagueña de poesía*, n.º 279, (mar. 1980), p. 11.

Si en el poema anterior «Moral», el poeta ensalza la moral vital del cuerpo y la sexualidad, en este se centra en aquellos que buscan la moral religiosa del alma, el éxtasis de manera ilusa y equívoca.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMN
- 11A-11B-11C-12D-12E-9F-8G-12H-9I-14J-12K-12L-12M-2N
- Contiene 14 versos.

BUSCAR LO ALTO

Los que rezan a Dios, los que se inclinan
en losas²⁶¹ de frío y candentes almas
en el templo del cosmos, los que ilusos
de ídolos de oro dan vida a las estrellas,
a los silencios hoscos, a las distancias
del yo que estremecido quiere
besar lo alto, lo seguro.

Los que aman sin ser amados, los que gimen
por acercarse. Los que tienen
a Dios en monopolio, los que huyen del cuerpo
y se refugian en fantasmas de espíritu
los que conversan con el mito distante,
con el ídolo, que llevan, sin embargo,
dentro...

²⁶¹ En la versión de la revista *Caracola* (n.º 279, (mar. 1980), p. 11) aparece *lozas*.

2.4.1.15. Ciencia

En este poema se pone de manifiesto una crítica a la religión, convenientemente enlazada con el poema anterior. El poeta se incluye entre los eruditos capaces de distinguir la manipulación de la historia religiosa como una convención aceptada y sustentada, irónicamente, por los verdaderos sabios: los sacerdotes del mito.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGBHIJK
- 14A-18B-16C-20D-16E-19F-14G-17B-12H-15I-10J-7K
- Contiene 12 versos.

CIENCIA

Los eruditos somos gentes que no sabemos,
pero sí sabemos que la gente sabe menos que nosotros.
Sabemos historias contadas por gente que no sabe,
los eruditos sabemos de los libros y recogemos cosechas
de otros que no supieron sino lo que oyeron algunos,
que no sabían sino lo que les habían dicho por palabras,
que empezaron a inventar verdaderas historias,
(quién sabe cómo eran), que todos creían y hasta nosotros
creemos. Y otros por fin amontonaron
bellas historias falsas, mas de acuerdo con la gente.
Y estos son los verdaderos sabios,
sacerdotes del mito.

2.4.1.16. Oye

Ya en el poema «Tiniebla» encontramos la figura de los perros y del ladrido nocturno que se equipara a la pregunta existencial del ser humano. Aquí el poeta apela al lector a escuchar ese sentimiento y se pregunta si lo comparte («¿Hay un tú y yo en el aullido?») con él.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMK
- 15A-21B-16C-17D-20E-16F-14G-12H-13I-14J-4K-7L-13M-3K
- Contiene 14 versos.

OYE

Oye los perros en la noche, escucha los aullidos
que el eco de la hondura clava en los viscosos tactos de éteres y estrellas,
la negrura que vibra, la lejana pena hecha son,
el dolor vivo de sólo sentir un algo inconfundible,
fantasía de espíritu y caliente fuga de notas abisales,
un torrente que baña la urna de carne y la penetra
en diálogos de ecos repetidos y de pasmo,
miedos oscuros de diálogos de nadie.
¿El alma es el aullido? ¿O es el abismo solo
de honduras viscerales? ¿Hay un tú y yo en el aullido?
Concentrada,
la pregunta se apaga.
Y en el vacío, la nada corta la voz...
La nada.

2.4.1.17. En qué creer

Previamente a la publicación en su último libro, este poema apareció en la revista *Zubia* (n.º 1, 3.ª época, Córdoba, otoño 1980), pero titulado «Dioses». Sin título vuelve a publicarse en la revista *Andarax* (n.º 24, Almería, 1982), junto al poema «Los sabios». Muy relacionado con el poema «Sabios» (2.3.6.2.), el poeta vuelve a cuestionar la fe religiosa y de cualquier índole (política, ideológica, científica), reflexionando sobre las calamidades ocasionadas por tales creencias sistemáticas, para concluir dando la vuelta a la conocida sentencia bíblica acerca de la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios. Nos dice que es el hombre el que «crea sus dioses, sus númenes fantasmas / con los defectos suyos...».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDCEFGHIJKLM
- 14A-10B-12C-13D-12C-17E-16F-22G-12H-11I-19J-23K-15L-7M
- Contiene 14 versos.

EN QUÉ CREER

¿En qué creer? Los númenes no están en el cielo,
los hay aquí en la tierra por docenas,
dioses en todas partes, nombres tan sólo
un pétreo canto, acaso, máscara de oro
o de cartón a veces. Nombres tan sólo,
los númenes son sombras, son ecos de espíritu o periódico.
Los dioses de partido, los de ideas, los de la ciencia
los de verdades y mentiras, los recién paridos del pensamiento humano,
tabús que estallan en las venas del cuello,
en la piadosa cólera del gnomo.

¡Oh entes fantasmales! ¿Dónde estáis, que el mundo se mueve por vosotros?
Sin existir acaso y existiendo sois arroyos del odio, mares de desdicha.
Que el hombre crea sus dioses, sus númenes fantasmas
con los defectos suyos...

2.4.1.18. Los sabios

En el libro *En el pozo del yo* esta primera parte la cierra el poema «Los sabios» que es una versión levemente modificada del poema «Locura» ya reproducido (véase 3.6.3.), en el último poema del libro anterior *Poesía en seis tiempos*. Mientras que el poema «Locura» termina en el antepenúltimo verso con puntos suspensivos, en esta versión, bajo el título «Los sabios» se sustituye los puntos suspensivos del antepenúltimo verso por una coma y se añade los dos últimos versos («por saber algo / por saber en vano...»).

Como ya se comentó encontramos en esta composición la visión irónica del saber humano tras una enumeración de las distintas disciplinas como tentativas vanas de conocer lo imposible.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOP
- 7A-11B-10C-11D-11E-11F-11G-9H-13I-12J-13K-17L-11M-3N-5O-6P
- Contiene 16 versos.

LOS SABIOS²⁶²

Los sabios, los que piensan
un puro paraíso de verdades²⁶³
los que ahondan, los buceadores
del secreto guardado, los que sajan
la carne de la tierra, los que dudan
si ellos mismos son algo que se sabe,

²⁶² Mantenemos la última versión aparecida en *Una voz cualquiera*.

²⁶³ En la edición de *En el pozo del yo* no existe coma.

los que traman esquemas y la fórmula
buscan del mundo, los que lloran
si encuentran la nada en paisajes de locura,
los que preguntan a vísceras de pájaros,
los que husmean con microscopios los cadáveres
los que miran el sol, los que mueren por encajar el mundo,
por encerrarlo en barrotes de fórmulas,
los sabios,
por saber algo
por saber en vano...²⁶⁴

²⁶⁴ Los dos últimos versos no existen en la versión del poema «Locura» en la edición de *Poesía en seis tiempos*

2.4.2. Homenaje

2.4.2.1. Tánger

Segundo poema con el título «Tánger». El primero pertenece a *Poesía en seis tiempos* (véase 2.3.2.10.). También este poema podría continuar la serie de *Poesía en seis tiempos* «Tiempo de deseo». Con este texto Bernier manifiesta la hipocresía existente entre la avanzada sociedad europea y el mundo subdesarrollado representado por la ciudad de «Tánger», espacio mítico para el poeta por conservarse en él la libertad sexual de los jóvenes («Vírgenes labios de ángeles que pasan / se entregan a los hambrientos de sexo»), pero también motivo de denuncia de un turismo sexual lleno de hipocresía («Los europeos, asépticos de moral y electrodomésticos»).

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH
- 11A-11B-16C-13D-14E-13F-9G-18H
- Contiene 8 versos.

TÁNGER

Vírgenes labios de ángeles que pasan
se entregan a los hambrientos de sexo,
europeos de la moral, buceadores de lechos,
los amantes de cualquier carne, los ahítos
del límite, los soterrados del bienestar,
los que, cadáveres de besos y de abrazos,
la sed padecen de otros labios.
Los europeos, asépticos de moral y electrodomésticos.

2.4.2.2. El Palo

Dedicado a Pablo García Baena, este poema podría continuar la serie de *Poesía en seis tiempos* «Tiempo del Sur», ya que el poeta desarrolla un mismo desarrollo poético a través del espacio físico que indica el título. En este caso, se trata de la tradicional barriada de pescadores de Málaga «El Palo», lugar al que el poeta apela para fundirse con su naturaleza («Húndeme en tu cielo oscuro...») en la primera parte del poema. A través de la anáfora («Húndeme, Palo, en tu delirio de sal y sexo embravecido» distinguimos una segunda parte que encuadra y cierra el poema hacia lo puramente sexual.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FBGHI JKLMNOP QRO ST
- 8A-11B-11C-15D-16E- 16F-14B-10G-11H-13I- 13J-21K-11L-18M-13N-18O-9P- 18Q-11R-21O- 9S-15T
- Contiene 22 versos.

EL PALO

A Pablo García Baena

Húndeme en tu cielo oscuro.

Que me espinen tus raspas de pescado,
que me manchen tus grasas de motoras,
que me rocen los húmedos harapos de tus velas,
que me escupa saliva tu mar de rotas caracolas.

Oh Palo, tapia, choza, gueto del agua y de la arena.

Palo de cal y alfombra de luto soleado
que esculpen pies desnudos, pies de oro
en peces muertos de podrido aroma
que la albahaca aliña en tálamos de espumas.

Palo de Málaga, delirio de chumberas,
zoco de ausentes pinos, de diedros y de latas. El monte te corona
con falos de esmeralda, enhiestas pitas,
la adolescente urna jesuítica. Arriba, abajo, mar y monte;
en medio el dios Pan de la almeja y la sardina,
el chiquillo del Palo, el cautivo de arriba que mira al mar,
y el de abajo a quien el mar mira...

Húndeme Palo, en tu delirio de sal y sexo embravecido,
llévame arriba al sueño del cautivo,
al lecho adolescente que copula con el oscuro macho del mar.

Llévame al pescador chiquillo
que huele la valva, la axila y el seno de la espuma.

2.4.2.3. Poema a los templos montillanos del vino

Dedicado a su amigo el escritor y bodeguero montillano José Cobos²⁶⁵, que ya en 1952 fue coautor con Ricardo Molina del ensayo *El vino de la verdad: Montilla y Moriles*, se trata de un poema celebratorio, una oda al vino montillano, motivo que le permite fácilmente al poeta reincidir en la temática propia de la serie «Tiempo del Sur» de su obra anterior *Poesía en seis tiempos*. Vuelve aquí a utilizar el mito griego los versos largos y la polimetría.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHBIJKLMNOPQR STBUVWXYZa bcd efghijNkNIEm
- 25A-9B-13C-16D-13E-22F-28G-28H-27B-9I-32J-13K-12L-9M-13N-12O-7P-26Q-13R- 14S-13T-13B-6U-32V-11W-21X-15Y-6Z-5a- 15b-6c-21d-15e-31f-25g-26h-5i-2j-5N-3k-5N-4l-8E-5m
- Contiene 44 versos.

POEMA A LOS TEMPLOS MONTILLANOS DEL VINO

A José Cobos

En ánforas gigantes de arcillosa carne, en urnas de robledos que aprisiona el hierro
yace vivo el ídolo de oro.

Los santuarios líquidos, las mitraicas cavas
encierran al dios de topacio entre silencios y sombras.

Fuera, en el templo de la colina y el otero

(arquitrabe de sol, friso de viento, fuste de lluvia y basa de cal viva)

se abren pórticos de lagares al pino solitario, al ciprés taladrante, al atenaico olivo
que salpican el cromo de la tierra, ahíta de alberos, ocre y cárdenos lienzos extendidos

²⁶⁵ José Cobos Jiménez (Montilla, 1921-Córdoba, 1990) fundó y dirigió en 1938 la revista local *Realidad*. Fue cronista oficial de Montilla (de 1950 a 1960), numerario de la Real Academia de Córdoba.

al llanto del pámpano caído, de la esmeralda rapta, de la perdida clámide de oro.
Porque la tempestad y el céfiro,
(el viento chorreante, el derramado cántaro, la empapante nube y los clavados alfileres
del rocío)
acariciaron la verde carne de la hoja
la hoja del tacto, la hoja de la pupila
la abierta boca del vivir
sediento pubis a la violación del viento
a la libido del agua penetrante
y al ataque del Sol
(macho del azúcar y la esperma, toro de lo ácido y lo amargo transmutador del néctar)
en el alambique ventral de los sabores...

Templo mitral, la bodega abre naves de sombra
donde Cronos pervierte adolescentes líquidos
hasta que sus sienes se ciñen hilos de oro
y mil dioses jóvenes
sin dejar de latir mil corazones líquidos envejecen en la apagada alquimia de los deleites
vivos,
en los vientres henchidos de las botas,
mientras libélulas huidizas sorben aromas que escapan de los dioses
y la lujuriente bodega es silencial latido
puro eco de nadie
aroma solo.

Hasta que de pronto ¡ah!, los labios llegan y
un parto de sabores nimba las urnas del roble
donde el dios palpita.
Y cuando el rito de la mano hunde el ágil azumbre en la líquida entraña
cuando la carne se trasvasa al transparente cáliz,
la penumbra restalla en pedrería de oro y el dios se viste de gemas y reflejos, de
fulgurantes brillos.
Clámides imperiales, cardenalicias togas, episcopales mitras, regios mantos
croman el cristal húmedo, cuando se alza la copa al oscuro tibio de la luz cernida

y cuando el labio
liba
lluvia y sol, viento
bebemos
la hoja y el sarmiento
tallo y savia
tierra y cal, lagar y albero
más aún, más...

2.4.2.4. A Blanca, flor ida

Enigmático poema que funciona como memoria a una joven de la que desconocemos su identidad real. En cualquier caso, el personaje trasciende como representación simbólica de la muerte y la belleza. El poeta contrasta esa temprana muerte con la cercanía de la suya propia con el consuelo de contemplar la estatua y los atributos que identifica la belleza de la muerte. Observamos cierta regularidad métrica y rima consonante, rasgos poco habituales en las composiciones de Bernier.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABACBABACCD
- 13A-12B-13A-14C-13B-12A-13B-12A-13C-12C-6D
- Contiene 11 versos.

A BLANCA, FLOR IDA

Descansa junto al ciprés, hermosura humana
trémula en urna de mármoles y rosas;
duerme, blanca, niña, mujer, amiga, hermana,
imagen de la apagada estatua de la vida,
símbolo del ocaso y ruina de las cosas.
Los que esperamos ya el soplo del mañana
iremos a tu árbol y al olor de tus rosas,
al umbral de tu urna. Abierta la ventana,
veremos en la muerte tu propia estatua ida
de belleza y sangre; una flor desvaída
en pétalos y aire...

2.4.2.5. A Córdoba

La última pieza de este libro es una de las composiciones más famosas del autor, el soneto «A Córdoba», única pieza conocida del autor realizada en un molde estrófico definido. Sin duda, el antecedente de este poema es el soneto de Góngora a la misma ciudad. La línea esteticista y gongorina de este poema ha facilitado una errónea recepción del conjunto poético de Bernier, siendo rápidamente asociada a la estética grupal de «Cántico». Se trata de un poema excepcional en el conjunto de su obra, un poema que a pesar de publicarse en su último libro fue escrito antes del 20 de abril de 1949²⁶⁶.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABBA ABBA CDC DCD
- 11A-11B-11B-11A- 11A-11B-11B-11A- 11C-11D-11C- 11D-11C-11D
- Contiene 14 versos.
- Soneto clásico. Su esquema métrico es ABBAABBACDCDCD.

A CÓRDOBA

Amarillo perfil de arquitectura
de cúpulas y torres coronado,
torso de duro mármol cincelado,
estatua de ciudad, Córdoba pura.

Abres al valle virginal figura
a la que el Betis besa enamorado
y en tu más alta torre reflejado
el oro de tu Arcángel te fulgura.

²⁶⁶ Según consta un original mecanografiado perteneciente a la colección de Rafael Álvarez Ortega.

Arena y cal, olivo, serranía,
enhiesto pino, palmeral ardiente
ciñen tu delicada argentería,

relicario de siglos donde Oriente
engarza en vesperal policromía
tu albo destello, oh Perla de Occidente.

2.5. Poemas en revistas y antologías

2.5.1. Marzo

Publicado por primera vez en la revista *Almotamid* (Larache, julio 1950, n.p.), forma parte del apartado «Tiempo del Sur» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

El poema es una invocación al amor y a la sensualidad que la irrupción de la primavera desata en la voz poética. Se encadena así una serie de sensaciones propiciadas por la naturaleza que configura un marco ideal para la reiterada invitación al amor.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFAGH
- 23A-30B-28C-30D-27E-25F-24A-28G-28H
- Contiene 9 versos.

MARZO

¡Oh, amor! Ven a mí cuando los lirios morados florecen al pie de las palmeras,
en las noches tibias de Marzo mientras el cedazo de la lluvia lava el verde oscuro de los
magnolios,
cuando los cabellos apenas se mojan sino de las nupciales gotas de la luna encendida.
¡Ay!, ven a mí en las huertas de la Fuensanta salpicadas por el embriagador sándalo de
las violetas,
cuando despunta el azahar como la sonrisa de la primavera en los naranjales agrios,
y se ofrece el húmedo beso de la hierba a la silenciosa caricia de los pasos.
Ven cuando las mejillas del campo se tiñen de verde rubor de las sementeras,
En el arroyo quieto, mientras los cañizales cantan su cimbreada melodía de viento.
¡Ay!, ven, amor, a mí y bésame con tu pureza de agua, rózame, ¡oh Marzo! con tus
labios de lirio.

2.5.2. Primavera

Publicado por primera vez en la revista *Alcazaba* (núm. 10-11), forma parte del apartado «Tiempo del Sur» en *Poesía en seis tiempos* (1977).

El poema constituye una apelación al hombre para retornar a su origen natural, libre de «ropajes» que impida su fusión con la naturaleza.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJKL MNOLPQ AFRSTUNKVW
- 7A-14B-14C-12D-11E- 7F-13G-12H-7I-7J-7K-7L- 14M-13N-6O-8L-7P-7Q- 8A-7F-8R-7S-7T-7U-7N-7K-7V-2W
- Contiene 28 versos.

PRIMAVERA

¡Que se rompa el cansancio,
que se funda el opaco cristal de cualquier hielo,
que se desnude el cuerpo de máscaras de tela,
que se aspire la brisa empapada en sol,
que se beba en los labios primavera!

Dejad, hombres, de ser,
quitaos el cetro de un reinado ridículo,
dejad la púrpura y el oropel del manto,
que el cerebro no piense
nada, nada hay importante,
retornad a la tierra;
la amapola ha llegado.

¡Oh ascua viva de sangre que desparrama el campo!
la agonía llegó de los lirios morados
la tristeza se ha ido,
rojo, rojo y verde el prado
tibio el cañaveral
y blanco, blanco, el álamo.

¡Ay, que se rompa el cansancio!
¡dejad hombres de ser
máscaras de lana y paño!
La tierra está desnuda,
la flor, el agua, el pájaro,
un beso llega múltiple
de todos, todos lados.
Retornad a la tierra
volveos otra vez
barro.

2.5.3. Te hablaré

Publicado por primera vez en el primer número de la *Revista de literatura* (tomo 1, n.º 1, 1952, pp. 96-97), publicación semestral que en aquel momento dirigía Joaquín de Entrambasaguas (a través del Instituto Miguel de Cervantes) y que ha sido continuada por el Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, hasta la actualidad (llegando al tomo 80, n.º 160, en 2018).

Se ubicará en «Tiempo del Sur», de *Poesía en seis tiempos*, ya que el poema reconstruye el espacio mítico y simbólico que representa el Sur para el poeta («Te hablaré de los jardines, restos aún vivos del antiguo paraíso,»), un espacio naturaleza y libertad. Observamos el estilo propio de la primera etapa de Bernier basado el ritmo que propicia los recursos de repetición como el paralelismo del verso extenso o versículo. El poema se estructura en tres estrofas en las cuales encontramos un elemento de la naturaleza protagonista: el agua, la tierra y el sol, respectivamente.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJK LMNOPQRSTUVT WXYZabcdc
- 22A-23B-21C-23D-22E-17F-21G-27H-23I-25J-17K- 22L-24M-14N-16O-17P-16Q-18R-17S-21T-21U-19V-35T- 16W-19X-34Y-27Z-26a-22b-21c-22d-33c
- Contiene 32 versos.

TE HABLARÉ

Te hablaré de los jardines, restos aún vivos del antiguo paraíso,
cuya madre es el agua de los siete ríos, convertida en sangre de la tierra,
que ningún sol se atrevió a beber en las entrañas umbrías de la arcilla.
Hilos de cristal transparentes, filtrados por el lento cedazo de sus venas;

agua de los siete ríos, quieta en la musical oquedad de los aljibes;
fluida y lenta como una lágrima en las cavernas de cuarzo,
donde cada gota que cae abre un círculo nuevo de melancolía.
¡Ay!, te hablaré de esta agua, que sale como un pez asustado del oscuro pozo de la
noria;
de la que duerme en los estanques verdes, como un reptil ahogado entre los juncos,
o aquella que no tiene principio ni fin; una efímera alegría de remolinos,
tibia como un cuello acariciado por una mano helada.

Y de la tierra, cuya humildad es una máscara de escondidos tesoros;
la que pisamos sin que el tacto dé otra música que el gris crujido de los terrones;
pero el vientre más rico que el de una madre joven,
donde toda vida y todo color y toda hermosura
está presta a saltar y romper la cáscara de la muerte.
De esta tierra cuyo sabor nunca se prueba en los labios,
hasta que se derrama en néctar del vaso henchido de los frutos;
teñido su rostro de la inmensa seriedad de los siglos,
hasta cribar su aspereza en el finísimo cedazo de las corolas;
hasta diluir su gravidez en la curvilínea flecha de los pájaros,
cuando primavera resucita el grito de los colores vírgenes
y la morena geometría de los surcos se ruboriza de pronto con la alada púrpura de las
amapolas.

¡Ay!, te hablaré de este sol que cae como una llovizna
de luz sobre la muerta hojarasca de los encinares de otoño,
cuando los avellanos están desnudos y la campiña se abre desgarrada por la lenta
obstinación de los bueyes;
frío en las albas de enero, mientras la tierra se aprieta para abrigar las semillas calientes
o del que huele a romero o a jara, denso como un perfume en los atardeceres de mayo.
¡Ay!, de este sol que cierra con su disco sangrante los horizontes del Sur,
enfurecido, como un enjambre de avispas, sobre las siestas de estío;
cuando el gañán ronca, abrumado por la universal vibración de las chicharras,
entre el oro claro de las mieses; mientras la lengua de los perros late como apresurado
corazón de estío.

2.5.4. Verano

Publicado por primera vez en la revista *Alfoz* (n.º 4, Córdoba, septiembre-octubre, 1952, n.p.). En *Poesía en seis tiempos* (1977) se incluye en la sección «Tiempo del Sur».

A diferencia de sus anteriores composiciones, los versos de «Verano» son breves y sintéticos, aunque la visión del Sur que en ellos subyace es, fundamentalmente, la misma: exuberancia, sensualidad y calor asfixiante. Pero aquí la sensorialidad se agota en sí misma. El poema carece de verbos y se construye mediante una enumeración nominal que expresa un doble plano denotativo y connotativo. Por un lado, la plenitud absoluta del estío y, por otro lado, la hirviente vida interior del sujeto poético.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEF GHIJGKLM NOPQRST UVWXYZa
- 6A-7B-4C-7D-5E-6F- 4G-6H-5I-7J-6G-8K-5L-3M- 6N-5O-5P-7Q-3R-7S-5T- 5U-5V-5W-5X-7Y-7Z-4a
- Contiene 28 versos.

VERANO

Oh seto del tiempo
ortiga que estremece
pita y pincho
erizo, cardo, púa
áspera lija
élitro de insecto.

Oh ascua de oro
caracol vibrante
largo amarillo
y polvo, picadura
de avispa, sonoro
oleaje de chicharra
en mar de olivo
y paja.

Oh labios de sal,
oh sol, sudor
y sed de junco
espejismo de búcaro
y arcilla
en sahara de mies
y olas de espiga.

Hervor de sangre
entre los muslos
espuma y plata
entre las bridas
reverbero de látigos
carrusel de los trillos.

2.5.5. Agosto

Publicado por primera vez en la revista *Caracola* (n.º 24, Málaga, octubre, 1954, n.p.). También lo recopila Rafael Millán en *Antología de poesía española 1954-1955* (Madrid, Aguilar, 1955, pp.38-39).

Forma parte del apartado «Tiempo del Sur», en *Poesía en seis tiempos*. En la línea del poema anterior «Verano», en esta composición encontramos una sucesión de imágenes sensoriales que conforman el espacio del propio poema.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLAMNOPQRSTUVWXYZabcSdeSNfS
- 14A-14B-13C-13D-12E-12F-10G-11H-13I-14J-14K-13L-14A-14M-12N-14O-14P-13Q-7R-14S-13T-14U-14V-13W-14X-14Y-14Z-14a-13b-12c-14S-14d-13e-13S-13N-7f-13S
- Contiene 37 versos.

AGOSTO

Lejos, las alamedas son los labios del río
para el beso sediento de los trigales tibios
que al relámpago curvo de la hoz agonizan,
mientras la tarde cae en ascuas amarillas.
Gotas de sal y agua el segador enjuga
sobre la frente sucia de polvo. Hierve
el aire con la implacable música
de la cigarra. En la parva, las mulas
levantan remolinos en el polvo de oro,
mientras la siesta muere de sed por las veredas

hacia la cal hiriente de los cortijos viejos,
llameantes, en bruma de paja y de insectos.
Lejos, las alamedas son los labios del río,
labios verdes de juncos, de adelfas y tarajes,
labios de barro y agua, de peces y de álamos.
¡Oh sed que mira lejos el espejismo vano!
Las eras son sartenes de sudor y de polvo
mientras la tarde cae empañando de sombra
los blancos caseríos.
Suelta el trillo las mulas, y la melancolía
suelta sus mil ruidos de grillos y cornejas,
de lechuzas y búhos. Sobre el trillo caliente
de hierros y cuchillos, la sandía rojiza
abre su herida fina a la brisa nocturna,
y la corola inmensa de la noche de fósforo
abre su flor de sueño que los perros desgarran.
Arriba está la alfombra de luciérnagas frías,
abajo el lecho blando de la mies amarilla,
la parva con su arisco erizarse de espigas
y su pan y su oro en la mies escondida.
El aire es un rescoldo de las ascuas del día
y hay sed en las gargantas, que aspiran la caricia
de un ligero airecillo en el que se adivina
el lejano frescor de la alameda umbría
con su barro, su agua, sus peces y sus álamos,
mientras los labios muerden
en el frío iceberg dulce de la sandía.

2.5.6. Canto del Sur

Publicado por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 1, 1.ª época, octubre 1947, pp. 6-7 [8-9 ed. facs]).

Con «Canto del Sur» se presenta Juan Bernier como poeta en la página ocho del memorable primer número de la revista *Cántico*²⁶⁷. Habrá que esperar a la recopilación y rescate de *Poesía en seis tiempos* (1977) para volverlo a encontrar en la sección «Tiempo del Sur». Así pues, este poema resulta ser su carta de presentación al mundo literario. De hecho, así lo atestigua Vicente Aleixandre en su carta²⁶⁸ al poeta, fechada en Madrid el 21 de enero 1949:

Desde que yo leí aquel «Cántico del Sur», aquel sabio poema, sabio de la única sabiduría que no se aprende, conozco yo bien a Juan Bernier poeta, poeta que con estupefacción me enteré que anda diciendo: «Poeta, sabe usted... yo soy novelista».

Como se aprecia, Aleixandre trastoca el título por «Cántico del Sur», un desliz muy comprensible, pues probablemente ha visto en él una fuerte analogía con el espíritu del grupo y de la revista del mismo nombre. Parece claro que es este primer poema el más afín a la estética del grupo, pero pronto Bernier se disociará claramente de una poética puramente ornamental. De hecho, cabe preguntarse por qué no fue incluido²⁶⁹ en su primer libro (como sucedió con «Interrogación»²⁷⁰) junto a otros poemas aparecidos con

²⁶⁷ *Cántico*, n.º 1, 1.ª época, octubre, 1947, pp. 8-9.

²⁶⁸ Fue publicada en *Cántico*. Volverá a publicarse a modo de carta-epílogo en la posterior edición de *Aquí en la tierra* en 1989 y en la antología de Rafael Pérez Estrada en 1996. Así como en las páginas 9-10 del volumen *Poesía en seis tiempos* donde se recoge una reproducción facsimilar de la carta.

²⁶⁹ Se equivoca Luis Antonio de Villena en su introducción a la poesía completa de Pablo García Baena al decir en la página 13: «Va a continuación “Canto del Sur”, un poema de Juan Bernier, que entraría al siguiente año en su libro *Aquí, en la Tierra*».

²⁷⁰ De hecho, Bernier lo colocará el último en *Poesía en seis tiempos* en la sección «Tiempo de ahondar».

anterioridad en la revista, tales como «Sierra», «Tierra de amor» y «Deseo», títulos que responden muy bien a ese espíritu estético y «filosófico» de sus compañeros. Se entiende ahora la inclusión del poema «Interrogación» en *Aquí en la Tierra*, cuyo título en sí ya plantea una constante existencial no sólo en su primer libro, sino en toda su obra.

Podemos concluir que se trata de un poema germinal de *Cántico*, cuya influencia determina una poesía inicial caracterizada por los ropajes que comparte con el grupo, es decir, una voluntariedad retórica, esteticista y versicular. Se adelanta ya la enorme fuerza paganizante y panteísta del sur como metáfora cálida del gozo y del paraíso sensual del mundo:

porque no hay ningún deseo que no puedan satisfacer aquí abajo,
en el huerto inmenso, en el paraíso del Sur, donde los ríos para la sed son setenta
veces siete.]

Como vemos, es el anticipo del primer poema de *Aquí en la Tierra* «Deseo pagano», una verdadera declaración de intenciones. Así pues, «Canto del Sur» presenta tres constantes capitales en la poesía de Bernier, como indica García de la Concha:

La insistente afirmación de que el hombre que ha brotado en el Sur y asume su condición de tal, no tiene sombra alguna de duda en su alma, más aún, se sonríe, entre compasivo y escéptico, de cualquier filosofía que no entre por y se reduzca a los sentidos. Porque, en definitiva —y tal es la conclusión del discurso—, todo cuanto podemos desear está aquí. Aquí abajo: como se ve, no estamos tan distantes de lo que, sobre la pauta cernudiana, propondrá en 1954. ese aquí abajo equivale, desde luego, al *Aquí en la Tierra* del título de 1948.²⁷¹

²⁷¹ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 784.

Sin duda, estamos ante el poema que mejor vincula a Juan Bernier a la estética de sus compañeros cordobeses, especialmente, con el libro *Junio* de Pablo García Baena, donde el poeta se recrea en la plenitud de la naturaleza viva donde se colman los placeres corporales²⁷² siguiendo la estela común del maestro Gide en *Los alimentos terrestres* (*Les nourritures terrestres*). Hay tras la belleza externa de la palabra y el afán del vocablo justo un deseo de profundizar y espiritualizar todo lo sensible y de hacer sensible todo lo espiritual. Lo aparentemente artificioso no debe tomarse en sentido peyorativo y esto debía quedar claro con el revisionismo del lenguaje, en definitiva estético, que llevaron a cabo los novísimos. De hecho, este es el poema que mejor conectará con ellos.

Por otra parte, está la influencia autóctona de Góngora a través de la aprehensión de la luz y el color por los sentidos en el lenguaje. El lenguaje es el instrumento para conectar con el mundo imaginado del poema, con un mundo que reboza de plenitud por los deseos cumplidos. El sur es así el símbolo de la Arcadia, del paraíso perdido —encontrado en el poema— donde la felicidad que busca Bernier es posible.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghijklmno
- 19A-16B-19C-17D-14E-22F-23G-17H-22I-26J-17K-21L-25M-24N-31O-18P-16C-27Q-26R-27S-22T-29U-19V-16W-17X-19Y-22Z-33a-28b-20c-13d-16e-23f-25g-22h-23i-18j-20k-20e-30h-22l-23d-20m-20n-30o
- Contiene 45 versos.

²⁷² Recordamos aquí la presencia de *Los placeres prohibidos* (1931) de Cernuda que condujo a un número especial de *Cántico* en homenaje al poeta.

CANTO DEL SUR

Tu letra, oh Sur clavada sobre la cal blanca de las espadañas
junto a la bota de un férreo arcángel enmohecido,
tu letra bajo el paralelo 38 con una aguda flecha cortante
desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos,
faja de plata y oro en el triunfal pecho del mundo,
mar donde los delfines juegan o desierto donde los esqueletos brillan,
verde y amarilla bandera desplegadas hasta las palmeras de Tombuctú;
dos mares de agua y arena por el mismo sol cauterizados,
sol que chorrea su oro sobre los limoneros²⁷³ y naranjales de Tarsis,
blanco como un cuchillo de plata para herir la gruta en sombra de las higueras espesas,
sol del Sur, gladiador entre el agudo acero de los setos,
donde las moreras deshacen la esmeralda densa y dulce de su sangre,
y las vides salvajes retuercen el estéril himeneo sin fruto de sus pámpanos.
Tu nombre, oh Sur, en los fustes inmóviles o en las rotas cariátides del Olimpo,
en la altiva pereza de las veletas donde las campanas gritan su nupcial exhalación de
alegría,
Sur, inmenso Sur, con el mismo rostro en los huertos del Hedjaz
donde el agua es como una muchacha a quien cuida un amante
donde cada gota es como una moneda de oro que el avaro guarda en su cántaro de barro.
El mismo en los jardines de Granada donde sólo se oye la líquida voz de las fuentes,
en los parques de Sevilla entre cuyas sombras crece el hormigueo burbujeante del²⁷⁴ sol,
y más allá, en la tentación desnuda del²⁷⁵ seno azul y lechoso de Nápoles,
en el que las sirenas y las estatuas yacen sepultadas bajo el abrazo verde de las algas,
donde no hay brumas ni tristezas y aún los cementerios son blancos;
rostro del Sur cuyo color es el de un brazo desnudo
que recoge conchas entre la espuma y la cal cegadora,
moreno como la entera desnudez de los pequeños pastores

²⁷³ Ya en la edición de *Poesía en seis tiempos* (1977) se corrigió una errata aparecida en la edición original de la revista donde esta palabra apareció en singular: *limonero*.

²⁷⁴ En la revista, *de*.

²⁷⁵ En la revista, *el*.

que se bañan cuando no suena sino una insondable vibración del²⁷⁶ silencio,
en la siesta sin límites, cuando el oído escucha el rumor de la vida en la caracola infinita
del espacio
sobre el mar y el desierto; entre los olivos y los naranjales el canto estival de la chicharra
como el ruido de una sangre que hierve a borbotones: sangre del Sur,
mosto que cuece su embriaguez de luz y de oro;
sangre de los hombres del Sur, sin cualquier sombra en sus almas
ni otro paraíso que este de la tierra caliente donde maduran los frutos,
la melada aspereza de los dátiles, las higueras y las granadas escarlata,²⁷⁷
donde crece y madura también el más maravilloso fruto de la tierra,
el fruto moreno y tostado de los hombres, de las mujeres y de los niños,
de los seres del Sur, como estatuas de húmeda arcilla dorada
que empapa el soplo seco del levante o la brasa viva del Simún;
y que como palmeras al mediodía no tienen sombra en sus almas,
sino una aspiración profunda para llenar sus pulmones de la densa voluptuosidad de la
tierra,
de la brisa de sus montañas, de sus mares o de sus ciudades sin tiempo,
fundidos con la alegría de las terrazas blancas o de las cúpulas de oro,
almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfume,
porque no hay ningún deseo que no puedan satisfacer aquí abajo,
en el huerto inmenso, en el paraíso del Sur, donde los ríos para la sed son setenta veces
siete.

²⁷⁶ En la revista, *de*.

²⁷⁷ No se trata de ninguna discordancia entre el número del adjetivo *escarlata* con los sustantivos que inmediatamente le antecede, sino de un hipébaton por el que se explica la concordancia entre el adjetivo *escarlata* y el sustantivo *aspereza* (*la melada aspereza escarlata de los dátiles, las higueras y las granadas*).

2.5.7. Sierra

Publicado por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 3, 1.ª época, febrero, 1948, p. 4 [38 ed. facs]), forma parte de la sección «Tiempo de deseo» en *Poesía en seis tiempos*.

Continúa en este poema la línea estética y natural del hedonismo en una naturaleza exuberante que propicia el encuentro amoroso. Para Bernier la belleza se encuentra en un espacio natural, donde es posible proyectar su deseo y su instinto de unión con ella, un panteísmo influenciado posiblemente por la poesía de Vicente Aleixandre y de Walt Whitman.

Utiliza el versículo y la imagen visionaria para celebrar el amor como fuerza natural ingobernable, que destruye todas las limitaciones del ser humano, y critica los convencionalismos con que la sociedad intenta apresarlos. La naturaleza es la verdadera fuerza de la existencia y en ella se lleva a cabo el deseo sexual. Ese deseo homoerótico no se proyecta de manera clara y evidente, sino a través de un lenguaje lleno de imágenes y símbolos que conforman un sistema de correspondencias en toda la obra poética de Juan Bernier. La naturaleza se convierte así en un código secreto para iniciados, de cierto hermetismo asociado a un lenguaje cercano al surrealista.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FGHIJ FKLM NOPQ RSTU
- 16A-14B-21C-13D-14E- 14F-18G-15H-14I-14J- 14F-19K-13L-13M- 14N-13O- 13P-14Q- 15R-15S-15T-19U
- Contiene 22 versos.

SIERRA

Lejos, lejos de cualquier senda que lleve a parte alguna,
donde no haya pisada que agonice en el polvo.
Lejos, entre los montes y los riscos dorados por la miel de la jara,
donde huela el romero y los pinos estallen
con su verde cohete sobre el azul del cielo.

Los dos solos perdidos en el eco del río,
sierra adentro, donde lancen los buitres el puñal de su grito,
hacia el valle, entre las zarzas y las rosas silvestres,
sin camino ni senda, ahogados los oídos
en el silencio rojo que rumian las chicharras.

Hacia la arena tierna, bisel de oro del río,
junto al agua que espeja el solemne bajel navegante del águila,
tú y yo entre los juncos y los pámpanos tibios
mientras vibra en la siesta el caracol del valle.

Hasta que el aire reviva el frescor de sus venas
resbalará la sal de nuestras frentes juntas,
mientras la tarde cae y la hoguera del sol
deja en las enramadas su ceniza de sombras.

Y en el desmayo cálido de la carne desnuda
sestearán nuestros ojos y cerrados, sin verse,
serán como una lámpara cuya llama refulge
y apagan los amantes con un soplo suave antes de la caricia.

2.5.8. Tierra de amor

Publicado por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 5, 1.ª época, febrero, 1948, p. 9 [75 ed. facs]), forma parte de la sección «Tiempo de deseo» de *Poesía en seis tiempos*. En la línea del poema anterior «Sierra», en esta composición la naturaleza es la verdadera fuerza de la existencia y en ella se lleva a cabo el deseo sexual. Ese deseo homoerótico no se proyecta de manera clara y evidente, sino a través de un lenguaje lleno de imágenes y símbolos que conforman un sistema de correspondencias en toda la obra poética de Juan Bernier. La naturaleza se convierte así en un código secreto para iniciados, de cierto hermetismo asociado a un lenguaje cercano al surrealista. De este modo, sus textos pueden ofrecer en distintos casos varios niveles de lectura, como también ocurre en la poesía de algunos miembros del 27 a los que Ángel Sahuquillo ha dedicado el interesante estudio *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual* (1991). También Biruté Ciplijauskaitė en su artículo «Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna» (1992) nos comenta la conformación de un sistema simbólico para expresar la complejidad de la cultura homosexual en poetas del 27 y dice:

El surrealismo se dirige a las emociones, sí, pero partiendo del intelecto y volviendo a él. La transgresión, que llega a lo transracional, pide colaboración por parte del receptor. Tanto el artista como el público se elevan a la transrealidad o descubren una realidad que existía soterrada sin que se enunciara claramente. El nuevo lenguaje de las vanguardias la vela y desvela a la vez. (Ciplijauskaitė, 1992).

En Bernier puede detectarse algunos de esos símbolos comunes a muchos de ellos y otros tantos que son exclusivos de su propio esteticismo. En este poema «Tierra de amor» podemos detectar algunos de estos elementos simbólicos.

Encontramos imágenes relativas a la infertilidad propia de la homosexualidad («arena y limo seco»). Lo amargo también se relaciona con la homosexualidad («entre los tarajales y las adelfas amargas»). Hay una gran variedad de la simbología fálica («Ardor de hojas y ramas asfixiadas», «juncos», «peces profundos», «anguila buceante»). O imágenes relativas a lo seminal: («fría sangre estremecida», «espuma»). Otras palabras de este ámbito más comunes en los poetas homosexuales del 27 son, según Ciplijauskaité, «muslo» o «lirio»:

- «Escalofrío gozoso de mis **muslos**»: las partes del cuerpo que se mencionan con más frecuencia no son las de la tradición amorosa (ojos, cabellos, pechos...). Se habla más bien de muslos; se aman dos cinturas (Ciplijauskaité, 1992: 66).
- «**Lirio** blanco»: el lirio suele referirse a la impotencia (Ciplijauskaité 1992: 65).

Podemos apreciar también en el poema la resonancia de *La destrucción o el amor* de Aleixandre en el verso «donde se destruya tu color, tu suavidad y tu ternura...» o recordar el verso inicial del poema «Unidad en ella» («Cuerpo feliz que fluye entre mis manos») en «¡Ah! juntos los dos, el agua, como un cuerpo que se escurre en los brazos».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH IJFKLMNO PQRS TUVWXYZ abcd edfS
- 10A-9B-14C-14D-12E-16F-19G-27H- 18I-21J-21F-24K-19L-21M-14N-17O- 29P- 20Q-21R-13S- 20T-20U-32V-19W-18X-15Y-17Z- 17a-19b-18c-13d- 13e-21d-14f- 15S
- Contiene 35 versos.

TIERRA DE AMOR

Vamos al río juntos los dos,
joven tu cuerpo y mi alma joven,
vamos al río dorado por el sol de julio
donde el agua esté caliente como nuestros cuerpos,
caliente como la arena y el limo seco,
libro abierto para escribir los pasos de los amantes,
vamos tú y yo donde no hay sino cristal y orillas de álamos blancos,
junto al río espeso donde nuestra voz será única entre la vibración inerte de la siesta.

Vamos allá entre los tarajales y las adelfas amargas
cuando no hay flores ni rocío, sino ardor de hojas y ramas asfixiadas,
cuando muere la hierba entre el estallido de las libélulas radiantes
y los insectos rojos pregonan el parto múltiple y alborozado de la tierra.
¡Oh hacia esta tierra rezumante de calor como un vientre de madre,
los dos juntos para bañar la sal de nuestra frente en su estanque de polvo
para en el agua volver a la arcilla primera,
al barro virgen y nutricio del que tú y yo somos hechos.

Estas ropas de la ciudad y el mundo las dejaremos abandonadas para no encontrarlas
nunca
y sonriremos a la irrupción súbita de nuestros cuerpos desnudos,
desnudos como los árboles o los guijarros que el agua transparenta
en el paisaje limpio, horizontal del río.

Vamos junto a él que tiembla como un inmenso crisol de plata encendida
engaño de una frescura adivinada por el olor de los juncos
donde nuestros cuerpos se apagan y sube por las venas la fría sangre estremecida de los
peces profundos.
¡Ah! juntos los dos, el agua, como un cuerpo que se escurre en los brazos
me quitará el tuyo en un juego blanco de raudales de espuma
hasta venir con tu roce de anguila buceante
a sorprender el escalofrío gozoso de mis muslos.

Ven que nos hundamos luego en la arena y el barro escurridizo
donde muera riendo la línea convexa y pura de tu forma
donde se destruya tu color, tu suavidad y tu ternura
en el bloque virgen de tu ser no esculpido.

Ven, ven y que de pronto ante mis ojos fijos
se rompa en el agua clara y reviva la estatua de tu cuerpo perdido
como un mármol mojado por la lluvia del alba
como un lirio blanco en el vaso verde y oro del río...

2.5.9. Deseo

Publicado por primera vez en la revista *Cántico* (n.º 5, 1.ª época, junio, 1948, p. 9 [75 ed. facs]), forma parte de la sección «Tiempo de deseo», de *Poesía en seis tiempos*.

Como hemos visto en el poema anterior «Tierra de amor», el uso de velos y códigos en estos poemas publicados en *Cántico* evitaron el choque con lo socialmente prohibido que obliga a esconder sus impulsos. Este poema expresa precisamente esa idea. Bernier usó su literatura para rebelarse contra esa moral, sin duda. Por otra parte, esos mismos velos y códigos conseguían el efecto aparente de desterrar el yo, un modo de «depurar» la obra según el imperativo estético del arte deshumanizado, aunque solo aparentemente, pues como hemos comprobado la escritura poética de Bernier procede de la necesidad de expresar su propia experiencia trascendida, de modo semejante al modelo cernudiano de biografía poética.

Estamos, pues, ante un breve e intenso poema amoroso en el que Bernier hace gala del uso del lenguaje como fin en sí mismo. Destaca la lectura vitalista de la pasión, el amor activo. Una sensualidad, un deseo que se hace «público», que no se esconde ante lo socialmente establecido.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFG
- 13A-14B-14C-14D-13E-14F-14G
- Contiene 7 versos.

DESEO

Quiero tu amor de día y no en la negra noche
tu amor en la blancura del cuarto enjalbegado
con sus puertas abiertas al sol centelleante
donde la parra gire sus zafiros de avispas,
sobre el lecho sin velos, sin pecado, ni alma,
con un cántaro solo de roja arcilla fresca,
tú y tu amor incitante como un seno que tiembla.

2.5.10. Unos miran...

Se incluye en el apartado «Tiempo de deseo», de *Poesía en seis tiempos*.

Encontramos aquí una composición en cuatro partes con una estructura abrazada a través de los paralelismos de los versos que inician la primera y la cuarta estrofa («Unos miran siempre los jardines», «Otros miran siempre las mujeres»). Por otro lado, en cada parte se van alternando en estos versos los determinantes indefinidos (*unos* y *otros*) junto al verbo *mirar*, tan destacado en la poética de Bernier. Se consigue así un poema con un ritmo binario que hace destacar la oposición principal entre dos tipos de hombres: los que miran siempre los jardines, es decir, los que se identifican con el mundo homosexual que el poeta describe en su *Diario*; y, por otro lado, los que miran siempre a las mujeres. De esta manera tan sutil, el poeta expresa las distintas posibilidades de elección que cada hombre puede tener.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDE FBGHIJ KBILMN OBIPQR
- 10A-11B-28C-31D-24E- 7F-10B-16G-20H-18I-22J- 7K-10B-19I-23L-22M-21N-10O-11B-18I-21P-21Q-22R
- Contiene 23 versos.

UNOS MIRAN...

Unos miran siempre los jardines
porque hay bellos jardines en la tierra
y los de invierno son enteramente verdes y huelen como una virgen moldeada en arcilla,
los de primavera tienen todos los colores y su perfume es un puñal de aloe hundido en la
garganta
y los de verano son blancos ahogados por el polen seco de las acacias.

Otros miran los bosques

porque hay bellos bosques en la tierra

y unos son de hayas y su aire un frío de nieve fundida,

otros son de pinos y su aire es suave como una pisada en el musgo,

otros de encinas y su aire añejo como el de un libro empolvado

y otros son de magnolias y su aire es tibio como un abrazo de carne blanca.

Unos miran los cielos

porque hay bellos cielos en la tierra

y los del Norte son de asfalto oscuro y sus nubes humo cuajado

y los del Este son de alabastro rosa y sus nubes jirones de seda y nácar,

los del Oeste son de ópalo azul y sus nubes espuma de un mar inmenso

y los del Sur son de diamante y sus nubes coágulos de luz y sangre.

Otros miran siempre las mujeres

porque hay bellas mujeres en la tierra

y unas son de jazmín blanco y ojos puros como un lirio azulado

y otras son de miel dorada y sus cabellos una brisa de trigo seco,

unas de marfil envejecido y sus dientes de porcelana traslúcida

y otras son de bronce virgen y sus labios un rubí sangrante de deseo...

2.5.11. Los muertos

Publicado por primera vez en la revista *Caracola: revista malagueña de poesía* (n.º 88, feb. 1960). También apareció en *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976. Forma parte de la sección «Tiempo de muerte», de *Poesía en seis tiempos*. Este poema en tres partes se publicó en 1986 de manera aislada en una edición realizada por José de Miguel para la editorial barcelonesa Devenir.

2.5.11.1. Mañana

«Mañana» primera parte de este tríptico de la muerte. Encontramos en estos poemas un espacio para fusionar la belleza pura, según la concepción del poeta, con la muerte. Sin duda, la experiencia del poeta en el frente originó estos tres poemas cuyo escenario es el campo de batalla y la huella traumática que dejó en el poeta junto a dos de sus obsesiones vitales y poéticas: la belleza y la muerte.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOPQR
- 14A-19B-20C-19D-14E-16F-15G-17H-14I-18J-18K-20L-18M-16N-24O-16P-18Q-11R
- Contiene 18 versos.

LOS MUERTOS

MAÑANA

Había entre la escarcha un adolescente muerto
a quien los vivos habían desnudado y convertido en estatua.
Estaba totalmente blanco, menos una roja mancha en su nuca
y sólo un ligero olor a pólvora entre sus cabellos dorados
que la escarcha convertía en afilados hilos;
y no había ruido bajo el sol blanco, mudo de frío,
porque los pájaros aún dormían en sus nidos
y los hombres se calentaban en sus chabolas de guerra.
Cuando yo lo miré, algo se transformó en el alma;
lo miré una vez, y otra, y otra, hasta que ya no le vi entre la nieve
porque había entrado en mi pensamiento y ya no saldría de él;
y supe en un instante que me había reconciliado con la muerte
aquel, aquel cadáver enemigo que estaba frente a mí;
y que no había horror ni asco en la dura carne tendida:
tan sólo mármol sereno de la belleza, despojado ya de la carga humana,
ausente del frío, del dolor, del gozo o del deseo.
Había sólo muerte pura, pureza muerta, pureza única
en el sudario blanco de la escarcha.

2.5.11.2. *Mediodía*

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMM
- 14A-14B-19C-21D-20E-21F-14G-16H-21I-16J-24K-23L-23M-16M
- Contiene 14 versos.

MEDIODÍA

Vibraba el mediodía de insectos y de olores,
del denso romero y de la pegajosa jara;
se destilaba el vaho caliente de las corolas amarillas.
La sofocante atmósfera traía un espejismo de agua en la garganta.
Íbamos caminando. De pronto, el caballo pisó una blanca mole,
un hinchado muñeco de alucinante horror, que había tenido un nombre:
era un muerto, un muerto entre otros muertos más, tendido.
Paró el caballo por sí solo, aspiró lento la brisa
y entonces por mi boca, por la nariz, por la garganta, subió un olor;
los ojos vieron la ventral hinchazón, el agua pútrida,
la intestinal vida que latía dentro, la devoradora furia del gusano,
la succionante avidez de las posadas moscas. Paró el caballo. Olió el caballo.
Y yo mirando vi que aquel muerto se entregaba a la vida y creaba la vida
y era el movimiento, la avidez, el hambre de la vida...

2.5.11.3. *Noche*

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMNOPQ
- 21A-20B-19C-19D-22E-22F-15G-21H-21I-17J-20K-12L-19M-18N-17O-16P-9Q
- Contiene 17 versos.

NOCHE

El otro muerto yo lo vi cuando los vivos lo habían vestido ya
sobre el lecho blanco, y él, enteramente negro, salvo el lívido rostro;
y sus zapatos de charol se encendían a la luz de la lámpara,
y los ojos de cera estaban cerrados por una mano humana.
Miré sobre él y me maravilló la absoluta geometría del luto,
la rígida línea recta de la seriedad última, trazada en negro
sobre la blanca cuartilla de la sábana de hilo.

Y me dije: éste es un muerto; mientras, las lágrimas apagaban la vista
y el oído sintió de pronto los sollozos, y reconoció la música;
y era el padre, la madre, el amigo, plañideras antiguas.

Y junto al lecho aquel el sonido sabía a carne, sabía a amor,
sabía a llanto de niño ido entre lágrimas,
sabía a ternura que se fue, sabía... Y el lamento me llevaba
hasta que convulso se descargó mi pecho y sonó mi voz,
sonó mi sollozo, lloró mi voz; y mi timbre, y mi acento
se oyó fuera, fuera de mí, de mi pecho; y se escuchó,
se oyó fuera, lloró también...

2.5.12. Suicidio

«Suicidio» que apareció dos años antes en la revista jerezana *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983, p. 72), junto a los poemas que «Belleza sucia la del mundo...» y «Bienaventurados los que no crean...». El poema «Materia», publicado en la revista *Arrecife. Revista Literaria* (n.º 13-14, Murcia, marzo 1985, p. 31), es la versión definitiva de este poema y la última publicación inédita publicada por Juan Bernier.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCD EFGH IJK LMNL
- 5A-9B-7C-7D- 7E-11F-15G-12H- 10I-11J-17K- 11L-7M-9N-14L
- Contiene 15 versos.

SUICIDIO

Que el mar te moje,
que la mañana de la arena,
concha de agua y de cielo,
se cierre sobre ti.

Que en la oquedad sonora
donde vibra el espejo de lo solo
el corazón del mineral, la onda desmenuzada,
el suelo tibio de sílice te acoja.

Que en sus naves de ecos y distancias,
oyendo sin oír, ya convertido
en caracol humano de caliza, el alma se disuelva.

Que el hondo abismo, la materia inerte,
sin pensar ni sentir,
borre en olvido, arena y sombra,
el solo encontrado paraíso de tu muerte.

2.5.13. Materia

El poema «Materia», publicado en la revista *Arrecife. Revista Literaria* (n.º 13-14, Murcia, marzo 1985, p. 31), es el último poema inédito publicado por Juan Bernier. Es también la versión definitiva del poema presentado en la página anterior «Suicidio» que apareció dos años antes en la revista jerezana *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983, p. 72), junto a los dos poemas que disponemos a continuación: «Belleza sucia la del mundo...» y «Bienaventurados los que no crean...».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCD EFGH IJKL MNOM
- 5A-9B-7C-7D- 7E-11F-15G-12H- 10I-10J-11K-11L- 13M-11N-7O-13M
- Contiene 16 versos.

MATERIA

Que el mar te moje
y la mañana de la arena,
almeja de agua y cielo,
se cierre sobre ti.

Que en la oquedad sonora
donde vibra el espejo de lo solo,
el corazón mineral, la concha desmenuzada,
un suelo tibio de sílice te acoja.

Que en sus naves de ecos y distancias
el rumor lejano se te adentre,

oyendo sin oír, ya convertido
en caracol humano de caliza.

Que el infinito puro, vibración de muerte,
hunda la pesadilla de tu ser
—el sentir y el pensar—,
en la felicidad de la materia inerte...

2.5.14. Belleza sucia la del mundo...

Publicado en la revista jerezana *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983, p. 72), junto a los dos poemas que disponemos a continuación: «Suicidio» y «Bienaventurados los que no crean...».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJK
- 9A-7B-15C-11D-11E-6F-10G-13H-13I-11J-7I-7K
- Contiene 12 versos.

BELLEZA SUCIA LA DEL MUNDO...

Belleza sucia la del mundo
manchada de crueldad.
Paraíso de duda entre vivir y no vivir
el deslumbrante sol, la luz, el viento.
Vivir y no vivir. Entretejidos
de dolor y pasmo,
en desaliento y ansia sensitiva,
quisiéramos durase el sueño inmensurable.
Pero el frío pensar espeja el esqueleto
de un vivir más humano y mejor hecho:
Morir. Estarse quieto.
Sin sensación alguna.

2.5.15. Bienaventurados los que no crean...

Publicado en la revista jerezana *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983, p. 72), junto a los dos poemas que disponemos a continuación: «Suicidio» y «Belleza sucia la del mundo...».

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- AABCDEFGAH
- 11A-6A-11B-17C-20D-16E-13F-11G-17A-11H
- Contiene 10 versos.

BIENAVENTURADOS LOS QUE NO CREAN...

Bienaventurados los que no crean,
los que no procrean,
los que no dan vida a futuros muertos.
Bienaventurados los onanistas y las castas vírgenes,
bienaventurados los homosexuales y los sacerdotes puros,
lo que no crean, no multiplican, el rebaño humano.
Aquellos que suprimen el dolor futuro,
los que no asesinan, los que no matan.
Bienaventurados los que no crean, los que no procrean.
Nadie maldecirá jamás su nombre.

2.5.16. Oda al pequeño Alfonso

Apareció, por primera vez, en *Revista de Feria* (Fernán Núñez, 1982). Póstumamente fue publicado en la antología *Los dioses innúmeros*, Cuadernos de Ulía, n.º XLIII, Joge Huertas ed., Fernán Núñez, 1995, p. 18.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGH IJKLMNOP
- 11A-15B-14C-13D-12E-13F-13G-14H- 14I-15J-13K-14L-14M-15N-13O-12P
- Contiene 16 versos.

ODA AL PEQUEÑO ALFONSO

Copas de oro para mi doble sed
lentamente ponías en el mostrador de olivo,
y el roce de mis labios y de los dedos tuyos
tallaba en su cristal mensajes de caricias.
Amor ninguno se expresó tan secreto,
frente a frente los dos y ausentes las palabras,
en manos, en ojos, en labios convertidos
al imán de tu cuerpo de inocencia y lujuria.

Alfonso te llamabas, doncel de Fernán Núñez,
y retama era de olivo tu pupila de asombro
cuando la tarde ida, sólo los dos quedábamos
en la taberna en sombra, prendidos en penumbra.
Borracho de tus ojos la taberna era templo
donde yo te adoraba, Baco de la tierna carne,
donde yo te bebía, Alfonso, vino, néctar,
estatua viva de un dios adolescente.

2.5.17. El muchacho, como paloma aleteante...

Publicado póstumamente en 1991, gracias a la aportación que Luis Antonio de Villena hizo para la revista *Signos* (11/12. Madrid, 1991), indicando la fecha de composición (27 de marzo de 1977) y una nota que decía lo siguiente:

Nota del receptor: En mayo de 1977 —gustoso yo de tener algún manuscrito de poetas que admiraba y eran amigos— le pedí uno a Juan Bernier, en Córdoba. Hacía poco que envió el poema que aquí se reproduce y que no tiene título. En la parte de atrás del folio, se lee, con su letra, «No tengo copia».

Vaya como homenaje al poeta tamañamente vitalista.

L. A. de V.

Análisis de estrofas (esquema métrico):

- ABCDEFGHIJKLMJNO
- 20A-15B- 14C-18D-20E-6F-19G-13H-12I-9J-16K-6L-17M-8J-12N-13O
- Contiene 16 versos.

EL MUCHACHO, COMO PALOMA ALETEANTE...

El muchacho, como paloma aleteante me seguía los pasos,
entre las palmeras y los nenúfares del parque
—era la Sevilla de Almotámid, 1067 o 1977
cuando mi mano, en la soledad, se posó en su hombro.
Y nos parecía que nos habíamos conocido siempre
viniendo las tinieblas por la Torre del Oro, entre perfumes de
marzo y de violetas.
Sólo un pequeño bozo asomaba en su labio, cuando me besó,

mi cara con su cara, y aprendí (¡qué tarde era!)
que los labios sirven para acariciar
los labios, los labios, los labios...
¡Ay de mí! Adulto, el pequeño me enseñaba a besar, fuerte,
apretadamente.
Y la noche caía y no eran labios los que yo besaba,
labios, labios... No eran labios
eran violetas, violetas, que nacían
de una maceta —húmeda— de saliva y carne.

3. Tabla cronológica de la edición

Título de los poemas	(1940-1948) ²⁷⁸	(1948) ²⁷⁹	(1948-1959) ²⁸⁰	(1959) ²⁸¹	(1959-1977) ²⁸²	1977 ²⁸³	(1977-1982) ²⁸⁴	(1982) ²⁸⁵	(1982-1989) ²⁸⁶	(1989-1991) ²⁸⁷
Deseo pagano	(1940) ²⁸⁸	x			(1976) ²⁸⁹	x			(1988) ²⁹⁰	
Miro, ansiosamente miro		x			(1976) ²⁹¹	x				
Morir		x			(1976) ²⁹²	x			(1988) ²⁹³	
Pero él llamaba a la muerte		x				x				
Interrogación	(1948) ²⁹⁴	x				x				
Aquí en la tierra	(1946) ²⁹⁵	x			(1976) ²⁹⁶	x				
Poema del bien y del mal			(1955) ²⁹⁷ (1956) ²⁹⁸	x		x			(1988) ³⁰⁰	

²⁷⁸ Poemas publicados en revistas o antologías durante 1940-1948.

²⁷⁹ Poemas publicados en *Aquí en la tierra* (1948).

²⁸⁰ Poemas publicados en revistas durante 1948-1959.

²⁸¹ Poemas publicados en *Una voz cualquiera* (1959).

²⁸² Poemas publicados en revistas o antologías durante 1959-1977.

²⁸³ Poemas publicados en *Poesía en seis tiempos* (1977).

²⁸⁴ Poemas publicados en revistas o antologías durante 1977-1982.

²⁸⁵ Poemas publicados en *El pozo del yo* (1982).

²⁸⁶ Poemas publicados en revistas o antologías durante 1982-1989.

²⁸⁷ Poemas publicados póstumamente (durante 1990-1991) no aparecidos en libros anteriormente.

²⁸⁸ Esta primera versión es la que deja en el *Álbum de don Carlos*, que recoge poemas manuscritos y dibujos de todos los compañeros del grupo, concebido como un homenaje al maestro don Carlos López de Rozas, profesor del conservatorio de Córdoba, en cuya casa se reunían los futuros pintores y poetas que emprenderían la revista *Cántico*. Apenas mantiene los cuatro primeros versos con la versión definitiva que aparecerá en *Aquí en la tierra*. Dicho *Álbum* fue publicado en edición facsímil por la Diputación de Córdoba en 1993.

²⁸⁹ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

²⁹⁰ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 113.

²⁹¹ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

²⁹² *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

²⁹³ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 114.

²⁹⁴ *Cántico*, 4, abril, 1948, p. 3 [53].

²⁹⁵ *Diario Córdoba* (17-11-1946). Se publica un fragmento del poema.

²⁹⁶ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

²⁹⁷ *Caracola* (n.º 36, octubre, Málaga, 1955).

²⁹⁸ *Antología de la poesía española 1955-1956* (Madrid, Aguilar, 1956, pp. 28-29).

³⁰⁰ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 116.

			(1958) ²⁹⁹						
Hombre			(1958) ³⁰¹ (1959) ³⁰²	x	(1976) ³⁰³	x			
Ciudad				x		x			
Borracho			(1956) ³⁰⁴ (1957) ³⁰⁵ (1958) ³⁰⁶	x	(1976) ³⁰⁷	x			
Corazón			(1954) ³⁰⁸	x	(1960) ³⁰⁹	x			
Amante				x		x			
Oda a Vicente Aleixandre			(1951) ³¹⁰	x	(1969) ³¹¹	x		(1985) ³¹²	
Los suplicantes				x		x			
Los monstruos				x		x		(1988) ³¹³	
Poema de la gente importante				x		x			
Imprecación				x					
Los políticos				x		x			
Cristo				x		x			
Oración			(1948) ³¹⁴ (1953) ³¹⁵ (1958) ³¹⁶ (1958) ³¹⁷	x		x			
Crepúsculo			(1949) ³¹⁸ (1958) ³¹⁹	x		x			
Elegía			(1953) ³²⁰ (1958) ³²¹	x		x			

²⁹⁹ *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958). Se publica un fragmento del poema.

³⁰¹ *Cuadernos de Ágora* (23-24, septiembre-octubre, 1958).

³⁰² *Antología de poesía española (1958-1959)* (Aguilar, Madrid, 1959, pp. 51-52).

³⁰³ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³⁰⁴ *Cántico* (11-12, 2.ª época, 1956 [p. 423 ed. facs]).

³⁰⁵ *Antología de la poesía española 1956-1957* (Madrid, Aguilar, 1957, pp. 63-64).

³⁰⁶ *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958).

³⁰⁷ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³⁰⁸ *Cántico* (4, 2.ª época, octubre-noviembre, 1954 [p. 221-222]).

³⁰⁹ *Antología de la poesía española 1959-1960* (Madrid, Aguilar, 1960, pp. 47-48).

³¹⁰ *Aglæ* (n.º 1, II, Córdoba, 1951, p. 11).

³¹¹ *Homenaje a Vicente Aleixandre* (Madrid, Ínsula, 1968, pp. 98-100).

³¹² *Zubia, revista de poesía. Tercera época, n.º 13, Córdoba, abril, 1985.*

³¹³ *Grupo Cántico. Antología poética. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 118.*

³¹⁴ *Raíz: cuadernos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras* (n.º 2, Universidad Complutense, Madrid, junio 1948, p. 6).

³¹⁵ *Arkángel* (n.º 3, Córdoba, septiembre, 1953, n.p.).

³¹⁶ *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958).

³¹⁷ *Antología de la poesía española (1957-1958)* (Aguilar, Madrid, 1958, p. 34).

³¹⁸ *Aglæ* (n.º 1, I, Córdoba, marzo, 1949, p. 15).

³¹⁹ *Revista del Mediodía* (n.º 1, marzo-abril, Córdoba, 1958).

³²⁰ *Arquero de Poesía*, n.º 4, Madrid, julio, 1953, p. 7. Errata en el título del poema: *«Eelgía», en lugar de «Elegía».

³²¹ *Antología de poesía española (1957-1958)* (Aguilar, Madrid, 1958, pp. 35-36).

Córdoba						x				
Belleza						x				
Ciudad						x				
Poema a Ricardo Molina						x				
Belleza						x				
Parque						x				
Templo						x				
Puerto en la noche						x				
Catedral de Málaga				(1977) ³²²		x				
Recoge el pan del mar						x				
¡Málaga! Abre tu espejo						x				
Costa						x				
Playa						x				
Escucho el mar						x				
Costa de Málaga						x				
Valles de Málaga						x				
Donde el sol viva						x				
En la orilla						x				
Pinares de Marbella						x				
Nerja						x				
Mulhacén						x				
Sierra Nevada						x				
Tan sólo mirar				(1976) ³²³		x		(1988) ³²⁴		
Lo bello humano						x				
Pescador						x				
Presencia				(1976) ³²⁵		x		(1985) ³²⁶ (1988) ³²⁷		
Nocturno adolescente						x				

³²² *Caballo griego para la poesía* (n.º 2, marzo-abril, Málaga, 1977).

³²³ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³²⁴ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 119.

³²⁵ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³²⁶ Revista *Litoral*, 151-152-153 (Poesía erótica I), Torremolinos, 1985, p. 48.

³²⁷ Revista *Litoral*, 178-179-180 (Veinte años de Litoral), Torremolinos, 1988, p. 175. En esta publicación se ha prescindido del título del poema.

El deseo						x				
Dejad el amor oculto						x				
Permitid, Señor						x				
Torremolinos						x				
Tánger						x				
¡Oh amor! ¿Qué eres tú?						x				
Dame el pico de nieve						x				
Es mi droga la soledad						x				
Joven						x			(1988) ³²⁸	
Todos					(1973) ³²⁹	x				
Adolescente casi						x				
Hombre de Hanoi						x				
Sólo el hombre						x				
Nadie merece morir						x				
El gozo existe						x				
Asesinato						x				
El marginado						x				
Rebelión						x				
Ayer y hoy						x				
Bienaventurados						x				
¡Madre!						x				
Nada						x				
Siembra de tumbas						x				
Saludo a los muertos						x				
Historia						x				
Resurrección						x				
Cementerio						x				
Mirar abajo						x				
Que el grito no suene						x				
Necesidad						x				
No						x				
Iglesia						x				

³²⁸ *Grupo Cántico. Antología poética.* Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 119.

³²⁹ *Bahía. Pliegos poéticos «Campo de Gibraltar»*, núm. 21-24, abril, Algeciras, 1973.

Los sótanos atroces						x				
Lo bello es darse al mito						x				
Tiende la mano						x				
Sabios						x				
Locura						x	(1980) ³³⁰			
En el pozo del yo, hundirme quiero								x	(1988) ³³¹	
Adolescencia								x		
Pobre								x		
Sin límites							(1979) ³³²	x	(1988) ³³³	
El frío me atrae								x		
Ser								x		
Hacia arriba								x		
Querer ser								x		
Fantasma							(1980) ³³⁴	x		
Qué hay								x		
Tiniebla								x	(1988) ³³⁵	
Whisky								x		
Moral								x		
Buscar lo alto							(1980) ³³⁶	x		
Ciencia								x		
Oye								x		
En qué creer							(1980) ³³⁷	x	(1982) ³³⁸	
Los sabios									(1982) ³³⁹	

³³⁰ Poema que se recopila en *Cántico para una amiga*, un cuaderno recogido por Pablo García Baena como homenaje de amistad del grupo Cántico hacia María Victoria Atencia. *Cántico para una amiga* fue publicado en la colección «Calle del Aire» de la editorial sevillana Renacimiento el día de nochebuena de 1980. Dicho cuaderno se recuperó en el monográfico dedicado a la poeta malagueña de la revista *Litoral*, 213-214 (María Victoria Atencia. El vuelo), Torremolinos, 1997, p. 20.

³³¹ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 120.

³³² Se publicó como poema inédito formando parte de una antología recopilada por Antonio García Rodríguez titulada «17 poemas 17», en la revista granadina *Letras del Sur* (núm. 3-4, mayo-agosto, Granada, 1979, p. 80).

³³³ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 120.

³³⁴ *Diario Córdoba* (30-03-1980), p. 19.

³³⁵ *Grupo Cántico. Antología poética*. Selección y edición de Julio Calviño Iglesias. Madrid, Alhambra, 1988, p. 121.

³³⁶ Bajo el título «Éxtasis» se publicó en *Caracola: revista malagueña de poesía*, n.º 279, (marzo, 1980), p. 11.

³³⁷ Bajo el título «Dioses» y con leves diferencias de puntuación el poema se publicó en la revista cordobesa *Zubia*, n.º 1, 3.ª época, Córdoba, otoño, 1980.

³³⁸ Sin título, el primer verso «¿En qué creer? Los númenes no están» funciona como referencia en la revista almeriense *Andarax. Artes y Letras*, núm. 24, Almería, 1982, s.p.

³³⁹ Publicado con el título «Los labios» debido a una errata en la revista almeriense *Andarax. Artes y Letras*, núm. 24, Almería, 1982, s.p.

Tánger								x		
El Palo						(1981) ³⁴⁰		x	(1987) ³⁴¹	
Poema a los templos montillanos del vino								x		
A Blanca, flor ida								x		
A Córdoba								x		
Marzo			(1950) ³⁴²			x				
Primavera			(195x) ³⁴³			x				
Te hablaré			(1952) ³⁴⁴			x				
Verano			(1952) ³⁴⁵			x				
Agosto			(1954) ³⁴⁶ (1955) ³⁴⁷			x				
Canto del Sur	(1947) 348				(1976) ³⁴⁹	x				
Sierra	(1948) 350					x			(1985) ³⁵¹	
Tierra de amor	(1948) 352				(1976) ³⁵³	x				
Deseo	(1948) 354					x				
Unos miran...					(1960) ³⁵⁵	x				
Los muertos (Mañana)					(1960) ³⁵⁶ (1976) ³⁵⁷	x			(1986) ³⁵⁸	

³⁴⁰ Publicado aisladamente en *El Palo*. Málaga: Torre de las Palomas, 1981. Ilustración de Hierrezuelo.

³⁴¹ *Málaga en la poesía* (Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1987, pp. 175-176).

³⁴² *Almotamid* (Larache, julio 1950, n.p.).

³⁴³ *Alcazaba* (núm. 10-11).

³⁴⁴ *Revista de literatura* (tomo 1, n. 1, 1952, pp. 96-97).

³⁴⁵ *Alfoz* (n.º 4, Córdoba, septiembre-octubre, 1952, n.p.).

³⁴⁶ *Caracola* (n.º 24, Málaga, octubre, 1954, n.p.).

³⁴⁷ *Antología de poesía española 1954-1955* (Madrid, Aguilar, 1955, pp. 38-39).

³⁴⁸ *Cántico* (n.º 1, 1.ª época, octubre 1947, pp. 6-7 [8-9 ed. facs]).

³⁴⁹ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³⁵⁰ *Cántico* (n.º 3, 1.ª época, febrero, 1948, p. 4 [38 ed. facs]).

³⁵¹ *Revista Litoral*, 151-152-153 (Poesía erótica I), Torremolinos, 1985, p. 49.

³⁵² *Cántico* (n.º 5, 1.ª época, febrero, 1948, p. 9 [75 ed. facs]).

³⁵³ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³⁵⁴ *Cántico* (n.º 5, 1.ª época, junio, 1948, p. 9 [75 ed. facs]).

³⁵⁵ *Caracola: revista malagueña de poesía Caracola* [según García de la Concha (1987: 786). No localizado].

³⁵⁶ *Caracola: revista malagueña de poesía* (n.º 88, feb. 1960).

³⁵⁷ *El grupo Cántico de Córdoba. (Un episodio clave de la historia de la poesía española)*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

³⁵⁸ Publicado aisladamente en el volumen *Los muertos*. Barcelona: Devenir, 1986. Edición de José de Miguel.

Los muertos (Mediodía)						x			(1986) ³⁵⁹	
Los muertos (Noche)									(1986) ³⁶⁰	
Oda al pequeño Alfonso									(1982) ³⁶¹	(1995) ³⁶²
Suicidio									(1983) ³⁶³	
Materia									(1983) ³⁶⁴	
Belleza sucia la del mundo									(1985) ³⁶⁵	
Bienaventurado s los que no crean									(1983) ³⁶⁶	
El muchacho como paloma aleteante										(1991) ³⁶⁸

³⁵⁹ Publicado aisladamente en el volumen *Los muertos*. Barcelona: Devenir, 1986. Edición de José de Miguel.

³⁶⁰ Publicado aisladamente en el volumen *Los muertos*. Barcelona: Devenir, 1986. Edición de José de Miguel.

³⁶¹ *Revista de Feria* (Fernán Núñez, 1982).

³⁶² Póstumamente publicado en *Los dioses innúmeros*, Cuadernos de Ulía, n.º XLIII, Joge Huertas ed., Fernán Núñez, 1995, p. 18.

³⁶³ *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre, 1983, p. 72).

³⁶⁴ *Antorcha de Paja*, 17/18/19, abril, Córdoba, 1983, p. 16.

³⁶⁵ *Arrecife. Revista Literaria* (n.º 13-14, Murcia, marzo 1985, p. 31).

³⁶⁶ *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre, 1983, p. 72).

³⁶⁷ *Fin de Siglo. Revista de Literatura* (n.º 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre, 1983, p. 72).

³⁶⁸ *Signos* (11/12. Madrid, 1991). Publicado póstumamente gracias a la aportación que Luis Antonio de Villena hizo para esta revista indicando la fecha de composición (27 de marzo de 1977) y la siguiente nota del receptor:

En mayo de 1977 —gustoso yo de tener algún manuscrito de poetas que admiraba y eran amigos— le pedí uno a Juan Bernier, en Córdoba. Hacía poco que envió el poema que aquí se reproduce y que no tiene título. En la parte de atrás del folio, se lee, con su letra, «No tengo copia».

Vaya como homenaje al poeta tamañamente vitalista.

L. A. de V.

IV

CLAVES HERMENÉUTICAS DE LA POESÍA DE JUAN BERNIER

***Aquí en la tierra* o el poema extenso moderno de la posguerra española**

En el presente capítulo se aborda un análisis del primer libro de poesía de Juan Bernier, *Aquí en la tierra* (1948), a través del cual se demuestra su condición de poema extenso moderno. Con este fin, queda planteada su escritura poética como una continuidad de su prosa testimonial. Sus especiales características híbridas sitúan claramente nuestro objeto de análisis en la línea de la modernidad poética que inaugura el Romanticismo, es decir, en esa tradición de la ruptura en la que irá evolucionando un nuevo molde de composición poética que Octavio Paz denominó poema extenso moderno. Este planteamiento analítico se hace posible a la luz de la publicación póstuma del *Diario* de Bernier (2011a), cuya redacción original se refiere a los años 1918-1947, por lo que su escritura autobiográfica finalizaría justo en los inicios de la revista *Cántico* y apenas un año antes de la publicación de *Aquí en la tierra*.

Con frecuencia, cuando se ha tratado la poesía de Juan Bernier se ha partido desde la base y los presupuestos estéticos del grupo «Cántico», dedicando a su obra poética solamente algunas pinceladas leves e insuficientes, incapaces de replantear en profundidad el significado y las relaciones que su poesía ha establecido y modulado, a lo largo de su trayectoria poética, con la modernidad. Así, la mayoría de las referencias a su obra se han centrado normalmente en el marco estético de lo que supuso el grupo cordobés, diluyendo su propia identidad como poeta universal en una identidad grupal que abarca escritores cuyas creaciones han manifestado, por otra parte, posturas y poéticas no tan cercanas como diversas en sus modulaciones. De hecho, en el caso de Bernier los estudios críticos han puesto de relieve el carácter paradójico de su obra, al ser, por un lado, expresión de un «hedonismo a ras de tierra, reconciliado con la condición humana» (Carnero, 2009:

106) y, por otro lado, testimonio de preocupaciones filosóficas, religiosas y sociales³⁶⁹. No es nuestro propósito en este capítulo el análisis de la recepción crítica³⁷⁰ que la poesía de Bernier haya podido generar, pero sí debemos señalar el carácter resbaladizo y problemático de su obra poética para una crítica empeñada en etiquetar y clasificar una lírica que por su propio carácter autobiográfico y crítico —esencialmente moderno— se resiste a encajar con facilidad. No obstante, para comprender la especificidad de la poesía de Bernier tampoco podemos prescindir del contexto del grupo y la revista *Cántico*, pero sí analizar sus relaciones desde una óptica más objetiva y problemática, cuestionando cuando sea necesario la recepción que ha recibido el grupo cordobés desde su rescate de la marginalidad en el campo literario de posguerra, tras el famoso estudio de Guillermo Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba*, publicado en 1974. Con este capítulo pretendemos, pues, acercarnos a la creación poética de Bernier, centrándonos en su primer libro, *Aquí en la tierra* (1948), sin los prejuicios que ya hemos comentado, para tratar de describirla con un mayor fundamento filológico y, al mismo tiempo, establecer relaciones con la modernidad poética a través de sus propios textos, una obra literaria que en los últimos años se ha recuperado y revitalizado³⁷¹.

1.1. Poesía y verdad personal

En el número de la revista *Cántico* dedicado a Cernuda, Juan Bernier publica el artículo «La antifantasia poética y Cernuda» (Bernier, 1955), donde plantea su propia forma de

³⁶⁹ Por esta paradoja, García de la Concha calificaba a Juan Bernier como «desconcertante poeta» (García de la Concha, 1987: 782).

³⁷⁰ Sin duda, un análisis del campo literario que conlleve el de la recepción crítica de la poesía de Bernier despejaría desde una óptica sociológica las causas y las consecuencias del valor que se le ha otorgado a su obra a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

³⁷¹ Gracias a la publicación de su prosa póstuma, *Diario* (Bernier, 2011a), así como al estudio-antología *La compasión pagana* (García Florindo, 2011) y a la recopilación y edición de su *Poesía completa* (Bernier, 2011b).

concebir la escritura de la prosa y el verso. En él refleja su pensamiento (anti)poético y sobre lo que él denomina la antifantasía. De todo su discurso podemos extraer algunas claves que ilustran a la perfección su manera de entender ambas formas literarias. Destaquemos, pues, las ideas principales que Bernier expone en dicho artículo, donde teórica e implícitamente se establecen las estrechas relaciones entre su *Diario* y su poesía:

- Bernier comienza remitiendo a una tradición poética fantasiosa y alejada de la verdad existencial del ser íntimo y del ser social («Los poetas [...] creaban su mundo no solo desligado de los demás, sino de sí mismos»), vinculándola a un espacio privado para los propios poetas que no asumen su lugar en el mundo (en la tierra), sino fuera de él (en el Parnaso, Olimpo).
- Contrapone también así lo etéreo, lo irreal del género lírico al asentamiento de la prosa en la tierra (en el mundo del hombre), que «no pudo jamás desmaterializarse», pues con la prosa es posible cualquier comunicación funcional e intelectual («cocina o filosofía, lujuria o hipertensión»): «el poeta, si tiene una chispa divina en sí, no ha de imaginar su mundo, sino bajar a sumergirse en el de aquí abajo, que es de barro y muchas cosas más».
- Planteadas las funciones que tradicionalmente se han dado a la prosa y al verso, Bernier lamenta que la poesía no haya sabido atrapar la verdad como hace la prosa.
- En cuanto al lenguaje, aboga por la naturalidad, por la «difícil naturalidad» propia de un discurso sin imposturas que hable desde la verdad de la propia existencia: «Y esta [la vida] es por sí misma, demasiado complicada, misteriosa, admirable, para que se la vista de máscara y se la adorne con abalorios de estilo o fantasías sentimentales».
- Bernier celebra, como conclusión, la existencia de una nueva literatura que escapa a los cánones tradicionales apuntados, una poesía moderna en la que tienen cabida los valores que ha ponderado, como la existencia, la verdad, la naturalidad, lo íntimo y lo

social. Bernier considera dos referencias modélicas incuestionables de esta nueva literatura para la prosa y el verso: Gide y Cernuda, respectivamente. Esta nueva literatura y formas de expresión, según Bernier, vendría dada por la realidad histórica y una conciencia que reacciona ante ella:

El descubrimiento del descenso poético como base para hacer poesía ha venido después. Surgió en cierto modo de la aguda amargura de los problemas personales o de la consideración de la moderna tragedia de masas, atropelladas, exterminadas o hambrientas. Vino del fracaso de las doctrinas, del orden o de las ideas. De saber el hombre que su solo lazo es con las cosas, con las que vive cada día y con las que muere. De saberse él mismo un mundo desamparado (Bernier, 1955: 43).

Lejos de los presupuestos que la crítica interesada de los novísimos adjudicó a la poesía del grupo «Cántico» y, por contigüidad, a la poesía de Juan Bernier, el testimonio que acabamos de ver sobre la poesía de Cernuda se aleja literalmente de la recepción novísima en la misma medida en que se vincula a la tendencia desplegada desde la poesía social de posguerra hasta la poesía de la experiencia en los años ochenta. Sin embargo, Bernier, a diferencia de estos poetas, no pretende, como veremos, dibujar un sujeto poético reconocible, sino desdibujar o velar (Ciplijauskaité, 1994) sus contornos, que ya estaban completamente fijados, aunque secretamente ocultos al público lector, en su prosa diarística.

A la luz del *Diario* de Juan Bernier es posible establecer un estudio más profundo y revelador de su poesía. Igualmente, podemos entenderla como parte complementaria de su prosa autobiográfica, y viceversa, comprender su *Diario* como el reverso (con el fondo de la experiencia de la «realidad» o la «verdad» de su pensamiento) de su obra poética (con la elaboración formal que sí permitió la expresión pública de su pensamiento). Sabemos que en pequeños cenáculos Bernier solía leer fragmentos del *Diario* (como

síntoma de un *work in progress*) a su círculo literario y amistoso³⁷². La reelaboración y corrección del texto a lo largo de los años hacen del *Diario* de Bernier una pieza especial dentro del género autobiográfico, ya que comparte territorio con las memorias (en concreto, la parte dedicada a su infancia y juventud hasta los veinticuatro años, en 1935, sí podemos considerarla íntegramente unas memorias); pero, más allá de la clasificación genérica, lo determinante de esta prolongación en el tiempo de la (re)escritura del *Diario* de Bernier es el proceso continuado que conlleva en su (re)definición de sujeto y personaje.

Por otra parte, la integración y definición como discurso en el proceso de comunicación literaria del *Diario* de Bernier antes de su publicación póstuma en el año 2011 fue paulatinamente ofrecida por el autor en entregas parciales a través de distintas publicaciones convenientemente adaptadas y seleccionadas para su difusión pública.³⁷³

Como en tantos otros diaristas, la fractura de la Guerra Civil provocó en Juan Bernier una voluntad testimonial de la traumática experiencia, pero también la ocultación clandestina de su *Diario* y la imposibilidad de hacerlo público en la inmediata posguerra. Junto a la

³⁷² Pablo García Baena lo ha rememorado en distintas ocasiones. Exponemos una de ellas: «Pero antes de Cántico estaba la taberna de Pedro Ruiz cercana a la Puerta Nueva, donde Juan nos reunía, como a colegiales asombrados para leernos algunas páginas de su *Diario*, o de su novela *El rapto de Gardenia*, que sigue inédita sesenta años después» (García Baena, 2007: 96).

³⁷³ Nos referimos a las siguientes publicaciones:

- «Ocho páginas de mi Diario», *Diario Córdoba* (14-04-1942), p. 7
- «Diario inédito. (Fragmentos)», *Antorcha de Paja*. Revista de Poesía, n.º 13-14, Córdoba, marzo 1980, pp. 19-22.
- «Fragmentos de un Diario», *Arrecife*. Revista Literaria, n.º 15-16, Murcia, enero 1986, pp. 67-77.
- «Los mágicos recuerdos de una lejana infancia en la aldea», *Diario Córdoba* (05-06-1986), p. 23.
- «Sangre y nieve, Diario de un poeta», *Cuadernos del Sur. Diario Córdoba*, n.º 105 (16-03-1989), p.27.

Póstumamente, aparecieron las siguientes entregas:

- *Historia de tres días*. Málaga: El manatí dorado. Junta de Andalucía / Rafael Inglada, Ediciones, 1992. Nota de José de Miguel. Ilustración de Ginés Liébana.
- *Cinco fragmentos de su diario inédito*, seleccionados por Juan Antonio Bernier, *La nube de Goku*, n.º 5, Córdoba, 1999.

experiencia de la guerra y sus repercusiones se encuentra en el *Diario* también, como tema vertebral de sus reflexiones vitales, su experiencia homosexual, conflicto que lo margina secretamente de la vida pública y social. Repararnos, pues, en la importancia del diario íntimo³⁷⁴ como forma literaria que permite acercarse a la realidad personal del sujeto hecha escritura confesional en fragmentos e inscrita en la peripecia cotidiana del vivir. Sin duda, Juan Bernier utilizó, en primera instancia, esta práctica literaria privilegiada para mantener un diálogo con el tiempo que le tocó vivir (la Guerra Civil y su inmediata posguerra) de manera reflexiva.

Tanto el *Diario* como la poesía de Bernier tienen por objeto el (re)conocimiento de sí mismo, pero, al igual que la poesía de Cernuda, con la misma intensidad, también la poesía de Bernier es una tentativa de crear su propia imagen: diario poético, biografía poética o historia de un sujeto que, al conocerse y poetizarse, se transfigura.

De este modo, Bernier consigue continuar en su poesía su escritura autobiográfica. De hecho, su poesía comienza a publicarse justo cuando acaban los años relatados por su *Diario*, como una consecuencia lógica, una continuidad en la que, como veremos, aún permanecen marcas propias del *Diario*, tan características como las referencias espacio-temporales y la automención. En este sentido, es muy destacable el uso del versículo, como metro de transición cercano a la prosa, que caracterizará, especialmente, la primera

³⁷⁴ El diarista se construye una imagen. Es en ese instante cuando la intimidad instaura una inflexión hacia sí mismo en busca de la verdad del yo, utilizando otros dos atributos que dan carácter al diario íntimo: la sinceridad y la autenticidad, los cuales alcanzan una especial gradación en la escritura diarística. El resultado de esta manera de narrarse confiere al diario íntimo una especial estética, diferenciada de la que aparece en el diario literario, las memorias o la autobiografía. En este sentido, el diario íntimo se convierte en una suerte de espejo que, dependiendo de cada diarista, lo desvela y confronta con el sujeto que es y actúa en público. Deja al descubierto el ser que íntimamente es y el que en público (a)parece. Cuando el diario íntimo deja de ser «íntimo» se hurta la posibilidad de explorar la complejidad de una persona representándose a sí misma en un espacio libre de controles externos, y pasa a convertirse en un diario privado. Pero la privacidad nada tiene que ver con la intimidad, por lo que en la mayoría de los diarios que se publican en vida del autor/a la intimidad es aparente, producto de consumo desnaturalizado, corregido, enmendado y expurgado. Precisamente en este proceso aún se encontraba nuestro autor poco antes de su muerte.

etapa de su producción poética y que supone una distinción de modernidad en el panorama poético del momento.

En definitiva, no creemos equivocarnos al afirmar que una lectura de su primer libro de poesía, *Aquí en la tierra* (1948), nos lleva, en el fondo, a una versión poética del *Diario*, una traducción lírica donde se condensa el componente emocional del mismo. Es decir, podríamos interpretar *Aquí en la tierra* como un epílogo del *Diario* o como el reverso lírico de su obra en prosa. Entendemos, así, desde su inicio la concepción unitaria y orgánica que demuestra Bernier de su literatura, concepción que revelará veintisiete años más tarde con la ordenación y recopilación de su obra poética hasta ese momento en *Poesía en seis tiempos* (1977).

1.2. Conformación de la noción de poema

Una vez planteada la primera producción poética de Juan Bernier, *Aquí en la tierra*, como una obra poética que se desprende, en parte, de su prosa autobiográfica y que, por consiguiente, deja un rastro en su poesía con especiales características híbridas en cuanto al género se refiere, podemos profundizar en esta cuestión, que, como hemos visto, el propio Bernier teorizó al hablar de «la antifantasía poética» de Luis Cernuda. Parece factible pensar que en *Aquí en la tierra* Bernier plantea una relectura de la subjetividad del yo a través de un molde distinto a los tradicionalmente empleados en la poesía lírica. De este modo, este libro se situaría en unos parámetros que lo alejan de la tradición lírica española en la medida en que lo acercan a una tradición de la modernidad que se inicia con el romanticismo europeo³⁷⁵. En este sentido, el precedente más claro de este nuevo lirismo en nuestras letras lo representó Luis Cernuda. Partiendo de los fundamentos del

³⁷⁵ Con esta afirmación estamos sosteniendo la tesis de Philip W. Silver (1997) sobre la insuficiencia del romanticismo español en el siglo XIX, que quedó limitado a un historicismo sin el trasfondo ideológico de modernidad, y que la poesía posterior hubo de empeñarse en construir.

romanticismo europeo, pues, cabe caracterizar la poesía de Bernier como poesía sentimental, según la distinción que Friedrich Schiller hizo para separar la poética clásica de la romántica en su tratado de 1795, *Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Según Schiller, la poesía ingenua caracterizaba a la época en que el hombre se sentía de manera sencilla y directa en inmediata comunicación con la naturaleza, integrado plenamente en ella, sin conflicto y dispuesto a cantarla como inmediato reflejo de esta identidad. Así, la poesía ingenua se identificaría con una poesía mimética. Por el contrario, la poesía sentimental se desplaza de lo objetivo a lo subjetivo y, en lugar de cantar a la naturaleza, expresa la angustiada conciencia de su distancia (Schiller, 2014: 34). A propósito de esta poesía sentimental, con la que identificamos la mirada poética de Juan Bernier, Pedro Ruiz Pérez explica lo siguiente:

En 1795 el alemán [Friedrich Schiller] señalaba en *Sobre la poesía ingenua y sentimental* que la primera caracterizaba a la época en que el hombre se sentía de manera sencilla y directa en inmediata comunicación con la naturaleza, plenamente integrado en ella, sin conflicto y dispuesto a cantarla como inmediato reflejo de esta identidad; el resultado no podía ser otro que una poesía mimética, imagen de la realidad devuelta por un espejo sin distorsiones. Por el contrario, a partir del momento en que el hombre se siente desgajado de la naturaleza (y la patria es una de las formas de la pasada integración), a partir del momento en que el hombre se siente desgajado de la naturaleza [...] se acentúa su sentimiento, su *pathos* de frustración, en el intento de recuperar aquella condición sólo vislumbrada ya en una memoria fundida en melancolía, fruto de la conciencia que sitúa al hombre fuera de la naturaleza, dispuesto a dominarla y mejorarla con el artificio, pero a costa de su pérdida; la poesía propia de esta situación se desplazará de lo objetivo a lo subjetivo y ya no cantará a la naturaleza, sino que expresará la conciencia de la distancia percibida y la angustia resultante.

(Ruiz Pérez, 2003: 15).

Este desplazamiento de lo objetivo a lo subjetivo guarda una correspondencia natural en la fusión o el hibridismo de los géneros que igualmente se producirá a partir del período romántico. La poesía, encorsetada desde la Antigüedad en el molde del poema épico, se libera llevando el principio de la *Gattungsmischung* ('fusión genérica') a la esencia misma del género que a partir de ese momento casi se identificará con la literatura: la poesía lírica. En la medida en que se pretende escribir poemas extensos que disuelven el componente narrativo (épico), se intenta trascender los márgenes característicos de la lírica con el fin de sostener una enunciación subjetivo-sentimental a lo largo de una extensión textual considerable. En su programa romántico fundacional, Friedrich Schlegel (1798: fragmento 116) señalaba como aspiración de la poesía romántica el deseo de amplitud, elevación y organización de un conjunto en una «estructura visionaria» (Schlegel, 1987: 141). La mayoría de los poetas románticos buscará combinar los principios de lo «grande» y lo «excelente» para conjugar a su vez la ironía y la paradoja. Efectivamente, el período romántico modificó de manera significativa el poema épico tanto en su forma como en su temática. Uno de los cambios principales que realizó fue la introducción de dos temas: la poesía misma o, como dice Octavio Paz, «el cuento del canto fue el canto mismo», y el «yo» del poeta como asunto, ofreciéndole así un elemento subjetivo al poema. Fue precisamente Octavio Paz quien, en su artículo «Contar y cantar (sobre el poema extenso)», publicado por primera vez en 1986³⁷⁶, caracterizó una nueva forma poética, producto de este momento, que llamó «poema extenso moderno». En dicho artículo se evidencia el carácter escurridizo de esta forma poética, remarcando, además, la relatividad del adjetivo «extenso» según las distintas tradiciones literarias. Además de la amplitud, se destaca también su esencia al mismo tiempo fragmentaria y

³⁷⁶ En 1976 Octavio Paz dictó seis conferencias en el Colegio Nacional de México sobre *El poema extenso en la edad moderna*. Este artículo fue una versión corregida de la primera. Ese mismo año también dictó el mismo curso en la Universidad de Harvard.

unitaria, enlazada con recurrencias y sorpresas, la pretensión de reflejar todo un mundo, etc. Por otra parte, Rastrollo Torres³⁷⁷ subraya: «Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento» (Rastrollo, 2011: 107), rasgos propios de la transgresión que supone la modernidad poética.

La obra del período romántico en que originalmente se puede observar al poeta y a la poesía misma como temas del poema es *The Prelude* (1799, 1805, 1850), de Wordsworth, donde se relata la historia de la formación del poeta y la imaginación poética a la vez (Paz, 1990: 25-27). Juan José Rastrollo destaca cómo a partir de este poema se vincula al poema de largo aliento tanto la experiencia vital del poeta como la interpretación o la búsqueda del conocimiento de sí mismo:

Ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, con *El preludio* de Wordsworth, el poema de largo aliento fue asociado a lo autobiográfico y a la autoexégesis del poeta, de su vida y de su práctica literaria; en el caso del poeta inglés, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez —como si de un torrente de palabras se tratara— su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento (Rastrollo, 2011: 111-112).

A finales del siglo XIX el simbolismo, por su parte, también aportó tres elementos relevantes a la formación del género del poema largo. Por un lado, retomó los dos temas de la poesía romántica: la poesía del poeta y la poesía de la poesía, y, entre estos dos,

³⁷⁷ En la bibliografía puede consultarse las referencias de los trabajos de Juan José Rastrollo Torres sobre el poema extenso moderno donde se caracteriza y actualiza el estado de la cuestión acerca de este tipo de composiciones vinculadas a la modernidad poética. En este sentido, su tesis doctoral (2015a) se convierte así en un referente primordial para abordar cualquier investigación al respecto, ya que hasta el momento ha sido muy reducida la teoría sobre esta forma poética.

propuso un diálogo entre la ironía y la analogía o entre la «conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal» (Paz, 1990: 27). Por otro lado, le adjudica al poema extenso la poética del poema que evita las explicaciones y favorece la insinuación. Así, el desarrollo del poema extenso ya no depende de la continuidad lineal, sino de la fragmentación y los silencios presentes en tales fracturas. Finalmente, se recurre y se da importancia al uso de la metáfora y el símbolo, los cuales apoyan la construcción fragmentada del poema para, de esa manera, evitar las descripciones y la narración (Paz, 1990: 27). Dentro de este período, Paz resalta dos obras que han marcado de manera decisiva la poesía del siglo XX: *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, composición que trata sobre la escritura del poema, es decir, «el poema del poema» (Paz, 1990: 28) y el poema «Song of Myself», incluido en *Leaves of Grass* (1855-1892), de Whitman, composición en el que el poeta es el tema principal, y en el que su yo se expande: «El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos» (Paz, 1990: 29). Con estos dos poemas largos, dice Paz, termina una primera modernidad a la que pertenecen el romanticismo y el simbolismo.

1.3. Crueldad y belleza

Aquí en la tierra se articula mediante dos ejes temáticos extremos: vida (belleza) / muerte (crueldad). A lo largo de la composición, estos temas se conjugan oponiéndose mutuamente y dibujando así una estructura rítmica según dicha alternancia en las distintas transiciones de cada poema y dentro de cada uno de ellos. Cuando ambos temas, belleza y crueldad, se entrecruzan, se produce una interrogante existencial cuya respuesta es imposible. Sobre esa imposibilidad gira el poema al final de la composición.

Conviene ahora comentar el llamativo dato que se obtiene al sumar los versos y los títulos de los poemas, justamente quinientos versos. Es posible que este número se deba a la

cantidad mínima reglamentaria para participar con el libro al Premio Adonáis (actualmente, en las bases se requiere de quinientos a ochocientos versos) al cual Juan Bernier se presentó en 1947, junto a sus compañeros cordobeses³⁷⁸. En cualquier caso, esta exactitud numérica revela igualmente una concepción sistemática y orgánica del libro-poema, una concepción que en 1977 unificará toda su obra reordenada bajo el revelador título de *Poesía en seis tiempos*.

Esta ordenación de su obra se basará en los seis ejes temáticos con los que Bernier vertebra su obra desde el inicio: el sur, el deseo, el hombre, la muerte, Dios y el ahondar. Estos temas pueden englobarse en la oposición que ya hemos adelantado: belleza y crueldad. En la primera se encontrarían el sur y el deseo, y en la segunda, el hombre y la muerte. Por otra parte, de manera más exclusiva, el conflicto religioso y existencial se da cita en los dos últimos apartados temáticos. La obra de Bernier revela así la escisión del sujeto poético entre la huida hacia un deseo pagano y su implicación histórica. Estas actitudes aparentemente opuestas o contradictorias son respuestas estéticas ante una misma realidad vital y social. Es la comparecencia clara de la historia lo que mejor identifica la poesía de Bernier y la distingue, en este sentido, del resto del grupo cordobés, cuya valoración interesada se ha sostenido como argumento para desacreditar a aquella poesía de la resistencia al franquismo, la llamada «poesía social»³⁷⁹; pero ¿qué duda cabe

³⁷⁸ Ricardo Molina presentó *La estrella de Ajenjo*; Pablo García Baena, *Junio*; Julio Aumente, *Nisán*; Mario López, *La tierra confundida*, y Juan Bernier, *Aquí en la tierra*, poemario que se publicaría en el otoño del año siguiente como el tercer número extraordinario de la revista *Cántico*. El premio, dotado con mil pesetas y la publicación, recayó sobre *Alegría*, de José Hierro, y los accésits fueron para Eugenio de Nora y Juan Ruiz Peña. La decepción del grupo cordobés motivó la aparición del primer número de la revista *Cántico*, en octubre del mismo año, 1947. Según el testimonio del propio Pablo García Baena, «De aquel fracaso de Adonáis nació *Cántico* y sus poetas buscaron el espacio literario que se les negaba, tenían algo que decir y un modo propio nuevo y permanente de decirlo» (García Baena, 2009: 207).

³⁷⁹ Desde ese punto de vista, es llamativa la relación que Celaya mantuvo con los poetas andaluces del grupo «Cántico». Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena editan en 1949 el poemario de Celaya *El principio sin fin* como cuarto número extraordinario de la revista incluyendo siete dibujos del pintor, poeta y dramaturgo Francisco Nieva. Por otra parte, anteriormente publicó, en 1948, al año siguiente de iniciar el proceso editorial de «Norte», el libro de Ricardo Molina *Tres poemas*, compuesto de tres partes:

de que todos ellos trataron de superar ese tiempo de silencio que la guerra había impuesto a los vencidos y, de algún modo, a los mismos vencedores? Baste citar el ensayo *Función social de la poesía*³⁸⁰, obra póstuma de Ricardo Molina (1971), para contradecir esa férrea postura que ha solapado la justa y merecida recuperación de la obra de los integrantes del grupo «Cántico» y, más concretamente, de la obra de Juan Bernier. En dicho ensayo, al hablar del poeta actual, Ricardo Molina reflexiona del siguiente modo:

El poeta, entre 1936-1967, tiende a hacerse un cantor social, lo que casi siempre involucra una actitud política, a tal punto que ser calificado de poeta social equivale casi a ser tenido por miembro de determinado partido. En Neruda, el acento político es más intenso que el social. La politización no le ha atado ni coaccionado, afortunadamente: su poesía es más ancha y caudalosa que nunca. Los espléndidos logros nerudianos dan un poderoso mentís a los enemigos de la poesía política, que la juzgan reciente desvirtuación, cuando la verdad es que su antigüedad se remonta a la lírica griega y nunca dejó de ser cultivada. Píndaro, Horacio, Claudiano, Dante, Herrera, Quevedo, Hugo fueron grandes poetas políticos. En nuestros días son muchos los que han defendido el derecho de la poesía a ingresar en los dominios de la política. Tal, Gabriel Celaya en sus *Exploraciones de la poesía*, cuyo interesante epílogo nos hace reparar en las injustas condenas que viene sufriendo el poeta político. En cambio, objetiva, es fácilmente aplaudida cualquier pretensión pseudofilosófica o metafísica.

El alejamiento del poeta de la «res publica» se acentuó con la teoría del simbolismo y con la actitud estetizante, mimada desde fin de siglo XIX por la alta burguesía. Así se convertía al poeta en una criatura de lujo, hermano del precioso objeto ornamental, o del suntuoso animal decorativo: perrito, pavo real, canario, faisán, loro, etc. Y la poesía que había sido —a rachas, según los tiempos— una gran fuerza al servicio de los más altos ideales humanos, era reducida a la situación de un león domesticado o de un águila enjaulada (Molina, 1971: 299).

1) «Recitativo a tres voces (A Juan Bernier)»; 2) «Salmo (A Juan Costa y Mercedes Palacio de Costa)», y 3) «El poema de Pablo García Baena».

³⁸⁰ *Función social de la poesía* constituye un estudio agudo y documentado sobre la situación e influencia del poeta en cada sociedad, pueblo o cultura, pasando revista a las sucesivas metamorfosis del poeta en Sumer, Egipto, India, Babilonia, China, Grecia, Roma, el mundo helenístico, el paleocristiano y medieval, en el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo y los siglos XIX y XX.

1.4. El río y sus meandros: estructura de *Aquí en la tierra*

Retomemos ahora *Aquí en la tierra* para establecer relaciones con ciertos rasgos esenciales del poema extenso moderno³⁸¹. Una de las características fundacionales del poema extenso moderno es el elemento fluvial, que conjuga la sorpresa y la reiteración:

Este vínculo entre el canto del poema extenso y el murmullo del río lo podemos hallar desde los albores de la tradición del poema extenso moderno, con W. Wordsworth en *El preludio* describiendo la fluvialidad de lo existente. Desde el poeta anglosajón, el elemento fluvial se ha convertido en un topos asociado al discurrir del pensamiento y de la imaginación poética (Rastrollo, 2011: 106).

³⁸¹ Rastrollo Torres (2015a) expone un corpus de obras como canon o paradigma del poema extenso moderno escrito a partir del Romanticismo, de Wordsworth a Boris A. Novak, e incluye en su amplia relación el libro de Bernier:

El Preludio (W. Wordsworth, 1799-1850), *Canto a mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Una tirada de dados* (S. Mallarmé, 1897), *Oda marítima* (F. Pessoa, 1914), *Los Doce* (A. Blok, 1918), *El cementerio marino* (P. Valéry, 1920), *Anábasis* (Saint-John Perse, 1921), *La tierra baldía* (T. S. Eliot, 1922), *Poema del fin* (M. Tsvetáieva, 1924), *El puente* (H. Crane, 1930), *Altazor* (V. Huidobro, 1931), *The Cantos* (E. Pound, 1925-1970), *Drop a star* (L. Felipe, 1933), *Más allá* (J. Guillén, 1936), *El hombre con la guitarra azul* (W. Stevens, 1937), *Muerte sin fin* (J. Gorostiza, 1938), *Poema sin héroe* (A. Ajmátova, 1940-1962), *Canto a un dios mineral* (J. Cuesta, 1942), *Notas para una ficción suprema* (W. Stevens, 1942), *Elegías de Bierville* (C. Riba, 1943), *Cuatro cuartetos* (T. S. Eliot, 1944), *El contemplado* (P. Salinas, 1946), *Alturas del Macchu Picchu* (P. Neruda, 1946), *Cementiri de Sinera* (S. Espriu, 1946), *Paterson* (W. C. Williams, 1946-1958), *Sindbad el varado* (G. Owen, 1948), *Espacio* (Juan Ramón Jiménez, 1941-1954), *Aquí en la tierra* (J. Bernier, 1948), *Lamentación de Dido* (R. Castellanos, 1955), *Aullido* (A. Ginsberg, 1956), *Piedra de sol* (O. Paz, 1957), *Metropolitano* (C. Barral, 1957), *La ragazza Carla* (E. Pagliarani, 1959), *Las cenizas de Gramsci* (P. P. Pasolini, 1960), *Briggflatts* (B. Bunting, 1965), *La piedra absoluta* (M. Adán, 1966), *Revelaciones de Rafsol* (R. J. Muñoz, 1966), *Anagnórisis* (T. Segovia, 1967), *Tres poemas, Autorretrato en espejo convexo*, *Una ola* (J. Ashbery, 1972-1975-1981), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (J. Sabines, 1973), *Descripción de la mentira* (A. Gamoneda, 1977), *The Martyrology* (B. P. Nichol, 1978-1985), *Tercera Tenochtitlan* (E. Lizalde, 1982), *Galaxias* (H. de Campos, 1984), *Blanco en lo blanco* (E. de Andrade, 1984), *Hospital Británico* (H. Viel Temperley, 1986), *Omeros* (D. Walcott, 1990), *El Levante* (M. Cărtărescu, 1990), *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini y Bajo forma humana* (M. Luzi, 1994-1999), *Escena de la película Gigante* (T. Villanueva, 1994), *Los neochilenos* (R. Bolaño, 1998), *La tumba de Keats* (J. C. Mestre, 1999), *El libro, tras la duna* (A. Sánchez Robayna, 2002), *Matar a Platón* (C. Maillard, 2004), *El carrito de Eneas* (D. Samoilovich, 2005), *Han vingut uns amics*, (T. Marí, 2010), *Icaria* (J. M. Rodríguez Tobal, 2010), *Rapsodia* (P. Gimferrer, 2011), *Entreguerras* (J. M. Caballero Bonald, 2012), *Vrata neprovrata* (Boris A. Novak, 2014).

Se trata de una propuesta abierta a la que se podría añadir otras obras como las siguientes: *Troppo mare* (Egea, 1984), *Caída* (García, 2002) o *Vida y leyenda del jinete eléctrico* (Pérez Azaústre, 2013). Por otra parte, la obra poética de Félix Grande recogida en el volumen *Biografía* (1958-2010) se presta a estudiarse desde el punto de vista del poema extenso, por ejemplo, en el libro *La cabellera de la Shoá* (2010) o en su última obra, *Libro de familia* (2011), que recoge composiciones tan interesantes, desde nuestra perspectiva, como «El madrigal del odio muerto».

De esta manera da comienzo *The Prelude* en su versión de 1799:

Was it for this
That one, the fairest of all rivers, loved
To blend his murmurs with my Nurse's song,
And from his alder shades, and rocky falls,
And from his fords and shallows, sent a voice
That flowed along my dreams?³⁸² (Wordsworth, 1999: 10)

En *Aquí en la tierra* encontramos también este espacio fluvial³⁸³ donde transcurre el pensamiento torrencial de Juan Bernier. Así, en el poema «Morir» leemos:

Me he parado a pensar muchas veces sobre un cuerpo perfecto,
sobre una forma bella o una atmósfera o un aire puro que se aspira
y a veces, el sonido solo de una esquila en el campo
me ha sobrecogido hasta fundirme con la entera onda de su éter vibrante.
Otras, sentado sobre el latir intenso de unos sentidos ávidos,
yo, Juan Bernier, me paré muchas veces
como desde una roca desde la cual miramos un horizonte puro
y vemos extasiados cualquier *torrente* que a nuestros pies se estrella
(Bernier, 2011b: 46-47, vv. 16-23; la cursiva es nuestra)

Por otro lado, en el pasaje de su *Diario* «Escribir es un desahogo», leemos:

Pero es legítimo que cuando un hombre ha sufrido toda su vida el ser distinto de los otros, cuando toda su persona y conducta ha estado bajo estos duros complejos, es preciso, digo, que tenga una satisfacción, un desahogo, y puede ser impelido a escribir el caos profundo de su pensamiento, de sus actos comunicables, mudos,

³⁸² «¿Fue por esta razón / por la que el más hermoso de los ríos gustaba / de mezclar sus murmullos al canto de mi aya, / y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas, / sus vados y bajíos, enviaba una voz / que fluía a través de mis sueños?» (Wordsworth, 1999: 11)

³⁸³ Sobre este espacio fluvial de los poemas extensos remitimos de nuevo a Rastrollo: «Son poemas-río en los que el yo poético ficcionalizado por Whitman, Jiménez, Ribas, Paz, Neruda o Eliot inicia en soledad su canto / llanto a orillas de un río o lago —Derwent, Hudson, Leman, Kama, Mississippi, Wilcamayo, Támesis—, que, como si de su pensamiento se tratara, fluye y se dispersa universalmente» (Rastrollo, 2011: 106)

secretos... Así yo busco en estas memorias algo así como alguien, un amigo en quien confiarse.

Estoy, por otra parte, convencido de que mi caso no es más interesante que el de otros muchos que no cito, o bien que sus sucesos, más o menos secretos, pudieran ser mejor contados. La vida entera es una recta monótona y los momentos en que se curva o se quiebra son los que para mí merecen contarse (Bernier, 2011a: 256).

Esos momentos en que se curva, se quiebra la recta monótona de la vida (poema) se equiparan en este tipo de composición, como *Aquí en la tierra*, con «la sorpresa y la recurrencia» como principios articulatorios del poema extenso moderno, principios que se relacionan a su vez, respectivamente, con la ironía (sorpresiva) y la analogía (recurrente) propias de la modernidad romántica, según explicaba Octavio Paz en el capítulo «Analogía e ironía», de *Los hijos del limo* (Paz, 1974: 91-114). Paz presenta los dos conceptos como fuerzas antagónicas: la analogía es la ciencia de las correspondencias; la ironía es la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único, es «la herida por la que se desangra la analogía» (109). La ironía rompe, en definitiva, la unidad que supone la analogía. La analogía pertenece al tiempo del mito; la ironía pertenece al tiempo histórico.

La dicotomía sobre la que reflexiona Paz, analogía e ironía, también tiene su correspondencia lingüística en la poesía de Bernier. En este sentido, es paradigmática la cuarta composición de *Aquí en la tierra*, «Pero él llamaba a la muerte...», en la que conviene detenerse ahora para abordar ciertas características extrapolables al resto del libro. Sin ir más lejos, comprobamos en esta pieza cómo cristaliza lingüísticamente lo analógico (mediante el nexos «como») y lo irónico (mediante el nexos «pero»). Todas sus estrofas impares comienzan de la misma manera (símiles o imágenes expresadas con un verbo copulativo y el nexos comparativo: «La vida es bella como...») y son un canto a la hermosura natural-espiritual que el orden universal mantiene en lo vivo, mientras que las

estrofas pares, anafóricamente, remiten al título de la composición y, de forma muy minuciosa, desglosan la crueldad humana mediante la descripción de la tortura de un reo cuya identidad histórica conocemos al final, en el antepenúltimo versículo: Damiens³⁸⁴.

También, estructuralmente, la ironía producirá el contraste frente a las recurrencias y variaciones de un tema. Con estos elementos, repetición y contraste, análogos a los de una pieza musical, podemos organizar el poema y analizar su estructura según el orden elegido por el autor para presentar los distintos temas (ideas musicales) que se integran. Así, *Aquí en la tierra* se articula mediante dos extremos, vida (belleza) / muerte (crueldad), y el interrogante de la propia existencia en este mundo, aquí en la tierra: el propio poema que gira sobre sí mismo y sobre la propia voz del poema.

A continuación, nos detendremos en cada una de las partes o poemas para comentar su función en la unidad y analizar detalladamente su contenido y las relaciones que podemos establecer con otros poemas extensos o de gran aliento, es decir, observar los márgenes y las modulaciones que *Aquí en la tierra* establece con respecto a la modernidad. Pero antes de continuar profundizando en este gran poema, conviene ahora presentar la siguiente tabla, donde se refleja los datos principales del poema sobre su estructura:

- El cómputo de los versos del poema tanto global como de sus distintas partes.
- La representación esquemática a través de flechas hacia arriba o hacia abajo, según indique un movimiento ascendente hacia lo sublime o el movimiento opuesto hacia la decadencia. De esa alternancia surge el movimiento ondulante que estructura este poema extenso de la modernidad.

³⁸⁴ Bernier recrea el suplicio histórico de Robert-François Damiens, condenado a la pena más cruel que se aplicaba en el Antiguo Régimen: fue quemado y después descuartizado, el castigo en Francia para los regicidas (atacó al rey Luis XV el 5 de enero de 1757), cuya sentencia se cumplió el 28 de marzo de 1757. Michel Foucault, en su ensayo *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975), expuso una descripción muy gráfica de la ejecución pública de Damiens. Este caso supondrá el cambio en la penalidad (propia del Antiguo Régimen) a otra penalidad en la que desaparece el espectáculo de los suplicios, es decir, la conversión del castigo en «la parte más oculta del proceso penal» (Foucault, 1976: 11).

ESTRUCTURA DE <i>AQUÍ EN LA TIERRA</i>						
PARTES O POEMAS (6 TIEMPOS)	Deseo pagano	Miro, ansiosamente, miro...	Morir	Pero él llamaba a la muerte...	Interrogación	Aquí en la tierra
NÚMERO DE VERSOS (494 versos + título de cada poema: 500 versos)	vv. 1-42 (42)	vv. 43-90 (48)	vv. 91-171 (81)	vv. 172-239 (68)	vv. 240-373 (134)	vv. 374-494 (121)
ALTERNANCIA Y MOVIMIENTO ↑: vida (belleza) ↓: muerte (crueldad)	Preludio	↑...	...↓	↑↓↑↓...	¿... espiral (movimiento centrípeto)	...? espiral (movimiento centrífugo)

«Deseo pagano» (Bernier, 2011b: 41) es el poema liminar, que sirve de entrada o preparación al resto de la obra. Funciona, pues, como un preludio musical en la composición *Aquí en la tierra*. Es el poema más corto (42 versos) y de mayor variedad métrica (tiempo o compás) y cuyo ritmo es también el más ágil (con versos trisílabos). En la misma proporción, encontramos la mayor condensación lírica y simbólica, donde más presente está la influencia simbolista. Es significativa, por ejemplo, la falta de puntuación en los versos más cortos:

Mi mente ensombrecida tiene sed
de mármol
de blancura
de línea (vv. 10-13).

El influjo de *Un coup de dés* (Mallarmé³⁸⁵, 1897) se deja sentir en la experimentación de estos versos, cuya disposición pretende fortalecer el sentido de un goteo de palabras

³⁸⁵ En su artículo «Linealidad poética entre Mallarmé, Cernuda y Juan Bernier», publicado en el número 36 de la revista sevillana *Cal*, Manuel Jurado López (1979: 22-25) reflexionaba sobre la interrelación entre los tres poetas a través de ciertos temas como el mito de Narciso o el tratamiento de la naturaleza y del erotismo,

(«mármol», «blancura», «línea») que buscan precisamente ese espacio en blanco que deja el papel liberado por la línea breve y fragmentada de la escritura. Se intensifica así el sentido de lo puro y lo pagano, entendido como lo no contaminado aún por la oscuridad que asume el ser humano tras la experiencia del vivir.

Se trata de una invocación prometeica del poeta para resucitar los dioses paganos (la belleza muerta enterrada en la naturaleza) en dioses vivos de carne y hueso. Así, a través de este tipo de ambiciosas composiciones el poeta pretende crear un nuevo orden epistémico, resignificar el cosmos, recuperar (como un Prometeo) el fuego o los fragmentos escultóricos y cadavéricos de su propia memoria. Los modos de expresión del conflicto del hombre moderno son múltiples y los poemas largos lo manifiestan de manera heterogénea. No obstante, bien podríamos establecer una relación de este inicio de *Aquí en la tierra* con los versos iniciales de *The Waste Land* (Eliot, 1922). La idea de la regeneración, simbolizada en la estación primaveral (o en las fuentes, la lluvia y, en general, cualquier símbolo de fertilidad), aparece matizada en el inicio de *The Waste Land* por la crueldad que supone la imposibilidad de dicha regeneración. Abril es un mes cruel porque trata de hacer brotar la vida de lo muerto, porque aleja ese olvido con el que se cubre el hombre para evitar enfrentarse con el páramo. Así, la necesidad y la esperanza de regeneración son crueles para el hombre porque, junto con ellas, percibe la imposibilidad que conllevan.

I. The Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain.

así como el uso de ciertos símbolos negativos (soledad, clausura, prisión, noche), propios de la filosofía hegeliana.

Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A Little life with dried tubers (Eliot, 2001: 64)³⁸⁶.

Volveremos al final de nuestro análisis a este poema para una segunda lectura interpretativa tras el estudio general. Ahora tan solo interesa apuntar dos ideas más sobre la función inicial de «Deseo pagano». Por un lado, la invocación al tiempo pasado (edad de oro, paraíso perdido...) y a los dioses paganos recuerda también los inicios de las antiguas epopeyas clásicas, invocando a las musas. Por otro lado, en la referencia exhortativa a Juliano el Apóstata podríamos ver un paralelismo de Virgilio, el acompañante pagano de Dante en su *Divina Comedia*. En cualquier caso, ambas notas son hipótesis interpretativas que encerrarían la parodia y la ironía como elementos transgresores del poema. En definitiva, asistimos a una ruptura con la tradición desde la diferencia, una diferencia que configura naturalmente la modernidad de Bernier. La relevante elección de Juliano el Apóstata³⁸⁷, en este sentido, se identifica con un valor clave que palpita en toda la obra literaria de Bernier: el deseo o ansia de un paganismo que permita la libertad del sujeto (desde lo espiritual a lo sexual) y que se oponga a la reclusión de la moral judeocristiana. Además de ser el icono del paganismo al que Bernier invoca

³⁸⁶ «I. El entierro de los muertos / Abril es el mes más cruel, hace brotar / lilas en tierra muerta, mezcla / memoria y deseo, remueve / lentas raíces con lluvia primaveral. / El invierno nos tuvo cobijados, cubriendo / de nieve olvidadiza la tierra, alimentando / una pequeña vida con tubérculos secos» (Eliot, 2001: 65).

³⁸⁷ Nombre por el que es más conocido Flavio Claudio Juliano (c. 331-363), emperador romano (361-363), que intentó restaurar el paganismo después de la adopción del cristianismo llevada a cabo por su tío el emperador Constantino I el Grande. Nació en Constantinopla y pronto abandonó las creencias cristianas por el neoplatonismo, lo que dio lugar a su denominación del Apóstata. En el 355 el primo de Juliano, el emperador Constancio II, le dio el título de César y le nombró comandante del ejército romano de la Galia. En el 360 sus tropas le proclamaron emperador, y un año después Constancio fallecía cuando se disponía a enfrentarle, quedando así Juliano como el principal dirigente del Imperio. Juliano se dirigió hasta Constantinopla y Antioquía, donde volvió a abrir los templos y restituyó el paganismo como culto estatal en lugar del cristianismo. Su reinado fue interrumpido bruscamente cuando murió luchando contra los persas en Mesopotamia el 26 de junio de 363, y sus reformas religiosas fueron anuladas. Se conservan dos obras satíricas suyas, además de una colección de sus discursos y cartas.

y apostrofa, Juliano el Apostata no deja de ser una figura naturalmente vinculada a la poesía maldita que instaura Baudelaire. Sin duda, el influjo de *Las flores del mal* se dejó notar en el poeta inglés Algernon Swinburne, que en 1866 compone «Himno a Proserpina», un poema que comienza con la frase «Vicisti Galilae»³⁸⁸ puesta en boca de Juliano³⁸⁹, y donde el poeta inglés se lamenta del triunfo del cristianismo, por cuya culpa «el mundo se volvió gris», un tema que comparte igualmente el «Deseo pagano» de Bernier.

Hay que destacar, igualmente, la autonomía de esta pieza con respecto al resto del poema. De hecho, también puede entenderse como un sueño opuesto a la pesadilla que suponen las restantes partes de *Aquí en la tierra*: un viaje a la conciencia de los deseos reprimidos en un mundo cruel cuyo único Dios enmudece ante el interrogante existencial.

El poema³⁹⁰ continúa manteniendo el tema de la belleza viva en la siguiente pieza, «Miro, ansiosamente, miro...», frase repetitiva que indica el cambio de movimiento y estructura el poema mediante la recurrencia; una estructura muy marcada en sus cuatro estrofas por el paralelismo y la diseminación de los siguientes campos semánticos: cabellos, vestidos, joyas ardientes y olor de los cuerpos, cuya *recolectio* encontramos en el antepenúltimo verso:

y mi alma se enciende en una borrachera deslumbrante
porque la belleza es un hálito que cada ser derrama

³⁸⁸ Se considera que la famosa anécdota según la cual Juliano se arrancó la lanza que le había herido y la arrojó hacia el cielo pronunciando la famosa frase «Vicisti Galilae» ('Has vencido, Galileo') es de origen apócrifo. Según Gore Vidal, en la nota que introduce su novela *Julian* (1964), el invento pertenece al apologista cristiano Teodoreto, quien lo escribió un siglo después de la muerte de Juliano (Vidal, 2008: 8).

³⁸⁹ También el poeta C. P. Cavafis mostró su predilección por la figura del Apóstata en composiciones como «Juliano, viendo negligencia» (1923), «Juliano en Nicomedia» (1924), «Juliano y los antioquenos» (1926). El interés por la vida de Juliano inspiró la obra *Emperador y Galileo* (1873), de Henrik Ibsen, así como la novela histórica del simbolista ruso Dimitri Merezhkovski (1861-1945) *La muerte de los dioses* (1896). Y, con posterioridad al poema de Bernier, destaca la novela histórica *Juliano*, de Gore Vidal (1964). *Dioses y legiones*, de Michael Curtis Ford (2002) y *El último pagano* de Adrian Murdoch (2004) revelan la vigencia literaria del emperador pagano en el siglo XXI.

³⁹⁰ Con «poema» nos referimos a partir de ahora al poemario completo *Aquí en la tierra*, asumiendo naturalmente su condición de «poema extenso moderno».

de los cabellos, los vestidos, las joyas ardientes o el olor de los cuerpos
y yo siempre
miro, ansiosamente miro (vv. 44-48).

Estos últimos versos de Bernier recuerdan el panteísmo globalizante y la fusión del poeta con la colectividad humana («porque la belleza es un hálito que cada ser derrama») que encontramos igualmente en *Song of Myself*, de Walt Whitman (Rastrollo, 2011: 109). También el modo de expresión del conflicto del hombre moderno en Whitman se relaciona con Bernier en el empleo del versículo. La aliteración vocálica y de las nasales especialmente transmite, junto al insistente ritmo trocaico del octosílabo, precisamente esa sensación de ansiedad que expresa. Esta inquietud altera angustiosamente la mirada por la que se accede a la belleza del mundo. Solo con la vista y el olfato se es consciente de la belleza exterior, aunque es imposible tocarla y fundirse en ella; de ahí la ansiedad. Por otra parte, ya se introduce el motivo central que protagonizar la penúltima parte del poemario: «una interrogación sin respuesta...» (Bernier, 2011b: 43).

Accedemos a la tercera pieza, «Morir», de manera abrupta mediante el contraste que supone este poema con el anterior. Si «Miro, ansiosamente miro...» supone una ascensión hacia lo vital, «Morir» es no querer mirar la palabra *muerte*. Es interesante la identificación entre los parónimos *morir* y *mirar*, que en el texto funcionan como antónimos. Por tanto, *vivir*, en este sentido, se identificaría consecuentemente con *mirar*:

Acaso no creo en mi muerte.
Acaso no, porque está lejos como un deseo demasiado pretencioso.
Como un país al que podríamos ir y no iremos nunca
mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier,
yo que preparo mis maletas para viajes largos
y acaricio cualquier futuro como si hubiese llegado,
esta gran piedra del camino, esta palabra *muerte*,
la esquivo sin mirarla (vv. 1-8).

No preparo las maletas para este viaje terrible,
hay como un hálito fuerte de mi carne viva
que impide ni aun pensar que he de realizarlo (vv. 37-39).

Aparecen ya dos elementos clave caracterizadores de este tipo de poema largo moderno de contenido autobiográfico: por un lado, la autorreferencia o automención³⁹¹ del autor («mi muerte está muy lejos y yo, Juan Bernier», v. 4) y, por otro, el motivo del viaje interior de la memoria o proyectado hacia el futuro, como en este momento («yo que preparo mis maletas para viajes largos», v. 5). Como explica Juan José Rastrollo:

En el trinomio viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un ejercicio memorístico, donde la protagonista es la memoria misma que intenta recuperar — como forma de evitar su disolución — el tiempo y el espacio perdidos [...] El poema de largo aliento se manifiesta como un volver hacia las cicatrices del pasado y un ir hacia la raíz del olvido para restituirlo (Rastrollo, 2011: 111).

En el caso de *Aquí en la tierra* posiblemente lo que se quiera restituir sea la conciencia moral tras la experiencia bélica del poeta:

Cuando he visto peleles sangrientos, sucios en la tierra,
que estaban cosidos a bayonetazos
como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras fuera
o aquellos de la cara negra,
aquellos bajo el muro blanco, con las manos atadas con cuerdas,
caídos boca abajo besando un charco bermejo en la arena (vv. 52-57).

Y de nuevo el interrogante («el porqué y el para qué de una vacilante certeza», v. 61):

³⁹¹ El poeta se nombra a sí mismo dando su nombre propio, lo que indica la voluntad del «yo» de individualizarse de esta manera y de que el lector reconozca este gesto como una adhesión y continuidad entre quien escribe y firma el libro, y quien vive la experiencia (física o mental) que se refiere en el poema. Este hecho hace que se establezca automáticamente el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975: 22-23), es decir, invita al lector a leer autobiográficamente.

Sin duda es verdad este futuro atroz donde la tela podrida de la carne
se deshilacha y rompe,
final de un largo sueño en el que todo ha sido pensar,
pensar el porqué y el para qué de una vacilante certeza,
donde algo que llamamos tiempo se escapa y agarrota en los dedos
en una hora hinchada o en un minuto monstruoso,
en el que todos los ratos tristes, los quejidos que han pasado y los sollozos
desde el primer vagido al último grito angustioso
se estrujan como una esponja de hiel sobre los labios secos (vv. 58-66).

En la cuarta pieza, de nuevo, las partes se unen a través del contraste. En este caso, además, toda su estructura es alterna. Podríamos interpretar la estructura de «Pero él llamaba a la muerte...» como una perfecta sinécdoque de *Aquí en la tierra* y, simplificando aún más, de la poética dialéctica o bipolar de Bernier. De esta manera se desarrolla el poema con la típica alternancia de la analogía del mundo bien hecho con el «pero», que fractura, en este caso, de manera abismal la belleza del mundo con la tortura del reo protagonista. Destaquemos también la hibridez dramática del poema y su desarrollo épico, en tanto que se cuenta la historia del martirio de Damiens, el regicida. Es interesante apuntar también el factor de la sorpresa final al revelarse el nombre del reo, su existencia histórica y real como paradigma de los condenados y torturados³⁹², del ser martirizado, que evoca Bernier alegóricamente. Recordemos, antes de pasar a la siguiente parte, el inicio de *La tierra baldía* para compararla con el siguiente fragmento del poema:

La vida es bella como una aurora de abril
goteante de agua sobre las hojas pulidas

³⁹² Con respecto a la crueldad de la escena, podríamos conjeturar que Bernier pudo presenciar en la guerra episodios reales de extrema violencia y que dicha traumática experiencia (*erlebnis*) habría motivado la escritura, quizás terapéutica, del poema. Sobre la posibilidad de tratarse de un episodio concreto, el de la ejecución de Antonio Romero Jiménez (1875-1939) remitimos al comentario del poema «Pero él llamaba a la muerte...», en el apartado 1.4 del capítulo segundo de la presente tesis.

cuando el sol rompe la neblina del río
y se encienden los prados en húmedos reflejos.

Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba.
Su grito era áspero y ronco su estertor gemebundo
de carne machacada y de músculos rotos,
anhelante melodía de nervios que se quemán
en un cuerpo preso, impotente y sensible. (vv. 12-20).

Tras la rueda dialéctica de «Pero él llamaba a la muerte...» volvemos a la autorreferencia diarística y, por tanto, a la primera persona. Parece que, tras el martirio del hombre en la parte anterior, el poeta recoge el testigo presentándose con la expresión *Heme aquí*, que tanto recuerda al *Ecce homo* ('he aquí el hombre') y que, igualmente, Dámaso Alonso la había utilizado en el poema «La injusticia»³⁹³ de *Hijos de la ira*. En cualquier caso, se trata de una expresión con resonancia bíblica, una resonancia que, por otra parte, está presente a lo largo de todo el poema a través de sus versículos y que no deja de ser una transgresión del modelo sagrado, al igual que el propio título, *Aquí en la tierra*, que nos remite a la oración cristiana del «Padrenuestro» («Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo»). Pero no nos interesa ahora desarrollar este aspecto formal. Simplemente destacamos que el poema comienza señalándose a sí mismo, es decir, a la propia voz del personaje poético, cuya máscara coincide con su propio nombre, como si de un diario se tratara:

Heme aquí que con una lámpara encendida velo
solo entre cuatro paredes ya y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna
23 de marzo del año lluvioso de 1947

³⁹³ Este poema no figura en la primera edición de 1944, sino en la segunda de 1946 que fue ampliada con poemas escritos entre 1944 y 1945: «La injusticia», «El último Caín», «En la sombra», «La obsesión» y «A la Virgen María». Según el poeta, la creación del poema «La injusticia» fue provocada por alguna noticia pública nacional que le hirió profundamente. Reproducimos los versos 50-53 del mismo: «Heme aquí: / soy hombre, como un dios, / soy hombre, dulce niebla, centro cálido, / pasajero bullir de un metal misterioso que irradia la ternura».

como un preso que jamás sale, pero en cuyo cerebro está presente el mundo
como si sus ojos barrenasen el opaco cristal de las tinieblas, así mi lámpara y yo
sobre Norte, Sur, Este y Oeste, heridos por el berbiquí agudo de una interrogación
que lanza una pregunta sin límites, ancha como una estepa en que anochece
honda como un suspiro cuya raíz está escondida entre una ceniza de tristeza
pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo
acaso a la palpitante alma que se adivina en el sueño nocturno de las cosas

(vv. 1-10).

Esta parte, «Interrogación» (134 versículos), es la más extensa junto al siguiente y último poema homónimo del libro, «Aquí en la tierra» (121 versículos). Son piezas que podrían considerarse a su vez como dos composiciones extensas. Especialmente, están más vinculados a la escritura autobiográfica, y es posible que su creación originalmente se haya producido en el proceso de escritura del *Diario*. En cualquier caso, los dos poemas últimos pueden considerarse un mismo bloque distinguido del conjunto de *Aquí en la tierra*, según los rasgos que hemos expuesto. Del mismo modo distinguimos una primera parte, formada por «Deseo pagano», la pieza más lírica, que puede considerarse una obertura del libro; la segunda, compuesta por «Miro, ansiosamente miro...», «Morir» y «Pero él llamaba a la muerte...», en la que es posible establecer una correspondencia sobre la existencia humana de tesis-vida, antítesis-muerte, y síntesis-dolor; y, por último, una tercera parte formada por los grandes poemas «Interrogación» y «Aquí en la tierra», en la que se observa una progresión hacia un mayor prosaísmo.

Si «Interrogación» termina en una espiral que gira hacia dentro del sin sentido de la existencia humana («con la fría e inquieta sinrazón de las tempestades sin alma, / cuando no sabe por qué está allí en medio del mar / ni por qué ha de morir agarrado al yugo sin sentido de la rueda», vv. 132-134), en el siguiente gran poema, que da título al libro, «Aquí en la tierra», se mantiene la espiral de la incompreensión del sujeto en el mundo, pero se cambia el sentido centrípeto del interrogante en el alma del poeta hacia una fuerza

centrífuga que rige la rotación universal, metáfora característica de los extensos poemas de la modernidad, constituidos como una maquinaria en movimiento perpetuo lleno de alternancias y oscilaciones:

pero no, no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba
porque aquí abajo, del mar oscuro de la tierra surge una niebla que oculta tu presencia
y los que lloran y beben el vino ruin y ácido de las tabernas te miran fijamente
porque pusiste demasiada piedad en sus ojos, demasiada misericordia en sus oídos
y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...

(vv. 117-121).

Con este último versículo («y gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera...»), el que hace el número quinientos, concluye el gran poema extenso de la posguerra española *Aquí en la tierra*, un versículo que nos remite, de nuevo, como ya apreciamos en la composición inicial «Deseo pagano», al autor de *The Waste Land*. En esta ocasión, Bernier hace resonar los últimos versos de *The Hollow Men* (1925) de T. S. Eliot para cerrar su libro:

This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper³⁹⁴ (Eliot, 2001: 112).

Eliot³⁹⁵ nos dice que el mundo acaba «no con una explosión, sino con un sollozo». Bernier termina igualmente su gran poema global, de manera análoga, con «un sollozo cualquiera», pero mostrándonos el infinito girar de un poema-mundo inalterable ante el desconsuelo humano.

Este sintagma «un sollozo cualquiera» funcionará once años más tarde de bisagra para

³⁹⁴ «Así termina el mundo / no con una explosión sino con un sollozo.» (Eliot, 2001: 113).

³⁹⁵ Recordemos que T. S. Eliot había recibido el Premio Nobel de Literatura en el mismo año de la publicación de *Aquí en la tierra* (tercer número extraordinario de *Cántico* publicado en otoño de 1948), así como la semblanza sobre Eliot («Mr. T. S. Eliot, Russell Square, 3 julio 1936») y la traducción de *The Hollow Men*, que José Antonio Muñoz Rojas realizó para el número 8 de la revista (diciembre 1948-enero 1949), último número de la primera época de *Cántico*. Reproducimos los dos últimos versos de la versión de Muñoz Rojas: «así acaba el mundo / no con un puñetazo sino un sollozo».

unir *Aquí en la tierra* con el segundo título de Bernier, *Una voz cualquiera* (1959), un libro que mantiene claras concomitancias con el anterior, pero que establece una diferencia fundamental desde el propio título: la voluntad de disolución del sujeto lírico en una voz cualquiera frente al carácter de representación autorial que los elementos enunciativos autorreferenciales ha revelado en nuestro análisis de la obra. No obstante, en *Una voz cualquiera* las referencias a la ciudad de Córdoba, por ejemplo («una ciudad cualquiera»), servirán igualmente de anclaje de la realidad biográfica del sujeto lírico.

1.5. Una lectura

Tras el análisis estructural que hemos desarrollado de *Aquí en la tierra*, modulando su modernidad en el molde propio del poema largo según lo describía Octavio Paz (1990: 11- 30)³⁹⁶, parece interesante volver al inicio del libro, al preludio, «Deseo pagano», cuyo sentido, tras la interpretación del resto de la obra, adquiere una nueva dimensión, menos abstracta, una lectura autobiográfica a la luz del sistema simbólico que emplea Bernier y que está presente tanto en su *Diario* como en la poesía posterior. Si interpretamos *Aquí en la tierra* como el fluir de la conciencia autobiográfica de Bernier, cabe entender este extenso poema como un intento de formular su experiencia de la guerra (parafraseando el título del poema de Gil de Biedma), como una epopeya subjetiva del hombre que, atormentado por la crueldad humana, busca una respuesta en el vacío, en el abismo que fractura la modernidad. Recordando, con Octavio Paz, que el poema simbólico no cuenta, ni siquiera dice, sugiere, quizás no sea descabellado, tras todo lo dicho, interpretar «Deseo

³⁹⁶ Para sintetizar la descripción de Octavio Paz, debemos señalar que las partes del poema largo no tienen completa existencia autónoma, pero cada una aparece como parte y cada parte tiene vida propia; la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. La poesía está regida, así, por el doble principio de la variedad dentro de la unidad; aparece la recurrencia: un principio cardinal. El metro, sus acentos, la rima, los epítetos, se repiten como motivos, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas. Lo que llamamos desarrollo es la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.

pagano» como una invocación a la propia conciencia del poeta, que desea la resurrección de los muertos en la guerra que vivió. La ironía simbólica duplicaría la imagen subjetiva (onírica, surrealista, modernista decadente) de un *locus amoenus*, por su opuesta y cruel visión de los cadáveres tras la batalla³⁹⁷:

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto, paciendo los sonidos de los vientos suaves.
Inmóviles escuchas de la tarde
puros dioses de mármol sobre el verde,
marfil amarillento a los rayos del ocaso,
dioses azules en las sombras casi, más tarde fundidos en la noche.
Yo os invoco: que mi voz resucite vuestros restos deshechos,
vuestros torsos desnudos que se bañan en las lágrimas húmedas y soñolientas de los
[prados (vv. 1-8).

En *Aquí en la tierra* se encuentra el poema romántico que tuvo como tema del canto a su cantor y al canto mismo. Por otra parte, también encontramos el diálogo entre ironía y analogía que desplegó el Simbolismo: la conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal. En Bernier, además, esas correspondencias se sistematizan a lo largo de su poema, sobre todo, como elementos contrarios, opuestos: simbología del color (blanco / negro), simbología de la luz (claridad / oscuridad) o simbología del espacio (arriba / abajo, dentro / fuera, etc.). Son elementos, pues, que le confieren al poema una gran cohesión interna. Por otra parte, las distintas piezas o poemas que componen la obra se han ligado gracias a las dos estrategias estudiadas con las que hemos conjugado la unidad estructural de este libro como si de una pieza musical se tratara: la analogía (repetición) y la ironía (contraste). Queda de este modo demostrada la originalidad en las

³⁹⁷ Esta interpretación de «Deseo pagano» se ve reforzada por la ilustración que antecede al poema, un interesante dibujo a tinta de Miguel del Moral que representa una figura fantasmagórica y surrealista, sin ojos ni rostro, en la que se puede adivinar a su vez otras formas superpuestas mediante los pliegues escultóricos del vestido. La imagen bien podría representar una estatua alegórica sobre la muerte o la guerra, unos hombres huecos. Véase dicha ilustración en el apartado 1.3. de los anexos.

letras hispánicas de esta obra singular, un gran poema extenso de la modernidad en el período histórico de la posguerra española, así como en la coyuntura personal del poeta, que consigue adaptar su literatura testimonial o diarística a una poesía pública donde los contornos del «yo» se difuminan para trascender, pero no desaparecen.

2. Belleza y crueldad: una poesía bipolar

Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino.

Vicente Aleixandre

En este apartado abordamos la poesía del poeta cordobés para realizar un acercamiento hermenéutico de su poesía, considerando la prosa literaria de su *Diario* (Pre-textos, 2011) como elemento comparativo de motivos, temas y obsesiones que tienen una correspondencia con su discurso lírico. Analizaremos, pues, ciertas isotopías o recurrencias que van conformando una simbología personal de la literatura de Juan Bernier y que, de alguna manera, desemboca en dos visiones del mundo opuestas entre sí. Por un lado, la idea de un mundo natural donde impera la belleza o lo sublime. Y, por otro lado, el mundo del hombre donde tiene cabida las realidades más injustas, incomprendidas o crueles. Apreciaremos, pues, cómo tiene lugar este contraste en su obra y cómo ambos polos obedecen a un doble modo, estético y moral, de autorrepresentarse como sujeto escindido o desdoblado a través de su poesía.

Según hemos demostrado en el apartado anterior, el primer libro de Juan Bernier *Aquí en la tierra* fue estructurado mediante un mecanismo pendular de oposiciones (belleza / crueldad) y contrastes (analogía / ironía). Ese juego de correspondencias y contrarios se extrapola igualmente a su obra posterior ya sistematizada desde su primer libro y modulándose a lo largo de toda su producción. Así se va conformando un código poético propio en el plano semántico que, por otra parte, aportará al poema una interesante cohesión interna y un sistema de correspondencias.

Manuel Mantero en *Poetas españoles de posguerra* presentaba en su último capítulo «Pathos y ethos de la promoción (a modo de epílogo)» una suerte de tensiones comunes a la promoción de posguerra:

Creo que esta palabra [«tensión»] puede aplicarse a toda la promoción, define bien el *patetismo* de sus poetas. Es un *παθος* [pathos] que yo interpreto como sentimiento (pasión, sí), como tensión entre dos polos. Esto me parece enormemente característico de la promoción de los años cuarenta, que represento en once poetas³⁹⁸. [...]

Las tensiones apuntadas suceden en poetas tercamente asentados en una base ética. ¿Cuál es el *ηθος* [ethos], la *forma de ser poetas* de los miembros de la promoción?

Se expresa tanto en lo individual como en lo colectivo y se manifiesta en el lenguaje tanto como en los símbolos. Colocar el lenguaje y símbolos de la promoción bajo una luz ética no es una incongruencia, ya que estos poetas ponen ambos al servicio de su proyección humana. No se pueden disociar lenguaje y símbolos en tales poetas de sus temas y convicciones.

(Mantero, 1986: 525-544)

Recopilamos a continuación las tensiones apuntadas por Manuel Mantero en su estudio, las cuales consideramos aplicables en más o menos medida a la obra poética de Juan Bernier:

- **Postura ante lo divino**

- Tensión entre Dios y hombre (y aceptación o no aceptación de Dios)³⁹⁹.
- Tensión entre lo ascensional y lo inferior; entre luz y sombra⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Los poetas que trata el autor en esta obra son Carlos Bousoño, Camilo José Cela, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, José Luis Hidalgo, José Hierro, Ricardo Molina, Rafael Montesinos, Rafael Morales y Blas de Otero.

³⁹⁹ Con los precedentes de Unamuno y Dámaso Alonso en casi toda la promoción encontramos el asedio de lo eterno («Deseo pagano», «Poema del bien y del mal»), rebeldía ante la muerte («Morir») y lucha con Dios («Imprecación»).

⁴⁰⁰ Por ejemplo, en «Interrogación» leemos: «¡Oh! Mirar **arriba**, más allá de los soles encendidos en su pálido estertor agonizante / o, **abajo**, al espectral azogue que inquieta y late en cada cosa / a la elipse adivinada de los astros sobre el vacío mar de los éteres / o el pozo infinito donde el tacto deja de gravitar en el enmascarado caparazón de los átomos».

En el poema «Hombre» Bernier refleja la tensión de los hombres frente a Dios («no remontes en vano, Ícaro ilusorio: / Dios está arriba y el espacio es suyo»), concluyendo con la identificación total del hombre con la tierra, que da respuesta a la pregunta inicial acerca del origen («beso a la tierra, beso a ti mismo»). El hombre, por más que quiera, pertenece naturalmente a la tierra, nunca al cielo.

- Tensión entre el amor humano y el pecado⁴⁰¹.
- **El tiempo**
 - Tensión entre la vida y la muerte⁴⁰².
 - Tensión entre el presente y la infancia o adolescencia⁴⁰³.
 - Tensión entre la primavera y el otoño o invierno, y entre la primavera y la muerte o nada⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Es un eje temático principal en la obra de Bernier. En su obra asistimos a una modulación del tratamiento amoroso desde un código herméticamente velado hasta la explicitación de un homoerotismo efébo que desarrollaremos posteriormente. Veamos ahora ejemplos sobre la tensión entre el amor humano y el pecado, por ejemplo, en el «Poema del bien y del mal»:

Eva no se había dado cuenta de que había pecado
 porque aquel era su primer pecado y la manzana estaba deliciosamente dulce;
 pero la voz aquella de pronto borraba toda la dulzura del jardín;
 y la naranja y el limón y la granada se volvieron agrios;
 y en las peras de agua, en los melocotones, en las fresas,
 en el corazón tierno de las manzanas brotaron los gusanos. [...]
 Entonces volvieron al inmenso manzano de su pecado y se refugiaron bajo sus ramas;
 y ni un solo animal había con ellos porque hasta la serpiente había huido arrastrándose por el limo
 y el Árbol del Mal los cobijaba.

En «Los monstruos», leemos: «¿Qué pecado habían de hacer? Los acaricia. / Los monstruos tienen madre, comen de la manzana, beben, roen del pecado».

En «Oración» esta tensión es más extrema:

Tú has puesto como siete yemas en lo más profundo de mi ser,
 siete injertos desde el sueño de una cuna caliente donde dormía un niño,
 siete yemas que Tú llamas pecados en lo más profundo de mi ser.

En «Córdoba», sin embargo, la tensión se ha vencido en pos del pecado que ya es grato: «Córdoba ciudad de los pecados gratos». Y en «Tan sólo mirar» el poeta se pregunta: «¿Es un pecado que se vayan los ojos, / el que en el limpio cristal de la pupila apresemos imágenes, / ídolos de carne, y en nuestro templo propio, el aposento / del alma, lo escondamos?».

⁴⁰² Esta tensión en Bernier está directamente relacionada con otras dicotomías que se repiten constantemente. Así, *vida* remite al polo positivo de la naturaleza, el Sur, la belleza, el erotismo, la libertad, etc., frente a *muerte* que remite a motivos opuestos: crueldad, injusticia, suciedad, etc. Trataremos más profundamente esta tensión en el siguiente apartado.

⁴⁰³ Véanse los poemas «Hombre» y «Adolescencia». En el primero la infancia queda caracterizada por la piel suave y por la alegría, es el momento de la primera mirada al mundo; al convertirse en hombre, aparece una «sombra interrogante» y la piel se vuelve «tersa». Del niño que mira se ha pasado al adulto que pregunta. En «Adolescencia» esta tensión domina todo el poema: «El paso. El paso del niño hacia lo oscuro. / El paso del corazón naif, / el mar definitivo y contundente, / la garganta hacia el páramo sin hojas, / un pájaro sin cromos, aguzadas sus / plumas, el pie adelante del sueño y precipicio hacia la altura del ser / de dejar de ser niño. / Un tránsito caliente / hacia lo sucio...».

⁴⁰⁴ Véanse los poemas publicados en revistas previamente como «Marzo», «Primavera», «Verano», «Agosto», «Te hablaré» o «Unos miran», aunque quizás la mayor tensión se entre estos motivos se encuentre en el emblemático poema «Deseo pagano» que ya hemos tratado profundamente.

- **La Naturaleza**
 - Tensión entre Naturaleza y mundo urbano⁴⁰⁵.
 - Tensión entre fuerza e inocencia⁴⁰⁶.
- **El yo y el nosotros**
 - Lo subjetivo y lo objetivo⁴⁰⁷.
- **El lenguaje**
 - Tensión entre lo narrativo y lo lírico⁴⁰⁸.
 - Tensión entre forma poética y sentimientos⁴⁰⁹.
 - Tensión entre la angustia metafísica y el juego idiomático⁴¹⁰.
 - Tensión entre la palabra que quiere ser clara y popular, y la «literatura»⁴¹¹.
 - Tensión entre planos dispares, en lo fónico, lo sintáctico, lo semántico⁴¹².
 - Tensión entre oraciones gramaticales (y versos) y su carga semántica por medio de la adversación⁴¹³.

⁴⁰⁵ Es una tensión muy característica de la poética de Bernier, consecuencia de la poética bipolar de Bernier: belleza (naturaleza) / crueldad (ciudad).

⁴⁰⁶ Se relaciona con la nota a pie de página 403 referida a los poemas «Hombre» y «Adolescencia».

⁴⁰⁷ Bernier reflexionaba sobre esta tensión en su artículo «La antifantasia poética y Cernuda». De ella puede desligarse otras tensiones: prosa, verdad, objetividad, realidad, crueldad, etc., frente a lírica, mentira, subjetividad, fantasía, belleza, etc. La «antifantasia poética» supondría una hibridez excelente en la que es posible fundir verdad y poesía.

⁴⁰⁸ Es aplicable la información de la nota a pie de página 407.

⁴⁰⁹ Es aplicable la información de la nota a pie de página 407.

⁴¹⁰ La poesía de Bernier va adelgazando en la forma y aumentando en el aire metafísico de su último libro *En el pozo del yo*, el más metafísico de todos. Por el contrario, su poema más existencialista «Interrogación» perteneciente a su primer libro se caracteriza por su gran extensión tanto en número de versos como en la gran extensión de cada versículo.

⁴¹¹ Relacionado con la nota anterior, la poesía de Bernier evoluciona desde un lenguaje inicial más cercano a lo que se ha llamado la «estética de Cántico» con poemas hedonistas como «Canto del Sur» a un lenguaje cada vez más claro y sencillo que se aleja de los hipérbatos y la selección léxica cultista o modernista. Se observa una evolución, en este sentido, lineal a lo largo de su obra hasta llegar a la expresión más desnuda para expresar precisamente los más profundos pensamientos de índole metafísica.

⁴¹² Remitimos al análisis que desarrollamos en el capítulo segundo sobre el poema «Deseo pagano», un magnífico ejemplo donde los distintos niveles del lenguaje se conjugan brillantemente.

⁴¹³ En palabras de Manuel Mantero:

La adversación expresa una confrontación lingüística que define un conflicto del poeta; un complemento, también. Construcción bipolar, índice de ese patetismo propio de la humanización sin sosiego de los poetas de los años cuarenta (Mantero, 1986: 529).

2.1. El espejo invertido de la literatura o Juan Bernier desdoblado

El *Diario* de Juan Bernier ha revelado una imagen privada y oculta de nuestro autor que cuidó de proteger a lo largo de toda su vida. En él dejó su pensamiento y su experiencia íntima novelada en forma de diario de guerra, memorias de juventud y diario de posguerra hasta los años de formación del grupo de la revista *Cántico* en 1947. Su literatura nos enseña lo que su vida tuvo de máscara y nos devuelve la imagen natural del autor convertido en personaje de sí mismo. Juan Bernier se dedicó profesionalmente a la docencia, la arqueología y la historia. Su imagen pública fue la de un intelectual de gran altura desde su juventud hasta los últimos años de su vida en los que su lírica fue revalorizada por los críticos. Sus paisanos le nombraron Hijo Predilecto de la Ciudad en 1986 y tres años después le homenajearon rotulando una Plaza cordobesa con su nombre el día 12 de marzo de 1989. El 9 de noviembre de ese mismo año murió. En definitiva, la imagen pública de Bernier puede considerarse en aquel momento como la de un «sabio humanista local» naturalmente integrado entre sus coetáneos de la sociedad cordobesa del siglo XX.

Pero como la literatura no deja de ser un producto resultante de una trayectoria vital, nos interesa destacar ahora dos hechos que articulan, a nuestro modo de ver, su *Diario*. Uno es el que motiva su escritura, el *Diario* de guerra, su experiencia en el bando nacional al que se alista para preservar su integridad y supervivencia. Así, la huella de la crueldad humana quedaría indisolublemente presente en el poeta. Como muestra de ese terror, ante los fusilamientos de amigos y familiares en agosto de 1936, insertaría en el *Diario* un primer poema titulado «Poema de agosto»:

Como poema emblemático ya comentado, en este sentido, véase «Pero él llamaba a la muerte...».

Por la noche escribo:

POEMA DE AGOSTO

Noches de luna y de sangre. Ahí están mis amigos y
yo estaré acaso. En los muros del cementerio, las
caras son más pálidas que la cal.

Un ruido que llena todos los espacios nocturnos,
y, después, millones de estrellas en el cielo y unos
pocos hombres menos, en la tierra.

Unos hombres a quienes todos abandonan, todos.

Hasta su misma sangre les deja... (Bernier, 2011a: 78)

Por otro lado, la superación de la guerra significará también la liberación plena de su homosexualidad (pedófila), una cuestión que antes de la guerra parecía, según su *Diario*, algo más confusa y cohibida. Así, en 1939, anuncia en su *Diario* la escritura del poema «Deseo pagano» (1939). Esta versión inicial del poema se incluiría en el álbum manuscrito *Libro de don Carlos* (1941) que los integrantes del grupo artístico aún no formado de «Cántico» componen para obsequiar y homenajear al profesor López de Rozas a cuya tertulia musical eran asiduos. Se trata de un poema donde se expresa el deseo homoerótico y se canta al hedonismo carnal:

Deseo pagano

Dioses innúmeros perdidos en los campos
entre hierba y mirto paciando los sonidos
de los vientos suaves.

Inmóviles escuchas de la tarde,
notas chirriantes de timbales plañideros,
olas de mar a la caricia de los vientos,
orden y desorden, gritos, palabras,

confusas y vagas sinfonías de lamentos.
Perfume de siglos que haces inmortales,
tu voz es grave a veces, grave
como notas sin fin de catedrales
y otras veces vestidos de finura
finges alegres armonías de bailes, de compases
sutiles fuegos intrascendencia pura.
Indócil a las medidas orquestales
eres música inmensa voz de trueno,
pero calma también tú también sales
del añejo marfil de los pianos
como un pañuelo cálido y piadoso
a enjugar los **sollozos** sin fin de los humanos.
Nadie cual **tú que arrullas las carnes infantiles**
de la cuna a la vida esplendorosa
que tejes luego en ella los sutiles
sueños de amor, fugaces optimismos
de grandes ambiciones de triunfos
como un velo a los ojos que oculta los abismos.
Nadie cual tú y tu voz fuerte
canción de guerra que lleva sonrientes
hombres y más hombres a la muerte.
Vara mágica que cambias los minutos
y del llorar haces la más alegre risa
y del reír el más hosco de los lutos.
Yo te amo como un espejo de mí mismo
como la imagen mía que escucha siempre
su propio hablar sin salir de su **mutismo**.
A tal punto que no sé si al escucharte en calma
oigo de tu lenguaje los **ecos** repetidos
en las cajas sonoras de mi alma,
o si acaso me engañan mis sentidos
y escucho solo vibrantes de mi pecho
temblorosos y ardientes latidos.

En esta versión apenas coinciden los cuatro primeros versos con la versión definitiva que publicará en su primer libro de 1948 *Aquí en la tierra*. Antes de este libro se publica en los primeros números de la revista *Cántico* algunos de sus poemas. Así, la literatura de Bernier va a transitar de una prosa privada (con Gide como modelo) a una poesía pública (con Cernuda como ejemplo, en palabras de Octavio Paz, de una «biografía poética»).

2.2. La belleza del Sur y el deseo

Como hemos dicho, los primeros poemas que Bernier publicó aparecieron en la revista *Cántico* en consonancia con una clara línea esteticista grupal. La composición «Canto del Sur», de Juan Bernier, inaugura así su presencia poética abriendo el primer número de la revista *Cántico* (n.º 1, 1.ª época, octubre, 1947), una composición formada por cuarenta y cuatro versículos que despertará el interés y la admiración de Vicente Aleixandre. En los seis primeros versos de esta composición recoge ya algunos de los elementos recurrentes del grupo: la imagen del arcángel, la ciudad de Córdoba, la referencia a motivos clásicos y, sobre todo, la temática del Sur. En definitiva, las señas de identidad que todos comparten:

Tu letra, oh Sur, clavada sobre la cal blanca de las espadañas
junto a la bota de un férreo arcángel enmohecido,
tu letra bajo el paralelo 38 con una aguda flecha cortante
desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos,
faja de plata y oro en el triunfal pecho del mundo,
mar donde los delfines juegan o desierto donde los esqueletos brillan

Otros poemas que también se publicarán en *Cántico* como «Sierra» (*Cántico*, 3, febrero 1948) o «Tierra de amor» (*Cántico*, 5, junio 1948) continúan la línea estética y natural del hedonismo en una naturaleza exuberante que propicia el encuentro amoroso.

Estos poemas pertenecen claramente al ámbito de la belleza. Para Bernier la belleza se

encuentra en un espacio natural, donde es posible proyectar su deseo y su instinto de unión con ella, un panteísmo que a nuestro modo de ver proviene de la influyente poesía de Vicente Aleixandre y de Walt Whitman. En estos poemas Dios no existe. Como ocurre en la etapa surrealista de Aleixandre (*Espadas como labios* 1932, *La destrucción o el amor* 1935, *Sombra del Paraíso* 1944) también Bernier utiliza el versículo y la imagen visionaria para celebrar el amor como fuerza natural ingobernable, que destruye todas las limitaciones del ser humano, y critica los convencionalismos con que la sociedad intenta apresarlo. La naturaleza es la verdadera fuerza de la existencia y en ella se lleva a cabo el deseo sexual. Ese deseo homoerótico no se proyecta de manera clara y evidente, sino a través de un lenguaje lleno de imágenes y símbolos que conforman un sistema de correspondencias en toda la obra poética de Juan Bernier. La naturaleza se convierte así en un código secreto para iniciados, de cierto hermetismo asociado a un lenguaje cercano al surrealista. De este modo, sus textos pueden ofrecer en distintos casos varios niveles de lectura, como también ocurre en la poesía de algunos miembros del 27 a los que Ángel Sahuquillo ha dedicado el interesante estudio *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual* (1991). También Biruté Ciplijauskaitė en su artículo «Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna» (1992) nos comenta la conformación de un sistema simbólico para expresar la complejidad de la cultura homosexual en poetas del 27 y precisa lo siguiente:

El surrealismo se dirige a las emociones, sí, pero partiendo del intelecto y volviendo a él. La transgresión, que llega a lo transracional, pide colaboración por parte del receptor. Tanto el artista como el público se elevan a la transrealidad o descubren una realidad que existía soterrada sin que se enunciara claramente. El nuevo lenguaje de las vanguardias la vela y desvela a la vez. (Ciplijauskaitė, 1992).

En Bernier puede detectarse algunos de esos símbolos comunes a muchos de ellos y otros tantos que son exclusivos de su propio esteticismo. Para detectar algunos de estos elementos simbólicos partiremos del poema «Tierra de amor»:

Tierra de amor

VAMOS al río juntos los dos,
joven tu cuerpo y mi alma joven,
vamos al río dorado por el sol de julio
donde el agua esté caliente como nuestros cuerpos,
caliente como la arena y el limo seco,
libro abierto para escribir los pasos de los amantes,
vamos tú y yo donde no hay sino cristal y orillas de álamos blancos,
junto al río espeso donde nuestra voz será única entre la vibración inerte de la
siesta.

Vamos allá entre los tarajales y las adelfas amargas
cuando no hay flores ni rocío, sino ardor de hojas y ramas asfixiadas,
cuando muere la hierba entre el estallido de las libélulas radiantes
y los insectos rojos pregonan el parto múltiple y alborozado de la tierra.
¡Oh hacia esta tierra rezumante de calor como un vientre de madre,
los dos juntos para bañar la sal de nuestra frente en su estanque de polvo
para en el agua volver a la arcilla primera,
al barro virgen y nutricio del que tú y yo somos hechos.

Estas ropas de la ciudad y el mundo las dejaremos abandonadas para no
encontrarlas nunca
y sonreiremos a la irrupción súbita de nuestros cuerpos desnudos,
desnudos como los árboles o los guijarros que el agua transparenta
en el paisaje limpio, horizontal del río.

Vamos junto a él que tiembla como un inmenso crisol de plata encendida,

engaño de una frescura adivinada por el olor de los juncos
donde nuestros cuerpos se apagan y sube por las venas la fría sangre estremecida
de los peces profundos.

¡Ah! juntos los dos, el agua, como un cuerpo que se escurre en los brazos
me quitará el tuyo en un juego blanco de raudales de espuma
hasta venir con tu roce de anguila buceante
a sorprender el escalofrío gozoso de mis muslos.

Ven que nos hundamos luego en la arena y el barro escurridizo
donde muera riendo la línea convexa y pura de tu forma
donde se destruya tu color, tu suavidad y tu ternura
en el bloque virgen de tu ser no esculpido.

Ven, ven y que de pronto ante mis ojos fijos
se rompa en el agua clara y reviva la estatua de tu cuerpo perdido
como un mármol mojado por la lluvia del alba
como un lirio blanco en el vaso verde y oro del río...

Encontramos imágenes relativas a la infertilidad propia de la homosexualidad («arena y limo seco»). Lo amargo también se relaciona con la homosexualidad («entre los tarajales y las adelfas amargas»). Hay una gran variedad de la simbología fálica («Ardor de hojas y ramas asfixiadas», «juncos», «peces profundos», «anguila buceante»). O imágenes relativas a lo seminal: («fría sangre estremecida», «espuma»). Otras palabras de este ámbito más comunes en los poetas homosexuales del 27 son, según Ciplijauskaité, «muslo» o «lirio»:

- «Escalofrío gozoso de mis muslos»: las partes del cuerpo que se mencionan con más frecuencia no son las de la tradición amorosa (ojos, cabellos, pechos...). Se habla más bien de muslos; se aman dos cinturas (Ciplijauskaité, 1992: 66).

- «**Lirio** blanco»: el lirio suele referirse a la impotencia (Ciplijauskaité 1992: 65).

Podemos apreciar también en el poema la resonancia de *La destrucción o el amor* de Aleixandre en el verso «donde se destruya tu color, tu suavidad y tu ternura...» o recordar el verso inicial del poema «Unidad en ella» («Cuerpo feliz que fluye entre mis manos») en «¡Ah! juntos los dos, el agua, como un cuerpo que se escurre en los brazos».

Evidentemente, el uso de velos y códigos que usa Bernier en estos poemas publicados en *Cántico* evita el choque con lo socialmente prohibido que obliga a esconder sus impulsos. Así lo expresa, seguidamente, en el poema «Deseo» (*Cántico*, 5, junio 1948):

Deseo

Quiero tu amor de día y no en la negra noche,
tu amor en la blancura del cuarto enjalbegado
con sus puertas abiertas al sol centelleante
donde la parra gire sus zafiros de avispa.
Sobre el lecho sin velos, sin pecado, ni alma,
con un cántaro solo de roja arcilla fresca,
tú y tu amor incitante como un seno que tiembla.

Bernier usó su literatura para rebelarse contra esa moral, sin duda. Por otra parte, esos mismos velos y códigos conseguían el efecto aparente de desterrar el yo, un modo de «depurar» la obra según el imperativo estético del arte deshumanizado, aunque solo aparentemente. Pues como hemos visto la escritura poética de Bernier procede de la necesidad de expresar su propia experiencia trascendida, de modo semejante al modelo cernudiano de biografía poética. Sobre este aspecto se reflexiona en el poema «Lo bello es darse al mito» de *Poesía en seis tiempos* (1977):

Lo bello es darse al mito

¿Por qué escribir, por qué esta fe en la poesía,
por qué la catarsis de hundirse, ensimismarse
en algo que se cree un ídolo de luz,
un celestial fetiche de algo trascendente?
Lo bello es darse al mito, a lo que arrastra el alma,
a lo que hace nacer allá en la altura el fantasma
y la imagen del tiempo, parir escalofríos de eternidad,
engendros de la mente para nosotros súmmum del pensamiento puro.

Conversar con lo alto,
ser alguien en el mundo...

Detengámonos ahora en otros dos elementos solidarios entre sí también presentes en el poema comentado y, en general, en toda la producción lírica de Bernier: **la pureza y la estatua**. Según Ángel Sahuquillo (1992: 118-119), el concepto de *pureza* y sus asociados (lo blanco, lo luminoso, etc.) han sido utilizados con connotaciones de homosexualidad. Este uso puede verse como señal del orgullo de ser homosexual y también, en algunos casos, como una forma de diferenciarse de los homosexuales que imitan a las mujeres. Afirmando su pureza y su uso diferenciado de las palabras que aluden a ella, los homosexuales se defienden asimismo de una sociedad que trata de denigrarlos imponiéndoles términos lingüísticos vejatorios.

En «Deseo pagano», poema con el que se inicia el primer libro de Juan Bernier *Aquí en la tierra* (1948) donde se invoca la resurrección de los dioses paganos, es decir, la resurrección de un mundo abierto al amor libre que ha sido clausurado por la moral judeocristiana, encontramos igualmente estos símbolos de la pureza y las estatuas que remiten al pasado clásico. En la estatua reside la belleza que ansía el poeta. Es el símbolo del objeto de deseo que solo le es posible contemplar. De hecho, el verbo *mirar* es

indisoluble de la estatua y de la poética de Bernier, pues, la belleza se integra por la mirada. Baste citar los poemas «Miro, ansiosamente miro», «Unos miran...» o «Tan solo mirar». Bajo el título «Belleza», Bernier dedica dos poemas a la ciudad de Córdoba en *Poesía en seis tiempos* (1977):

Belleza

Córdoba inconsciente como estatua de mármol
diosa de la belleza humana entre la cal de la calle
paraíso de la mirada. ¿Cómo nace la hermosura de ti?
¿Cómo se muda tu áspero y calizo espíritu en tu mármol humano?
Mala leche de piedra
que en la forma de Atenas talla cuerpos de ensueño
con escándalo de tu mente prohibitiva.
Por tus calles estrechas de tabernas y néctares de oro,
paraíso de vírgenes y efebos trashumantes,
el canon pisa tu pensar de rejas y cadenas,
las estatuas andando, trajinando los dioses
un Olimpo te llena. Y la belleza pura
las huellas de Dionysos planta
en tu caliza basta, castellana.

Belleza

A Maruja y Pepe Cobos

Córdoba no de piedra, callejera.
Córdoba horizontal, espejo calmo de lo escueto.
Estatuas te pasean –espuma de ciudad sin oleaje–
y blancas reflejan cal de calle,
azogue claro del río, corazones
de nadie. Formas puras
andando. La belleza te habita, te pasea
y deja huellas de alas
en tus calles.

En estos poemas se reitera el símbolo de la estatua que Bernier también usa en el *Diario* para referirse a la joven belleza de los adolescentes. Así, también en el *Diario*, encontramos numerosas referencias como las siguientes:

El mayor se llama Argimiro (es él la joya, la flor, la **estatua**). (2011a: 187).

*

Por ello, el muchacho –una **estatua** de carne, callada y allí presente era la prueba de algo contra mí. Pero para mí era también la prueba de que ellos consideraban su belleza el solo motivo capaz de seducir y tentar con fuerza irresistible). (2011a: 189).

*

Era un motivo para no arrepentirme, aunque hubiera pasado algo, algo que no había pasado, desgraciadamente para mi pasmo y mi deseo de aquel extraordinario ángel, **estatua** o lo que fuera... (2011a: 190).

*

Y en la Capilla Mayor, bajo el San Jorge gótico, sobre el mismo pilar, esta él, el muchacho de ayer, un libro en sus manos, como una **estatua** orante de piedad intensa. (2011a: 208).

*

ELLA ES UNA ESTATUA (2011a: 257)

*

Analizando nuestros sentimientos a propósito de esta adolescente casi infantil, yo creo que lo que nos atraía, más que otra cosa de ella, era su pureza, pureza de líneas físicas, pureza de un alma todavía no contaminada por el artificio y la coquetería de lo que se llama una mujer “hecha”. Pureza de una virgen.

Le monde a soif d'amour; tu viendras l'épaïser

(...)

Ô splendeur de la chair! Ô splendeur idéal!

RIMBAUD. «Soleil et Chair». (2011a: 258).

*

LO BELLO ESTÁ EN CÓRDOBA

4 Octubre 1941. Córdoba está más clara y luminosa, más limpia que nunca, tras la Granada mora y sucia que dejo atrás. Es un rincón latino, marmóreo, de un blanco de **estatua** sobre sus casas encaladas. (2011a: 275).

*

compruebo que estas pequeñas **estatuas** de carne y de belleza no sienten en absoluto repugnancia en acariciar o ser acariciados por aquellos seres que me merecen repugnancia. (2011a: 365).

*

El mal roía su carne y ya sólo le dejaba vivos unos ojos tristes, y su cuerpo, cada vez, era sólo una condensación, una **estatua**, simplemente, del dolor. (2011a: 399).

*

La proporción no se encontraría sino en el mármol de las antiguas **estatuas**. Muchas veces sufro de no ser pintor. Pintor y no escultor, porque de otra forma no podría captar el color, casi inaccesible, de estas **estatuas** vivas. Botticelli dio ya una muestra y sólo retrató un matiz —los rostros de almendra virginales—. ¡Oh, si yo fuese pintor...! (2011a: 64).

2.3. Pero la crueldad humana y divina. La muerte como liberación del dolor

De *Aquí en la tierra* (1948) volvemos a comentar la composición «Pero él llamaba a la muerte...» por ser una pieza paradigmática para la expresión de los dos polos de esta poética bernieriana que estamos desarrollando: crueldad frente a belleza.

En este poema se denuncia la tortura y el dolor como formas de anular y oscurecer la belleza de la vida. Todas las estrofas impares comienzan de la misma manera (imágenes de tipo copulativo y analógico «La vida es bella como...») y son un canto a la hermosura de esta, mientras que las estrofas pares anafóricamente remiten al título de la composición y de forma muy minuciosa analizan la crueldad humana. Solo el final rompe este esquema pendular al estar dedicadas las dos últimas estrofas a la muerte. La identidad del torturado no la conocemos hasta el final del poema: Roberto Damiens, que atentó contra Luis XV el 5 de enero de 1757, convirtiéndose de ese modo en un colaborador de la quiebra del absolutismo.

La muerte es entonces la única forma de sofocar ese dolor, que siempre es denunciado por el hablante lírico al contrastarlo con la belleza vital.

Las estrofas 1, 3, 5, 7, 9, 11 y 13 del eje vitalista progresan desde una atmósfera de indefinición hasta la increpación del Dios del 'mundo bien hecho'. Las restantes estrofas, por otro lado, nos irán introduciendo paulatinamente en el sufrimiento del torturado. La estrofa segunda (vv. 6-11) nos presenta los quejidos lejanos de alguien («como aullidos de perro que se ahoga en un pozo profundo»), que en la cuarta estrofa (vv. 16-20) se tornan «áspero y ronco estertor gemebundo / de carne machacada y de músculos rotos». Este cuerpo dolorido, cuyo «rostro era como el de un Cristo sin agua en la sangre» (estrofa sexta, vv. 25-28), sabemos en la estrofa octava (vv. 31-37) que es el de un reo que está siendo torturado (tenaza, garfio, salmuera, líquido plomo humeante, cuchillos y planchas rojas). La estrofa décima (vv. 40-44) informa del transcurso temporal, tres días de torturas, que concluyen con su muerte pública (estrofas undécima, decimotercera y decimocuarta) al ser atado a cuatro potros que inician su movimiento con «el chasquido seco de los látigos».

Según Leopoldo de Luis, el quid de la poesía de Bernier está en cómo convierte un tema revolucionario en un cuadro estético. La antítesis del mundo bien hecho / mundo mal hecho produce un enfrentamiento axiológico de realidades, propio de un estado de conciencia. La poesía se tiñe de valor moral, de sentido ético, movido por la piedad y por el rechazo de la injusticia (De Luis, 1990: 35).

En la línea marcada por Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* (1944), Bernier asume en poemas como «Aquí en la tierra» o más intensamente en su segundo libro *Una voz cualquiera* (1959) la bajada del mundo de las ideas al mundo real y se pregunta el porqué de tanta crueldad y quién la permite. Entonces asume un nuevo papel social: el de

concienciador y denunciante. El lenguaje profético está marcado por las **exhortaciones** desde la posición de ‘autoridad social’ que otorga al poeta su misión profética.

Quizás el ejemplo más radical de esta voz sea la que se enfrenta a **la crueldad de Dios** en el poema «Imprecación» cuyo correlato en el *Diario* se encuentra en el episodio «El pequeño David tiene cáncer» (2011a: 399):

Pero mientras, sobre un niño de diez años, sobre el pequeño David, no venía la rápida guadaña, sino los tormentos y la tortura. ¿Cómo es posible un Dios absoluto, un Dios omnipotente: que lo ve todo, que lo observa todo? ¿No tiene oídos? ¿No tiene pupilas? O, simplemente, ¿no tiene piedad?

Y esta fue una escena en que yo habría querido tener toda la morfina, el veneno, única medicina, única medicina; aún más, piadosa medicina, matando sin sentir.

El pequeño David murió, afortunadamente para él, pero Dios murió también un poco para mí.

En la muerte de un niño se une para Bernier la más nefasta y terrible combinación: la aniquilación de la belleza, de lo puro, de lo que tiene valor para él. Así la muerte de David nos recuerda también otra muerte que el autor rememora de su infancia: la del compañero de clase Barrena, niño del que el autor dice fue su primer amor platónico:

¿AMOR?

1922. (10 años). Don José de pie y la clase oscura, silenciosa. Don José había hablado. ¿De qué? Cuando ocupé mi sitio una seriedad extraña en los semblantes me impresionó. Yo interrogaba con los ojos a los compañeros. Y estos, impacientes por extender la nueva murmuración, tres palabras trágicas, tristes: “Ha muerto Barrena”. Yo vi de súbito toda su cara delicada –su cara que yo miraba mucho, porque era bella–. ¿Era posible aquello? ¿Barrena muerto? Toda la crueldad de la muerte quedó por primera vez comprendida. ¿Por qué él, el más querido, el más bueno? Y el más bello. ¡Llorar! Un inmenso deseo de llorar se truncó agudo, se quedó dentro de mí, en un sollozo contenido: no, no podía imaginar sus ojos muertos, sus ojos de un azabache profundo quietos para siempre, apagados.

Aquella noche acurrucado en el lecho, hundí la cabeza sobre la almohada para llorar silenciosamente una desesperación nunca sentida, inmensa... Porque cumplía once años, como Barrera, mi primer amor platónico y mi primer luto también.

Pocos días después saldría hacia la aldea para pasar el verano con mi madrina. No volví a la antigua escuela de Don José, porque pasaba al colegio Español y a prepararme para ingresar en el Instituto. Pero sí volví a la parva, al huerto y a la cálida era donde chillar y dormir entre las mieses. (2011a: 44-45).

La fusión de la belleza pura y la muerte vuelve a plantearse en el siguiente en la primera parte («Mañana») del poema tríptico «Los muertos», motivado quizás por un recuerdo de su experiencia en el frente o por una ecuación simbólica en la que se une la preciada belleza adolescente con la terrible muerte motivada por la crueldad humana:

LOS MUERTOS

MAÑANA

Había entre la escarcha un adolescente muerto
a quien los vivos habían desnudado y convertido en estatua.
Estaba totalmente blanco, menos una roja mancha en su nuca
y sólo un ligero olor a pólvora entre sus cabellos dorados
que la escarcha convertía en afilados hilos;
y no había ruido bajo el sol blanco, mudo de frío,
porque los pájaros aún dormían en sus nidos
y los hombres se calentaban en sus chabolas de guerra.
Cuando yo lo miré, algo se transformó en el alma;
lo miré una vez, y otra, y otra, hasta que ya no le vi entre la nieve
porque había entrado en mi pensamiento y ya no saldría de él;
y supe en un instante que me había reconciliado con la muerte
aquel, aquel cadáver enemigo que estaba frente a mí;
y que no había horror ni asco en la dura carne tendida:
tan sólo mármol sereno de la belleza, despojado ya de la carga humana,
ausente del frío, del dolor, del gozo o del deseo.

Había sólo muerte pura, pureza muerta, pureza única
en el sudario blanco de la escarcha.

Como vemos, en el poema abunda la simbología poética de Bernier que ya conocemos desde su aquel poema liminar de «Deseo pagano» (estatua, mármol, color blanco, etc.). Por otra parte, el motivo del poema nos recuerda el famoso soneto «Le dormeur du val»⁴¹⁴, de Rimbaud⁴¹⁵ cuya lectura⁴¹⁶, sin duda, tuvo que ejercer un influjo considerable en la creación lírica del poeta cordobés.

Le dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,

⁴¹⁴ Poema fechado en «octubre 1870», según un manuscrito original. Fue publicado posteriormente en *Anthologie des poètes français*, tome IV, Lemerre, 1888; *Reliquaire*, Genonceaux, 1891; *Poésies complètes*, Vanier, 1895.

Este poema que Rimbaud compuso a los dieciséis años pertenece a la segunda parte de *Cahiers de Douai* (colección de veintidós poemas reunidos por Rimbaud durante su estancia en Douai, compuestos probablemente entre marzo y octubre de 1870). Fue escrito en octubre de 1870, en plena guerra franco-prusiana, durante la segunda fuga del poeta, que abandona el domicilio materno en las Ardenas y marcha a Bruselas y después a Douai.

⁴¹⁵ Véase la referencia a los «poetas malditos» en el texto «1933. Estética y deseo» que adjuntamos en el apartado 3 de los anexos:

Leí ávidamente el caos enervante de «Los Malditos», las páginas decadentes de Verlaine, el mundo genial y encenagado de Baudelaire. Era un intento por desensibilizar mi alma, por hacerla descender del escalón irreal en que la creía situado, la que hacía vivir mi pensamiento en la locura aquélla que el arte de estas gentes había creado, entre vapores de alcohol y voluptuosidad. Y en ese deseo de entrar en la vida vulgar, más de una noche, rondaba las calles y los amigos, con la despreocupación de las cabezas cargadas entre cantos y jolgorios.

⁴¹⁶ Juan Antonio Bernier Blanco (2016: 104) en su artículo «Juan Bernier: sujeto lector» nos explica lo siguiente sobre la lectura de Rimbaud que Bernier refiere en su *Diario*:

Hasta en cuatro ocasiones se cita a Rimbaud. En realidad, se trata de dos citas, repetidas dos veces cada una (recordemos el valor de la reiteración), de claro contenido erótico. En la primera de ellas, procedente de *Una temporada en el infierno*, se alude a un “vicio” de connotaciones claras para Bernier:

Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison (207 y 361).

En la segunda, procedente del poema “Soleil et chair”, se pone de manifiesto el vitalismo erótico que luego adquirirá un peso sustancial en su propia obra poética:

*Le monde a soif d'amour; tu viendras l'epaiser [...]
Ô splendeur de la chair ! ô splendeur idéal!* (258 y 508).

Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Presentamos a continuación la traducción de Manuel Álvarez Ortega (1975: 179-180):

El durmiente del valle

Es una hondonada de verdor en donde canta un río
Que con locura prende harapos de plata en la hierba,
En donde el sol dese la altiva montaña resplandece,
Como un pequeño valle que formara espuma de rayos.

Un joven soldado, con la boca abierta y la cabeza
Desnuda, la nuca bañada en los frescos berros azules,
Duerme, tendido entre la hierba, bajo las nubes,
Pálido dentro de su verde lecho en donde la luz llueve.

Con los pies en los gladiolos, sonriendo lo mismo
Que sonreiría un niño enfermo, yace en su sueño:
¡Naturaleza, mécele con calor, pues siente frío!

Los perfumes no hacen que se estremezca su nariz,
Duerme al sol, con las manos sobre el pecho, sereno.
Tiene dos orificios rojos en el costado derecho.

Tanto el poema de Bernier como en el de Rimbaud encontramos en el horror de la guerra como telón de fondo en el que se describe el joven y bello cadáver de un joven soldado.

Para concluir estas reflexiones en torno a la poesía de Juan Bernier establecemos en la siguiente tabla una síntesis de las distintas oposiciones derivadas del sistema poético de Bernier basado en la bipolaridad belleza-crueldad:

BELLEZA	CRUELDAD
Ideal	Real
Naturaleza pura	Ciudad contaminada
Deseo	Pecado
Placer	Sufrimiento
Lenguaje surrealista	Lenguaje profético
Dios pagano	Dios judeocristiano
Vida	Muerte
Sed de eternidad	Querer morir
como (análogo)	pero (irónico)

2.4. La compasión pagana de Juan Bernier

Bajo el membrete de «la compasión pagana» fundimos los dos términos claves que vertebran la conciencia poética de Bernier. Trataremos en este apartado de desentrañar estas claves —compasión y paganismo— que van conformando su mundo poético partiendo, en primer lugar, de las influencias literarias y filosóficas con las que el poeta conforma su visión poética del mundo, situándose así en una tradición de índole humanista y ética. Y comprobaremos cómo, simultáneamente, esa visión del hombre y del mundo se proyecta de forma natural en su propia creación poética.

Ha sido Carlos Clementson el estudioso que mejor ha señalado las distintas influencias en Bernier.⁴¹⁷ Así, por ejemplo, señala la incorporación de determinados autores⁴¹⁸ que llegan a constituirse en referentes espirituales o estéticos del grupo cordobés, tales como «la revelación de un nuevo evangelio liberador, que les ofrece Gide;⁴¹⁹ la avasalladora paganía solar del teatro de D'Annunzio, muy leído por Bernier; y ya en la esfera concreta de nuestra literatura, el testimonio vital y literario de Luis Cernuda⁴²⁰, el cordial magisterio de Vicente Aleixandre, o bien, el prestigio sensual del lenguaje y el mundo litúrgico de Gabriel Miró, entre otros.»

Por lo que a Juan Bernier se refiere, encontramos además una serie de figuras de la literatura universal que abarca desde los clásicos grecolatinos Petronio, Apuleyo, Luciano...⁴²¹, pasando por los europeos Pepys, Shakespeare, Boccaccio, Aretino... hasta los rusos de los siglos XIX y XX (Dostoievsky, Tolstoi,...) o franceses (Gide, Pierre Louys, Rimbaud, Verlaine, Proust, Zola, Rachilde, Sartre, Claudel...).

⁴¹⁷ Citamos los siguientes artículos de Carlos Clementson sobre este aspecto: Juan Bernier: poesía y pensamiento, *Cántico 2010*, Ministerio de Cultura, 2010, pp.63-76. «El pensamiento de un poeta», *Cuadernos del Sur* «Juan Bernier», n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), pp.14-16 «Juan Bernier: poesía y pensamiento», *República de las Letras*, junio, 1997, pp. 35-41. «Juan Bernier: poesía y pensamiento», *Almázan. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Año II. N.º 3-4. Noviembre, 1999 - Marzo 2000. Número especial. Homenaje a Juan Bernier. Ayuntamiento de La Carlota, pp.10-18.

⁴¹⁸ Baste citar la universalidad de los autores traducidos en la revista: W. H. Auden, Czeslaw Miłosz, André Gide, Louis Aragon, Pier Paolo Pasolini, Thomas Stearns Eliot o Eugenio Montale, junto a los poetas chinos o la voz de las lenguas peninsulares, poesía en catalán o en gallego.

⁴¹⁹ La admiración por André Gide por parte de Bernier es realmente comprensible, ya que podemos ver en los dos autores muchas concomitancias no sólo literarias sino vitales. Son las mismas preocupaciones religiosas y existenciales las que ambos abordan. Incluso la confección del Diario de Bernier tiene un claro precedente modélico en el de Gide.

⁴²⁰ Bernier escribe en el número homenaje a Cernuda su artículo «La antifantasia poética y Cernuda», *Cántico*, n.º 9-10, 2.ª época, agosto-noviembre, 1955. En él al hablar de la poesía cernudiana refleja su propia poética, consistente en entender la poesía como un género en el que lo que se dice no parezca inverosímil o fantasioso, es decir, una poesía que se desarrolle «aquí en la tierra».

⁴²¹ Hay una predilección por la literatura clásica que satiriza las ciertas costumbres sociales, como vemos en estos autores. Predilección que continúa en Boccaccio o Aretino.

Destaquemos, por otra parte, la influencia en Bernier de pensadores alemanes (Schopenhauer, Spengler, Hartmann, Freud,...), de autores británicos⁴²² (E. Brönte, D. H. Lawrence, Thomas Hardy,...) y españoles de la generación del 98 (Baroja, Unamuno,...) o los coetáneos del 27 (Dámaso Alonso, Aleixandre y Cernuda). Todos ellos proyectaron sobre el poeta cordobés una magnífica luz reveladora de concomitancias que ayudarán a matizar y conformar su propia visión del mundo.

El discurso de Bernier no deja de ser social, reflexivo y existencialista, emparentándose así con poetas de la talla del expresionista alemán Franz Werfel⁴²³ o con la poesía monstruosa de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944). La similitud de ambos poetas es clara, si atendemos a poemas como «Jesús y el camino de las carroñas»⁴²⁴, de Franz Werfel donde fácilmente es reconocible el lado más decadente (recordemos, por ejemplo, el poema «La carroña», de Baudelaire), junto al uso de la materia bíblica para desarticular la hipocresía dogmática de la religión judeocristiana.

Podemos con esta nómina advertir que el gusto literario de Bernier se dirige hacia la tradición de la sátira y condena de las desigualdades sociales, por un lado (la compasión humana). Por otro, encontramos una línea de lecturas dirigida a la expresión de los sentidos en libertad, del erotismo y de la homosexualidad como conflicto y liberación (paganidad). En definitiva, son lecturas que denuncian, de alguna manera, la decadencia

⁴²² Ricardo Molina, al comentar los gustos literarios de Bernier en su *Diario*, expresa su sorpresa por el rechazo de aquel hacia la novela inglesa. Este es el testimonio: «Bernier es demasiado refractario a la influencia de la novela inglesa. Veo claros sus caminos: la primera etapa: Dostoievsky; la segunda: Gide, Proust, etc. Rusos y franceses. ¿Cómo es posible que no guste de Dickens, Austen, Fielding y otros tantos». R. Molina, *Diario (1937-1946)*. Edición, introducción y notas de José María de la Torre, Fundación Cultura y Progreso, Córdoba, 1990, p. 44.

⁴²³ Parece oportuno comprobar la estrecha relación que tiene algunos títulos novelísticos de Werfel con los poemas de Bernier. Así, *La culpa es de la víctima y no del asesino* (1915) en «Pero él llamaba a la muerte» o «Nadie debe morir» o *El planeta de los nonatos* (1946) en el poema «Madre».

⁴²⁴ Se refiere al poema «Jesus und der Äser - Weg» que puede encontrarse en Franz Werfel, *Gedichte aus den Jahren 1908-1945*, S. Fischer, Gebundene Ausgabe, Frankfurt, 1992. Probablemente, Bernier lo leyó en la única versión bilingüe de la poesía de Werfel hasta la fecha realizada por Dorotea Patricia Latz en 1940: *Poesías* (prólogo, selección y traducción de Dorotea Patricia Latz), Yunque, Col. Poesía en la mano, 18, Barcelona, 1940.

de un mundo que es hipócrita desde la base social donde el hombre se anula a sí mismo con reglas incomprensibles que someten al sujeto a un sistema cerrado de valores alejados de la Naturaleza.

El profesor Carlos Clementson señala como la máxima influencia en el pensamiento de Bernier es la filosofía de Schopenhauer⁴²⁵. Las obras de Schopenhauer y Bernier arrancan de una análoga reflexión y experiencia del dolor; del dolor experimentado de una manera profunda y omnipresente, cargado de oscuras significaciones. El hombre viene a debatirse en un turbio océano de necesidades y pasiones. Por este hecho Cernuda supone un eslabón en esta línea de pensamiento que lo une a Bernier al considerar la dicotomía «realidad y deseo», términos que correspondería al de representación y voluntad, según Schopenhauer. El profesor Clementson continúa su análisis con estas ideas:

Bernier había leído muy bien al filósofo alemán, y con sintética claridad expositiva se recrea repitiendo el pensamiento de su maestro predilecto: «El hombre [...] no es nada más que voluntad, deseos encarnados, un compuesto de mil necesidades» que apenas satisfechos vuelven a renacer. El hombre es un animal, víctima anhelante y dolorosa de un permanente deseo, que nunca puede ser colmado. De ahí su irredimible necesidad, nuestra constitutiva carencia, origen de todos nuestros males. Siguiendo al pensador de Danzing, la única salvación filosófica del dolor, para Bernier, radicará en la anulación o negación de todo deseo, en escapar al mundo de la «voluntad» por medio de la abstención total máxima posible, por la ataraxia, o la misma inercia dionisíaca que puede brindarle el vino, el embotar la agudeza de los sentidos. (Clementson, 2010: 66-67).

⁴²⁵ De hecho podría relacionarse incluso intertextualmente el pensamiento y la poesía de Bernier con numerosas tesis como la siguiente de *El mundo como voluntad y representación*, la emblemática obra del filósofo alemán:

...y a este mundo, teatro del dolor de seres atormentados y angustiados, que subsisten a condición de devorarse los unos a los otros..., a este mundo se le ha querido adaptar un sistema de optimismo y presentarlo como el mejor de los mundos posibles. El absurdo clama a gritos.

Pero el refugio de Bernier ante el convencimiento pesimista no será la autodestrucción que se intuye en las palabras anteriores de Clementson, sino el rescate de pequeños ámbitos o parcelas de libertad, de momentánea felicidad y serenidad personales, a los que sí puede tener acceso fácilmente, como el grato mundo de los amigos, las tertulias, los libros, la música, el arte, la arqueología, la Naturaleza o el sexo. En definitiva, será en la representación del mundo, en la contemplación reflexiva, en la voluntad artística o en el deseo de la creación donde resida el poder consolatorio del arte.

Por último, Clementson continúa en su artículo desarrollando la vinculación de nuestro poeta con la schopenhaueriana *moral de la compasión*, línea constitutiva de la personalidad de Bernier como poeta y como hombre, que se manifiesta en el deseo de justicia y amor a los hombres, en su búsqueda metafísica de la unidad cósmica por medio del desinterés y la negación de la voluntad individual:

En concreto: su profunda piedad hacia la menesterosa y sufriente condición humana [...] Frente al egoísmo y la maldad, frente a quienes sólo pretenden vivir para sí mismos, indiferentes al dolor de los otros, frente a quienes postulan el mal ajeno en aras de violentas ideologías o de su escueto afán de poder, Bernier se adscribe a la moral schopenhaueriana (la que, en su corazón de humanista se funde al espíritu evangélico y a la pietas romana) que nos preceptúa morir a nosotros mismos en un cierto estado interior de extinción de todo deseo, y nos invita a ver en todo hombre y en toda criatura a un hermano, abierto el corazón a una esponjosa simpatía universal. (Clementson, 2010: 68).

En conclusión, la poesía de Juan Bernier postula una regeneración moral del hombre a partir del desinterés y la negación de la voluntad individual; regeneración que él advierte casi utópica, pero que puede rendir, quizá, sus frutos en una activa limitación a un círculo pequeño, el de su particular trato cotidiano.

Una amplísima zona de su obra, desde *Aquí en la tierra* hasta su poesía última, más que bajo etiqueta social, cívica o política alguna, cabría inscribirla bajo el signo de la moral,

ajena a cualquier ideología y, por supuesto, a cualquier religión. En este punto, el membrete de «La compasión pagana», que hemos empleado, adquiere completa significación, al entender la *compasión* como un don inherente al ser natural, no impuesto por un dogma religioso o ideológico. Una compasión, pues, pagana y heterodoxa.

Probablemente, de esa totalidad en la que el individuo religioso puede diluirse sin más conflictos surja la voz disidente de esa tranquilidad existencial que protagoniza el segundo libro de Bernier, titulado precisamente *Una voz cualquiera*. Recordemos, por ejemplo, de este libro la voz excluida socialmente, pero legítima y libre que protagoniza el poema «Borracho»:

así, aun cuando tu escolta me aparte, indignada de mis harapos sucios,
yo, un hombre borracho, te gritaré desde fuera,
porque, en verdad, ver claro me ha resultado demasiado amargo
y el vino es para mí, cada día, como un agua para apagar una hoguera de angustia.

Tanto Cernuda como Bernier expresaron que cualquier hombre puede existir sin Dios, pero que ningún Dios existe sin los hombres. Por ello, Bernier se enfrentará al problema de Dios como una entelequia despiadada del hombre. La heterodoxia de Bernier se refleja en una poesía ética, escrita desde el más notable instinto humano, el de la compasión y la magnanimidad al margen de confesionalismos ideológicos o recompensas futuras. La plena y salvadora justificación humana la encontrará, como su maestro alemán Schopenhauer, en esa ya apuntada ética de la compasión, manifestada en la justicia comprensiva y el amor a las criaturas, por encima de credos, de razas, de tiempos o ideologías. Junto a lo heterodoxo, lo pagano se entiende como alternativa posible a cualquier creencia, siempre que esta se base en la libertad real del individuo, en la disidencia necesaria, en el goce vital, en el amor.

3. Conformación y función del poeta contemporáneo

Bernier planteó en su artículo sobre Cernuda, «La antipoesía y Cernuda», una serie de ideas que giraban sobre el papel y la función del poeta contemporáneo. Lejos de imaginar su mundo, el poeta debería bajar a la tierra, puesto que «el ideal de hoy no es subir por una escala de seda, sino bajar por la escalera de caracol al profundo y misterioso corazón caliente de las cosas». De este modo, el propio Bernier se sitúa dentro de una tradición realista y comprometida que trata de reivindicar y actualizar:

Hay una serie de hombres, entre otros, Apuleyo, Aretino, Petronio, Boccaccio, Rabelais o Montaigne, que dejan tras sí el pasmo de las cosas tal como son: no es intencionadamente la prosa del «Code Civil» o el repugnante barroquismo realista de un Zola. Es la naturalidad inintencionada, el pincel vivo y rasgueante, sobre el lienzo impoluto de la antifantasía. Así, sí. Pero los poetas no. Ellos siguen con los estados subjetivos, con sus llantos, sus lágrimas, sus suspiros como materiales de derribo que se aprovecha para unas obras nuevas. Algunos como Gide, por ejemplo, hacen jugo de pétalos de cualquier problema hondo, áspero, brutal; otros escriben dentro de un cuenco de cristal, alejados de toda humanidad, pero resplandecientes de artificiales fuegos de luz y color, hasta cegar la mirada humilde que aspira a ver y comprender el mundo. (Bernier, 1955: 42-43).

Desarrolla, pues, Bernier una huida en solitario hacia el latido existencial que no debe enmascararse con adornos o fantasías sentimentales (propias quizás de un romanticismo mal entendido o de un Modernismo mal asumido). Para él este descenso de la torre del poeta surge de «la aguda amargura de los problemas personales o de la consideración de la moderna tragedia de masas, atropelladas, exterminadas o hambrientas. Vino del fracaso de las doctrinas, del orden o de las ideas. De saber el hombre que su solo lazo es con las cosas, con las que vive cada día y con las que muere. De saberse él mismo un mundo desamparado» (Bernier, 1955: 43). A ello contribuyó, sin duda, la traumática experiencia de la guerra y la posguerra. Y concluye recordándonos Bernier el significado de la palabra *tierra*, que utiliza en su primer título, y toda una declaración y arenga hacia un quehacer

poético sustentado en la realidad, con lo bueno y lo malo que ella contenga y que se encuentra dentro de un «nosotros», de la mirada del poeta capaz de interpretarla o, sobre todo, cuestionarla:

De esta poesía, que Cernuda empezó muy joven, podemos decir que es tierra. Porque incluso lo áspero, lo desagradable, se acoge en el seno del poeta, como algo inevitable y propio, a lo que dar calor. ¡Oh, no! ¡No alejarnos! Todo es nuestro totalmente. Lo bueno, lo malo, lo brutal, lo de aquí abajo, lo que late en nosotros y en las cosas, actual, oscuramente primitivo, es como un timbre genealógico, un título, blasón. Bajemos siempre, siempre... (Bernier, 1955: 42-43).

En 1980 se publica el libro *Los destierros*⁴²⁶ de Carlos Rivera. Juan Bernier escribe el prólogo del joven poeta. En dicho texto, Bernier desarrolla una reflexión sobre la función del poeta contemporáneo continuando y desarrollando aún más muchas de las ideas ya expresadas en 1955 en el artículo que homenajeaba en aquel momento la labor de Cernuda. Su valor nos parece muy revelador ya que sintetiza en la propia voz del poeta muchas de las claves que hemos inferido directamente de sus textos. Reproducimos, pues, el prólogo completo a la obra de Carlos Rivera:

Hacer poesía es una vocación de entrega, lo cual quiere decir que el poeta que la crea es un ser ciertamente raro dentro de una sociedad humana inmersa en la pura avaricia de la lucha por la existencia. Avaricia de la *struggle for life*, más despiadada en el hombre que en otro animal cualquiera, pues el animal actúa simplemente para existir, y el hombre, como pretendido «Rey de la Creación», bíblica, para dominar como persona, oligarquía, nación o clase, sobre otros seres, sus semejantes, en gradaciones de servidumbre, o mismamente de esclavitud, más o menos disimuladas en elucubraciones jurídicas, a las que ya calificó irónicamente Anatole France en *La isla de los pingüinos*, como mero latrocinio o asesinato predatorio. La vida ciertamente es así y en ella duramente viven los poetas. La sociedad de consumo la ha habido siempre y aún más dura en los

⁴²⁶ Carlos Rivera: *Los destierros*, Sevilla, Aldebarán, 53, 1980.

grandes imperios antiguos, y su exigencia no es coger una manzana del Árbol del Paraíso, esa finca de Dios donde la inocente Eva se condenó por ello. La exigencia de esta sociedad en que vivimos y viven los poetas es que los propios humanos se dejen unos a otros desnudos, se roben el agua y los frutos, se apoderen de los árboles y destruyan hasta la misma tierra mediante complicadas elucubraciones jurídicas, políticas y religiosas. Y al haber vivido y vivir en este régimen, todos los hombres, por un mimetismo de situaciones ancestrales, lógicamente sin poder salir de la jaula de esta existencia, aceptan el «hecho» de que la «injusticia» que supone crear un mundo, donde los seres vivos para vivir, tienen, forzosamente, que matar a otros, es una lección por encima de la blandenguería de las numerosas «morales» o «éticas» o «mandamientos religiosos» que se han inventado a través de la historia humana, y que la verdadera lección está en el sufrimiento, la sangría o la matanza, frente a la tierra, el paisaje, la atmósfera, y por último, el hombre. ¿Qué ha de ser el poeta frente a esto? El poeta es el único «espécimen» humano, de tal sensibilidad, que en su obra recoge como un termómetro, el calor, la angustia y el dolor, producto de un mundo mal hecho. El poeta no lo recoge con la frialdad del vidrio o el mercurio, como un simple dato de la paciencia natural o estadística. El poeta hace de esa, a veces, espantosa realidad, lírica —personal— o épica —masiva—, la obra misericordiosa de transformarla en arte. Puede que el intento quede en medianía, en genio o en inteligencia. Pero lo importante es esta actitud misericordiosa, porque lo que crea es un sedante para él mismo, incluso para la angustia o el asco ajeno. Poesía es, pues, como un fármaco, en que la piedad del poeta desparrama una visión de misericordia sobre todo lo imperfecto de este mundo. Visión cernida de sí mismo, englobando las angustias y los anhelos de su propia desesperanza y la ajena, como una estética liberadora, insistentemente musical y bella.

En un libro, y aquí tenemos uno, el poeta se da, se entrega, porque el poeta comprende que dentro de los demás están las mismas dudas, los mismos problemas, las mismas preocupaciones que ha tenido desde su nacimiento. En este mundo incalificable de pura dureza, surge del poeta una fresca brisa de generosidad. Campeón romántico, pues la visión romántica, aunque pasada, la conserva todo poeta, él es, cabalmente un antiegoísta que sale generalmente de una sociedad pobre, que en sus alforjas, sencillamente, tiene el mendrugo de su poesía, como un Francois Villon cualquiera, sin casa ni alimento, o como un

Ricardo Molina existiendo sencillamente, escuetamente. Y como única riqueza de estos dos y otros muchos poetas, en sus libros y en el libro que hoy prologamos, el pensamiento transformado en poesía. Poesía y pensar que también en Carlos Rivera arranca de su propio nacer

...«el año de la pólvora y el miedo

...

me arrojaron al tiempo...»

Parece ya al nacer, este poeta y en este libro, un presocrático griego, profundamente pensante frente al destino humano, que diría «lo mejor de este mundo es no haber nacido y en caso de haber sido creado, que el Hado nos arrebatase de él prontamente» ... Muchos siglos después late este espíritu en las palabras del poeta, del poeta que tiene sed («...sediento de montañas nevadas imposibles...») y está lleno de desesperanza: «...con el hombre sin peso de no llegar jamás...».

Pero se llega, llega Carlos Rivera desde el nacer, la niñez y la juventud, «clavado en el pertrecho de la duda», y yo diría, o con la duda clavada en el pecho, cuando su voz mueve a la vez angustia, belleza y poesía. O cuando en la vida afectiva acierta en que el amor es «destrucción», y sufre la realidad hiriente, se pregunta:

«¿De qué música vienes
vesperal y teñido de loto cabalgando
sobre una crin de besos náufragos de tenerte
abrasado en la brida de la noche?
¿De qué música vienes Carlos
rivera de ti mismo...?»

La música de esta propia vida, transformada en poesía por Carlos, es una confesión consoladora para sí mismo y un don generoso desparramado de belleza, para los demás. Porque entre las púas del mundo, «Los destierros» son auténticos. Porque aquí, el poeta encuentra, incluso en el exilio de todo y en todo lugar y momento, el carisma de la transustanciación no solo del amor, sino de un aura casi atmosférica, donde late, juntamente, belleza y metafísica, donde late sueño y reminiscencia: una densidad poética, casi, como una droga, para desafiar con sueños la realidad inquietante y hosca del mundo. Ese sueño es la poesía de Carlos Rivera y de este bello libro.

(Bernier, 1980: 11-14)

4. Juan Bernier, rama desprendida del árbol de «Cántico»

En el año 2011 (aniversario del centenario del nacimiento del escritor) se prologó y editó la *Poesía completa* de Juan Bernier en la editorial Pre-Textos. También la misma editorial publicó ese año la obra póstuma de su *Diario*, editado por Juan Antonio Bernier.

Para la cubierta del *Diario*, la editorial Pre-Textos, con buen criterio, seleccionó el retrato de un joven Bernier que Ginés Liébana realizó en tinta, lápiz y acuarela sobre papel (25 x 16 cm), en 1990, pocos meses después de la muerte del poeta el 9 de noviembre de 1989. Se trata, pues, de un homenaje pictórico⁴²⁷ del artista a su compañero y amigo, tras su fallecimiento. Sobre la firma de Liébana, el pintor inscribió, a modo de epitafio, la leyenda: «Juan Bernier, rama desprendida del árbol de “Cántico”». Con esta declaración Liébana no solo asocia el nombre de *Cántico* a la vida, sino que también nos ofrece, sin pretenderlo, una clave de lectura de la obra poética de Juan Bernier que se opone al relato oficial que la crítica hegemónica ha mantenido para consolidar, bajo el paraguas del grupo «Cántico», los principios de una estética común, baluarte de una poesía que se opondría, especialmente, a la tendencia social y realista desplegada profusamente en el panorama poético español tras la Guerra Civil, especialmente, durante el período franquista de los años 40 y 50. En contraposición a la referida «rama desprendida del árbol de Cántico» no deja de ser curioso el título con el que Juan Antonio González Iglesias y Antonio Portela recopilaron una gran selección de la poesía de Pablo García Baena en 2008 con motivo de la concesión al poeta del XVII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: *Rama fiel*, título homónimo de uno de los poemas de *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990), que

⁴²⁷ Una versión similar se incluyó en el suplemento cultural *Cuadernos del Sur*, n.º 181 (*Diario Córdoba* (08-11-1990), p. 25), dedicado a Juan Bernier junto a otras ilustraciones del propio Ginés Liébana y de otros artistas para la ocasión.

resulta revelador de una oposición a esa «rama desprendida» que simboliza la obra de Bernier con respecto a la del resto del grupo «Cántico». Efectivamente, en la obra de García Baena encontramos bien encajados esos presupuestos asignados a la estética del grupo en el pionero estudio de Guillermo Carnero sobre el grupo, pero en el caso de Bernier, especialmente, no solamente resulta problemático asumirlos sin más, sino que es necesaria una revisión de las posiciones que ha ocupado su obra en el campo literario para comprender las contradicciones y los desajustes que la recepción crítica de su obra hayan podido generar. Sin duda, ciertos aspectos de esta poesía se han desatendido al englobarla en esas directrices que el crítico y poeta novísimo sintetizaba así:

Acaso la tendencia más relevante de «Cántico» sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esta razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista* (Carnero, 1976: 42).

La recepción de la obra poética de Bernier ha consistido, frecuentemente, en acentuar y ponderar aquellos rasgos que la entroncan con lo que, tan genérica como difusamente, se ha dado en llamar la estética de *Cántico*. Hedonismo e intensidad erótica, paganismo y exaltación de la belleza se opondrían así a esas otras cuestiones, también presentes en su poesía, como son la preocupación existencial o la indignada denuncia de la injusticia social. Mientras ese hedonismo decididamente vitalista definiría al poeta como un heredero de la moral del 27 (y, por tanto, lo incardinaría en los presupuestos estéticos del grupo), el carácter marcadamente existencial y aun social de su poesía es afín al lenguaje y la idea del mundo que prevalece en la posguerra española. Ciertamente, mucho se ha hablado de «Cántico» como un grupo de intereses opuestos a los de la poesía social, un aserto que se hace necesario revisar, según propone Ruiz Noguera (2011: 230), sobre todo tras la consideración de algunos poemas de Juan Bernier y de Ricardo Molina. El propio

Carnero –quien, por otra parte, ha establecido muchas de las claves de la poesía bernierana– verá en esa segunda vertiente una especie de «claudicación», «una inevitable contaminación», como un simple tributo del poeta cordobés a la poesía de su tiempo⁴²⁸. Así, por ejemplo, las apelaciones a Dios son para Carnero cesiones a una religiosidad ortopédica que se le impone por una suerte de coacción cultural de la que no todos saben librarse, y que, en el caso de Bernier, considera «incongruencias en la máquina de pensar de Juan Bernier» (Carnero, 2009 [1976]: 108). Ante esta afirmación de Carnero, Ángel Luis Prieto de Paula sostiene que esas pretendidas incongruencias pueden considerarse como la expresión de una contienda entre las dos propensiones coexistentes en el autor, no menos auténtica una por el hecho de que concuerde con los valores de época, o incluso dependa o derive de ellos: la singularidad de un poeta se forma en coloquio con esos valores (Prieto de Paula, 2017: 96). También la posición de Carnero contrasta con la que mantiene Enrique Molina Campos (1990: 11), quien considera que la singularidad de la poesía de Juan Bernier consiste, justamente, en la fusión de los elementos circulantes en el mundo poético español durante la década 1945-55 y que son la preocupación social y existencial-religiosa. De alguna manera, desde el primer momento, no han dejado de ser fallidos los intentos de la crítica por encasillar la poética de Bernier en una posición combatiente dentro del campo literario de postguerra ya que, puede afirmarse que Bernier es el escritor más singularizado dentro del grupo por sintetizar precisamente esas dos corrientes aparentemente irreconciliables: la hedonista (que lo acerca al espíritu «oficial» de *Cántico*) y la social-filosófica (que lo aleja), tal y como apunta Pedro Tejada Tello

⁴²⁸ El crítico ha ido modulando su posición a lo largo de las distintas intervenciones desde 1976, año de la publicación de su estudio emblemático *El grupo «Cántico»*. (*Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*). Por ejemplo, en el ensayo *Las armas abisinias* (1989) se pronuncia del siguiente modo:

Tan avasallador es ese espíritu [de compromiso humano y social], que en la obra temprana de uno de los fundadores de la revista *Cántico* de Córdoba, que en líneas generales está a cien leguas de la poesía social, en los libros *Aquí en la tierra* (1948), y *Una voz cualquiera* (1959), de Juan Bernier, vamos a encontrar verdaderos ejemplos de poesía social. (Carnero, 1989: 307)

(1994: 105). A esta misma dicotomía o bipolaridad que se congrega en la poética de Bernier se refiere también Pedro Roso (1994: 14) cuando caracteriza su voz como la expresión de una mirada escindida.

V
CONCLUSIONES

1. Una modernidad en diálogo con su tiempo

Con la edición publicada de la *Poesía completa* (Pre-Textos, 2011), de Juan Bernier hemos incorporado por vez primera esta obra al panorama de la literatura española que, junto a su *Diario* (Pre-Textos, 2011), conforman toda su producción literaria. La conjunción de ambas obras ha permitido esclarecer aspectos de la obra poética desde una nueva perspectiva autobiográfica y plantear una edición crítica y un estudio abarcador de su poesía. Así, la presente tesis ha desarrollado una edición crítica de la obra poética de Juan Bernier y un estudio interpretativo de su poesía y su figura en el campo literario de la segunda mitad del siglo XX.

La propuesta de lectura que hemos planteado en esta investigación ha partido, pues, de la propia vida del autor encajada en las circunstancias de su tiempo. Por esta razón, el segundo capítulo recorre su trayectoria vital y presenta el perfil humano de nuestro autor. Bernier representa la figura de un intelectual marcado por su condición sexual y por la Guerra Civil en la que tuvo que participar activamente para tratar de salvar su vida y recuperar una posición en la dura posguerra.

En el tercer capítulo se ha estudiado la trayectoria poética de Bernier desde una perspectiva macrotextual, en primer lugar, a partir de la ordenación de su obra en *Poesía en seis tiempos* (1977) y, por otro lado, desde un enfoque microtextual se ha analizado cada poema desde el punto de vista métrico a las variantes editoriales, los temas o los procedimientos técnicos más destacables. Estos análisis han demostrado, por un lado, la consideración de la poesía de Bernier como una obra orgánica y total, cohesionada igualmente con su prosa diarística. Y, por otro lado, muestran una poética basada en la dialéctica entre la crueldad y la belleza, como elementos principales de una dialéctica que se ramifica y modula en distintos motivos y temas que parten de una esencialidad existencial, es decir, del propio sujeto como asunto literario.

El cuarto capítulo ha desarrollado aspectos mayores de la poesía de Bernier, tales como la consideración de su primer libro como un poema extenso moderno, o bien, la dualidad temática y el sistema de oposiciones desarrollado a lo largo de su escritura.

En este capítulo se ha desarrollado un profundo análisis de *Aquí en la tierra*, para conectar seguidamente con una lectura hermenéutica y global de la poética de Bernier. En el apartado 3 de este capítulo («Conformación y función del poeta contemporáneo») se sintetiza los apartados anteriores mostrándose una reflexión de Bernier sobre la propia función de su poesía. El último apartado de este capítulo funciona como un balance final de todo lo expuesto para revisar mediante datos concretos la posición del autor dentro del grupo cordobés «Cántico» («Juan Bernier, rama desprendida del árbol de “Cántico”»).

Todo este planteamiento y propuesta lectora de la poesía de Bernier confluye en esta serie de conclusiones en las que podemos confirmar la modernidad de su discurso lírico, un discurso lírico ligado a una necesaria expresión liberadora de su propio ser como sujeto contrariado, sometido a la asfixiante ocultación social de sus más íntimos instintos, y que a su vez consigue desarrollar una imagen pública privilegiada en esa misma sociedad de la posguerra española, en esos extraños tiempos del siglo XX que le tocó vivir.

VI
ANEXOS

1. Páginas de la edición original de *Aquí en la tierra* ilustradas por Miguel del Moral

1.1. Cubierta



AQUI EN LA TIERRA



JUAN BERNIER

1.3. Página 4, ilustración para el poema «Deseo pagano»



1.4. Página 12, ilustración para el poema «Pero él llamaba a la muerte...»

PERO ÉL LLAMABA A LA MUERTE...

a Mario López



175 La vida es bella como una atmósfera en una noche de luna
donde el halo diáfano del éter dormido
es como el respirar puro de un cristalino dios,
de un dios que se recrea con su linterna mágica
proyectando su haz sobre el rostro del mundo.

180 Pero él llamaba a la muerte, él la llamaba,
la llamaba con gritos que herían lástimeros los ecos de los rincones
que ululaban en el espacio como un dolor hecho onda,
con gritos de niño azotado o de animal que se degüella palpitante.
Como aullidos de perro que se ahoga en un pozo profundo
sus gritos se clavaban en cualquier corazón que no fuese humano.

2. Entrevistas

Seleccionamos en este apartado cuatro entrevistas realizadas a Juan Bernier desde 1973, año en el que fue galardonado con el premio Zahira, hasta 1982, apenas siete años antes de su fallecimiento. No obstante, remitimos a la bibliografía para completar el conjunto de entrevistas recopiladas en este trabajo. Esta selección que presentamos a continuación se basa principalmente en la importancia del testimonio de Bernier para reforzar los argumentos interpretativos que hemos empleados en esta investigación.

2.1. Entrevista con Juan Bernier

La siguiente entrevista la realizó Eladio Osuna⁴²⁹ y fue publicada en la edición cordobesa de *El Correo de Andalucía*, el 11 de febrero de 1973.

Juan Bernier Luque es ese hombre culto e inquieto de Córdoba al que le ha sido otorgado el VI Zahira por unanimidad de un jurado diverso y contradictorio.

De Juan Bernier se pueden decir muchas cosas. Publicaciones, descubrimientos, investigaciones... Pero hemos ido a buscar al hombre. Al Juan Bernier despojado de tantas y tan valiosas obras.

—Juan Bernier, ¿qué es lo que en su opinión ha impulsado a este jurado a darle el VI Zahira por unanimidad?

—Las condiciones intelectuales de una persona y la obra que haya efectuado quedan desconocidas generalmente. Pero hay una faceta suya que siempre se recoge, su aspecto humano, su estar abierto, su fiarse a los demás. Y, en un momento dado, esas personas se acuerdan de uno.

—¿Cree el hombre de la calle en estos premios?

—Creo que los medios informativos conforman la opinión popular. En este caso no ha sido la opinión popular la que ha influido, sino la opinión de esas personas que formaban el jurado.

⁴²⁹ El propio periodista ofrece en su blog, *Hemeroteca Eladio Osuna*, una recopilación de sus trabajos, entre los que se encuentran esta entrevista: <http://eosunao.blogspot.com/2010/09/entrevista-con-juan-bernier.html>

—¿Qué siente Juan Bernier con esta distinción?

—Siento, después de cuarenta años de actividades en y por Córdoba, y a través de tantas colaboraciones, una gran alegría al comprobar que al decir mi nombre, el jurado se haya puesto de acuerdo por unanimidad. Esto es lo que más me ha agradado del premio.

¿DÓNDE ESTÁ JUAN BERNIER?

—Juan Bernier, poeta, escritor, abogado, profesor investigador... ¿cuál es el más auténtico?

—En realidad debía de ser el poeta, pero a pesar de que yo fui un pionero en la poesía moderna en los tiempos de «Cántico», lo que ha sido especialmente interesante para mí es la arqueología y la historia. En el fondo, me gustaría hacer sobre todo poética. Pero las circunstancias nos obligan a veces a hacer otras muchas cosas.

—¿Hay que salir de Córdoba para que salga la propia valía?

—Creo que a mí se me conoce, poéticamente, más fuera de Córdoba, y que se me conoce más arqueológica e históricamente fuera de aquí. Es decir, que esta recompensa, si me la hubieran dado gentes de fuera, quizá lo hubieran hecho antes, precisamente por ese mayor conocimiento de mi labor. Resumiendo, en la tierra de uno se es casi insignificante.

ESA CÓRDOBA NUESTRA

—Juan Bernier, ¿se atreve a definir Córdoba?

—Precisamente va a salir ahora un libro mío en Madrid, con muchas poesías de Córdoba. Muchas más tengo escritas. Pero jamás puedo definirla.

—¿Qué es para usted?

—Para mí, Córdoba es una urna de arquitectura. Y muchas veces, impulsado por las circunstancias de la vida, por las cosas adversas, por el trato social, que muchas veces en Córdoba es duro, he deseado que esa urna estuviera vacía.

—¿Cómo estima, de verdad, al ambiente cultural de la ciudad?

—Yo lo divido en dos partes, y estamos ahora en un momento de renovación.

—¿Cuáles son esas partes?

—Una parte, que vive de lo antiguo, que piensa con una serie de lugares más o menos comunes, en sí, valiosos, pues están sometidos a una tradición. Pero hay que darse cuenta de que en la misma Córdoba ha habido un movimiento, una guerra, una dislocación de ideas, y nosotros, después de un lapsus de catástrofe,

se nos echa el mundo encima, y que hay que cambiar. Creo que el momento actual de Córdoba es ese darnos cuenta, precisamente, unos y otros, los tradicionalistas y los innovadores, que el mundo ha cambiado y que nuestra visión de las cosas debe ponerse de acuerdo con el mundo exterior.

—¿Hay apatía en Córdoba?

—En Córdoba hay una apatía grande. Lo del «espíritu senequista» lo he criticado mucho en numerosos artículos.

—¿Le ha afectado al intelectual esta apatía?

—Sí, el intelectual, como se ha sentido maltratado, se ha refugiado en la investigación histórica. Los poetas se han marchado. Pero el momento es interesante, porque los que nos hemos quedado, un poco machacados por el ambiente, nos atrevemos a publicar, a decir, a hablar una serie de cosas que antes no podíamos ni soñar que salieran al exterior. Actualmente, el ambiente es más claro, más abierto y hay más diálogo entre todos.

Y EL FUTURO

—¿Qué espera Juan Bernier del futuro?

—Creo que mi futuro está aquí, en Córdoba. Posiblemente, que en aspecto poético, será menos, pero creo que se me aprecia mucho más y se me apreciará más en mi vertiente nacional que en la estrictamente de cordobés.

Hemos estado con Juan Bernier, ese hombre culto e inquieto al que le ha sido otorgado el VI Zahira. Del que hemos ignorado sus cuatro folios mecanografiados de dossier...

E. O.

Eladio Osuna:

El Correo de Andalucía (11 de febrero de 1973)

2.2. Conversación con cuatro tiempos y un preludio con Juan Bernier

La siguiente entrevista, realizada por Francisco Solano Márquez y publicada en *El semanario cordobés. El periódico de la familia cordobesa*, el 24 de febrero de 1973, tiene el valor añadido al eminente testimonio del poeta de ser un documento de difícil acceso. El recorte de prensa donde se haya esta entrevista se ha mantenido en el legado de Dámaso Alonso, custodiado en la RAE, junto a una carta en la que se trata de la candidatura de Bernier a la Academia de la Historia⁴³⁰.

CONVERSACIÓN CON CUATRO TIEMPOS Y UN PRELUDIO CON JUAN BERNIER

(ZAHIRA DE ORO)

—¿Te consideras un profeta en tu tierra?

—De ninguna manera. Si se entiende por profeta una figura a la cual se la hace caso, yo digo que en el noventa por ciento de lo que he dicho no se e ha hecho caso.

—Se valora tu labor?

—Puedo decir que sí. Es bastante tener un círculo no ya sólo de amigos, sino de gente que llega a mí a preguntarme cosas, a charlar. De estudiantes que tienen que realizar tesis y se dirigen a mí. No me siento postergado en este sentido.

—Y tú, ¿te valoras tu mismo?

—Sí, yo me valoro, aunque soy un individuo que cree poco en la estabilidad de los valores. Me valoro más que nada como arqueólogo. Voy, por eso de profeta, indicando los caminos. Soy un realista y además un conocedor de lo que es la historia, distinta completamente de la serie de relatos más o menos literarios que se nos han dado hasta ahora.

Fuma celtas. Tiene un verbo fácil aunque no brillante. Habla y habla y se olvida del cigarro encendido. La ceniza va formando una frágil columna hasta que se quiebra al menor movimiento. Entra un sol tibio de primavera madrugadora por la ventana de su salita de estar. Me había citado con Juan Bernier a esa hora propensa para la confidencia y para la confesión que es la de después de almorzar.

⁴³⁰ <http://cronos.rae.es/Absys/abwebp.exe/X5105/ID15797/G5?ACC=DCT4>

No le pregunto qué impresión le ha causado recibir el Zahira de Oro. Es una pregunta tan socorrida que creo que su respuesta no va a tener fuerza. Pero se advierte en él una satisfacción íntima. Acaso la de sentir reconocida una vocación cultural que ni él mismo —con su llaneza, con su humildad— ha calibrado suficientemente.

TIEMPO 1: LA POESÍA

Tiempo uno. Tiempo de poesía. Hablamos de poesía —o más bien habla él media hora lo menos.

—¿Cómo nació Cántico?

—El principio de Cántico fue la preocupación intelectual y humana de un grupo de estudiantes pero que después de pasar la guerra no lo éramos tanto sino que éramos ya casi profesores que empezábamos a dar clases. El principio fue obra de Ricardo Molina, que a su gran cultura unía un tesón del que salió la revista en los años cuarenta. El contacto con Ginés Liébana y Pablo García Baena nos hizo formar un grupo al que se unió un periodista como Gabriel García Gil, que no formaba parte propiamente de Cántico pero sí de lo que pudiéramos llamar la primera célula intelectual de la Córdoba de posguerra.

LA POESÍA Y EL HAMBRE

—Dime, Juan ¿cómo caía la poesía, vuestra poesía, en los años del hambre?

—Para nosotros más que hambre de pan, era hambre de espíritu, de creación literaria. En toda España, terminada la guerra, se intentó crear una poesía artificial, una poesía histórica derivada de los grandes clásicos. A los de Cántico nos parecía esto una completa estupidez. No podíamos seguir haciendo versos de Nemoroso cuando por nosotros había pasado un trauma tan grande como una guerra, con una matanza tan extraordinaria de un lado y de otro y cuando teníamos que aspirar a unificar y a poner otra vez en alza los valores de España, pero los valores renovados. Tuve una vez una polémica con García Nieto porque en la revista *La Estafeta Literaria*, de la que era corresponsal, publiqué un artículo con el título de «El machihembrismo de Garcilaso» y es que me parecía que Garcilaso era un poeta femenino para la época que vivíamos.

—¿Cómo era, cómo es tu estilo poético?

—Mi estilo es una manifestación de fuerza, de vitalidad, de amor a la naturaleza y lo mismo les pasaba a los demás de Cántico. Mi estilo podríamos decir que es sin estilo, pues me salto a la torera todas las normas que Pablo o Ricardo,

conocedores de las reglas de métrica, respetaban. Yo no las conocía ni quería aprenderlas y hacía poesía por encima de ellas.

—¿A dónde llegó el grupo?

—Llegó a tener una popularidad tan extraordinaria que por Córdoba desfilaron en plan de amigos Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Aleixandre, Gerardo Diego, muchos. Nosotros, además de la charla y la amistad literaria cultivábamos la cosa humana, el trato, la copa juntos.

—¿Y cuál fue el final de aquella aventura poética llamada *Cántico*?

—La vida de las revistas poéticas es corta. Aquella, con el esfuerzo de Molina y con la aceptación que tuvieron sus libros —se publicaron libros de Ricardo, de Pablo García Baena, de Celaya, etc.— se prolongó mucho más que otras revistas que sabemos. El final fue como el de todas las revistas, quizá el haber logrado los objetivos, puesto que ya aparecieron otras revistas, como *Caracola* en Málaga. O el desánimo un poco de nosotros mismos.

—¿Qué aportó *Cántico* a la poesía española de los cuarenta?

—Principalmente el realismo y el sentimiento auténtico, es decir, el situarnos donde estábamos. Por un lado hambre, por otro cerco internacional, por otro las facetas trágicas de la visión de los españoles. Nosotros profundizamos en todo eso para sacar consecuencias poéticas y expresarlas en un lenguaje noble y sincero.

—¿Existe poesía cordobesa actualmente?

—La poesía cordobesa no ha terminado nunca. Al lado de la poesía de *Cántico* se ha cultivado una poesía tradicional por gentes, amigos muchos de *Cántico* que tienen unos valores notabilísimos.

—¿Nombres?

—Podríamos citar a Morales Rojas, a Salcedo Hierro, a García Gil... Actualmente me he encontrado con los nombres del grupo «Zubia» por mediación de uno de los colaboradores de *Cántico*, el gran poeta Jacobo Meléndez.

DOS NUEVOS LIBROS

—¿Escribe poesía actualmente?

—He terminado ahora un libro. O dos. Tengo más de cien poemas y abarcan de todo un poco.

Tiene Juan Bernier sobre la mesa, recogidos en una carpeta amarilla, algunos de estos cien nuevos poemas. Me enseña dos o tres. De distinto tema, de estilo

también distinto. Hay uno que es un fervoroso canto patriótico. Las palabras brotan libres sin someterse al yugo de unas reglas métricas.

—¿Tienen título estos libros?

—Yo los llamaría tiempos. Tiempo de amor, tiempo de muerte...

—¿Se editarán?

—Sí, se van a publicar en Madrid. No sé aún en qué editorial. No creo que sea difícil buscar un editor, abusando aún un poco del prestigio de Cántico.

—¿Es cierto que los poetas mueven al mundo, Juan?

—Hombre, verás, no quiero decir que los poetas de Cántico movieran al mundo, pero que los poetas mueven al mundo es cierto. Los grandes libros están en estilo más o menos poético. La Biblia, los libros indios, el Corán, han movido al mundo.

¿Quieres un whisky?

Se levanta Juan, perfecto anfitrión, y viene con una botella de Bell's. Él no bebe. Él sigue fumando su barato tabaco negro.

TIEMPO 2: LAS PIEDRAS

La vida intelectual de Juan Bernier tiene un eje cuyos polos pudieran ser la poesía y la piedra. El espíritu y la tierra. Dos polos a primera vista tan opuestos como lo blanco y lo negro.

—Dime ¿qué tienen de común la poesía y las piedras?

—Yo me crié gran parte de mi vida en el campo. El paisaje es de las cosas que no me pueden faltar. Del paisaje voy al estudio de todo lo que me rodea, no sólo mi circunstancia espiritual sino mi circunstancia material.

LOS CAMINOS

—Poeta, periodista, abogado, maestro, académico, historiador, arqueólogo ¿por qué tantos caminos?

—Realmente maestro en todo y profesor en nada. Como arqueólogo yo podría haber llegado a profesor o catedrático.

—¿Por qué no llegaste?

—Las circunstancias mandan. Esto lo olvida mucha gente. Mucha gente que vale menos ha llegado a sitios más altos. Y es que los caminos no son los mismos para todos. Unos tienen piedras para unos y otros tienen una carretera asfaltada. Dependen de los medios económicos, de circunstancias que incluso muchas veces no se pueden decir.

—¿Hubo alguna vez un camino equivocado?

—La carrera de abogado, que la estudié porque mi padre era abogado y quería que uno de sus hijos fuese abogado. Es más puedo contar que yo estudié abogado porque la abogacía tenía el primer curso menos asignaturas que filosofía y letras y yo no quería gravar el presupuesto familiar con el importe de tres asignaturas más. Ahora que en el poco tiempo que estuve ejerciendo tuve muy pocos casos pero los gané todos.

—¿Qué camino te ha interesado más?

—El de la arqueología. La arqueología me ha interesado por esto que te he dicho antes de mi amor al campo.

SUS MEJORES OBRAS

He aquí una pequeña lista de las obras importantes realizadas por Juan Bernier. Relatar su polifacética andadura de hombre de letras e investigador sería prolijo porque su currículum es fecundo. Veamos, pues, como elocuentes botones de muestra, lo mejor de cada camino.

—¿Mi mayor descubrimiento arqueológico? Creo que fue la red de recintos ciclópeos en la provincia de Córdoba y en sus zonas límites.

—¿Cómo realizaste estos descubrimientos?

—Sucedió casi por casualidad. Estando una vez en Zuheros, en la excavación de la cueva, me fijé con los gemelos en un cerro frente a Doña Mencía y noté una serie de piedras que me parecieron puestas por el hombre y no por la naturaleza. A partir de esa y de algunas notas de Carbonell sobre castros ibéricos, encontré cerca de cuarenta en una labor no ya mía sola sino de los grupos que me ayudaron. Es un fenómeno importante que tiene que volverse a estudiar más de lo que hemos hecho Fortea y yo. Representan un fenómeno que forzosamente ha de depender de alguna circunstancia de civilización de aquella época que todavía no está muy clara, es decir, si son caminos, si son protección de caminos, si son protección del valle del Guadalquivir contra tribus más bárbaras del interior, etc.

—¿Cuál ha sido tu mejor trabajo de investigación publicado?

—Probablemente el que trata de los recintos ciclópeos de la Bética, claro que con la gran aportación de Javier Fortea, profesor de la Universidad de Salamanca y hombre de un porvenir extraordinario en la arqueología.

—¿Tú mejor libro de poemas?

—Para mí es el primero que publiqué: *Aquí en la tierra*. Es la manifestación total de mi alma no sólo como poeta sino como hombre.

TIEMPO 3: LOS PUEBLOS

Hay muchos libros en la habitación. Poso la vista por los anaqueles. Historia, antropología, cerámica. La noche de los tiempos, el hombre, la vida en el pasado. Poesía. Hay también un mapa en relieve construido en madera con absoluta precisión topográfica y que representa una porción de la provincia. La provincia. A esto íbamos ahora. Tercer tiempo de la conversación.

—He pateado, he recorrido, he vivido, he bebido y he comido no sólo la comida material sino el ambiente, el paisaje de cada una de las zonas de nuestra provincia porque llevé una sección en el *Córdoba* que se llamaba «Tierra nuestra» y publiqué un libro sobre «Historia y paisaje provincial».

CAMPIÑA, SIERRA, RÍO

—La campiña, la sierra y el río, los tres elementos del mosaico provincial. Sintetiza la imagen de cada uno de ellos.

—Para mí la Campiña es la que da la historia de Córdoba en relación con lo universal. Es el camino hacia el Mediterráneo, el sitio de riqueza donde se han visto desfilar, variar y perderse una serie de hombres.

—¿Y la sierra?

—Es como una reserva de lo último que pasó por aquí. En ella se conservan durante un período de años costumbres, arquitectura, etc. Por eso vemos pueblos de la sierra donde todavía los canteros de hace veinte años hacían cauceles y cosas en gótico. El espíritu de la sierra es conservador y posee una serie de valores antropológicos dignos de estudio.

—Queda el río.

—El río podemos considerarlo poéticamente. Después de Góngora no podemos más que amarlo. En *Cántico* se tocó mucho el río. Ricardo Molina, que vivía en la Ribera, hizo una serie de poemas sobre el río y jamás dejó de mencionar esa vía de agua amarillenta.

LUGARES QUE VALEN UN VIAJE

—Es la era del automóvil. Fines de semana se presentan ante los cordobeses sin saber dónde ir. Cinco lugares de la provincia que valgan un viaje de fin de semana.

—Hay muchos más, pero vamos con cinco. ¿Quién o va por ejemplo a Zuheros donde aparte de la cueva encontramos una visión fantástica de las sierras béticas? ¿Quién no va por ejemplo a Dos Torres para ver casas de otro siglo y un urbanismo por donde no ha pasado ningún turista pero que es esencialmente

turístico? ¿Quién no va por ejemplo a Hornachuelos donde se unen la visión berberisca del urbanismo con un paisaje natural espléndido? ¿Quién no va por ejemplo a Palma del Río —que ya se va cambiando y será destruida— cuyo conjunto urbano antiguo con su castillo y con su iglesia es una de las grandes delicadezas del barroco y del mudéjarismo cordobés? ¿Y quién no va por ejemplo a Belalcázar donde encontramos una Extremadura cordobesa? Eso por decir cinco, que podría decir muchas más. Se me olvidaba por ejemplo Montoro, que es una maravilla paisajística.

CATÁLOGO ARTÍSTICO

Bajo los auspicios de la Diputación Provincial y dirigida por Dionisio Ortiz Juárez se está llevando a cabo un ambicioso inventario de la provincia llamado catálogo artístico. Juan Bernier forma parte del equipo de investigadores que rastrean los pueblos cordobeses para dejar constancia de todas sus reliquias de valor.

—El objeto del catálogo artístico es conservar, aunque sea fotográficamente, las muestras del paisaje urbano, las muestras monumentales de todo tipo para que los investigadores puedan ver lo que quedaba en nuestros tiempos del acervo histórico y monumental de Córdoba. Es una tarea larga.

—¿Se publicará?

—Se intenta publicar este año una serie de pueblos, empezando por la A. Pero aparte de esto quedará un completo archivo para los investigadores.

—¿Queda mucho por descubrir aún en la provincia?

—Aparte de la cosa espeleológica de cuevas y de estudio de cuevas, queda por descubrir lo que podríamos llamar la geografía urbana antigua.

—¿Está suficientemente atendido, conservado, difundido, lo que se descubrió?

—Si son objetos están en el Museo Arqueológico perfectamente conservados. Los recintos ciclópeos se hallan defendidos por su propio emplazamiento que los pone a salvo de los maestros de obras y de los constructores de carreteras.

—¿Qué podría hacerse en defensa del arte que existe en los pueblos?

—Aplicar las leyes simplemente Las leyes españolas tienen instrumentos legales suficientes para que nadie destruya un monumento de categoría. Hay que conservar la obra de arte pura, la que tenga un valor histórico y monumental; ahora bien, las otras, las que simplemente son graciosas o bonitas no se pueden conservar.

TIEMPO 4: LA CAPITAL

Apurando el whisky, llegamos al cuarto tiempo. Son casi las cinco. Ladis junior ha llegado y ha disparado su máquina media docena de veces. Ha hecho su trabajo rápidamente y se ha vuelto a marchar. Le llega el turno a la capital. A esta Córdoba de nuestros amores, que alguien ha dicho que hay que apresurarse a ver. Antes de que se destruya.

—¿Es verdad eso Juan?¿Se está destruyendo Córdoba?

—Córdoba se está destruyendo como se está destruyendo Madrid, como se está destruyendo Sevilla. Si estudiamos la historia de las poblaciones veremos que en el siglo XVI se destruyeron las ciudades góticas. Después en el XVII vino el barroco. El Renacimiento fue destruido a su vez por otro estilo posterior, etc. Para los conservadores de aquel tiempo destruir aquello sería también una barbaridad. Sin embargo, nos hemos encontrado que en lugar de tener un solo arte tenemos varios. Córdoba se está destruyendo en ese sentido porque no se puede conservar todo. Los pequeños rincones no se pueden mantener hoy día en una ciudad moderna. Hay que decir «esto es intangible», «esto no hay que tocarlo», como yo diría por ejemplo de la Magdalena. Pero no puede ser que porque haya un friso o una característica estilística en un barrio esa casa tenga que conservarse en ese estilo aunque los vecinos no tengan cuarto de baño.

—Entonces ¿qué es primero?¿El respeto a lo antiguo o el confort?

—Hay que unir las dos cosas: el valor de la civilización actual y sus comodidades y al mismo tiempo el respeto a lo antiguo. Lo que sea monumental y merezca la pena conservarse se debe conservar.

SALVAR LOS MONUMENTOS

—¿Cuáles han sido a tu juicio las más graves destrucciones que se han podido hacer en Córdoba últimamente?

—No son quizá las que se han hecho, sino las que creo que se van a hacer. No activamente, sino pasivamente, por dejar destruir monumentos fundamentales. Se han destruido ciertos palacios, lo cual es lamentable. Córdoba conserva todavía los monumentos esenciales, pero los conserva en un estado —como por ejemplo la iglesia de la Magdalena— que no digo que los cordobeses van a destruir la Magdalena, sino que la Magdalena va a caerse a pesar de los cordobeses. Actualmente hay una corriente a favor de la conservación del ambiente artístico de Córdoba. Nos han dado un aviso. Desde las academias. Desde la prensa.

Incluso la comisión de monumentos, con todos sus defectos, ha venido luchando por salvarlos.

—Es muy respetable la opinión de los académicos, de las comisiones, de todas esas personas que defienden los monumentos. Sin embargo, para defender los monumentos ¿no crees que es necesario algo más que buenas intenciones? ¿De dónde saldría ese dinero?

—Ese es el problema. Los investigadores y los académicos tenemos un capital en ideas más o menos buenas y nos dirigimos al Estado, a los Ayuntamientos, a las Diputaciones. Y muchas veces estas entidades ayudan. Ahora mismo, el Estado español está dando una cantidad enorme de dinero para restauraciones, sobre todo en la región andaluza. Los cordobeses no tienen más dinero porque no ha habido más interés en ciertos órganos de gestión para pedir y hacer una campaña más en defensa de sus monumentos. Yo veo en Sevilla, en Écija, en toda esa zona la cantidad enorme de obras magníficas que está haciendo la Dirección General de Bellas Artes. En Córdoba es más lenta esa labor. Quizá sea porque no estamos de acuerdo y los únicos que lo están sean los contratistas de obras...

MÁS SOBRE LA MEZQUITA

—Ya que estamos dándole vuelta a casi todo es obligada tu opinión sobre la Mezquita y su polémica.

—El tema de la Mezquita-Catedral se ha desvirtuado completamente porque por ahí se han creído que los cordobeses pretendían la barbaridad de sacar la Catedral cristiana de la Mezquita, como si una cosa ligada por el arte, por los siglos y por la sabiduría de grandes arquitectos pudiera sacarse como se saca de una lata de conserva su contenido. El Ayuntamiento no sugirió más que el que viniera una comisión de la Unesco para estudiar todos los problemas turísticos de la Catedral y la protección que este organismo da a ciertos monumentos. La declaración de «monumento internacional», al parecer, es una tontería, porque más internacional que es la Mezquita no se puede pedir, pero si declarar oficialmente internacional a este monumento ya que en algún caso en que se necesiten medios extraordinarios la Unesco la tiene en su agenda para protección y ayuda.

—Por ahí se han podido creer que iba a venir una comisión de la Unesco a decirnos lo que teníamos que hacer con la Mezquita.

—No, los cordobeses y los españoles sabemos lo que tenemos que hacer, que es mejorarla en todos los sentidos, hacerla visitable, etc. Ahora, en caso de dejar aquello más o menos puro, serían aspectos pequeños, como patios, rejas...

EL PRESENTE CULTURAL

—¿Cómo ves el presente cultural de Córdoba?

—Lo veo en ebullición, debido, como es natural, a la creación de la Universidad.

—¿Qué papel jugará esta Universidad en el futuro cultural de la ciudad?

—Pues será la que nos ponga en contacto con el exterior. Córdoba, que ha sido universal antes, volverá a encontrarse otra vez en contacto con la cultura española total. Yo que he trabajado con universidades puedo decirte que en cualquier seminario, de Salamanca o de Sevilla, las relaciones con lo que se hace en el extranjero son constantes y están al día. Eso es lo que le faltaba a Córdoba, el ponerse al día en libros, en ideas, en procedimientos, en hábitos. Córdoba universal va a marchar al unísono con la cultura universal.

Punto final. Recojo mis notas. La cosecha de una hora de conversación con Juan Bernier. Un cordobés ilustre, aunque su sencillez y su molestia no le permitan darse a sí mismo toda la importancia que tiene. El último Zahira de Oro, concedido con absoluta justicia, ha venido a revalorizar de cara al público y a sí mismo a un hombre de polifacéticas aptitudes intelectuales a quien la cultura cordobesa debe bastante.

Francisco Solano Márquez:

El semanario cordobés (24-02-1973), pp. 6-7

2.3. Entre el recuerdo y la duda

Exponemos la siguiente entrevista realizada por la revista cordobesa *Kábila. Revista de poesía* (n.º 5, dic-ene 1979)⁴³¹, en la que destacamos la importancia de las declaraciones del poeta para defender las interpretaciones realizadas en este trabajo.

ENTRE EL RECUERDO Y LA DUDA

(Entrevista a Juan Bernier)

Una de estas últimas tardes hemos estado con Juan Bernier. Con él hemos hablado de sus recuerdos y de sus dudas, de su dolor, aún vivo, y de su sincero agnosticismo, pero, sobre todo, hemos hablado de poesía.

Su conversación se abre en meandros como el delta de un río; se aleja, se va de la pregunta concreta, retrotrayéndonos a vivencias antiguas. A veces es preciso adivinar sus palabras que se pierden en el final de las frases.

¿Dónde situaría usted el origen de su poesía, es decir, en qué momento y qué motivaciones le impulsan a escribir poesía?

Juan Bernier: Hombre, pues veréis. Yo empecé a escribir poesía en momentos verdaderamente dramáticos. Yo era, antes de nada prosista; en realidad era un amante del arte en general y de la arqueología en particular, sobre lo que escribía algunos artículos en el periódico. Pero, por otra parte, yo era un hombre eminentemente sexual, sexual en el sentido griego y romano. Esto me hacía buscar libros y lecturas de fuera de España, porque, entonces, la represión era fenomenal; aquí no se conocía nada en materia de sexo. Y así descubrí, sobre todo, *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, que era una colección de poemas sobre el amor homosexual femenino, y este hecho influyó en mí hasta el punto de que escribí yo también algunos poemas que terminé rompiendo cuando llegó el Movimiento.

El Movimiento es lo que en realidad me marcó como poeta. Yo había colaborado con la República y tuve que esconderme. Entonces te enterabas cómo iban cayendo los amigos, los familiares, de la forma más cruel, porque uno podía estar más o menos acostumbrado a las ejecuciones públicas, hecho a la idea, pero

⁴³¹ Recientemente, Antonio Frías ha publicado dicha entrevista en su blog personal con una variación en el título: «Juan Bernier, entre el fuego y la duda». Puede consultarse en el siguiente enlace: <https://antoniofríasletraspoesia.wordpress.com/2017/09/19/juan-bernier-entre-el-fuego-y-la-duda/>

aquello, aquellas descargas a las doce de la noche o a las seis de la mañana... Incluso las ejecuciones en la Plaza de la Bastilla debieron de ser menos cruentas, porque, al menos, alguna mirada de piedad recibiría el reo entre tanto y tanto espectador, pero aquí... te tiraban al suelo junto a los muros del cementerio y allí te descerrajaban el pistoletazo.

Todo este *maremagnum* de sangre y odio, es lo que me lleva a escribir poesía, no como poeta, porque yo nunca me he considerado un poeta profesional, sino como hombre que necesitaba comunicar, aunque fuera con una carga de tiempo, cuanto estaba viviendo y sufriendo en su carne... Y mis primeros poemas son terribles, terribles...

¿Sin embargo, en su libro «Poesía en seis tiempos», nosotros hemos podido comprobar, en buena parte de sus poemas —y no olvidamos que el libro es una antología— una velocidad alucinante por dibujarlo todo, por cantarlo todo, por exaltarlo todo casi hasta el paroxismo. ¿Es acaso esta forma de escribir una necesidad de escapar de la atmósfera asfixiante que le ofrecía aquella realidad?

JB: Bueno, no exactamente, claro. Los poemas de *Poesía en seis tiempos* son posteriores. Los primeros, aquellos de los comienzos de la guerra, y de los que ya os he hablado, aún están sin publicar, porque a ver quién era el guapo que se atrevía... Ahora es probable que los publique, si sigue la apertura, claro... porque si no... Entonces yo he sido un hombre muy vitalista; un hombre omnívoro: a mí me ha interesado todo. Recuerdo que, con doce o trece años, yo leía tebeos de aventuras, aventuras tipo Salgari, y entonces pretendía escapar de casa con otro amigo para irnos a la isla de los cocos. Es decir, la imaginación, ¿no? Pero, además, yo he sido y soy un amante de la naturaleza. La obra grandiosa de la naturaleza como creadora de sí misma.

Durante muchos años viví en el campo con una tía mía, y, claro, de ahí la pasión por la luz, por los árboles, por los ríos, todo cuanto signifique campo. Todo esto es lo que, en verdad, marca mi poesía posterior, sin olvidar, como ya dije antes, mi sexualidad greco-latina, es decir, la poesía que escribo ya más conscientemente cuando se inicia el período de *Cántico*.

¡Cántico! Mucho se viene hablando de Cántico últimamente, pero a nosotros nos interesaría saber ¿por qué nace Cántico?

JB: «Cántico» nace por la necesidad de expresarse y comunicarse de una minoría de creación. Yo creo que la comunicación humana es, la más de las veces, hiriente, por eso nos agrada encontrar en otros una comunidad de ideas. Esta identidad, precisamente, la teníamos Ricardo Molina —al que yo conocía de antes de la guerra, y con el que había mantenido una estrecha correspondencia durante la misma, estando yo en el frente de Cataluña—, Pablo García Baena y yo. Más tarde se incorporaría Mario López. Pero fue Ricardo el mentor de la idea. Ricardo era un gran intelectual con amplísimos conocimientos, distinto de Pablo, que era más bien un intelectual de la estética.

Así es que nos metimos en la empresa de publicar una revista de poesía, sin ayudas de ningún tipo, aunque ahora Sebastián Cuevas afirma que la teníamos porque, por una sola vez, obtuvimos del Ayuntamiento mil pesetas. Porque, claro, nosotros veíamos los fusilamientos que no cesaban, la miseria, el hambre, las persecuciones, tantas y tantas cosas contra las que estábamos en total desacuerdo, pero contra las que no podíamos hacer nada y nos pusimos a escribir. Y en ese aspecto yo creo que he sido uno de los tíos más valientes de aquel entonces, porque, vamos, escribir y publicar cosas como *las jornadas del 10 de agosto*, donde se narraban los innumerables fusilamientos.

Indiscutiblemente es usted el poeta más social de Cántico, ¿hasta qué punto es consciente de esas preocupaciones sociales?

JB: Hombre, más social... Lo que yo he sentido siempre, más que ninguno, ha sido el sentido vital y viril de la poesía, lo épico, en una palabra. Mis preocupaciones estéticas han sido mínimas. Y, por otra parte, yo tengo una marcada influencia de Schopenhauer, y soy bastante pesimista. Para Schopenhauer *el tiempo es dolor*, y también para mí. Pero, además, yo no creo en los grandes idearios políticos: comunismo, colectivismo, etc. Soy un gran escéptico en este sentido, y creo que eso no se alcanzará nunca, y no se alcanzará nunca porque el hombre es, a fin de cuentas, un animal que ha evolucionado y ha alcanzado una serie de habilidades técnicas, pero en lo que a moral se refiere, es decir, en cuanto a convivencia, somos unos grandes egoístas, y aquí no ha habido progreso.

Creo que la situación social puede mejorarse, qué duda cabe; pero la izquierda, la verdadera izquierda, está condenada a perder siempre. El hombre necesita ser engañado, debe creer en algo por su propia indecisión, y, claro, de ahí su necesidad

de crear mitos. De manera que social sí, en cuanto atañe al dolor humano, al propio dolor situacional. Yo me identifico bastante con la idea ácrata de revalorización del individuo, pero no creo que alcancemos nunca ese ideal de colectividad, porque inevitablemente estamos condenados a comernos unos a otros.

Todos queremos imponer nuestro propio sistema. El mundo no puede ser más desastroso. Si yo fuese Dios, jamás se me hubiese ocurrido crear un mundo en donde para sobrevivir hemos de comernos a otros seres creados, y no digo sólo el hombre, sino incluso animales y plantas, todo. Por ello, no creo que pueda haber un sistema formal al que agarrarse, porque en cuanto se trata de imponer un sistema se está produciendo daño. Las religiones, por ejemplo, nacen con un afán de amor, y sufren persecuciones en sus comienzos, como la cristiana, por tenerla más cerca, con sus mártires, que son admirables; pero luego, cuando se alía con el emperador Constantino, se convierte, ella también, en perseguidora, y hasta hoy, porque yo creo que la religión católica, los católicos, son los que tienen más mala leche de todos.

Quizás por ese escepticismo, agnosticismo, en realidad, usted sea un hombre solo, mejor dicho, se encuentra usted solo.

JB: Bueno, sí; está claro que soy un agnóstico. Ocurre que yo he estudiado historia, y he visto que siempre se han cometido las mismas barbaridades. Porque, por ejemplo, ahí tenemos la revolución rusa, tan admirable y necesaria, desembocando en el compadre Stalin y en los campos de concentración. ¿Quién lo iba a pensar? ¿Y quién iba a imaginar que una nación tan culta y civilizada como Alemania iba a producir el fenómeno Hitler, con toda la serie de masacres y genocidios que trajo consigo? Pero igual hacía César en las Galias, que llegaba e imponía la paz, pero la paz de los muertos, naturalmente.

De modo que sí, no tengo otra solución que ser agnóstico. Pero me encuentro solo también por mi condición sexual; condición que, por la situación social imperante, siempre me ha hecho aparecer como un marginado.

Ello le empuja, naturalmente, a una inseguridad manifiesta en el conjunto de sus poemas.

JB: Inseguridad en la búsqueda de soluciones precisas, porque yo creo que los problemas ni están resueltos ni tienen solución. En ningún aspecto. Porque yo hablo de Dios, pero lo hago en el sentido de *moiras*, de destino griego necesariamente trágico.

Tenemos, pues, como notas más destacadas de su poesía, la inseguridad, la soledad y el placer, ¿dónde deberíamos situar más justamente al poeta Juan Bernier?

JB: Hombre, yo creo que no hay una connotación precisa. Uno va pasando por etapas, por situaciones. Por ejemplo, el placer; el placer sexual, naturalmente hoy, a mi edad, ya no puedo gozar de él. De manera que apenas si me va quedando el dolor, pero como dolor concreto y esa duda de que hablábamos antes.

Por último, ¿usted cree que hay o debe haber alguna relación entre poesía y política?

JB: Relación, relación..., sí, claro; relación con unas aspiraciones políticas, con unos deseos de cambio social, de modificación y mejora de las relaciones humanas; sí, claro. Ahora bien, relación entre la poesía y una determinada política de partido, no; creo que no debe existir.

Rafael Arjona, Lola Wals y Antonio Frías (Grupo de Poesía «Kábila»):

Kábila. Revista de poesía (n.º 5, dic-ene 1979)

2.4. Fuimos el eslabón entre la poesía actual y la generación del 27

Por último, ofrecemos otra interesante entrevista realizada por Eladio Osuna⁴³², publicada en la edición andaluza de *Diario 16*, el 26 de junio de 1982.

«FUIMOS EL ESLABÓN ENTRE LA POESÍA ACTUAL Y LA GENERACIÓN DEL 27»

A los setenta años, Juan Bernier trabaja la arqueología andaluza y publica libros, el último de los cuales «Tiempo de andar» «una consecuencia poética de mis muchas lecturas de física y filosofía» ha sido presentado en Córdoba. Pero Juan Bernier es sobre todo un miembro de «Cántico», uno de los directores de aquel único soplo fresco en la literatura española de posguerra, presente ahora a través de tantas tesis doctorales como se están haciendo sobre el grupo, al que califican como el eslabón entre la generación del 27 y la poesía actual.

Junto con Ricardo Molina y Pablo García Baena, Juan Bernier fundó la revista «Cántico» y la dirigió en su última etapa. Los tres «solteros» de «Cántico» que permanecen así «por una serie de contenidos y diferencias que existen no sólo en nosotros, sino en otros muchos poetas de la literatura universal». Quizá este dato puramente anecdótico en el quehacer literario tenga una dimensión estética o ascética. «Podríamos decir que éramos superdepurados y el matrimonio y la vida de costumbres chocaba contra nuestro espíritu libertario».

Modestamente valora a «Cántico» como «el volver después de una batalla a las tareas de paz» de unos hombres que estaban en el frente. «Yo también estaba así como otros que éramos lectores de la generación del 27 y de la gran literatura española, así como de otras literaturas como la francesa, inglesa, griega y latina». Recuerda que en la guerra «Ricardo y yo nos enviábamos cartas literarias sobre poemas griegos o latinos que habíamos conocido». Fue a la vuelta del frente y al

⁴³² Igualmente, puede consultarse en el blog *Hemeroteca Eladio Osuna* [<http://eosunao.blogspot.com/2013/10/la-ultima-juan-bernier.html>]. Bajo el título «La última de Juan Bernier», el periodista introduce, desde la actualidad, dicha entrevista con las siguientes palabras:

Con Juan Bernier tomaba muchas tarde café en el Bar Siroco, a caballo entre la politertulia de Studio 52 y las idas y venidas de Pepe Jiménez. Cuando le dije que me habían pedido una entrevista para *Diario 16* me vino a decir lo mismo que Pedro Bueno: «Pon lo que tú quieras». Me costó ponerme serio el que una tarde me recibiera en su casa de Ciudad Jardín, me dejara poner el casete, y a la sombra de su biblioteca y bajo el humo de sus constantes cigarrillos, se dejara entrevistar en serio. Después en casa, hice una ficha con cada una de sus respuestas y estuve una mañana entera de domingo seleccionando, ordenando, recortando... entonces aún no había ordenadores y el corta y pega actual, todo era a mano.

estar estudiando latín con vista a los exámenes en la Facultad «cuando manteníamos largas conversaciones sobre García Lorca, Cernuda y el 27. Entonces no quedaba nada y como teníamos vocación periodística hicimos "Cántico"».

«Cántico» ha permanecido en el ostracismo andaluz hasta la llegada de la fiebre de las tesis doctorales sobre el grupo. «A mí me traen loco. Ahora mismo se está haciendo la edición facsímil de *Cántico* y yo les estoy ayudando precisamente con una tesis editada en La Sorbona que nos va a servir para hacer los índices».

De 1948 al 1949 y de 1954 al 1957 fueron los dos periodos de *Cántico* que «tuvo una época en que no lo conocía nadie porque durante bastante tiempo lo que sucedía en Madrid era lo que sucedía en España. A los que nos quedábamos en provincias nadie nos hacía caso y en cambio muchas medianías que se fueron a Madrid tuvieron más nombre, aunque ahora estén por debajo. Pero sí, fuimos estimados desde el principio por las grandes figuras: por aquí pasó Vicente Aleixandre —cosa que no consiguió nadie en su casa—, Entrambasaguas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego».

INFLUENCIAS

«Nosotros hemos tenido gran influencia de la literatura griega y latina, que son esencialmente mediterráneas, y, después, «Cántico» ha tenido gran influencia en la poesía posterior, por ejemplo en los novísimos». Dentro del grupo «cada uno tenemos una serie de variantes que le dan valor. Mi poesía, por ejemplo, abarca muchos más temas que los puramente líricos, abarca incluso poesía filosófica y social».

Con frecuencia se ha acusado a Bernier de abarcar demasiados campos, y él mismo dice que es «un hombre muy adaptable: me ha gustado la enseñanza y he cumplido bien con ella treinta y seis años de mi vida. El hobby mío, desde los trece o catorce años, es la arqueología y la historia. Empecé a estudiar Filosofía y Letras, pero, después, hice Derecho, que estuve ejerciendo diez años, hasta que me cansé. Como podía vivir con mi sueldo de profesor me dediqué a la arqueología hasta hoy mismo, que he salido a ver el paisaje de Bujalance. Entonces no se podía salir fácilmente, por aquello de los maquis».

Esta vitalidad existencial de Juan Bernier es toda una filosofía de vida. «Hay que conocer a la gente, y un individuo que no haya estado en las casas de putas, en los cabarés, en la miseria, que no haya pasado hambre, que no se haya emborrachado

en las tabernas, que no haya tenido amigos y enemigos no puede tener un conocimiento de sí mismo ni de los demás».

«No ha habido nada ajeno a mí, ni las mujeres ni los hombres, y he conocido gente de todos los niveles. Me ha pasado con los hombres como con la arqueología, que no la he estudiado en los libros, sino en el campo; por eso no hay libro de historia o arqueología actual en España que no se me cite a mí o a alguno de mis colaboradores».

Esta vitalidad de Juan Bernier se manifiesta, lógicamente, en una biblioteca variada y rica que incluye filosofía, arte, física, religión. «He leído mucha pornografía de los siglos XVIII y posterior, con una gracia enorme de franceses y de ingleses, pero la pornografía actual es algo de multinacionales suecas y españolas y es horrorosa en el sentido estético, porque carece de calidad. La pornografía antigua era una auténtica obra de arte y por eso, no en vano, la mejor biblioteca pornográfica está en el Vaticano y la segunda, en el Museo Británico».

PREOCUPACIONES

El último libro de Juan Bernier «es la preocupación filosófica sobre el para qué estamos aquí, de dónde venimos, cuál es el conocimiento de nosotros mismos y toda esa preocupación tan vieja». No quiere atarse Bernier, porque «he ido conquistando una independencia política y cultural. He visto en la historia que las teorías no son duraderas y, por tanto, no producen fe. El intelectual no puede tener esa fe, porque significa entregarse a una sola creencia y no cultivar la duda. La duda es un instrumento de saber y sólo están seguros los ignorantes. El sabio vive gracias a las preguntas que no tienen respuestas».

Ni siquiera se quiere mojar en el andalucismo de ahora, porque «el gran defecto del andalucismo es que, debido a muchos ignorantes, deriva hacia un populismo y un folklorismo absurdos. Si queremos corregir nuestro atraso con castañuelas y feria de Sevilla, estamos apañados. El camino es la investigación, la publicación de libros, la labor cultural amplia y profunda. Se habla mucho de folklorismo en Andalucía y aquí hay menos folklorismo que en Galicia o el País Vasco, lo que ocurre es que allí se ha hecho una bella arte, se ha depurado, mientras que aquí es monótono y localista con un mucho de sevillanismo».

Estos años han transcurrido para él entre la poesía, la investigación histórica y arqueológica —ahí está su ingente labor en el Catálogo Monumental de Córdoba—, y su tertulia diaria en la puerta de la galería Studio 52, donde ve pasar

a políticos, intelectuales y jóvenes: «El mundo político es una espuma que surge de otro mundo, que es la concepción histórica. A la política actual le pasa lo mismo que a la juventud actual, que a fuerza de meterse en tendencias y en opiniones formadas, resulta que es desbordada por la realidad y nunca llega a la consecución de los fines de la política o de los partidos, y por tanto hay una decepción o un pasotismo. A mí me extraña que todavía vote tanta gente».

Eladio Osuna:

Diario 16 [edición andaluza] (26-06-1982)

3. Fragmentos de un Diario: «1933. Estética y deseo»

Bajo el título «Fragmentos de un Diario», la revista murciana *Arrecife. Revista literaria* en su número 15-16 (enero 1986) ofrecía dos capítulos del *Diario*, entonces inédito, de Juan Bernier. En las páginas 73-77, bajo el título «1936, agosto. Realidad»⁴³³ se publicó una versión ampliada y continuada (sin títulos separativos) de los fragmentos que localizamos en el *Diario* actualmente publicado: «Mueren los amigos», «El general borracho», «Siestas», «No te muevas, Pacual» (pp. 73-78).

Previamente a este texto, en las páginas 67-73 de la misma publicación se expone otro fragmento del *Diario*, titulado «1933. Estética y deseo», que, sin embargo, no ha sido integrado en edición completa publicada del mismo. El difícil acceso a este texto y su interés para esta investigación nos obliga a reproducirlo a continuación.

1933. ESTÉTICA Y DESEO

A mi afán general de conocimiento pronto se sumó el impulso curioso por explicarme el instinto sutil y pujante que en el lenguaje del siglo se llamaba el problema sexual. Estaba en todos los labios, y el mundo de los horteras, de los pseudointelectuales, se había apropiado ya de la fraseología favorita de los profesores de Viena, fanáticos del pansexualismo. En todas partes, en España misma, se gastaba la inteligencia buscando fórmulas, soluciones. A mí me parecía

⁴³³ Al finalizar el texto, la revista *Arrecife* incorpora la siguiente nota sobre los textos de Bernier:

NOTA: Comienza la redacción de este diario en 1939 y comprende hasta el año 1948, aunque, naturalmente, su autor se retrotrae en ocasiones a episodios de niñez y primera juventud. Una época difícil en la convivencia española en la que, aparte de la creación literaria y poética, la vida de Juan Bernier está marcada por episodios personales y colectivos que afectaron decisivamente a todos los españoles; de este modo el diario viene a cumplir para su autor una función de íntima liberación y de confesión personal, en medio de la vorágine de sangre y de miseria suscitada por la contienda civil y los años de postguerra.

Junto al deslumbramiento estético y vital que el teatro y la poesía de D'Annunzio produce en el joven Bernier por estas fechas, estas confesiones señalan, a su vez, su admiración por el *Diario* de Samuel Pepys y su minucioso detallismo, así como la fecunda asimilación, por parte del poeta cordobés, del *Journal*, de André Gide, y su estilo menos realista y más marcadamente literario.

que no se llegaba sino al tallo, no a las raíces profundas de este instinto inexplicable. Una repugnancia indecible sentía por aquellos libros que reducían el amor a procesos químicos, a toxinas influyentes, a la fuerza ciega de mecanismos absurdos. Todos ellos analizaban sin pudor los más puros valores del espíritu, las acciones individuales a través del vidrio grosero y bajo de extravíos y deficiencias. Cuando uno de aquellos sabios, de aquellos médicos, investigaba la vida de un hombre, todo el valor de sus actos se venía abajo, por el análisis frío, desnudo, de su cuerpo y de su alma. La espiritualidad atrayente, sugestiva de Amiel se resentía por la descripción científica de su pobre tara, origen, fuente madre de todo un oleaje de delicadezas anímicas. Así, Juana de Arco, Santa Teresa, Robespierre, Tolstoi, Verlaine... Y era de ver todos los pobres de espíritu que poseían la clave, el secreto, de todas estas almas. Para mí no había sino la realidad punzante del problema, que gravitaba sobre todos, casi sin encubrimiento y con una frialdad tan pública, tan escandalosa, que era un desencanto, una decepción continua. Solo que mi tendencia al perfeccionamiento estaba en constante pugna con las soluciones corrientes, sin escrúpulos ni miramientos. Hubiera querido ser como los demás, pero no podía. En la apreciación continua y personal que todo hombre hace de los seres que le rodean yo era un exigente. El problema de los tipos lo veía siempre por el cristal puro de mis anhelos de belleza. Las mujeres que pasaban eran analizadas por mí en una valoración despiadada, llena de comparaciones con la imagen cerebral de los tipos eternos. No podía comprender cómo todos se dirigían, guiados por el instinto, hacia mujeres deformes, hacia cuerpos que agotaban todos mis despreciativos.

Sin embargo, el mundo era feliz sin estas preocupaciones que a mí me llevaban a una insatisfacción siempre punzante. Yo deseé muchas veces romper la muralla de mi hipersensibilidad. Ser como los demás, como los demás que se sumergían en aquella Sevilla galante, llena de casas infectas, de mujeres, entre la manzanilla brillante y las guitarras sonoras de cantares tristes. Todo esto que no había probado, hacia lo que no sentía sino repugnancia, se me presentaba, a ratos, como la solución única. Mis amigos decían irónicos, convencidos: «Estás despistado; te figuras el amor demasiado puro». Acaso tenían razón. Ensayé sobre mí una atmósfera ficticia, cerebral, fácil a disponer a las feas realidades que no me atraían. Era necesario beber, vulgarizarse. Leí ávidamente el caos enervante de «Los Malditos», las páginas decadentes de Verlaine, el mundo genial y encenagado de

Baudelaire. Era un intento por desensibilizar mi alma, por hacerla descender del escalón irreal en el que la creía situada, la que hacía vivir mi pensamiento en la locura aquella que el arte de estas gentes había creado entre vapores de alcohol y voluptuosidad. Y en ese deseo de entrar en la vida vulgar, más de una noche rondaba las calles y los amigos, con la despreocupación de las cabezas cargadas entre cantos y jolgorios. Las calles se bamboleaban a un optimismo más seguro que mi paso. Entonces la ruta era segura, los pasos automáticos. Se acercaban sombras y callejas; aparecen las casas humildes, donde las viejas mujeres pretenden suplir la juventud con el color bárbaramente administrado. En todas ellas la estufa caliente siente dormitar a la dueña, charlar a las pupilas, fumar y dárselas de hombre a adolescentes pálidos y ojerosos. O bien los reservados apenas entreabiertos, con actitudes de amor apócrifo y el descorchar botellas de los señores de Don.

—Beber, besar carmines pegajosos, unir el hastío y la inconsciencia. Las horas pasan arrastradas por la cabeza turbia, por la densa humareda de los cigarrros.

Probé estas noches sin encanto. La hora del deseo no llegaba, y yo rehuía las sonrisas incesantes, las invitaciones groseras a un placer que no encontraba. Sólo un día, sin saber cómo, la ocasión buscada fue algo fácil y posible.

Era la Primavera. Por la sombra fresca de las calles recién regadas gocé como nunca de la más bellas cosas de la tierra. Lo demás de Sevilla, que atraía las miradas de los turistas, ávidos de monumentos grandiosos, de maravillas plásticas, me dejaba frío. Todo tenía par y aun superación. Pero la frescura que emanaba de los portales de mármol, las sombras inmaculadas bajo los arcos, las fuentes, los suelos, pletóricos, brillantes de pulcritud, las rejas discretas y concisas, las flores distribuidas escuetamente, con la finura de la poquedad, era un conjunto tan único y tan múltiple al mismo tiempo, que la vista no se cansaba de mirar, ni el aliento de respirar sensaciones de olores frescos, reavivados sin descanso ante cada casa, como un santuario de belleza, inagotable y repetido. Y sentía envidia de aquella pureza material que hacía trasponer el alma. ¿Por qué no era posible sumar esta belleza con la del amor puro e impecable? Los hombres habían puesto los límites, las distinciones. Era doloroso, sin duda. Y ese dolor lo sentía yo más que nadie, porque los años corriendo, corriendo sin parar, me hacían arrastrarme hacia la frialdad y la miseria —paradoja trágica— para satisfacer sueños de belleza y de placer.

La carne mandaba, pero en vano buscaba el objeto propicio a sus deseos. Amar, pero ¿a quién? El parque estaba más sombrío que la noche, y los árboles, espesas manchas de sombras, rechazaban los rayos luminosos de los faroles titubeantes. Estaba tan solo, que me sentía agobiado por el exceso de sombra, por el dominio del silencio. Huí; los pasos rápidos hacia la plaza iluminada. Era la noche aristocrática, llena de parejas sonrientes ante el cocktail o la cerveza helada. Un respiro de vida, de satisfacción. Yo prefería otra vez las sombras, que no me chocaban tanto como el placer de los demás.

Por fin, una figura juvenil, solitaria, se mostró a mis ojos. Adiviné el acecho, la busca, en sus labios pintados, en su sonrisa forzada. Era algo así como la ocasión para buscar en el cieno lo que no podía gozar sobre los mármoles puros. Y me dejé secuestrar hacia las callejas oscuras, a las casas humildes. Después, tendido, inmóvil, pasé las horas sin pensar, sin querer pensar.

No era esto para mí. Abandoné muy pronto a los amigos; al sabor asqueante de las bacanales, y una resolución casi feliz, de sacrificio me hundió en un laberinto de curiosidades y entusiasmos. La única voluptuosidad de que gozaba era la de los valores umbríos, paradisíacos casi, en una Sevilla ardiente, de eterno estío, en el viejo Archivo donde con una fe inmensa revolvía una vida ya muerta. No asomé ya en mucho tiempo ni una mirada por la vida móvil, pululante, de los seres. Mis ojos, mi pensamiento y hasta mis pasiones vivían en relación exclusiva y anhelante de los libros, encadenado el pensamiento, impreso, lleno de paisajes que eran, indudablemente, un gozo para mi pasión más grande aún: Saber. Yo me creía llamado por una vocación irresistible a ese mundo grandioso de los conocimientos. Eran los libros ahora como un eco silencioso de la voz distante de Fray Francisco. ¿Cuántos años en esta borrachera triunfal, en este entusiasmo apasionado? Sólo sé decir que no conté jamás un tiempo que me parecía corto siempre para mi impaciencia de ser y sobresalir. Apenas unas horas me mostraba cada día fuera del desorden del gabinete de estudio. Estas horas en las que yo ya me ponía a las miradas del mundo alborozado y riendo de los estudiantes eran siempre cada día las más tristes de una existencia casi cronométrica. Pero de la renunciación había ya aprendido a hacer un gozo. El trabajo mataba cualquier brote y cualquier exigencia de lo que para mí estaba definitivamente abandonado, tras esas especiales satisfacciones que yo nunca quise analizar como soberbia. Ser una figura era indudablemente una carga, pero una carga agradable. Sin embargo,

enfascado en esta vida, una angustia me cogía a veces. Era como si mi alma hubiese sufrido una fuga de mi primitivo ser. Como si la otra, la otra alma honda y latente, estuviese suplantada por un alma intrusa. Yo tenía atisbos de que mi vida era falsa. No sé cómo pude encadenar tantos años hasta que, como el despertar de un sueño, aquel país de Fray Francisco, aquella Italia de que tanto me había hablado se mostró a unos ojos cansados de desear cosa imposibles.

Ante la realidad, la descripción era pálida, las palabras vacías. Había dudado en mi vida triste y monótona que el mundo fuese bello, como dudé otras veces que fuese bueno. Pero ante los campos y el sol, ante los trozos marmóreos de los museos, ante la maravilla de las formas trazadas por el genio, pensé súbitamente que la vida era fea, era vulgar, era triste, porque ante ella mi alma se sentía hosca y mi cuerpo insensible. No debería ser así para quienes habían plasmado los cuerpos triunfantes en patrones únicos y maravillosos. Para los que habían reducido los colores de la carne, la gama de los cabellos, la armonía inmensa de los cuerpos, hasta hacerles vivir para los siglos. Un mundo diferente, donde la intrascendencia de una sonrisa valía más que las disputas de los doctores, un mundo henchido de un soplo de juventud como de eterna primavera. Yo huía casi, asustado por un extraño temor a un retoñar casi voluptuoso de no sé qué instintos escondidos. La belleza era turbadora, demasiado tiránica. Un día, como cuando se quiere vencer una tentación insinuante, vagué por los cementerios de Pisa y Florencia queriendo aprender la verdad del polvo y la nada. Pero lo que allí descubrí fue que hasta la misma muerte el aliento vital de los artistas había rodeado de belleza, vistiéndola con el manto triunfante de la vida. Así pues, lo que deseé siempre como sueño tenía una realidad concreta.

En el mundo existía la belleza, y con ella un aliento vigoroso de felicidad. Yo agoté mudos crepúsculos, como encendido interiormente por el perfume y el color de su púrpura sangrante. Parecía que resucitase a un mundo nuevo, no sólo mi alma, sino mi cuerpo también. Porque ante los torsos desnudos me paré tantas veces, que comprendí al fin cual era la exigencia más fuerte de los sentidos, dónde estaba el oasis fresco de una sed, enmascarada largos años con imágenes absurdas, sobre el más simple y natural de los instintos.

Sí, la única fuente de belleza era la juventud, la juventud que se eternizaba en la naturaleza, que era perenne en los valores inmensos del espíritu. La juventud que se había adivinado en Grecia, admirado en Roma, vivido entre las princesas

adolescentes del Renacimiento. Los tiempos de ahora eran viejos, otoñales, les faltaba la gracia de los cuerpos sin problemas, la infantilidad de la despreocupación, el equilibrio de la intrascendencia. En su lugar, los tipos maduros y empolvados de Watteau, las madamas de David, las criollas de Manet. De ahí a las viejas cocottes de Verlaine, paralelas al ambiente morboso de las flores pasadas, «francés», toda una corriente de falsos tipos estéticos había llenado el mundo, por la influencia poderosa y decadente de un París enfermo. De aquel París donde en el viejo siglo XVIII muchachas adolescentes se pintaban arrugas para parecer viejas; ésta era la corriente que aún extraviaba los instintos.

Yo me maravillaba al ver hasta qué punto la opinión de las gentes, los gustos generales cambian e influyen en la psicología del individuo. Los espíritus neuróticos del XIX habían sublimado como un ideal la enfermedad, la palidez de las carnes, los cuerpos agotados. El ideal de belleza de los antiguos tiempos dejaba fríos, indiferentes, a los hombres, que incluso en ciertos detalles de fealdad pura encontraban gracia y atractivo. En definitiva, me preguntaba si mis instintos, chocantes con las ideas generales, no eran los ciertos, los verdaderos. Pero no dejaba de ver que, aún siendo evidente este convencimiento, esas ideas generales eran tan fuertes, tan aplastantes, que, habiendo creado la moral y las normas sociales conforme a sus ideas y sus gustos, el extraviado, el extraño, el indiferente era quien chocaba con la mayoría todopoderosa.

Yo debía haber nacido en el Renacimiento, cuando los cuerpos vírgenes eran llevados al himeneo como quien coge un fruto apenas maduro para gozarlo más y más tiempo. Pero ahora esa corriente de vejez lo había invadido todo; era la misma Iglesia, siguiendo a los legisladores civiles, a los cuarentones del ochocientos, la que había limitado la edad mínima en que la recolección de la belleza prometía un manantial inagotable de felicidad. Porque en lo más profundo de mi ser sentía una desazón por esos tipos incontaminados. Era constante, repetido, público, como algo exquisito, decadente, por los tipos cándidos apenas nacidos a los anhelos de la carne, pero no era ello por un afán natural, consciente, hacia la belleza. Era más bien como una variación de seres hiperestésicos, agotados en rebuscas incesantes de nuevas sensaciones, hastiados de revolver todo el cieno de la vida moderna, sin encontrar más que la frialdad repelente de los lupanares. Yo quería convencerme de que mi afán era precisamente lo contrario, es decir, huir de lo manchado, de lo sucio, de lo repugnante, huir hacia un objeto incontaminado, hacia el cual los

sentidos, a la zaga de una idea consciente o instintiva sobre la belleza, se dirigieran en un aliento puro, natural, del goce. Mas, aunque todo esto era cierto, su nitidez estaba más en el deseo que en la realidad. Porque a este afán de pureza terrena e inconsecuente se oponía siempre en mi alma algo así como el peso entero de los picachos o de las bóvedas escurialenses. Muchas veces odié la metafísica y desprecié la sublimidad, como dos dioses crueles, a los que con un terror cósmico sacrificamos nuestro cuerpo y entregamos, atado de pies y manos, a nuestro espíritu. Y es que este descubrimiento de la felicidad posible llegó a mí con la decepción de quien otea horizontes de ensueño en vano.

Pero sobre estas ideas teñidas de una vitalidad dionisiaca, justo es decir qué pensaban esos fantasmas obsesionantes de las normas y de los imperativos morales. Tiempos de lucha, de vaivén anímico, hicieron caer mi voluntad en una atonía continua, cuyo resultado más tangible fue retardar con riendas de escrúpulo al alazán pujante de los deseos y las pasiones. Así es que los años pasaban sin una satisfacción; y el mundo, como huerto paradisiaco, pleno de frutos maravillosos, pero con la serpiente enroscada en cada tronco. Sin embargo, una voz interior repetía acaso la nueva ética. La naturaleza manda: obedece, imperativo que era simplemente coordinar alma y cuerpo, deseo y realidad...

Y ese deseo era la belleza viva, que no me había atrevido a tocar hasta entonces. La belleza que por doquier se hallaba, como si por todas partes el cuerpo exuberante de Pomona hubiese desparramado sus frutos juveniles. Yo era atento al color de la carne, a los ojos profundos, a las formas escultóricas de lo que Proust llamaba el mundo des jeunes-filles en fleur. No comprendía el amor sin la belleza física, y las satisfacciones al alcance de todos no tuvieron encanto para mí. Sólo cuando él pasó ante mi vista temblaron un poco mis ojos, porque nunca hasta entonces, nunca, un ejemplar tan sereno de la belleza me emocionó tan profundamente. Había en él la tranquilidad de una estatua inmóvil, cuya carne fuera marfil a los rayos de un crepúsculo rosáceo. Los ojos eran cambiantes a la luz, azul de mar como los cabellos de Anfitrite, verdes como hojas de olivo vueltas por el viento. No quise verle más: sentía como un aguijonazo el peso de mis años, la distancia de su juventud, y por primera vez me di cuenta, realmente, de haber perdido la vida. Pero como un pájaro fascinado seguía sus pasos, rondaba sus acciones, intentaba en vano transmitir sin palabras toda la fuerza de mi adoración al mármol frío de su indiferencia. Porque tenía esa maravillosa frialdad que hace

lo bello aún más deseable, que pone matices crueles en los ojos vacíos de las estatuas. Y cuando su estatua adolescente de quince años vino, vencida, a mí, se abrió un mundo nuevo, más natural, más alegre y más puro. «La naturaleza manda: obedece», había leído en Gide.

Juan Bernier:

«Fragmentos de un Diario»,

Arrecife. Revista Literaria, n.º 15-16, Murcia, enero 1986, pp. 67-73

VII
BIBLIOGRAFÍA

1. Obras citadas o consultadas

- ABELLÁN, M.L., (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, nº 9, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1990.
- ABRAMS, Meyer Howard (1977): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral.
- ALONSO VALERO, Encarnación (2016): «Trayectoria de poetas en la posguerra española». En ALONSO VALERO, E. (coord.): *Poesía y poetas bajo el franquismo*, Madrid, Visor, 9-22.
- AMARO, José Luis (1986): «El secreto pozo del yo, entre el vuelo y su sombra». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 23.
- AMOSSY, Ruth (2000): «El ethos oratorio o la puesta en escena del orador». La argumentación en el discurso, Traducción de Estela Kallay.
- AUMENTE, Julio (1990): «Bernier, humano y elegante». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 23.
- BARRAJÓN, Jesús María (2016): «Homosexualidad y provincia en el primer franquismo: Córdoba en el *Diario (1918-1947)* de Juan Bernier». En BARRAJÓN, Jesús María; CASTELLANOS, José Antonio (coords.): *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*. Madrid, Sílex, 381-408.
- BERNIER BLANCO, Juan Antonio (2002): «“Espectros y visiones” (1942): un capítulo del Diario de Juan Bernier». *Axerquía: Revista de Estudios Cordobeses*, Diputación de Córdoba, n.º 19, abril.
- (2004): «El diario inédito de Juan Bernier». En FERNÁNDEZ, Celia; HERMOSILLA, M.ª Ángeles (Eds): *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor, 289-296.

- (2016): «Juan Bernier: sujeto lector». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 12 (2016): Las personas del poema. Modulaciones en la lírica contemporánea. En línea: <http://www.impossibilia.org/juan-bernier-sujeto-lector/>
- BERNIER DELGADO, Pilar (2004): *Una historia silenciada. Tres familias de La Carlota en el siglo XIX*. Córdoba, Litopress.
- BERNIER LUQUE, Juan (1948): *Aquí en la tierra*. Córdoba, tercer número extraordinario de la revista *Cántico*.
- (1955): «La antifantasia poética y Cernuda». *Cántico*, 9-10, 2.ª época, 42-43.
- (1959): *Una voz cualquiera*. Madrid, Ágora.
- (1977): *Poesía en seis tiempos*. Madrid, Editora Nacional.
- (1982): *En el pozo del yo*. Jerez de la Frontera, Arenal.
- (2011a): *Diario*. Valencia, Pre-Textos.
- (2011b): *Poesía completa*. Valencia, Pre-Textos.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2011): *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid, Anagrama.
- CABRERA, Rafael (1990): «Un signo en lo inefable». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 44.
- CALVIÑO IGLESIAS, Julio (1988): *Grupo Cántico. Antología poética*. Madrid, Alhambra.
- CARNERO, Guillermo (1976): *El grupo «Cántico»*. (Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra). Madrid, Editora Nacional.
- (1977): «Prólogo», *Poesía en seis tiempos*. Editora Nacional, Madrid, 7-14.

- (1989): *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos.
- (2001): «Intimismo y culturalismo: el grupo *Cántico*». En MONTESA, Salvador (Ed.): *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 77-88.
- (2003): «Significado de “Cántico” en los años 40, 70 y 90». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.) (2003): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 29-38.
- (2009): *El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. (Segunda edición, actualizada y aumentada). Madrid, Visor Libros.
- CASAÑO, Carmelo (1990): «Estampa cotidiana del poeta». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 45.
- CASTRO, J (1995): «Aquí, desde Córdoba». *Renacimiento*, n.º 9 y 10, Sevilla, 15-16.
- CRESPO, Ricardo (2000): «Aquí, en la tierra de Juan Bernier». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 7-9.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1994): «Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna». En VILLEGAS, Juan (coord.). *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1992)*, volumen I: De historia, lingüística, retóricas y poéticas. Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas, 57-74.
- CLEMENTSON CEREZO, Carlos (1979): *La revista Cántico y sus poetas*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- (1989): «Juan Bernier, el poeta y el hombre». *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba* (16-03-1989), 22-23.

- (1990): «El pensamiento de un poeta». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 14-16.
- (2000): «Juan Bernier: Poesía y pensamiento». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 10-18.
- DEBICKI, Andrew P. (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Gredos.
- DE LA TORRE, José M.^a (1990): «Esbozo biográfico». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 3.
- (1990): «Bibliografía crítica». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 4-5.
- DE LUIS, Leopoldo (1990): «Preocupación social». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 35.
- DE VILLENA, Luis Antonio (1991): «La marginación y el júbilo». *Renacimiento*, n.º 5, 1991.
- (2007): *El fervor y la melancolía. Los poetas de «Cántico» y su trayectoria*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- DELGADO, Fernando (2013): «Pablo García Baena, el último testigo». *Mercurio: panorama de libros*, n.º 149, 10-13.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2016): *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza.
- DOMÍNGUEZ RAMOS, Santos (2011): «Vida y poesía de Juan Bernier». Blog *Encuentros de lecturas*. En línea: <http://encuentrosconlasletras.blogspot.com/2011/06/vida-y-poesia-de-juan-bernier.html>
- ENRIQUE, Antonio (1990): «Un epitafio para Juan Bernier». *Hora de Poesía*, n.º 67-68.

- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (1990): «Córdoba en su poesía». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 17.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.) (2003): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- GARCÍA BAENA, Pablo (1990): «Aquí en la tierra». En AA. VV.: *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), p. 20.
- (1995): *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*. Madrid, Huerga & Fierro.
- (2003): «Lectura poética comentada». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 19-27.
- (2007): *Selva varia [sobre poesía y poetas]*. Málaga, e.d.a.
- (2012): «El centenario de Juan Bernier». *Séneca digital*, n.º 4, febrero. En línea: <http://www.iesseneca.net/revista/spip.php?article458>
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986): «Pasión y reflexión en la obra de Juan Bernier». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 17.
- (1987): *La poesía española de 1935 a 1975, tomo II, «De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950»*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA FLORINDO, Daniel (2011): «Prólogo». En BERNIER, J.: *Poesía completa*. Valencia, Pre-Textos, 7-30.
- (2011): *La compasión pagana. Estudio-antología de la poesía de Juan Bernier*. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- (2016): «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 12 (2016):

Las personas del poema. Modulaciones en la lírica contemporánea. En línea:
<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/118>

—(2018): «*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo». En ESCALANTE VARONA, Alberto; LÓPEZ MARTÍN, Ismael; NIETO CABALLERO, Guadalupe y RIVERO MACHINA, Antonio (coord.), *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español*, Madrid, Liceus, 2018, 211-227.

GARRIDO MORAGA, Antonio (1990): «El cambio estilístico en Bernier». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 36.

GILI GAYA, Samuel (1969): *Iniciación en la historia literaria universal*. Barcelona, Teide.

GUTIÉRREZ LÓPEZ, Antonio (2016): *Dinámica sindical y política durante el franquismo y la transición en Córdoba (1960-1980)*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.

GUZMÁN SIMÓN, Fernando (2008): *La poesía andaluza de la Transición (1966-1982): revistas y antologías*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

IBÁÑEZ CASTRO, Alejandro (2000): «D. Juan Bernier y los huevos fritos con chorizo». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 39-40.

INGLADA, Rafael (1990): «Evocación». En AA. VV.: *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 44.

—(2010): *Cántico 2010*. Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales.

JIMÉNEZ, Marta (2017): «Pablo García Baena: “Los poetas del sur somos más poetas” (entrevista)». *Cordópolis* (01-01-2017). En línea:

<https://cordopolis.es/2017/01/01/pablo-garcia-baena-los-poetas-del-sur-somos-mas-poetas/>

JURADO LÓPEZ, Manuel (1979): «Linealidad poética entre Mallarmé, Cernuda y Juan Bernier». Sevilla, *Cal*, 36, pp. 22-25.

—(1986): «Pasión y reflexión en la obra de Juan Bernier». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 19.

—(1990): «La fórmula deísta». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 18.

LAMILLAR, Juan (1990): «Ediciones poéticas». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 41.

LINARES, Abelardo (1983): «Prólogo» de *Cántico*, ed. facsímil, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1-7.

LÓPEZ, Mario (1990): «Evocación del poeta». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 29.

LUQUE REYES, Rosa (2011): *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*. Sevilla, Alfar.

MANTERO, Manuel (1971): *La poesía del yo al nosotros. Introducción a la poesía contemporánea*. Madrid, Guadarrama.

—(1986): *Poetas españoles de posguerra*. Madrid, Espasa Calpe.

—(2003): «El grupo “Cántico” y la poesía española de posguerra». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 41-54.

—(2008): «Poesía española de posguerra: entre la denuncia y la renuncia». *República de las Letras*, 107, Madrid, mayo-junio. En línea:

<http://www.manuelmantero.org/poesia-espanola-de-posguerra-entre-la-denuncia-y-la-renuncia/>

MAINER, José Carlos (2013): «La herida de la Guerra Civil en las primeras poéticas de posguerra». En HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Manuel (coord.): *Sobre una generación de escritores (1936-1960)*. Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 47-62.

MAINGUENEAU, Dominique (2016). «El *ethos*: un articulador», *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, pp. 131-154. Madrid, Arco Libros.

—(2015): «Escritor e imagen de autor», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, 17-30. En línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/93>

—(2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.

—(1993): *Le Contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. París, Dunod.

MAÑAS, Jacinto (1990): «Mi recuerdo de Juan». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 44.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel. (2011). «La poesía de Juan Bernier». En BONILLA CEREZO, Rafael (Ed.). *En torno a Cántico. Guía de lectura y antología poética*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 73-86.

—MARTÍN PUYA, Ana Isabel; MORENO DÍAZ, M.^a del Carmen (2013): *Los años de Cántico: estética e ideología en la Córdoba de la posguerra*. Córdoba, Universidad de Córdoba.

MARTÍNEZ AGUILAR, Joaquín (1989): «Juan Bernier y La Carlota». *Diario Córdoba* (18-12-1989).

—(2000): «Juan Bernier en el recuerdo». *Almazán. Revista local para la difusión de la*

- Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 5-6.
- MARTÍNEZ CASTRO, Antonio (2000): «Juan Bernier y “otros temas”», «La Carlota y Juan Bernier». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 32-38.
- MENDOZA PANTION, Luis (1990): «Mi relación con Bernier». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 50.
- MIR JORDANO, Rafael (1990): «Escepticismo y tolerancia». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 48.
- (1992): «Escepticismo y tolerancia en Juan Bernier». *BRAC*, n.º 122, 111.
- MIRÓ, Emilio (1976): «Los poetas de *Cántico*». *Ínsula*, n.º 351, Madrid, febrero, 6-8.
- (1978): «Juan Bernier y *pliegos del Sur*». *Ínsula*, n.º 384, Madrid, noviembre, 6.
- MOLINA, Ricardo (1971): *Función social de la poesía*. Madrid, Fundación Juan March.
- (1990): *Diario (1937-1946)*. Edición, introducción y notas de José María de la Torre. Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, Colección Paralelo 38.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1990): «Evocación y análisis de ‘Poesía en seis tiempos’». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 11.
- MONTES-MARCHAL, Carmen (2014): *Juan Bernier. Introducción a «Cántico»*. Grado en Filología Hispánica. Universidad de Jaén.
- NAM, Young-Woo (1989): «El grupo *Cántico* y la poesía de los “Novísimos”». *Zurgai* (diciembre, 1989), Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 30-32.
- NEIRA, Julio (2015): *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*. Madrid, UNED.

- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1990): «La arqueología provincial». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 37.
- OCAÑA VERGARA, J. M.^a (1990): «Juan Bernier crítico, prosista y traductor», *BRAC*, n.º 119, 177.
- ORTIZ, Fernando (1990): «Recuerdo de Juan Bernier». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 43.
- PALOMO, María del Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos.
- PAZ, Octavio ([1974] 1998): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1986): «Contar y cantar. Sobre el poema extenso». *Vuelta*, 115, 12-17.
- (1990): «Contar y cantar (sobre el poema extenso)». En PAZ, Octavio (1990): *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix-Barral, 11-30.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael (1990): «Encuentros en Málaga». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 49.
- (1996): «Prólogo: Carta a Ángel Luis Vigaray». En BERNIER, J.: *Antología poética*. Madrid, Huerga & Fierro, 9-17.
- (2003): «Un gran heterodoxo andaluz, Juan Bernier». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 67-76.
- PONT, J., «Tres grupos poéticos de la inmediata posguerra: 'Garcilaso', 'Postismo' y 'Cántico' (estética e ideología)», en ABELLÁN, M.L., (ed.): *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, nº 9, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1990, 79-89.

- PORRO HERERA, María José (1997): «El grupo Cántico como respuestas poética a unas específicas coordenadas espacio-temporales». *Separata, Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, Universidad de Granada*, 77-93.
- PORTILLO MARTÍN, Rafael (1986): «Juan Bernier y la visión del pasado». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 24.
- (2000): «Una visión sabia sobre el pasado». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 25-31.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996): «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos». *Anales de la Literatura Española*, n.º 12, Universidad de Alicante, 55-87.
- (2017): «Juan Bernier, entre el yo y el mundo». En PRIOR, Balbina (ed.): *La tradición trascendida. Cántico y su época*. Madrid, Ediciones de la Revista Áurea, 89-102.
- PRIETO ROLDÁN, Juan María (2018): *La recepción de Góngora en Ricardo Molina, Pablo García Baena y Julio Aumente. Análisis e implicaciones críticas*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.
- PRIOR, Balbina (ed.) (2017): *La tradición trascendida. Cántico y su época*. Madrid, Ediciones de la Revista Áurea.
- RAMOS ESPEJO, Antonio (1990): «Desnudo integral». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 25.
- (2011): «Charlas con Juan Bernier. Últimos recuerdos del poeta de Córdoba». En LUQUE REYES, Rosa (Ed.): *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*. Sevilla, Alfar, 35-48.
- (2017): «Enigmas de Juan Bernier». *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 165, 291-312.

- RASTROLLO TORRES, Juan José (2015a): *Cometemos un círculo que dura. (Sobre el poema extenso moderno). Tres calas en la lírica hispánica: Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- (2015b): «Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización».
- (2011): «Hacia una caracterización del poema extenso moderno». *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, 103-115.
- RENDÓN INFANTE, Olga (2015): *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. LIBRO UNO: Correspondencia entre Ricardo Molina y Vicente Aleixandre*. Sevilla, Alegoría.
- (2015): *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba. LIBRO DOS: Correspondencia entre Ricardo Molina y Luis Cernuda, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Dámaso Alonso*. Sevilla, Alegoría.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2016): *Más allá de la posguerra: poesía y ámbito literario (1939-1950)*. Tesis doctoral. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (2017): *Posguerra y poesía. Construcciones críticas y realidad histórica*. Barcelona, Anthropos.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio (1986): «Los diarios inéditos de Juan Bernier». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 22.
- (1988): «Juan Bernier», *Ante nueve poetas de Córdoba*, Córdoba, 65-75.
- (1989): «El humanismo de Juan Bernier» (entrevista). *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba* (16-03-1989), pp. 24-25.
- (1989): «El humanismo infatigable», *Diario Córdoba* (10-11-1989).
- (1989): «El humanismo de Juan Bernier», *Turia*, n.º 11, mayo, 1989, 147-153.
- (1990): «Carta abierta a Juan Bernier». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-10-1990), 2.

- (1991): «Recuerdo de un poeta solitario». *Renacimiento*, n.º 5.
- (2017): «Juan Bernier, un humanista infatigable, poeta pagano y religioso». En *La sociedad secreta de los poetas. Estéticas diferenciales de la poesía española contemporánea*. Barcelona, Ediciones Carena.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria (2015): *Dios es azul. Poesía y religión en la generación del 27*. Mérida, Editora regional de Extremadura.
- ROSO, Pedro (1986): «Tres notas a la poesía de Juan Bernier». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 20-21.
- (1994): «Una mirada escindida». En BERNIER, J: *En la orilla*. Cuadernos de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 13-14.
- (2009): «La poesía de Pablo García Baena (nueve apuntes y una lectura)». En BAEZ, J.M.^a (comisario): *Pablo García Baena. Rumor oculto* (catálogo de la exposición). Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Consejería de Cultura, 193-202.
- RUBIO, Fanny (1976): *Revistas poéticas de España (1939-1975)*. Madrid, Ed. Turner.
- y FALCÓ, J. L. (eds.)(1984): *Poesía española contemporánea*, 2.^a ed., Madrid, Alhambra.
- (2003): «Las revistas contemporáneas (Homenaje a la revista *Cántico*)». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y ROSES, Joaquín (coord.): *Cincuenta años de Cántico. Estudios críticos*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 55-64.
- (2004): *Revistas poéticas de España (1939-1975)*. Alicante, Universidad de Alicante.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003): «Estudio preliminar». En Duque de Rivas. *Antología lírica*. Rivas-Vaciamadrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura.
- RUIZ NOGUERA, Francisco (1990): «Relación con *Cántico*». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 8-10.

- (2011): «Hedonismo esteticista y denuncia social en la poesía de Juan Bernier». En GÓMEZ YEBRA, Antonio (Ed.). *Patrimonio literario andaluz (IV)*. Málaga, Fundación Unicaja, 227-238.
- RUIZ SORIANO, Francisco (2015): *Aglae (1949-1953) de Manuel Álvarez Ortega, una revista de postguerra*. Madrid, Huerga y Fierro.
- SALGUEIRO, F. (1978): «Del Sur y tiempos de Juan Bernier». *La Estafeta Literaria*, n.º 639.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013): «Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación». *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades de Córdoba*, Córdoba, Asociación Cultural Campiña Alta de Córdoba, n.º 29, 41-52.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas; PORRO HERRERA, M.^a José (2015): *Concha Lagos, agente cultural: los Cuadernos de Ágora*. Madrid, UNED.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Manuela (2017): *Autobiografía y testimonio de la Guerra Civil Española (1975-2000)*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.
- SÁNCHEZ ROMERO, Alfonso (2000): «Juan Bernier, Arqueólogo». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 19-24.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1995): *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Barcelona, Edhasa.
- SCHWARZ, Reingard (1989): *Die Dichtergruppe Cántico und ihre Zeitschrift (1947-1957)*. Köln, Böhlau.
- SERRANO, Fernando (1986): «Recompensa a una vida dedicada a la escritura». *Diario Córdoba* (05-06-1986), 18.
- SIMÓN PELEGRÍ, A (1980): «La revista *Cántico*, clave en la poesía española de

- posguerra», *El Sol de México*, México, 6 de julio.
- SILVER, Philip W. (1997): *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid, Cátedra.
- SOLANO MÁRQUEZ, Francisco (1985): «Juan Bernier, el eco de aquel “Cántico”». En *Memorias de Córdoba contadas por Juan Bernier...* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- TEJADA TELLO, Pedro (1994): «En torno a la ‘poesía social’ de Juan Bernier, un ‘raro’ de Cántico (primera etapa de su producción: 1947-1954)». *Ribalta. Quaderns d’aplicació didáctica i investigació*, 7, 105-113.
- (1995): *La revista cordobesa Cántico “Hojas de Poesía” (1947-1949 / 1954-1957)*, Bujalance, Cuadernos del Ayuntamiento de Bujalance.
- TOLEDANO, M.A. (1986): «El reflejo de Córdoba en los poetas de Cántico (1) (Homenaje a Juan Bernier)». *Diario Córdoba* (10-06-1986), 3.
- (1986): «Juan Bernier o el impulso de Cántico (y 2)», *Diario Córdoba* (11-06-1986), 3.
- UMBRAL, Francisco (1977): «La Editora Nacional», *El País*, 8 de octubre de 1977, en http://elpais.com/diario/1977/10/08/sociedad/245113207_850215.html
- VALENZUELA JIMÉNEZ, Rafaela (1986): «La presencia de Juan Bernier en las revistas literarias cordobesas de los años cincuenta». *Alfinge*, 4, Universidad de Córdoba, 1986, 271-279.
- VALVERDE MADRID, José (1990): «Un sabio». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 40.
- VARO PINEDA, Antonio (2000): «Juan Bernier, en el quiosco». *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000, 40.

VILLARRUBIA, Carlos (1990): «La rama de Cántico». *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), 49.

WHANÓN, Sultana (1998): *La estética literaria de la posguerra*, Ámsterdam, Ed. Rodopi.

2. Bibliografía de Juan Bernier

2.1. Poesía

2.1.1. Primeras ediciones

- *Aquí en la tierra*. Córdoba: tercer número extraordinario de *Cántico*, 1948. Ilustraciones de Miguel del Moral.
- *Una voz cualquiera*. Madrid: Ágora, 1959. Retrato del autor por Zamorano.
- *Poesía en seis tiempos*. Madrid: Editora Nacional, 1977. Edición de Guillermo Carnero.
- *En el pozo del yo*. Jerez de la Frontera: Arenal, 1982. Ilustraciones de Ángel López-Obrero y Miguel del Moral.

2.1.2. Reediciones íntegras

- *Aquí en la tierra*, Edición facsímil, Diputación de Córdoba, 1980.
- *Aquí en la tierra* [prólogo de Ricardo Molina y epílogo de Vicente Aleixandre], Ayuntamiento de Córdoba, 1989.

2.1.3. Antologías

- *Cántico para una amiga*. Málaga: Nuevos Cuadernos de Poesía, Rafael León, ed., 1980. En colaboración con Ricardo Molina, Pablo García Baena, Julio Aumente y Mario López. Ilustraciones de Ginés Liébana y Miguel del Moral.
- «El Palo». Málaga: Torre de las Palomas, 1981. Ilustración de Hierrezuelo.

- *Antología poética*. Córdoba: Col. Polifemo. Diputación Provincial de Córdoba, 1986.
- *Los muertos*. Barcelona: Devenir, 1986. Edición de José de Miguel.
- *Ciudad*. Córdoba: Ediciones de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1989.
- *En la orilla*. Córdoba: Cuadernos de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1994.
- *Los dioses innúmeros*. Fernán Núñez: Cuadernos de Ulía, Jorge Huertas ed., 1995. Ilustración de Miguel del Moral.
- *Antología poética (1948-1982)*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1996. Edición de Rafael Pérez Estrada.
- *Antología viva*. Montilla: «Colección Laureles de Munda», 1996. Ilustración de Ginés Liébana.
- *Antología poética*. Córdoba: Edisur, 2005. Ilustración de Ginés Liébana.

2.2. Prosa (selección de fragmentos del *Diario*, artículos, críticas, discursos...)

- «Córdoba como carga y aguijón», *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba* (16-03-1989), p. 28.
- «Córdoba desconocida», *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba* (16-03-1989), p. 26.
- «Diario inédito. (Fragmentos)», *Antorcha de Paja. Revista de Poesía*, n.º 13-14, Córdoba, marzo 1980, pp. 19-22.
- «Discurso de contestación al anterior», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, año XLVII, n.º 98, enero-junio, 1978, pp. 98-102.
- «Duque de Rivas», *Diario Córdoba* (25-05-1949), p. 12.

- «El hijo pródigo. Auto sacramental de Ricardo Molina», *Diario Córdoba* (18-05-1943), p. 4.
- «*El río de los Ángeles*, de Ricardo Molina Tenor», *Diario Córdoba* (08-09-1945), p. 3.
- «Encontrar a Pablo García Baena», *El pregonero*, (1/15-06-1984).
- «Encontrar a Pablo García Baena», *El Pregonero*, n.º 11 (1/15-06-1984), p.3.
- «Florbela Espanca (1894-193-)», *Cántico*, n.º 2, 1.ª época, diciembre, 1947, p. 12
- «Fragmentos de un Diario», *Arrecife. Revista Literaria*, n.º 15-16, Murcia, enero 1986, pp. 67-77.
- «La antifantasia poética y Cernuda», *Cántico*, n.º 9-10, 2.ª época, agosto-noviembre, 1955, pp. 42-43.
- «La antifantasia poética y Luis Cernuda», *Cuadernos del Sur "Juan Bernier"*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990), p. 30.
- «La poesía y las horas», *Diario Córdoba* (18-06-1942), p. 7.
- «Lo andaluz y Ricardo Molina», *Diario Córdoba* (17-01-1980), p. 19.
- «Los mágicos recuerdos de una lejana infancia en la aldea», *Diario Córdoba* (05-06-1986), p. 23.
- «Memorias», *Cuadernos del Sur. Diario Córdoba*, n.º 181 (08-11-1990), pp. 25-28.
- «Nueva poética cordobesa», *ABC*, Edición de Andalucía, 18-04-1974, p. 54.
- «Ocho páginas de mi Diario», *Diario Córdoba* (14-04-1942), p. 7
- «Pablo García Baena, después de Góngora», *ABC*.

- «Plomo y genio en Proust, la osadía en las letras francesas», *El Español*, (28-07-1945), Madrid, p. 7.
- «Poesía y premios hasta Mariano Roldán», *Diario Córdoba* (14-01-1961), p. 8.
- «Prólogo», LÓPEZ ANDRADA, A., *Sonetos para un valle*, Ayuntamiento de Villanueva del Duque, 1984.
- «Quevedo, pícaro», *Diario Córdoba* (09-09-1945), pp. 1-3.
- «Ricardo Molina. 1978», *Cántico. Homenaje a Ricardo Molina de los pintores de "Cántico" y poetas de Córdoba*, Córdoba, Imprenta "Arte Comercial", 1978, n.p.
- «Sangre y nieve, Diario de un poeta», *Cuadernos del Sur. Diario Córdoba*, n.º 105 (16-03-1989), p.27.
- «Sobre *Rumor oculto* de Pablo García Baena» (firmado bajo el seudónimo Linceum), *Diario Córdoba* (24-02-1946).
- «Tipismo y artificio», *Cuadernos del Sur, Diario Córdoba* (16-03-1989), p. 28.
- *Cinco fragmentos de su diario inédito*, seleccionados por Juan Antonio Bernier, La nube de Goku, n.º 5, Córdoba, 1999.
- *El Álbum de don Carlos*, Volumen manuscrito regalado a D. Carlos López de Rozas por los componentes de *Cántico* en Córdoba en 1940. Edición facsímil de la Diputación de Córdoba, 1993.
- *Historia de tres días*. Málaga: El manatí dorado. Junta de Andalucía / Rafael Inglada, Ediciones, 1992. Nota de José de Miguel. Ilustración de Ginés Liébana.

2.3. Ensayos y estudios historiográficos

- *La Capilla de San Bartolomé y su restauración*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1953. Fotografías de Tejada.
- «Últimos descubrimientos arqueológicos en la provincia de Córdoba». Córdoba: *Boletín de la real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 33, 1962.
- *Historia y paisaje provincial*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1966.
- *Recintos y fortificaciones ibéricos en la Bética*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1970. En colaboración con Javier Fortea.
- *Córdoba. Colonia romana, corte de los califas, luz de Occidente*. León: Editorial Everest, 1975. Coordinado por José María Ortiz Juárez y Miguel Salcedo Hierro. En colaboración con Mario López y otros autores.
- *Córdoba tierra nuestra*. Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 1979.
- *Nuevos yacimientos arqueológicos en Córdoba y Jaén*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981. En colaboración con César Sánchez, José Jiménez y Alfonso Sánchez.
- «Momento plástico de Palomino». Córdoba: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 102, 1981.
- *Castillos y fortificaciones cordobeses*. Segunda separata de Córdoba. Apuntes para su historia. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981.
- SOLANO MÁRQUEZ, F., *Memorias de Córdoba / contadas por JUAN BERNIER*; Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

- *Memoria histórico-heráldica sobre el escudo de la villa de Valsequillo*, Ayuntamiento de Córdoba, 1987.
- *Acisclo Antonio Palomino. Estudio biográfico y crítico*. Bujalance: Cuadernos del Ayuntamiento de Bujalance / Real Academia de Córdoba, 1999. En colaboración con Rafael Aguilar Priego.

2.3.1. Artículos en el *Diario Córdoba* desde 1942

- 1942-05-24: Caballos y caballistas.
- 1942-07-14: Humanidades.
- 1942-07-28: Ocho páginas de mi diario.
- 1942-09-15: Nuestra Señora de las Huertas.
- 1943-04-18: Llanto de Jeremías en la Catedral.
- 1943-05-18: «El hijo pródigo» (auto sacramental de Ricardo Molina).
- 1943-08-03: El Molino de Martos.
- 1945-08-09: El río de los ángeles, de Ricardo Molina.
- 1945-09-09: Quevedo, pícaro.
- 1946-01-27: Lynceus salta al ambiente. Tertulias literarias cordobesas.
- 1946-02-03: La peña «Nómada». Tertulias cordobesas.
- 1946-02-17: De la «Nómada» a los «Rapsodas». Tertulias cordobesas.
- 1946-02-24: Rapsodas, astrales y Peripatéticos. Tertulias literarias de Córdoba.
- 1946-04-14: Llanto.
- 1946-04-28: Peña «Duque de Rivas». Tertulias literarias de Córdoba.

- 1946-05-05: De Peña a Peña.
- 1946-05-12: Peñas arriba... Tertulias literarias de Córdoba.
- 1946-06-28: Nucete o la paradoja pictórica. Sobre una exposición.
- 1946-09-08: Paisaje y emoción de la Fuensanta.
- 1946-11-17: «Aquí en la tierra» (fragmento).
- 1949-05-25: Feria de Córdoba.
- 1949-10-18: Vivificación de la Pintura en del Moral.
- 1951-06-14: Oficio y arte de la platería.
- 1951-11-05: Antonio Povedano y su pintura.
- 1951-12-17: Antonio y José Ojeda en la Sala de Arte.
- 1952-03-22: La fiesta de la poesía en Córdoba.
- 1954-10-15: Córdoba, ciudad y categoría. La ciudad y sus problemas.
- 1954-10-28: Planificación. La ciudad y sus problemas.
- 1954-11-12: Tipismo y artificio. La ciudad y sus problemas.
- 1954-11-26: La ciudad debe armonizar la edificación y el paisaje. Patio cordobés.
- 1954-12-24: «Plan air». La ciudad y sus problemas.
- 1955-01-21: Monumentos. Problemas de la ciudad.
- 1955-02-23: Accesos. La ciudad y sus problemas.
- 1955-04-07: El Arte y la divina expresión de Cristo en su sagrada Pasión.
- 1959-09-13: La historia de Córdoba y su caótico material.
- 1959-09-17: Necesidad primaria y necesidad estética en la renovación de nuestros pueblos.

- 1959-09-22: Loa del bebedor.
- 1959-09-25: La busca de la felicidad y el trascendente mundo de los juegos.
- 1959-10-10: Ojos para ver y ojos para llorar.
- 1960-01-21: Por qué se llamó lagartijas a los poetas. La nueva mística en el último libro de poemas de Juan Bernier. Por Fernando Carbonell.
- 1960-01-30: Exposición con comentarios, sobre Julio Aumente.
- 1960-12-24: El Ciclo de Navidad en la Pintura española.
- 1961-01-14: Poesía y premios hasta mariano Roldán «Adonais 1960».
- 1961-01-28: Escucha sobre lo gitano y su polémica en el cante.
- 1961-03-23: Por qué el deporte atrofia los músculos.
- 1963-12-28: Tesoros en Córdoba. Tierra Nuestra.
- 1964-01-05: Iluminación para el Castillo de Almodóvar. Tierra nuestra.
- 1964-02-16: Viejo Obejo. Tierra nuestra.
- 1964-02-19: Munda eterna. Tierra nuestra.
- 1964-04-12: Córdoba y Tartessos. Tierra nuestra.
- 1964-04-30: Espeleólogos de la O.J.E. en Benamejí. Tierra nuestra.
- 1964-08-05: Monjas de la Encarnación: «pedid y se os dará». Temas cordobeses.
- 1964-09-15: Los enigmáticos orígenes de El Carpio. Tierra nuestra.
- 1964-11-18: La colina de los Quemados en la actualidad arqueológica. Tierra nuestra.
- 1964-02-17: Feliz iniciativa sobre el castillo de Carcabuey. Tierra nuestra.
- 1965-02-17: La leyenda de don Tello, alcaide de Carcabuey. Tierra nuestra.
- 1965-03-18: Alcurnia de Montoro. Tierra nuestra.

- 1965-05-14: El nuevo Museo Arqueológico síntesis de Arte e Historia.
- 1965-07-09: El montañismo, al «camping» y el turismo deben contar con abrigos y refugios en nuestra provincia.
- 1966-01-02: Ategua la ciudad ibérica tomada por César es más grande que Numancia y Sagunto.
- 1966-02-05: Una conmemoración en Lucena. Tierra nuestra.
- 1966-02-15: El recinto ibérico de la Tejuela en Nueva Carteya. Tierra nuestra.
- 1966-02-23: Las Cuevas de Sequeira en Nueva Carteya, bastión ibérico frente a la campiña. Tierra nuestra.
- 1966-05-08: El Ayuntamiento, el Castillo de Lucena y los «elementos de juicio». Tierra nuestra.
- 1966-07-19: Cara y cruz del tiempo pasado. Tierra nuestra.
- 1966-09-03: Santaella sobre la tierra del pan.
- 1966-10-07: La Cueva de los Mármoles en Priego. Tierra nuestra.
- 1966-10-20: El enigmático Monturque. Tierra nuestra.
- 1967-02-21: La gran tarea para la historia provincial de don Manuel Nieto Cumplido, profesor del Seminario. Tierra nuestra.
- 1967-04-19: Adamuz y su esfuerzo transformativo. Tierra nuestra.
- 1967-05-13: Villaviciosa, veraneo de montaña a cuarenta kilómetros de Córdoba. Tierra nuestra.
- 1967-06-13: Perspectivas históricas y monumentales de Santaella. Tierra nuestra.
- 1967-07-18: Viaje por tres mil años de Santaella. Tierra nuestra.
- 1967-08-07: La ciudad de los dos mil años.

- 1967-08-17: Qué era la ciudad cordobesa de Ategua: explicaciones para la gente de ahora. Tierra nuestra.
- 1967-10-12: Por tierras del Viso de los Pedroches. Tierra nuestra.
- 1967-10-18: ¿Se puede costear un castillo? Tierra nuestra.
- 1967-10-27: Dos mil años de historia española se excavan actualmente en Córdoba.
- 1967-11-18: In memoriam y homenaje a Rafael Aguilar Priego. Tierra nuestra.
- 1967-12-21: Los pueblos carolinos: Fuente Palmera. Tierra nuestra.
- 1967-12-22: Los pueblos carolinos: San Sebastián de los Ballesteros. Tierra nuestra.
- 1967-12-23: Los pueblos carolinos: La Real Carlota. Tierra nuestra.
- 1968-01-06: El funcionalismo arquitectónico y lo que no funciona en los edificios escolares. Tierra nuestra.
- 1968-01-24: Ricardo Molina en la poesía y la «élite» española.
- 1968-01-28: Ricardo Molina, «Eugenio Solís» y nuestros pueblos. Tierra nuestra.
- 1968-03-10: La antigua comarca de Hinojosa y sus múltiples secretos. Tierra nuestra.
- 1968-03-12: El profesor Rafael Hernando Luna, académico de la Academia Real de Córdoba, un gran conocedor y apasionado de nuestra provincia. Tierra nuestra.
- 1968-03-24: Nucete entre Solana y Rousseau.
- 1968-04-12: En Córdoba existen los terrenos más antiguos del mundo. Tierra nuestra.
- 1968-04-14: Una obra y una personalidad científica cordobesa: el doctor Rodrigo Tallón Cantero. Tierra nuestra.
- 1968-05-14: La Plaza Mayor de Montoro y su restauración. Tierra nuestra.
- 1968-05-25: Antonio Campillo y sus bellísimos broncees.

- 1968-06-22: La romanizada comarca de Puente Genil. Tierra nuestra.
- 1968-07-03: Importante descubrimiento en el campo ibérico de Ategua.
- 1968-08-21: Pedroche y Fray Juan de los Barrios. Tierra nuestra.
- 1968-09-10: Loa de Mario López, poeta de España y Bujalance.
- 1968-09-26: Las jornadas geológicas de Córdoba en homenaje al gran investigador ingeniero don Antonio Carbonell. Tierra nuestra.
- 1968-10-31: Ciudades antiguas de Córdoba: «Décumo», pueblo ibérico y castillo califal. Tierra nuestra
- 1968-11-19: Cualquier tiempo pasado fue... La ordinaria matanza de los inocentes en Baena. Tierra nuestra.
- 1968-11-30: La «Antología poética» de Mario López y el próximo homenaje al poeta. Tierra nuestra.
- 1968-12-14: Con el Seminario «Antonio Carbonell» de Belmez, en el «castro» céltico de Calaveruela en Fuente Obejuna. Tierra nuestra.
- 1968-12-17: Sobre Ulia romana o Montemayor actual. Tierra nuestra.
- 1969-01-01: Inscripción tartésica en el gran yacimiento del Parque Municipal de Córdoba. Tierra nuestra.
- 1969-01-19: La carretera Baena-Doña Mencía. Tierra nuestra.
- 1969-01-26: Lo andaluz y Ricardo Molina. Tierra nuestra.
- 1974-05-12: Antonio Gala, figura del año.

3. Homenajes colectivos y números monográficos sobre la figura de Juan Bernier

- AA. VV. (2000): *Almazán. Revista local para la difusión de la Historia, el Arte, la Arqueología y el Patrimonio*. Ayuntamiento de La Carlota. Año II. N.º 3-4, noviembre, 1999 - marzo 2000.
- AA. VV.: *Cuadernos del Sur «Cincuenta años de Cántico»*, *Diario Córdoba* (17-04-1997).
- AA. VV.: *Cuadernos del Sur «Juan Bernier»*, n.º 181, *Diario Córdoba* (08-11-1990).
- AA. VV.: *Diario Córdoba* (05-06-1986).
- AA. VV. (1986): *Homenaje a Juan Bernier*, Diputación de Córdoba.
- AA. VV., LÓPEZ PALOMO, L.A. (coord.)(2001): *Homenaje a Juan Bernier*, Diputación de Córdoba.
- *Suspiro de Artemisa*, n.º 2. Detorres Editores.

VIII

RESUMEN DE LA TESIS COMO COMPENDIO DE PUBLICACIONES

De la poesía de Juan Bernier apenas existen más reediciones que la escueta y poco precisa antología de 1986, después de la ofrecida por Guillermo Carnero al servicio de su propia construcción estética. El resultado es que a la escasa circulación se ha sumado una grave distorsión, derivada de una visión de conjunto a partir de una ordenación cabal y completa de una producción poética marcada por etapas de silencio y reelaboración, con una significativa dialéctica entre las entregas iniciales y la reordenación de 1977. En directa relación con esta circunstancia se encuentra la falta de estudios críticos, sobre todo de conjunto, limitándose el panorama actual a ciertas aproximaciones parciales.

La propuesta de lectura que hemos planteado en esta investigación ha partido de la propia vida del autor encajada en las circunstancias de su tiempo. Por esta razón, el segundo capítulo recorre su trayectoria vital y presenta el perfil humano de nuestro autor. Bernier representa la figura de un intelectual marcado por su condición sexual y por la Guerra Civil en la que tuvo que participar activamente para tratar de salvar su vida y recuperar una posición en la dura posguerra.

En el tercer capítulo se ha estudiado la trayectoria poética de Bernier desde una perspectiva macrotextual, en primer lugar, a partir de la ordenación de su obra en *Poesía en seis tiempos* (1977) y, por otro lado, desde un enfoque microtextual se ha analizado cada poema desde el punto de vista métrico a las variantes editoriales, los temas o los procedimientos técnicos más destacables. Estos análisis han demostrado, por un lado, la consideración de la poesía de Bernier como una obra orgánica y total, cohesionada igualmente con su prosa diarística. Y, por otro lado, muestran una poética basada en la dialéctica entre la crueldad y la belleza, como elementos principales de una oposición que se ramifica y modula en distintos motivos y temas partiendo de una esencialidad existencial, es decir, del propio sujeto como asunto literario.

El cuarto capítulo ha desarrollado aspectos mayores de la poesía de Bernier, tales como la consideración de su primer libro como un poema extenso moderno, o bien, la dualidad temática y el sistema de oposiciones desarrollado a lo largo de su escritura.

En este capítulo se ha desarrollado un profundo análisis de *Aquí en la tierra*, para conectar seguidamente con una lectura hermenéutica y global de la poética de Bernier. En el apartado 3 de este capítulo («Conformación y función del poeta contemporáneo») se sintetiza los apartados anteriores mostrándose una reflexión de Bernier sobre la propia función de su poesía. El último apartado de este capítulo funciona como un balance final

de todo lo expuesto para revisar mediante datos concretos la posición del autor dentro del grupo cordobés «Cántico» («Juan Bernier, rama desprendida del árbol de “Cántico”»). Se ofrece, como conclusión, un texto definitivo y una actualizada propuesta crítica de la poesía de Juan Bernier.

Con la edición publicada de la *Poesía completa* (Pre-Textos, 2011), de Juan Bernier incorporamos por vez primera esta obra al panorama de la literatura española que, junto a su *Diario* (Pre-Textos, 2011), conforman toda su producción literaria. La conjunción de ambas obras ha permitido esclarecer aspectos de la obra poética desde una nueva perspectiva autobiográfica y plantear una edición crítica y un estudio abarcador de su poesía. Así, la presente tesis ha desarrollado una edición crítica de la obra poética de Juan Bernier y un estudio interpretativo de su poesía y su figura en el campo literario de la segunda mitad del siglo XX.

Todo este planteamiento y propuesta lectora de la poesía de Bernier confluye en esta serie de conclusiones en las que podemos confirmar la modernidad de su discurso lírico, un discurso lírico ligado a una necesaria expresión liberadora de su propio ser como sujeto contrariado, sometido a la asfixiante ocultación social de sus más íntimos instintos, y que a su vez consigue desarrollar una imagen pública privilegiada en esa misma sociedad de la posguerra española, en esos extraños tiempos del siglo XX que le tocó vivir.

Como resultado de la investigación se obtiene una definitiva edición de la poesía de Juan Bernier, con una justificada opción por la *dispositio* final que le otorgó el poeta, pero con una cuidada reconstrucción del proceso textual, tanto en la organización macrotextual como en el caso concreto de la transmisión de cada poema, que se presenta, además, con un comentario sobre sus variantes, sus estructuras métricas y los motivos más destacados. Esta tesis es el resultado de un amplio proceso de investigación que incluye una serie de publicaciones constituyentes del núcleo de este trabajo. De dichas publicaciones destacamos los siguientes **libros**:

- *Poesía completa* (Valencia, Pre-Textos, 2011) de Juan Bernier (prólogo y edición de Daniel García Florindo).
- *La compasión pagana. Estudio-antología de la poesía de Juan Bernier* (Universidad de Córdoba, 2011).

Igualmente, destacamos los siguientes **artículos de la investigación**:

- «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)», *Impossibilia*, 12 (octubre, 2016), pp. 48-79.

- «*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo». En Escalante Varona, A.; López Martín, I.; Nieto Caballero, G. y Rivero Machina, A. (Eds.): *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español* (Madrid, Liceus, 2018, pp. 211-227).

Estas publicaciones se completan con las siguientes tres entradas en la Biblioteca Virtual Cervantes sobre Concha Lagos, la editorial Ágora y la Editora Nacional:

- Editora Nacional (Madrid, 1940-1985) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Portales:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 655.41"19". **URI:** <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2p1>
- Ágora (Madrid, 1955-1973) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Portales:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 655.41(460)"19". **URI:** <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t5p3>
- Concha Lagos (Concepción Gutiérrez Torrero) (Córdoba, 23 de enero de 1907- Madrid, 6 de septiembre de 2007) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Portales:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 929Lagos,Concha. 655.41(460)"19".
URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f6t3>

THE POETRY OF JUAN BERNIER, A VITAL DIALOGUE WITH HIS TIME

(THESIS ABSTRACT)

There are not many more reprints of Juan Bernier's poetry than the very brief and not precise anthology of 1986, following to the one offered by Guillermo Carnero, in the service of his own aesthetic construction. The result of this is that the scarce distribution has been accompanied by a very serious distortion derived from an overall view originated from a complete organization of a poetry production defined by period of silence and re-elaboration, with significant dialectics between the first issues and the reorganization of 1977. The lack of critical studies, specifically complete studies, is directly related to this circumstance, so the current picture is only composed of some partial visions.

The reading suggestion that we have proposed in this research emanates from the author's life, fitting the circumstances of his time. This is why the second chapter talks about his life story and presents his human profile. Bernier represents the character of an

intellectual defined by his sexual condition and the Spanish Civil War, in which he participated to try and save his life and get a decent position during post-war time.

The third chapter studies Bernier's poetry from a macrotextual perspective, first from the organization of his work in *Poesía en seis tiempos* (1977) and then from a microtextual approach each poem has been analyzed taking into account metrics, publishing versions, topics of technical procedures. These analyses have proved that Bernier's work can be considered an organic and complete work and that his poetry is based on the dialectics between cruelty and beauty as main elements of an opposition that branches out and modulates in different motives and topics on the basis of existentiality, that's to say, of himself as a literary matter.

The fourth chapter has developed major aspects of Bernier's poetry such as the consideration of this first book as a modern long poem or the duality of topics and the opposition system that he developed along this work.

A deep analysis of *Aquí en la tierra* has been developed in this chapter and then a hermeneutic and global reading of Bernier's poetry has been done. In section 3 of this chapter we can read Bernier's thinking about the role of his own poetry. The last section of this chapter works as a final balance of everything previously exposed to try and revise, using specific data, the author's role in the Cordoban group "Cántico".

As a conclusion, a final text and an updated critical motion of Juan Bernier's poetry are offered.

With the publishing of *Poesía completa* (Pre-Textos, 2011) we incorporate for the first time this work into the picture of Spanish literature which, along with *Diario* (Pre-Textos, 2011), completes his literary production. The conjunction of both books has made it possible to clarify some aspects of this poetry from a new autobiographical perspective and to raise a critic publishing of Juan Bernier's poetry and an interpretative study of his poetry and his role in the context of literature during the second half on the 20th century.

All of this reading suggestion of Bernier's poetry comes together in a series of conclusions which affirm the modern character of his lyrical discourse, which is related to a necessary freeing perspective of his own being as a disgruntled individual, subject to the suffocating social suppression of his most intimate instincts and that manages to develop a privileged public image in the context of post-war Spain.

As a result of this research we obtain a final publishing of Juan Bernier's poetry with a careful reconstruction of the textual process both in the macrotextual organization and in

the specific matter of the transmission of each poem, which is presented with a comment on its variations, its metric structures and its most important motives.

This thesis is a result of a deep research work that includes a series of publications that constitute the nucleus of this work. From that series of publications we would like to highlight the following books:

- *Poesía completa* (Valencia, Pre-Textos, 2011) by Juan Bernier (foreword and publishing by Daniel García Florindo).
- *La compasión pagana. Estudio-antología de la poesía de Juan Bernier* (Universidad de Córdoba, 2011).

Also, we would like to highlight the following research articles:

- “Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)”, *Impossibilia*, 12 (october, 2016), pages 48-79.
- “*Poesía en seis tiempos* de Juan Bernier: relaciones y posición de campo”. En Escalante Varona, A.; López Martín, I.; Nieto Caballero, G. and Rivero Machina, A. (publishers): *Nuevas perspectivas y aproximaciones sobre la crítica de la literatura en español* (Madrid, Liceus, 2018, pages. 211-227).

These publications are completed with the following three entries in the Cervantes Virtual Library about Concha Lagos, Ágora publishing house and Editora Nacional:

- Editora Nacional (Madrid, 1940-1985) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Published: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Websites:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 655.41"19".
URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrv2p1>
- Ágora (Madrid, 1955-1973) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Published: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Websites:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 655.41(460)"19". **URL:** <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t5p3>
- Concha Lagos (Concepción Gutiérrez Torrero) (Córdoba, 23 de enero de 1907- Madrid, 6 de septiembre de 2007) [Semblanza] / Daniel García Florindo
Published: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. **Websites:** [Editores y Editoriales Iberoamericanos \(siglos XIX-XXI\) - EDI-RED](#) | [Historia](#) . **CDU:** 929Lagos,Concha. 655.41(460)"19".
URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f6t3>