

La razón poética de Rafael Porlán

Esteban TORRE
Universidad de Sevilla

La figura de Rafael Porlán, cordobés de nacimiento, está indisolublemente unida a la ciudad de Sevilla y a la revista *Mediodía* de Sevilla. En una nota autobiográfica nos lo confiesa: «Debo a Sevilla, entre otras gracias inefables, mi salida al mar y a la sal de una mágica Andalucía marinera, que es como un contorno y casi ingrediente de Sevilla». Y añade: «Me importa declarar que mi pertenencia al grupo *Mediodía* significa mi durable orientación espiritual, el encauzamiento de mi autodidáctica que caminaba a tientas por la más salvaje manigua (...) y, sobre todo, una juvenil confianza en mí mismo que me llevó a tomar la pluma con más decisión y alegría de las que hasta entonces me animaran».

En torno a la revista sevillana *Mediodía*, cuyo primer número se publicó en el mes de junio de 1926, se agrupan varios poetas del Sur, poetas entonces jóvenes, amantes de una poesía nueva y animados de un espíritu decididamente universalista. Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*, menciona algunos nombres: Collantes de Terán, Rafael Porlán, Juan Sierra, Rafael Laffón, Romero Murube...

Rafael Porlán representa, con toda seguridad, la inteligencia más fina, la cultura más acendrada, la más clara conciencia poética del grupo sevillano. Había nacido en Córdoba el año 1899. Pero desde 1912 hasta 1933, años centrales de su vida, decisivos para su formación personal y para la plasmación de la parte más significativa de su obra literaria, reside en Sevilla. Tras una breve estancia en Talavera de la Reina, a donde le llevan «contingencias profesionales» —era funcionario del Banco de España—, se traslada a Jaén, donde permanecerá hasta su muerte en 1945. Pero, como ya hemos indicado, es en Sevilla donde se desarrolla fundamentalmente su labor de novelista, crítico de cine, de arte, de literatura, ensayista, poeta.

En 1918 funda la revista *Lys*. Entre 1923 y 1924 publica tres novelas cortas —*Bess Rivero*, *El manto escarlata* y *La primera de San Julián*— en las colecciones sevillanas «La novela de actualidad» y «La novela del día». En

febrero de 1927 aparece en la colección «Mediodía», en Sevilla, el librito de aforismos *Pirró en Tarfia*. Entre 1930 y 1933 se editan, también en Sevilla, otras tres narraciones breves, de carácter poemático, que aparecen como «entregas publicadas por R. Porlán y Merlo» y que tienen por título *Primera y segunda parte de Olive Borden*, *Mundo blanco y negro* y *La isla alegre*.

Hasta 1936 no se imprime su primer libro de versos, *Romances y Canciones*, en la colección «Mediodía», esta vez en Jaén; aunque, dada la fecha de su aparición —septiembre de 1936—, no se distribuye hasta después de acabada la guerra civil. Obra póstuma es ya la edición antológica que, con el título de *Poesías* —Jaén, 1948—, reúne una selección de *Romances y Canciones*, los sonetos del libro inédito *Nuevas poesías* y algunos poemas del también inédito *Ejercicios para manos pequeñas*. A estos libros hay que añadir un puñado de artículos, ensayos, algunos poemas, que se encuentran diseminados en diarios y revistas de la época. Pero una gran parte de la rica producción de Porlán —como poeta, narrador, ensayista, traductor, crítico, autor dramático— permanece inédita.

Afortunadamente, en los últimos años, diversas editoriales andaluzas han acogido en sus páginas a nuestro autor. En 1980, el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla edita en su Colección de Bolsillo el importante ensayo de Rafael Porlán, inédito hasta entonces, titulado *La Andalucía de Valera*. En 1983, el Instituto de Estudios Giennenses y la Diputación Provincial de Jaén publican una extensa antología, preparada por Manuel Urbano, que lleva por título *Rafael Porlán: Poesía y Prosa*. Finalmente, en 1986, la Biblioteca de la Cultura Andaluza se ve enriquecida con la edición de *Prosas de un novelista inacabado*, selección de textos realizada por José Luis Ortiz de Lanzagorta.

Queda mucho por hacer. En cualquier caso, disponemos ya de un material suficiente para el estudio de un autor que presenta, sin duda, un interés excepcional en nuestra más reciente historia de la literatura y de su teoría. El poeta y el crítico se nos revela, en efecto, como un profundo conocedor del camino que va desde el simbolismo de Mallarmé hasta el intelectualismo poético de Valéry, desde el dadaísmo de Tzara hasta el surrealismo de Breton.

En especial, se nos muestra receptivo Rafael Porlán a los postulados del surrealismo. Aparte de la filiación claramente surrealista de una gran parte de sus versos y de su prosa, son muchos los lugares en los que de una manera explícita lleva a cabo una exposición o glosa de la doctrina. A este respecto, son ciertamente ilustrativos los artículos publicados en el diario *El Liberal*, de Sevilla, con el título «Un chien andalou», el jueves 31 de julio y el sábado 2 de agosto de 1930. Damos aquí estos datos porque dichos artículos aparecen reproducidos en las citadas antologías de Urbano y Ortiz de Lanzagorta, pero con expresa indicación del desconocimiento del lugar y la fecha de su publicación. *El Liberal* puso su primera página al servicio

del ensayo de Porlán, dividido en dos partes, con motivo del estreno en Sevilla —bajo los auspicios del Cine-Club Sevillano y la revista *Mediodía*— de la película de Buñuel y Dalí.

Hace Rafael Porlán un detenido análisis de la escena inicial de *Un chien andalou*, que viene ilustrada con la siguiente leyenda: «Esto era un hombre que acabó de afilar su navaja barbera; probó el filo en la uña y se asomó al balcón. Y a causa de haber visto el cristal de la luna seccionado a lo ancho por una aguda nube, cogió su navaja y, con el filo frío, le segó un ojo a una muchacha». Y apostilla Porlán: «O sea, que como lo pensó, lo hizo». Y se extiende en una serie de consideraciones, que trataremos de resumir, sobre la «consciencia», el «surrealismo» y la «teoría de lo inconsciente».

Entre la visión de la luna, cortada por una nube, y la incisión del ojo de la muchacha, existe una relación de causa a efecto, que no es, por supuesto, lógica ni racional. Nos encontramos en presencia de un impulso primario, inconsciente, espontáneo, irracional; pero la relación de causalidad existe. Es como si digo: «Puesto que tengo sed, me abstendré en absoluto de gastar trajes grises». Es verdad que la consecuencia lógica sería: «voy a beber agua». Pero la sed puede crear en mí, independientemente de la necesidad de satisfacerla, la evocación de una persona sedienta que está vestida con un traje gris. Este sería el impulso primario. El razonamiento «Puesto que tengo sed, voy a satisfacerla» no es más que la modificación de un proceso anterior: «es un hecho consciente y lógico, pero que se produce por la corrección y desvirtuación de un hecho previo, exento de toda intervención racional». El rechazo de lo inconsciente en beneficio de lo consciente es obra de la «censura», sólo un fruto manido de la represión impuesta por la censura. «A fin de cuentas, *consciente* quiere decir algo semejante a enmendado y contrahecho, algo privado de su espontaneidad».

El surrealismo se nos presenta así como la expresión de «la única sinceridad posible»: «acusando de corregidas y falsificadas las creaciones de nuestra conciencia, busca la subconsciencia como recinto de la autenticidad». En definitiva: «Para pisar terreno firme se va a los sueños, a la intuición, al delirio, a la inspiración, a la mediumnidad, a las actividades mentales que se desarrollan sin intervención alguna de la lógica». La lección del maestro Breton está bien aprendida. Según el Primer Manifiesto de André Breton, de 1924, el surrealismo no es más que un «puro automatismo psíquico (...) en ausencia de todo control ejercido por la razón». En buena ortodoxia, concluye Rafael Porlán: «Es tan largo este comentario a la escena prólogo de *Un chien andalou* porque ella sola encierra toda la doctrina superrealista: la expresión poética como estricta descripción de nuestras reacciones irracionales; todo el arte como simple copia de la misteriosa actividad mental que escapa a la vigilancia de la razón».

En una conferencia sobre «Riesgo y ventura del cine», pronunciada en

el Ateneo de Sevilla unos meses después, concretamente el 6 de marzo de 1931, la profesión de fe surrealista de Rafael Porlán queda consumada: «El surrealismo, que es ahora la extrema izquierda en la propugnación de la poesía pura, sostiene que la lógica y la razón deben ser excluidas de toda actividad mental. La amplitud de esta doctrina hace que el surrealismo no valga solamente como rumbo estético, sino como completa teoría del pensamiento».

Pero Rafael Porlán no se contenta con ser un simple portavoz o vocinglero de las modas ultrapirenaicas. Fascinado por la llamada de una poesía joven, nueva, viva, desnuda, pura y absoluta, el poeta realiza un dramático esfuerzo por hacer consciente lo inconsciente, por buscar una explicación racional al mundo ilógico, presentido, onírico, de las intuiciones poéticas. ¿Se ha de entender la poesía como «una especie de ciega obediencia» a las fuerzas irresistibles de un cierto dictado poético, algo así como «un ir a la deriva» por las aguas inefables del arte, «sin que el artista sepa cómo ni por qué»?

«Se trata del conflicto insoluble que suscitan, llevadas al extremo, las virtudes opuestas de la inteligencia y la intuición», nos dirá Rafael Porlán en una nota sobre la poesía de Joaquín Romero Murube. Aunque, en otro lugar —en un breve ensayo sobre la poesía de Pedro Pérez Clotet—, afirma resueltamente: «Hagamos (...) arte y no delirio». Porque el poeta no es un simple «médium», cuyo valor consista en abandonarse al arrebató lírico; quizás ocurre más bien que «el verdadero valor poético estriba en ser médium, pero consciente de la mediumnidad, dueño de sí mismo en pleno trance».

Se encuentran estas últimas sugerencias en una carta fechada en Sevilla, a 5 de diciembre de 1930, y dirigida a Rafael Laffón. Expresa en ella Rafael Porlán la satisfacción que le ha producido la lectura de unos versos de su compañero sevillano, muy elaborados, pero llamativamente sencillos: «Es para mí gratísima impresión ver tu *difícil* poesía como *dicha* por un niño, en vez de *presentada* por un poseedor de técnicos secretos». Y escribe a continuación: «En fin, Rafael ¿por qué os decidís los poetas? La poesía ¿es puro fuego sagrado? ¿No es el poeta más que un Secretario de Dios? ¿Un simple médium cuyo valor poético consiste en abandonarse al arrebató? ¿O el verdadero valor poético estriba en ser médium, pero consciente de la mediumnidad, dueño de sí mismo en pleno trance y por consiguiente capaz de administrar la dosis de inspiración que le *hayan* asestado? Aunque sea hablando un poco en broma, te aseguro que desespera un poco este debate, que si bien es históricamente eterno, parece cobrar una más agria novedad cuando su campo de batalla se reduce al mapa de Francia. Se respira mejor aire cuando se sale del ring en que Valéry y Breton se esfuerzan por llevar el gato al agua». En resumen: ni el intelectualismo poético puro de Paul Valéry, con su poesía diamantina, lógica, reflexi-

va, perfecta; ni la escritura automática, irracional, del surrealismo de André Breton.

Años después, en carta dirigida a otro querido compañero del grupo *Mediodía*, el poeta Juan Sierra, fechada ésta en Jaén, a 13 de junio de 1939, vuelve Porlán a plantearse el viejo dilema de la inspiración y el esfuerzo, la «intuición» y la «inteligencia». En esta ocasión, el motivo de la correspondencia es un libro del propio Rafael Porlán, *Romances y Canciones*. Agradece Porlán los elogios y las frases de aliento de su buen amigo Juan Sierra; pero confiesa que ciertos poemas, especialmente «aquéllos en que se nota una clara influencia salinesca», adolecen de algunas «flaquezas». «Poemas hay —dice— en *Romances y Canciones* que han sido retirados de la imprenta y vueltos a llevar a ella», porque «la idea de no publicarlos —añade— me resultaba insufrible». Y declara abiertamente: «Soy tan perezoso o tan sensual por la parte del espíritu que no tengo valor para proteger mis aventuras de la manera más elemental que puede hacerse: corriéndoles los defectos advertidos».

Hay en la carta un párrafo, verdaderamente ilustrativo del pensamiento del poeta, que conviene transcribir en su totalidad: «Cuando siente uno la necesidad de hacer poemas, tiene que hacerlos, sin poder alterar la cantidad de fuerza poética que se tenga. Es injusto y lamentable que se obligue, con el mismo imperio, a experimentar el estado *poético* y a expresarlo, lo mismo al que contiene un milígramo de poeta que al que pesa una tonelada de ese inefable ser. Pero, en fin, eso no es cuenta nuestra. Lo que en un libro haya fallado por falta de cantidad de poeta en el autor, aun siendo lo capital y definitivo, no acarrea responsabilidad. A uno le imponen cierto instinto, uno lo sigue, y se queda —¿debe quedarse?— tan tranquilo. Pero la conciencia remuerde cuando uno ve en su labor manchas que sabe que han podido borrarse, pero que no ha querido hacerlo, y no lo ha querido de modo tan violento y seductor que, a fin de cuentas, es que no ha podido».

En otras palabras: ¿Para qué borrar las manchas? ¿Para qué corregir? O se es poeta —ese «inefable ser»— o no se es. No hay término medio. Al fin y al cabo, «cuando siente uno la necesidad de hacer poemas tiene que hacerlos sin poder alterar la cantidad de fuerza poética que se tenga». Y, de este modo, los poemas —puntualiza Rafael Porlán— «salen (...) como si fueran hojas de nuestra vida».

¿Implica esto un olvido de las reglas del arte, un menosprecio del arte como elaboración, la dejación de todo esfuerzo personal por parte del artista? En modo alguno. En el hermoso y sugerente librito *Pirrón en Tarfia*, encontramos repetidas pruebas de que para nuestro poeta el arte no es fruto del azar, sino el resultado de una clara actividad consciente: «Un artista noble hará bien en andarse con pies de plomo cuando hable de despreciar las reglas; la verdad es que nunca se respetan bastante, porque son demasiado sencillas para seguirlas fácilmente. La primera es no olvidar que los

actos dimanen de la voluntad y nada más»... «El artista debe crearse por un propio esfuerzo dirigido que nada espere de intervenciones divinas ni biológicas»... «No se llama artista al cerezo por cubrirse de frutos a su tiempo ni a la alondra porque salude al amanecer con su inevitable canto *no aprendido*».

No hay que despreciar, por tanto, las reglas, las normas, el esfuerzo personal. Es la misma actitud que habría de tomar un Federico García Lorca, por ejemplo. Recuérdense sus declaraciones de 1932 en la *Antología* de Gerardo Diego: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo».

Según Rafael Porlán, el poeta no tiene por qué desentenderse del «preceptismo formal», que «no es, ni mucho menos —escribirá en 1940, en una carta dirigida a Cesáreo Rodríguez-Aguilera—, lo sustantivo de la poesía; pero que cuando se lo maneja voluntariamente, cuando se lo tiene en cuenta no para que nos domine sino para que nos sirva, no es una traba ni un recurso: es, al contrario, un rigor al que nos sometemos como demostración de que en nuestra labor entra también —como debe— el ingrediente *inteligencia* al mismo tiempo que el otro más puro y difícil ingrediente que es la *intuición*».

En esa zona de perfecto equilibrio entre la intuición y la inteligencia, entre el quehacer del «poeta durmiente» y el del «poeta despierto», se sitúa la labor del buen poeta. Pero, en definitiva, ¿qué es la poesía? ¿Que nos revela la poesía? Por lo pronto, la «verdadera poesía» es una «noble voluntad de concentración» —señala Porlán en 1927, en carta a Rafael Laffón— mediante la cual el poeta se apresta a «revelar un mundo poético». El poeta, y sólo él, tiene acceso a ese mundo poético, a «su» mundo poético. Queda ahora por ver si será capaz de transmitir a los otros, a los extraños, la noción de ese mundo.

Entre el «mundo poético» —o mejor, los «mundos poéticos»— y el «mundo físico» —esto es, la realidad, la vida cotidiana— hay una desconexión total. En un breve ensayo sobre el «Realismo en el Arte», Rafael Porlán nos lo dice abiertamente: «La realidad interviene muy poco, no en la obra de arte, donde no tiene la menor intervención, sino en su razón y dirección, que es lo importante en la obra». En efecto, «lo que ve el artista es algo que con harta ligereza se supone insinuado o revelado por la realidad que, según se dice, lo implica y entraña: leyes, correspondencias, desenlaces e identidades; pero esto son operaciones de su propio espíritu que en rigor no pueden ser reales fuera del mundo en que tienen lugar». Se refiere Porlán al mundo «poético» o «artístico». Sólo en él tienen sentido las operaciones del espíritu del artista, del poeta. Pero el arte no es ni puede ser realista: «Cuando la palabra realidad tenga un sentido serio, quizá pueda afirmarse que hay arte realista y aun que quizá todos lo sean; en la situa-

ción actual de nuestro lenguaje parece más cuerdo sospechar que ninguno lo es».

Las páginas iniciales del *Pirón en Tarfia* expresan muy bien el punto de vista de Rafael Porlán sobre la Naturaleza y el Arte. Finge encontrarse en la imaginaria isla de Tarfia, acompañado de Manuel Halcón y Fernando Villalón, «entre otras amables personas»:

«Bruscamente —escribe— me acordé del Arte. Y señalando con la mano, se me ocurrió decir:

—Ahí tienes, Manolo, algo que es más artístico que el Arte. Padece de exceso de composición; se le acusaría de amaneramiento. La copia cabal de lo que contemplamos sólo parecería un embuste académico.

Halcón (...) me concedió una mirada al cielo, tratado por la Naturaleza en aquel instante con la misma técnica empleada en esos decorados de teatro que deleitan a los públicos numerosos.

(...) Y añadí (...):

—¡Pensar que un hombre pueda emplear la vida de su espíritu en reproducir a la letra ese tema, y sin embargo, la copia más honrada no será una obra de Arte ni el autor un artista!

Halcón(...) me replicó:

—¿Por qué?

—Porque no nos dejaría añadir nada nuestro a lo que nos mostrase. Porque no entraría en nosotros lo bastante para que nosotros entráramos en él. Ejemplo: si tú quieres visitar un paisaje de Ceylán sin salir de tu casa, necesitas una fotografía; si tú quieres sentir un paisaje de Ceylán sin moverte de tu butaca, necesitas un Solana que pintara en la India al aire libre.

Naturalmente, sólo después de hablar pensé en lo que había dicho. ¿No pudieron mis palabras ser distintas y aun contradictorias? Quizá seguramente».

Porlán no afirma ni niega nada. O mejor dicho: afirma y niega, a la vez y con los mismos supuestos. Al fin y al cabo, el principio de contradicción, según el cual una cosa no puede ser y no ser a la vez y bajo el mismo respecto, había sido ya abolido por dadaístas y surrealistas. En cualquier caso, la «legítima poesía» —nos dirá Porlán en una nota sobre la poesía de Vicente Aleixandre— no pretende poetizar lo cotidiano, es decir, «ascender a poético lo que no lo es», sino transmitir «lisa y llanamente lo que es poético en sí». Y en otro lugar —«Un chien andalou»— escribe: «Dividiendo a los artistas en dos grandes grupos, el de los que dicen cosas poéticas y el de los que dicen galantemente cosas vulgares, rechazaremos de plano al segundo».

La función del poeta consistiría, sencillamente, en decir «cosas poéticas», expresar «conceptos poéticos», hablar de un «mundo poético». No sería otra su misión. «Eso de que el arte realiza una misión social hay que ponerlo donde no lo alcance un galgo», se nos advierte en el *Pirón en Tarfia*.

Hay, según Porlán, un «modo clásico» de entender el proceso de la creación artística: el poeta, «a semejanza de cualquier humano, toma un

punto de apoyo en la cotidiana materia de la vida»; después, «un poder otorgado por la divina gracia permite que tal punto se convierta en venero de los más raros zumos y que el poeta mismo asuma la función de un tallo mágico, a través del cual la savia asciende y se somete a las operaciones de una química oscura», y, finalmente, «en lo alto, inexplicable y novísimo, clarea el resplandor de un fruto celeste». Según este proceso, con cuya descripción da comienzo el ya citado artículo sobre la poesía de Joaquín Romero Murube, el «fruto celeste» —el poema— habría tenido su origen, siquiera sea remotamente, en «la cotidiana materia de la vida». Pero no es así. Para Rafael Porlán, la verdadera y legítima poesía es la expresión directa e inmediata, por más que personal y consciente, de un «mundo poético».

Y, sin embargo, el poema ha de ser claro, sencillo, comunicable. En la citada nota sobre Vicente Aleixandre, nos dice: «Para expresar un concepto poético el lenguaje no tiene que ser más que sencillo, claro, científicamente útil, semejante al que empleásemos para explicar la traza de un mueble a un artesano de pocos principios». Y, en una reseña sobre la poesía de Jorge Guillén, escribe: «Todo poema ha de ser comunicable; una expresión poética que no se comunique al extraño, o es mala expresión, o habrá de ser la propia voz de la poesía, que equivale al silencio para la capacidad de nuestro oído». Y surge aquí un problema, de difícil solución, y un peligro, una amenaza. Porque el poema ha de responder a la visión personal, a la vez intuitiva y reflexiva, del poeta; pero sucede que «lo personal es lo que se tiene de incomprendible para los otros», según reza otro de los aforismos del *Pirón en Tarfia*.

La comunicación se diluye así, necesariamente, en las aguas turbulentas de un estilo oscuro, incomprendible. Y es que —dice aún otro aforismo— «el estilo oscuro puede ser, en las artes plásticas, una consecuencia de la visión justa, y en las otras, resultado de cultivar el vocabulario o la melodía insustituibles».

Visión justa, palabra exacta, melodía insustituible. El poeta, el artista, se acerca embelesado a ese punto en que resuena la «propia voz» del arte, la «propia voz de la poesía», que para el resto de los mortales ya no es perceptible. Esto «equivale al silencio», al suicidio de la poesía como capacidad de comunicación. Pero Rafael Porlán no se resigna. La misma poesía de Porlán, como la de tantos otros representantes de su momento histórico, es un vivo ejemplo de esa lucha interior entre el hermetismo de una línea poética y el deseo de transmitir una poesía clara y sencilla.

No, Rafael Porlán no se resigna a la incompreensión, al silencio. Y escribe: «Llegamos a abordar el sabido problema de la *oscuridad*. Y tendremos que repetir: es claro aquel lenguaje que transmite el mundo poético por un procedimiento igual al que sirve para referir las peripecias del mundo físico; es oscura la sucesión de palabras que se estima bastante por sí misma para infundir al mundo físico cualidades poéticas». Estas palabras, escri-

tas en 1928 —en la nota sobre Aleixandre— cuando la poesía de Rafael Porlán no era aún más que un proyecto, encuentran su contrapunto en estas otras de 1944 —en carta a Cesáreo Rodríguez-Aguilera: «Al cabo de mis años he tenido la suerte de llegar, no a una cristalización del gusto y del criterio, sino a una saludable desorientación que no acaba de saber dónde está en definitiva *lo bueno*».

Hasta el final de su vida, Rafael Porlán estuvo confiadamente atento a la llamada de la legítima poesía, de la auténtica poesía, de la gran poesía. Militó poéticamente en las vanguardias. Fue un hombre de su tiempo. Pero su corazón de poeta extendía su latido más allá de las fronteras de su momento histórico. Por más que su concepción del arte zozobrara en las aguas de lo irreal, lo ilógico, lo minoritario, lo cerrado en sí mismo, lo incomprensible, su generoso corazón de poeta le impulsaba constantemente al diálogo, a la cálida y viva comunicación con los demás seres humanos. Uno de sus aforismos puede servir de colofón a este recuerdo de hoy: «La obra del espíritu debe remover a la humanidad como la piedra caída altera la superficie del agua: círculo a círculo, minoría a minoría».