

SONETOS DE LA BAHÍA: LA CONFIGURACIÓN DEL SÍMBOLO EN LA POÉTICA DE JOSÉ LUIS CANO

José Juan Yborra Aznar / Doctor en Filología Hispánica.

Resumen:

En el contexto de las I Jornadas sobre el Campo de Gibraltar y la creación literaria dedicadas a la figura y obra de José Luis Cano hemos querido estudiar un aspecto inédito -como tantos otros- en la conformación de su lengua literaria. Analizamos los textos de su poemario titulado Sonetos de la Bahía, no sólo porque se articula a partir de textos de honda inspiración local, sino porque al ser su primera entrega ayuda a perfilar las bases de su estética.

En este resumen podemos avanzar conclusiones que juzgamos interesantes, como la evidenciación en Cano de un peculiar código estético donde los signos, lejos de ser arbitrarios, poseen un sentido muy peculiar. En la tarea de su análisis resulta de gran ayuda la aplicación de las técnicas que se inspiran en las teorías de la Significación Imaginaria que, basadas en las tesis de Betcherev y Bachelard, aplica al lenguaje poético G. Durand. Es desde esta perspectiva desde donde se puede perfilar una palabra que ya en estos Sonetos posee un carácter simbólico, con lo que se observa una perfecta incardinación en una noble tradición poética donde se nutre y desde donde llega a consolidar su expresión artística mediante muy significativas y sugerentes combinaciones léxicas, que trascienden la inspiración local con unas evidentes ansias de universalidad.

Pueden resultar infinitos los caminos que llevan hasta el estudio de la obra literaria. Para enfrentarnos con la creación poética de José Luis Cano, bien estructurada desde su primera entrega *Sonetos de la Bahía*, creemos que es la Reflexología -teoría desarrollada sobre todo en la última mitad del siglo XX- la que puede plantear un utillaje que bien puede servir para mejor comprender el universo estético del autor algecireño o, cuyo primer poemario, de clara inspiración local, instituye las bases de todo un mundo de imágenes que le otorgan una especial configuración.

La profundización en el estudio de la organización de lo imaginario se va a producir en la teoría de la literatura en el ámbito de otras tendencias -incluso de corte estructuralista- y tendrá como elemento definidor el análisis de los factores fruto de la imaginación como elementos claramente intrínsecos del hecho literario. Han sido numerosas las aportaciones que se han realizado en este ámbito y todas van a poseer en común el hecho de considerar lo simbólico-imaginario como un factor decisivo que el autor -consciente o inconscientemente- traslada a su creación artística.

Uno de los más conocidos planteamientos que va a tratar la trascendencia de lo imaginativo va a ser el de Jean Paul Sartre⁽¹⁾, quien preconizará el método fenomenológico, que ofrece la ventaja de no dejar aparecer del fenómeno de lo imaginario "*más que intenciones purificadas de toda ilusión de immanencia*"⁽²⁾.

La imagen es caracterizada, en primer lugar, como una conciencia trascendente, aunque el objeto imaginado venga dado justo por lo que es, lo que lleva a considerar la concepción de que la conciencia imaginante planteará su objeto marcado por la espontaneidad. El mayor mérito de las aportaciones sartrianas estriba en la descripción del funcionamiento específico de la imaginación frente al comportamiento perceptivo o mnésico, aunque concluya desembocando en una devaluación total de lo imaginario⁽³⁾.

Frente a estas teorías minimizadoras de la imaginación, Durand distingue las trascendentes aportaciones de Bachelard, el cual apoyará su concepción general del simbolismo imaginario en dos intuiciones básicas: la imaginación como dinamismo organizador y la consideración de éste como elemento que otorga homogeneidad en la representación⁽⁴⁾.

Pero el factor verdaderamente trascendente observable en estas Teorías de lo Imaginario estriba en el propio carácter de la imagen estética, que posee un valor bien distinto del que adquiere en el lenguaje convencional, negándose rasgos saussurianos bien asentados hasta entonces:

"Si en el lenguaje la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, no ocurre nada parecido en el terreno de la imaginación donde la imagen -por degradada que se la pueda concebir- es portadora en sí misma de un sentido que no ha de ser buscado fuera de la significación imaginaria (ya que es el sentido figurado el único significativo)"⁽⁵⁾.

Con la negación del carácter arbitrario del signo imaginario, al igual que con la anulación de su linealidad no hace sino potenciarse su trascendentalidad, llegándose a la consideración de que no pertenece de pleno al dominio de la Semiología, sino de una semántica especial, ya que posee más de un sentido artificialmente dado y cuenta con un poder esencial y espontáneo de resonancia.

Existe una tendencia dentro del ámbito del simbolismo imaginario que lo concebirá tratado en la vía de la antropología⁽⁶⁾; para realizar una correcta aproximación, hemos de situarnos deliberadamente en lo que se denomina

(1) Destacamos dos obras -ambas con traducciones al español-: *L'Imagination*, Paris, P.U.F., 1950 (Con traducción de Carmen Dragonetti: *La imaginación*, Buenos Aires, 1970) y *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 (Con traducción de Manuel Lamana *Lo imaginario*, Buenos Aires, 1968).

(2) Vid. Gilbert DURAND: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 19.

(3) G. DURAND (1981), p. 20. Esta devaluación de lo imaginario coincide, a juicio del crítico francés, con la que realizará la Denksicología, minimización que esta vez se realiza en provecho de un pensamiento que se querría válido, purificado de la polución de las imágenes. Esta reducción será la preconizada por la denominada Escuela de Würtzburg, al considerar la imaginación como un mero doblete remanente de la sensación.

(4) Gaston BACHELARD: *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, págs. 7-9; *La philosophie du non*, Paris, P.U.F., 1940, págs. 75-76 y *La Poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F., 1957), p. 7.

(5) G. DURAND (1981), p. 25.

(6) Vid. Las decisivas obras de Claude LEVI-STRAUSS *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1972 y de Mircea ELIADE: *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968.



José Luis Cano con su esposa, María Teresa Ortega, y Bernabé Fernández Canivell, a principios de los años cuarenta en Madrid. (Archivo. A. Sanz)

“trayecto antropológico: es decir: el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”, considerándose el símbolo como *“el producto de los imperativos biopsíquicos por las intimidaciones del medio”*⁽⁷⁾.

Esta conexión del símbolo literario con cuestiones puramente psíquicas van a tener su punto de apoyo en la teoría de la reflexología de Betcherev⁽⁸⁾, útil trascendente para el estudio del aparato nervioso. Las conocidas como dominantes reflejas no son más que los primitivos conjuntos sensimotrices que constituyen los sistemas de acomodaciones más originarios en la ontogénesis. La reflexología va a distinguir tres dominantes: La primera, o dominante de “posición” determina todos los gestos y actitudes del individuo desde el momento en que éste decide -consciente o inconscientemente- llamar la atención, alzándose verticalmente en una verdadera reivindicación de su yo. La segunda dominante viene determinada por la necesidad que se posee para recibir alimento, factor nutricional que se manifiesta en los reflejos de succión labial y en la orientación correspondiente del gesto. La tercera dominante natural es la de la inclinación sexual manifestada en la reflexología bajo el signo del ritmo.

Las tres dominantes se inscriben, gracias a sus analogías, en dos regímenes diferentes: la postural en un Régimen Diurno -por sus implicaciones manuales, visuales, además de las de agresividad- y la nutricia y la sexual -dominantes del vientre- en un Régimen Nocturno lleno de evocaciones oscuras y tenebrosas. Con ello se observa cómo las nuevas visiones de la Reflexología aportan un análisis global del símbolo antropológico que puede incidir en un mejor tratamiento del literario, considerado de forma más integrado y alejado, por tanto, del atomismo disgregador con el que ha sido tratado tradicionalmente. Por esta razón puede resultar de interés en el análisis de una poética tan particularmente simbólica como la del autor al que se dedican estas Jornadas.

José Luis Cano consigue publicar su primer poemario en 1942, cuando ha cumplido ya 31 años y recién salido del grave desgarró que supuso la guerra civil. Con una edición del propio autor, *Sonetos de la Bahía* ve la luz en la madrileña imprenta de Aguirre y va a tener una muy buena acogida por parte de la crítica hispana de la época⁽⁹⁾. Esta acogida en absoluto va a corresponderse con la que tuvo el libro en su ciudad natal. Casi cincuenta años después, el poeta algecireño comenta, no sin amargura, la apatía con que se recibió en Algeciras un texto que él se vio obligado a financiar para poder ver una luz que la ausencia de lectores le negó:

“El libro salió en el año 42. La publicación me costó quinientas pesetas. El precio incluía quinientos ejemplares, papel e imprenta. Yo no era conocido y tuve que pagarme la edición. Casi todos los libros los regalé. Vine a Algeciras, le dejé seis ejemplares al librero que había cerca de la Plaza Alta. Ya no sé si dicho establecimiento existe aún. Y al año siguiente, volví a ver qué había vendido y no había vendido ni uno. Es increíble como un libro dedicado totalmente a la bahía, no hubo ningún algecireño curioso que quisiera verlo.”⁽¹⁰⁾

Una de las reacciones más conocidas y favorables al libro es la de Dámaso Alonso, que valora de forma bien generosa el volumen de Cano en apenas una página que encabeza de forma harto significativa: *“Con mínima materia, con la paleta más reducida, ha compuesto José Luis Cano su libro de sonetos”*⁽¹¹⁾.

(7) G. DURAND (1981), págs. 35 y 36.

(8) W. BETCHEREV: *General Principles of Human Reflexology*, Londres, 1933.

(9) Así lo manifiesta el propio autor en la entrevista realizada por J. J. TÉLLEZ: “José Luis Cano: Memoria en la Bahía” (En AA.VV.: *Textos reunidos para José Luis Cano*, Algeciras, Ed. de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar, 1987). Allí confiesa el poeta que conserva una treintena de reseñas (p. 58).

(10) J. J. TÉLLEZ (1987), p. 58.

(11) D. ALONSO: “Poesía del Sur” (Prólogo a *Sonetos de la Bahía*, 1940-1942). En la op. Cit.: AA.VV (1987), p. 7

Tras estas palabras podemos intuir un valor en el libro que juzgamos de gran interés. Nos referimos al hecho de que Cano elija el cauce formal del soneto como expresión de su primer poemario. En este sentido, la elección no es singular. No olvidemos que estamos en el momento de efervescencia de una corriente garcilasista que en los primeros años de posguerra conecta con la truncada "generación del 36" con unos afanes métricos que en no pocas ocasiones tenían poco de estéticos y mucho de éticos. Pero independientemente del auge que poseyó el cultivo del soneto en los primeros años cuarenta, como se observa relejando los títulos de la colección "Adonais" que el propio Cano fundó en 1943⁽¹²⁾, el poeta algecireño prefiere incardinarse en la línea poética del Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*; del Luis Rosales de *Abril*; del Germán Bleiberg de sus *Sonetos amorosos* y de autores que cultivan igualmente el género como Rosa Chacel, Juan Panero o Luis Felipe Vivanco⁽¹³⁾. Con ello no sólo se encuadra Cano con una digna tradición poética, sino que viene a confirmar la alusión de Dámaso Alonso: "ya ha compuesto su libro de sonetos", ya ha superado la prueba inicial del aprendiz del indeleble oficio de escritor. La forma expresiva como prueba iniciática que tuvo un mucho de imposición, como ha confesado el propio autor: "Celaya contaba que Federico le dijo, una vez, en la Residencia de Estudiantes: Tienes que escribir sonetos, tienes que volver a la forma. Y entonces empecé a escribirlos. Realmente se me impusieron."⁽¹⁴⁾

Pero si tras los *Sonetos* hubo imposición, no creemos que sucediera igual con la *Bahía*. La inspiración del libro se realiza en el paisaje que enmarca la infancia y la adolescencia del autor, un paisaje vivido y sufrido por Cano, que redescubre en los trágicos momentos en que cumple condena en el algecireño Cuartel de Escopeteros en los penosos y represivos años de la guerra civil, cuando, cumpliendo condena, se ve obligado a realizar trabajos forzosos en el exterior, donde su único consuelo es la contemplación de un espacio que comienza a fijarse en imagen mítica personal de su poética:

"Cuando íbamos a hacer trincheras, teníamos muchos ratos libres. Contemplaba la bahía, que era para mí como un mito. Era, entonces, de una gran belleza. No como hoy, que está contaminada. Me enamoré de la bahía y del peñón."⁽¹⁵⁾

(12) Vid., a modo de ejemplo, los *Poemas del Toro* de Rafael de Morales, prácticamente coetáneo a *Sonetos de la Bahía*.

(13) Vid. TÉLLEZ (1987), p. 58.

(14) J. J. TÉLLEZ (1987), *ibídem*.

(15) J. J. TÉLLEZ (1987), p. 55.



Portada de la primera edición de *Sonetos de la Bahía*. Madrid, 1942.

Ese ámbito natural, ese espacio mítico dará título y carácter a su poemario, y así lo verá, sagaz y poéticamente, su amigo y mentor Vicente Aleixandre, otro creador tocado por la gracia del paisaje:

“José Luis Cano nació en Andalucía la Baja, en ese punto de la costa donde los dos mares sin tregua se embisten y funden. Su bahía en invierno es fosca, brumosa: las ráfagas del Atlántico pueden más y un cielo aborascado, en muchas horas de los lentos meses, da, más que plata, ceniza a este borde de la inimaginable tierra andaluza.

Pero en el verano, y aún desde el comienzo de la primavera, la bahía es dorada, encendida, bajo un cielo ascendido a su radiante inmovilidad. Ha podido más el Mediterráneo, añil y desplegado, con sus hermosas espumas donde se quiebra el sol entre un lujoso crujir de oro instantáneo y una risueña felicidad de azules.

La soberanía de la luz, acorde con el mar tranquilo, saturado de su poder, embriaga un éxtasis de reposo, hecho majestad, en que el agolpamiento del color parece siempre retenido dentro de un inminente romper de gloria, que no se consiente, porque aquí reina con un canon imperecedero de la maravillosa armonía.

Frente a tanta belleza, casi insoportable para el límite humano, puede nacer un poeta melancólico, puede éste ver la inconcebible libertad generosa, sus vivientes espumas y pensar: “Todo es tristeza”, mientras tiente y reconoce en su pecho el opresor latido humano”⁽¹⁶⁾.

El latido humano que da cuerpo al paisaje no lo inspiran sólo las trágicas circunstancias en que José Luis Cano cava trincheras por los cerros que rodean la ciudad. Este latido está determinado por una mujer, Mari Pepa Díez, Yaya, a quien el poeta dedica el libro y por quien el paisaje se humaniza⁽¹⁷⁾. Y es que pensamos que aquí están las claves de la poética inicial de Cano: el paisaje y el amor conformarán los dos grandes *corpus* de imágenes que configurarán su estética.

Tras una lectura del poemario, hemos realizado un listado donde se incluyen hasta ciento ochenta sustantivos que vienen a establecerse como avanzadas de unos campos semánticos que pueden configurarse en dos:

- Lexemas referidos a elementos de la naturaleza con una muy decidida decantación a alusiones cromáticas.
- Sustantivos referidos a partes del cuerpo humano, acciones y realidades intangibles, como el paso del tiempo.

Naturaleza exterior y sentimientos interiores, paisaje abierto y cerrado, haz y envés tras el que se observan unas ineludibles ansias de totalidad.

Pensamos que el término *Bahía* es el que mejor define un universo exterior basado en una experiencia autobiográfica, en un accidente geográfico que determina el ámbito real de Algeciras como espacio donde se gesta el poemario (pp. 21, 29 y 75)⁽¹⁸⁾. Sin embargo, este ámbito posee un carácter personal de imagen poética, ya que su significado va a variar atendiendo a su muy peculiar adjetivación, oscilando entre *Bahía amorosísima* (p. 49), *Bahía ociosa* (p. 53) y *Bahía triste* (p. 68).

El escenario natural de la Bahía se encuentra delimitado por el *Mar*. En la estética de lo imaginario se convierte en arquetipo de la feminidad, que se configura como un abismo maternal que para no pocas culturas se convierte en el arquetipo

(16) V. ALEIXANDRE: “José Luis Cano, en su fondo andaluz”. Introducción a *Poesías completas 1942-1984*. Incluido en AA.VV. (1987), pp. 11-12.

(17) En TÉLLEZ (1987), José Luis Cano recuerda esta inspiración:

“Mi primera novia fue algecireña. En mi primer libro, los Sonetos de la Bahía hay unos poemas en que evoco mi primer amor. Y el libro está dedicado a Yaya, mi pobre amor del Rinconcillo. Yo le (sic) llamaba Yaya. Uno de los sonetos, titulado “La novia embriagada”, lo dedico a M.P.D., que ya habrá olvidado. Eran sus iniciales: Mari Pepa Díez. Solíamos ir al Rinconcillo, a besarnos y por las tardes, ya al atardecer obscuro, nos besábamos en un banco del parque de María Cristina con otras parejas que hacían lo mismo.” (P. 35).

(18) Citamos a partir de la primera edición de *Sonetos de la Bahía*, publicada por el autor en Madrid en 1942.

del descenso y de retorno a las fuentes originales de la felicidad (pp. 15, 42, 46, 50, 58, 75)⁽¹⁹⁾. Este sentido lo posee en relación a la *nave*, vehículo de pasión, adjetivado en el texto como *dulce* (p. 46); *doliente* (p. 51) o *enamorada* (p. 79). Sin embargo, será de nuevo la adjetivación la que otorgue nuevos significados simbólicos a la imagen, como se observa en *mar cautivo* (p. 31); *mar duro* (p. 48); *mar dormida* (p. 55); *mar nacarado* (p. 59); *mar inmenso* (p. 64); *mar ardiente* (p. 65); *mar callado* (p. 76) y *mar doliente* (p. 77).

La *ola* u *onda* se considera como la animación íntima del agua⁽²⁰⁾, con lo que se configura como una realidad sustancial del mar (p. 28, 59), aunque esa relación tautológica potencia nuevos significados al asociarse a adjetivos como *verde* (p. 12) o *sibilina* (p. 38).

La linde natural entre el mar y la tierra, el rompiente de las olas es lugar de la *espuma*, imagen que posee una clara lectura sexual, fruto de adjetivaciones como *espuma erguida* (p. 13); *espuma dulce* (p. 23) o *espuma íntima* (p. 29). El espacio de la *playa* (pp. 18, 21, 50, 82), los *esteros* (pp. 49, 54) o la *orilla* (pp. 27, 32, 50, 56, 65, 71), adquieren un carácter liminar (p. 45 y 81), aunque no por ello exento de nuevos significados, como en *orilla clara* (p. 67). En la Bahía real de los *Sonetos*, la orilla está definida por la arena, materia que, junto al valor liminar, posee el de mestizo, el de tierra descompuesta por la acción del mar (p. 11). Pero en el poemario posee significados más amplios, según se adjetive como *arena oscura* (p. 63); *arena azul* (p. 71); *arena feliz* (p. 75) o *arenales ardientes* (p. 38).

En ese paisaje de marisma, el *aire* va a poseer el valor de translucidez, luz o receptibilidad, hasta configurarse en el elemento aéreo que mejor sustancia el esquema ascensional⁽²¹⁾ (pp. 21, 29, 31 ó 56). Pero aquí también los adjetivos sirven para otorgar nuevos valores a la imagen, como *aires delicados* (p. 21); *aires ligeros, amorosos, sibilinos* (p. 22); *aire azul* (p. 30) o *aires prisioneros* (p. 54). El símbolo del aire está en directa relación con el de las *alas*, herramienta ascensional por excelencia⁽²²⁾ (pp. 30, 49, 59, 76). La adjetivación suele servir para acentuar este valor (*alas blancas*, p. 18; *alas doradas*, p. 36; *alas inocentes* p. 36; *ala inmensa y vegetal* p. 48; *ala de mi sueño* o, p. 71; *ala de mi ensueño* o p. 72) o para añadir otros, como se observa en *alas dolientes*, p. 35 o *alas sin vuelo*, p. 42. Las alas responden a un deseo de verticalidad que acaba convirtiéndose en una mera función, lo que apareja la pérdida del carácter animal de las *aves* (p. 56), convirtiéndose en símbolo de un Eros sublimado (p. 77), que pueden gozar o dolerse de amor gracias, una vez más, al valor sugeridor de la adjetivación: *aves indolentes* (p. 30); *ave sin camino* (p. 42); *ave engañadora* (p. 78). En esta línea se debe realizar la lectura de la muy poética *alondra* en *alondra de niebla* (p. 17) y *alondra del dulce sur* (p. 78), que además sugiere unas lecturas que entroncan con la más noble tradición del 27.

Estos espacios aéreos van a adquirir en *Sonetos de la Bahía* carácter celeste, como símbolo de la luz y de la espiritualidad (pp. 29, 35, 52, 56), que se potencian con adjetivaciones como *cielo claro* (p. 46) o *cielo impasible* (p. 80). Por tanto, los colores que predominan en este marco van a estar determinados por la claridad, que se convierte en símbolo de la espiritualización y de un marcado carácter solar⁽²³⁾. Así es como deben entenderse colores como el *amarillo* (p. 69); el blanco, caracterizado de forma sustantiva como *blancor herido* (p. 30) o *blancura trémula* (p. 72), y, sobre todo, el *azul*, magníficamente adjetivado en *azul somnolencia* (p. 15); *azul gimiente* (p. 65) o *azul de la bahía* (p. 82).

(19) DURAND, 1981, p. 214.

(20) DURAND, 1981, p. 93.

(21) DURAND, 1981, p. 166.

(22) DURAND, 1981, p. 122.

(23) DURAND, 1981, p. 139.

En este ambiente la imagen de la claridad es sostenida por la *luz* omnipresente (pp. 38, 56, 76) que otorga carácter a toda la bahía (p. 14) y que se califica como *fulgurante* (p. 60) y como *bellísima enamorada* (p. 78). La plenitud de la claridad se subroga al símbolo del sol, imagen de la elevación y de la luz, hipóstasis por excelencia de los poderes uranianos⁽²⁴⁾ (pp. 23, 29, 37, 41 ó 81), aunque posea valores antitéticos con determinadas adjetivaciones (*sol bronco*, p. 63), claramente opuestas a metaforizaciones donde se asocia a las sensuales consecuencias de vinos como la manzanilla (p. 45), *oro cálido*. La sensualidad se observa igualmente en imágenes decididamente apasionadas, como el *fuego de tu boca* (p. 48) o el *fuego dulce* (p. 71), que poseen valores similares a la *llama de mi sangre* (P. 68), las *brasas* (p. 28) o las *ascuas vivas* (p. 53), perfilándose estas imágenes luminosas como el marco idóneo donde se desarrolla la pasión.

La inspiración autobiográfica de *Sonetos de la Bahía* hace que en no pocas composiciones el espacio natural exterior se defina con imágenes que están en la línea de la fosquedad con que ya Vicente Aleixandre describía el paisaje de Algeciras durante los meses de invierno. El autobiografismo es lo que explica referencias al *viento* bien recurrentes en el texto (pp. 11, 16, 17, 22, 27, 49, 51 ó 75). Su significado estético, como resulta ya característico en la poética de Cano, viene dado por la adjetivación. Así es distinto el *viento suave* (p. 30) del *viento bajo* (p. 36), del *viento en soledad* (p. 42) y del *viento oscuro* (p. 65).

A lo largo de todo el poemario no son extrañas las referencias al *levante* (p. 17); a la *niebla* (pp. 29, 79); a las *nubes* (pp. 13, 29, 77), a las *tormentas* (p. 67) o a las *trombas de tu clima* (p. 17). En este ámbito caliginoso es donde se perfila una atmósfera oscura, antitética de la aérea claridad anterior. La estética de lo imaginario define las tinieblas nocturnas como el primer símbolo del tiempo, que viene a ejemplificarse en el de la *luna* (pp. 51, 52), gran epifanía dramática del tiempo unida indisolublemente a la muerte y a la feminidad por la que se vincula al simbolismo acuático⁽²⁵⁾. Pero en José Luis Cano, la imagen resulta poliédrica, ya que será, como sabemos, la adjetivación quien le proporcione los significados puntuales, como se observa en estos dos valores opuestos: *luna doliente y enamorada* (p. 31); *luna sin amor* (p. 77); *luna fría y traspasada* (p. 71); *luna amarilla* (p. 80).

No muy apartado del símbolo de la luna está el de las *sombras* que, sin duda, se instituye en el más recurrente en los *Sonetos...*⁽²⁶⁾. Lejos de poseer el significado unívoco de oscuridad, con una lectura pesimista y negativa (*sombra y cadenas*, p. 18; *sombra oscura, mortal*, p. 50), observamos otras muy variadas que consigue Cano con oportunas adjetivaciones, con las que es capaz de sugerir una lectura irónica (*sombra de Occidente*, p. 14), geográfica (*sombra de pinar*, p. 65) y hasta simbólica (*sombra del aire*, p. 47; *sombra delicada*, p. 71 o *sombra de amor*, p. 75). Y este es el valor que juzgamos de más interés, ya que con él el poeta entronca con la tradición platónica que intuye en la sombra el reflejo de la realidad, que no es otro que el de la palabra como creación poética inspirada en esa realidad. Así, la *sombra mía* (p. 56) es la superación del *yo* real en una ficción estética que se convierte en arte por la palabra.

Junto a estas imágenes sobre las que se vertebra la lengua poética de Cano, a lo largo del libro pululan otras que poseen evidentes correlatos con la realidad física en la que se inspira la creación artística. Así, forman parte del léxico de *Sonetos de la Bahía* topónimos como Gibraltar, La Isla Verde, Palmones, El Saladillo o El Rinconcillo, además de entradas como *aceituna* (p. 73); *secas algas* (p. 36); *atalayas* (p. 18); *balcones* (p. 53) -en clara cacofonía con *barracones* (p. 53)-; *broza*

(24) DURAND, 1981, p. 140.

(25) DURAND, 1981, p. 95.

(26) En este sentido, hemos documentado hasta 27 entradas en el libro en las pp. 14, 15, 18, 24, 28, 30, 32, 35, 37, 41, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 65, 67, 71, 71, 75, 76, 81 y 82.

(p. 65); *cabañas* (p. 70); *caminos* (p. 73); *cimas* (p. 17); *contrabandistas* (p. 53); *corceles* (p. 43); *cortezas* (p. 43); *cumbres* (p. 32); *cunas* (p. 73); *chaluvas* (p. 68); *chaveas* (p. 58); *chozas* (p. 12); *delfines* (p. 14); *espesas* (p. 21); *flores* (pp. 13, 15, 25, 26, 34, 55, 82)⁽²⁷⁾; *granadas* (p. 38); *grietas* (p. 77); *helechos* (p. 63); *hierbas* (p. 16); *Isla* (p. 48); *juncos* (p. 70); *litorales salinos en flor* (p. 22); *marineros* (p. 49); *olivares* (p. 57); *palmas* (p. 79); *pinars* (p. 57); *pino* (p. 42)⁽²⁸⁾; *puente* (p. 69); *rama* (p. 81); *roca*⁽²⁹⁾; *rosas* (p. 37); *ribera* (p. 81); *río* (p. 11); *serranía* (p. 21); *sur* (p. 22); *tierra* (p. 37) o *veleros* (p. 54).

El segundo gran campo semántico de *Sonetos de la Bahía* viene conformado por lexemas que se refieren a partes del cuerpo humano, acciones, conceptos y realidades que denotan el amor y el paso del tiempo.

El primer poemario de José Luis Cano se puebla de lexemas que adquieren categoría de imágenes referidas a partes de un cuerpo humano determinado por la pasión amorosa. Algunas de ellas poseen un significado que la estética de lo imaginario ayuda a perfilar. Tal es el caso del *cabello* (p. 65), símbolo femenino que suscita la imagen del agua fluyente⁽³⁰⁾, aunque, como viene convirtiéndose en norma, enriquece su significado gracias a adjetivaciones metafóricas como *cabello verde* (p. 13) o *cabello suave* (p. 51). Por su lado, tanto los *ojos* (p. 56) como la *mirada* (p. 56) son imágenes que están siempre unidos a la trascendencia, próxima al **super-yo** freudiano, convirtiéndose en inquisidora de la conciencia moral⁽³¹⁾. Pero son de nuevo los adjetivos los que concretan estos lexemas en la lectura amorosa del texto en entradas como *mirada ausente* (p. 56) o *mirada azul* (p. 57).

Un significado decididamente sexual posee el *vientre* (p. 26), microcosmos del abismo femenino⁽³²⁾ y paradigma del placer, que adquiere rango poético con adjetivaciones hernandianas como *vientre iluminado* (p. 33). El cuarto símbolo sexual será el de la *sangre* (p. 17, 47, 48, 56, 66, 68, 73 y 81), cuyo significado no sólo se asocia a la pasión, sino al misterio de una feminidad oscurecida por un menstuo que se configura en el primer reloj humano, el primer signo correlativo del drama temporal lunar⁽³³⁾. Estas lecturas se concretan con adjetivaciones como *sangre fugitiva* (p. 24), *sangre de mi pecho* (p. 63) o *sangre calcinada* (p. 64), que ayudan a perfilar el universo poético de Cano a partir de la inspiración real en la experiencia vivida.

Esta experiencia explica la eclosión de imágenes referidas a los cuerpos de amantes que desarrollan su pasión; así, el *aliento* (pp. 16, 33, 37, 55); el *alma enamorada* (p. 78); *bocas calladas*, *ardientes* (p. 25) o antitéticas *bocas sin ansia* (p. 78); exóticas *cabezas de Níobe* (p. 13); clásicas *carnes enamoradas* (p. 54); hernandianas *cinturas cálidas* (p. 26), *tristes* (p. 41) y *delicadas* (p. 43); tópicos *corazones lejanos* (p. 64); humanos *costados* (pp. 16, 23, 27, 77); surrealistas *cuelllos de espada* (p. 52); contrapuestos *cuerpos amortecidos* (p. 82); colorista desnudo *azul de tu bahía* (p. 35); gongorinos *dientes de nieve* (p. 38); vanguardistas *esqueletos* (p. 64); classicistas *frentes* (p. 48) y *gargantas delicadas* (p. 38); oriolanas *heridas abiertas de mi aliento* (p. 65); personales *labios de mar* (p. 37); alexandriana *serpiente de tu lengua* (p. 25); inefable *mano desvelada* (p. 79); hiperbólica *mejilla tristísima* (p. 67); reposada *nuca dulce* (p. 47); culta *osamenta gris* (p. 64); metafórico *pecho verde*

(27) En este sentido, se puede observar igualmente el valor que poseen en Cano los adjetivos, que son capaces de sustantivar a la categoría primaria de la oración. Así, la enamorada del autor -término real del término imagen *flor*- es valorada de forma plural según sea una *flor de espino* (p. 13); *de tu ocaso* (p. 15); *de mi huerto* (p. 26); *joven* (p. 34) o *sin movimiento* (p. 55).

(28) Resultan destacables las metáforas inspiradas por esta realidad por entonces abundante en el litoral de Algeciras, como *Isla de sombra* (p. 43) o *talle de doncel* (p. 43).

(29) Se conforma en forma recurrente como la imagen de Gibraltar con muy logradas adjetivaciones, como *roca prisionera* (p. 11); *roca fría* (p. 35) y *roca alada* (p. 48).

(30) DURAND, 1981, p. 93.

(31) DURAND, 1981, p. 143.

(32) DURAND, 1981, p. 112.

(33) DURAND, 1981, p. 104.

1880

1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1900