

UNIVERSIDAD *de* México

VOLUMEN IX • NUMEROS 10-11

MEXICO, JUNIO-JULIO DE 1955

EJEMPLAR: \$1.50

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

POESIA ESPAÑOLA

(PROLOGO A UN LIBRO)

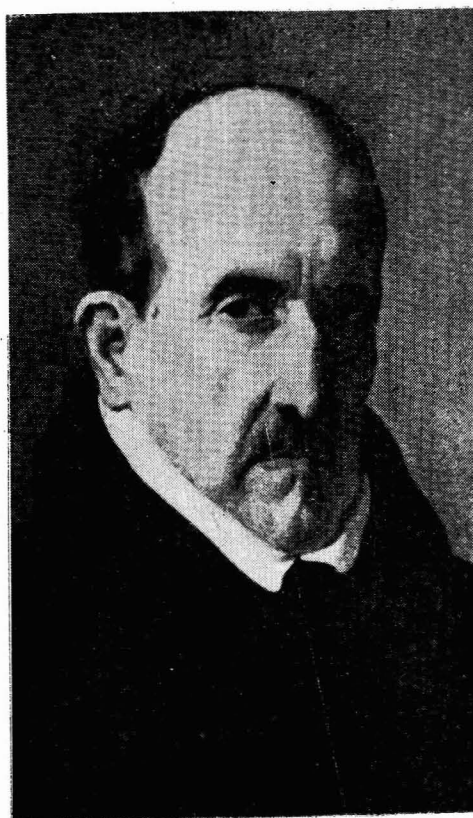
Por Luis CERNUDA

ES conveniente al comenzar, dejar aclaradas ciertas cuestiones, teóricas unas, históricas otras, que han de servirnos de referencia a lo largo del presente estudio. En cuanto a las primeras, prescindiendo de definir qué sea poesía y cuál sea su función, comencemos por decir que el poeta ve, o si se prefiere experimenta y expresa lo que ve o experimenta; ahora, para expresar lo que ve o experimenta usa de un medio, el lenguaje, que no le es exclusivo, sino que comparte su uso con los hombres todos. Pero ese medio expresivo que es el lenguaje, del cual se sirve un individuo para de-



Cambio de estilo, cambio de época

cir, por ejemplo: "Buenas tardes, Don Francisco. ¿Cómo está la familia?", sirve también al poeta para decir, por ejemplo: "La dolencia / de amor que no se cura / sino con la presencia y la figura." El instrumento expresivo es el mismo en ambos casos, pero en el primer ejemplo su uso es utilitario y en el segundo gratuito; sin embargo, el lenguaje utilitario se consume en el acto de usarse y, sobre él, como en un palimpsesto, sólo queda visible el del poeta. No insistamos, para complicar menos la cuestión, en otra diferencia que separa el len-



S U M A R I O

La feria de los días • *El pensamiento pre-filosófico* por Claudio Esteva Fabregat • *Tibulo, Libro I, Elegía 3*, versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño • *La puerta condenada* por Julio Cortázar • *Historia documental de mis libros. V Resumen de dos años* por Alfonso Reyes • *Juan Soriano entre la vida y la muerte* por Justino Fernández • *Amor y patios en la poesía de Aurelio Luis Gallardo* por Carlos Valdés • *El escritor y su tiempo: Artemio de Valle-Arizpe* por Mario Puga • *Artes plásticas* por J. J. Crespo de la Serna • *La música* por Joaquín Gutiérrez Heras • *El cine* por J. M. García Ascot • *Libros* por Ali Chumacero, José de la Colina, Carlos Valdés y Carlos Zavaleta • *Ilustraciones* de Vicente Rojo • *Fotografías* de Ricardo Salazar.

guaje literario en prosa del lenguaje poético; ocasión habrá más adelante de hacer alguna referencia a ella. Baste ahora con esa distinción anterior entre lenguaje hablado, de una parte, y lenguaje escrito, de otra.

Aunque lenguaje hablado y lenguaje escrito se orienten así en direcciones tan distintas, es evidente que entre ambos hay o debe haber una relación y que esa relación pasa por fases diferentes según el mayor o menor acercamiento que ocurra entre uno y otro. No creo que a ningún historiador literario le haya preocupado establecer los términos de dicha relación, fundamental en la evolución de los estilos literarios. ¿Procede esa evolución en línea ininterrumpida, como generalmente se cree, o podemos compararla a un movimiento de péndulo, que una vez llegado a un extremo regresa al inicial? Si la posibilidad primera es aceptada comúnmente acaso sea por contagio de la creencia en el progreso; es decir, que para el historiador literario al uso la literatura camina a través de los siglos hacia su perfección, y los optimistas, que son los más, ponen dicha perfección en el momento presente, en el momento que viven, ya corregidos los "defectos" y "errores" comunes entre los escritores del pasado. Pero en la evolución de los estilos la segunda posibilidad, la del movimiento pendular, parece la más verosímil. No es posible aquí, dada la importancia del problema así planteado, que sólo indirectamente atañe a nuestro propósito, sino alguna observación de soslayo.

Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1º) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2º) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y 3º) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando de que ambas coincidan. La evolución estilística de nuestra poesía clásica, durante los siglos XVI y XVII, marca el avance de uno a otro punto extremo, y acaso sea con Herrera donde el desequilibrio entre ambas formas de lenguaje se afirme claramente y hasta se codifique. Porque no otra cosa son las *Ano-*

taciones a Garcilaso de Fernando de Herrera sino un código del buen decir poético; hasta en Garcilaso, maestro del lenguaje más sutil y penetrante que haya en nuestra lírica (sin que por eso perdiera de vista la realidad de las cosas), halla Herrera palabras y expresiones "vulgares" a reprochar. Góngora hace de la lengua escrita algo tan espléndido y deslumbrante como una joya. Y siguiendo esa curva de evoluciones en el estilo poético llegamos a Calderón, donde ya es visible su decadencia.

Los cultos llegaron a poder decirlo todo en verso, pero al mismo tiempo debían "ennoblecirlo", renunciando a la expresión sencilla y directa. Así Calderón puede mencionar la pistola, pero a condición de que, "Aspid / de metal, escupirá / el veneno penetrante / de dos balas cuyo fuego / será escándalo del aire". No es posible ir más allá en el desequilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito; y entre

tanto la poesía ha ido quedando relegada a lugar secundario dentro del verso: lo importante es el bien decir. En la correspondencia admirable entre Goethe y Schiller, éste último expone en una de sus cartas algo que tiene en cuestiones de poética el valor de una ley científica. Dice: "Atareado en mi trabajo actual hice una observación que acaso usted haya hecho ya. Parece que una parte del interés poético reside en el antagonismo entre tema y representación. Si el tema es muy importante poéticamente, entonces una representación sucinta y una sencillez de expresión rayana en lo común pueden irle muy bien; en tanto que, por otro lado, un tema no poético y vulgar (como es con frecuencia necesario en una obra extensa) adquiere dignidad poética por medio de una forma de lenguaje rica y animada". Aplíquense esas palabras como corolario a lo dicho sobre la evolución estilística de nuestra poesía en los siglos XVI y XVII, y veremos su justeza.

Pero el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le ha tocado vivir. El poeta no es, como se cree vulgarmente, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario: el hombre que acaso está en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual e insensible, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo.

En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en la cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicio-

(Pasa a la pág. 16)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

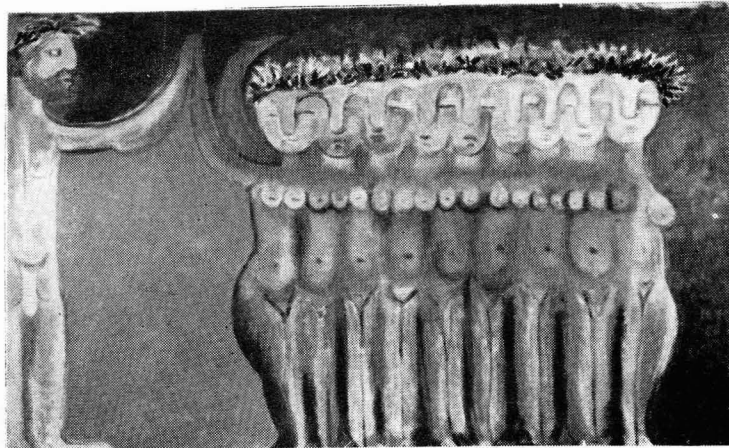
Número doble: „ 1.50

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOTT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

go con alguna parte del Apolo. La concepción no podía ser más certera y su expresión más adecuada, ni más discreta. Una obra así sólo se puede lograr cuando se sabe mucho, lo que no le resta espontaneidad de expresión. La sabiduría está en la mente, la frescura en la mano del pintor. Es una obra que sin duda recuerda a Picasso, más en su concepción que en sus formas. Pero algunas obras semejantes del pintor malagueño recuerdan a Goya — y así hasta el infinito. Viene a mi mente que algún crítico descubrió que el famoso cuadro de Manet "Le déjeuner sur l'herbe" tenía por base una composición de Rafael; mas otro crítico descubrió que la composición de Rafael había sido tomada de un relieve en un



Soriano: *Apolo y las musas—rojo*

sarcófago romano — y así hasta el infinito.

Juan Soriano ha buscado con ahinco su camino y tal parece que lo ha encontrado, justo en el momento en que

llega a las puertas de una madurez deseable. El clásico sentido de la sencillez ha venido a librarlo de muchas ideas y cosas innecesarias; su talento ha sido puesto en juego en

mejores formas que nunca, haciéndolo un maestro de la sugerencia, de la asociación de ideas y sentimientos, que exige también del espectador; su gracia, su fantasía y su experiencia hacen posible que sus concepciones se conviertan en arte. Soriano ha llegado a un nivel envidiable, pero no llega en todos los casos todavía a lo rotundo, aunque llegará; todo lo indica. Cuando se mueva con mayor comodidad y refinamiento en los planos que ha alcanzado, cuando madure más, habrá surgido un artista cabal del siglo xx. Tiene todas las cualidades para ello. Y con la franqueza que digo lo anterior va también una calurosa felicitación para Soriano por haber dado un paso que bien puede ser "el Salto de Alvarado".

PROLOGO A UN LIBRO

(Viene de la pág. 2)

nal es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.

Hemos llegado aquí al término de las cuestiones teóricas que nos proponíamos tratar en este capítulo y pasamos ahora a las históricas. Así pues la literatura no camina hacia su perfección, sino que en cada etapa de su existencia la alcanza o cree haberla alcanzado, según el punto de vista, el criterio particular que entonces la anima. La tarea del historiador y del crítico es colocarse en aquel punto de vista particular (cosa nada fácil, ya que ambos tienen otro punto de vista propio, que es el de su tiempo) y decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendían valía la pena de realizarse. Esta segunda decisión la toman inevitablemente el historiador y el crítico según el criterio actual de su tiempo, y si coinciden ambos puntos de vista, el del pasado y el del presente, se dice que la literatura de la época en cuestión está viva, y por remota que sea del presente aparece en cierto modo como contemporánea; si no coinciden, está muerta y resulta extraña.

Con respecto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos, una vez que con ellos hemos realizado lo que desde Nietzsche acá se llama una revisión de

valores. Así por ejemplo los Argensola y Quintana no existen para nosotros, cuando hace apenas cincuenta años eran poetas estimados; en cambio, Góngora hace poco tiempo y San Juan de la Cruz más recientemente aún, son más estimados por nosotros de lo que lo fueron hace dos generaciones. Por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y puede ocurrir que Garcilaso sea más propiamente contemporáneo (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy. Pero también hay un sentido estricto, según el cual la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica; ahora, esta contigüidad histórica, que es condición de la contemporaneidad, no basta sola: es necesario también que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente. Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos.

¿Hasta dónde remonta dicha contigüidad? Es decir, ¿qué línea separa lo contemporáneo en sentido estricto de lo que ya ha dejado de serlo? Nuestro tiempo tiene raíces en el pasado inmediato, y hasta en el que sólo es mediato; raíces que no podemos cortar arbitrariamente, sino seguir hasta la mayor profundidad temporal que alcancen, para determinar y comprender mejor lo contemporáneo según sus orígenes, qué carácter tiene, por qué es así y no de otro modo. De ahí que, para estudiar nuestra poesía contempo-

ránea, sea necesario ante todo determinar hasta qué límites extremos remonta su espíritu, su tradición. Ciertamente que la continuidad de nuestra tradición lírica va mucho más atrás: hasta los orígenes literarios del idioma; pero sin perder de vista esa continuidad de siglos, que hace de nuestra lírica lo que ella es y no otra, hay en dicha continuidad transiciones que determinan las épocas distintas en que se integra, y la última transición de ella en el tiempo es precisamente la que buscamos: la que determina su contemporaneidad histórica con respecto a nosotros.

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y a ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, época que entre nosotros, por desgracia, no

puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta.

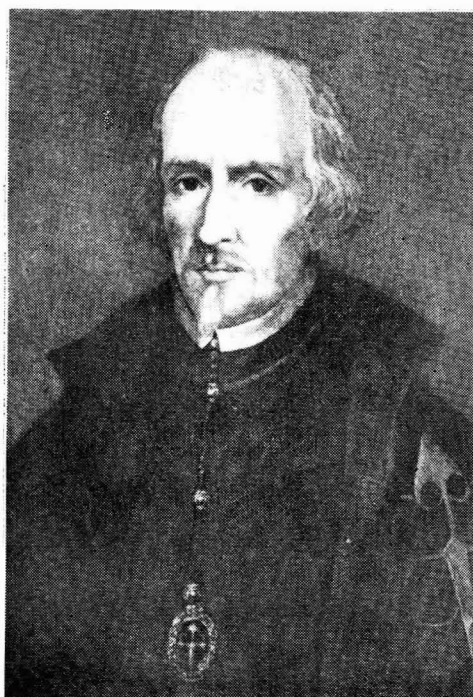
Los neoclásicos se hallaron pues, cambiada la sociedad española, con que tenían del mundo una visión diferente, y para expresarla necesitaban también un diferente lenguaje, volviendo, como reacción contra el culteranismo del siglo anterior, al equilibrio entre lengua hablada y lengua escrita. Tenían algo nuevo que decir, al menos eso se figuraban, y para ello debían hallar expresión nueva. No puede reprochárseles que no se dieran cuenta de esa necesidad, porque si se la dieron; lo que podemos reprocharles es la solución tan pobre que tuvieron para ella. Meléndez, por ejemplo, quiere que la poesía española hable "el lenguaje de la razón y la filosofía", así como también "poner nuestras musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thompson, Young, Rocher, Saint-Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos", celebridades a quienes, con la excepción de Pope, nadie recuerda hoy. De los versos bucólicos, tan amanerados y falsos de materia como de expresión, pasaban los neoclásicos a las odas, tan frías y secas de materia como de expresión, aunque unos y otras satisficieran en su tiempo el gusto de los lectores de poesía, o éstos, a falta de algo mejor, los aceptaron de buen grado.

Aquí tenemos un ejemplo de la dificultad a que antes aludíamos para conciliar tradición y novedad: la novedad de los neoclásicos es relativa y la tradición superficial. Se dirá que el siglo XVIII, escéptico y razonador, era poco favorable por lo tanto para la poesía; pero poeta razonador era Pope, y tenía, al menos, una lengua admirable; no: todo es favorable al poeta, aun en la época más adversa, si tiene el don de la poesía. Mas no por la pobreza literaria de la época deja de suscitarse el alboroto de las polémicas, o quizá la pobreza misma quiso compensarse con el alboroto de las polémicas; casi pudiera decirse que mientras más pobre es el ambiente literario más agitación promueve con las polémicas.

Pero al menos se debe a los neoclásicos el haber acabado con el culteranismo, que había llegado a ser entre nosotros la única expresión de la poesía. Es difícil hoy, después de haber asistido en 1927 al levantamiento del entredicho estúpido e ignorante que la crítica erudita (encabezada por Menéndez y Pelayo) había lanzado contra Góngora, imaginar hasta qué ex-



...el estilo oscila como un péndulo...



...la resurrección de los clásicos...

tremo el culteranismo llegó a ahogar toda posibilidad de renovación en nuestra poesía; el culteranismo, asociado a la superstición del estilo "noble", no sólo era una manera de decir las cosas, sino la única manera de decirlas: se había convertido en una fórmula literaria muerta, en algo académico. También debemos a los neoclásicos otra cosa: la resurrección de los clásicos de nuestra poesía. Azara edita de nuevo a Garcilaso en 1765, que desde 1622 no había vuelto a editarse; Mayans edita en 1761 a Fray Luis de León, que desde 1631 tampoco se había impreso. Entonces comienzan además las colecciones antológicas: el *Cajón de Sastre* (1760) de Nipho, el *Parnaso Español* (1768) de Sedano, que con gusto más o menos acertado resucitan tanta parte de nuestra poesía olvidada; y sobre todo la colección de *Poesías Selectas*

Castellanas (1830-1833) de Quintana, aunque publicada ya durante el siglo siguiente. Si de la poesía primitiva no hay apenas muestra en esas antologías, la publicación de los *Poetas anteriores al siglo xv* (1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez, que fué el primer editor del *Mío Cid*, suple con creces la falta, aunque a los lectores de entonces no les interesara mucho dicho tipo de poesía. Y si Feijóo, cuyo nombre no se recordaría al tratar de cuestiones poéticas, hace del entusiasmo elemento principal de la poesía, definiéndolo como "imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los mismos poetas dieron el nombre de furor divino" (es inevitable el recuerdo de Byron, que al hablar del entusiasmo lo llamaba irónicamente *enthusimasy*), vemos ya lo que, aun dentro del neoclasicismo, va contra él y anuncia el romanticismo.

Otra transición en el curso de nuestra poesía moderna es el romanticismo, que en realidad fué entre nosotros tentativa fallida, como la de los neoclásicos, para hallar una visión y expresión poéticas en consonancia con la realidad de su tiempo. Los románticos, como los neoclásicos, quieren también "regenerar" la poesía, y que sintieran ese deseo es prueba de lo insuficiente que resultaba la labor realizada por los neoclásicos. Pero si éstos enarbolaron la bandera del "buen gusto", los románticos enarbolan la de la "tradición" olvidada o menospreciada por aquéllos. De ahí nuevas polémicas, aunque no tantas como durante el siglo anterior. Los más timoratos, los que aún tenían un pie en el siglo XVIII, hablan todavía de buen gusto al defender la literatura romántica, pero los jóvenes sólo hablan de resucitar la tradición.

Y podemos preguntarnos, ¿qué tradición? La nacional primitiva. Porque si el siglo XVII había caído en el "error" del culteranismo, el XVI, al aceptar e introducir en España el modo itálico había "desvirtuado" la tradición nacional. Pero esa tradición nacional que los románticos pretenden defender sólo la defienden por imitación, como los neoclásicos defendían el buen gusto también por imitación. Neoclasicismo y romanticismo no son entre nosotros sino dos movimientos paralelos de importación y remedo. Walter Scott inoculara primero a nuestros románticos el gusto por el pasado medieval, de tradición y de leyenda, así como Byron les inoculara después el gusto por el desplante y el exhibicionismo, cosa

esta última que entre gente tan teatral como la española hallaba ya terreno abonado y había de tener vida dura, subsistiendo hasta el modernismo y aun sobreviviéndolo. Al leer hoy el prefacio de las *Lyri-cal Ballads*, que probablemente nuestros románticos no conocieron, ni acaso oyeron nunca el nombre de Wordsworth, nos sorprende que la argumentación de éste con respecto a la poesía neoclásica inglesa sea más o menos la misma que la de nuestros románticos con respecto a la poesía neoclásica española, aunque ellos no se dieran cuenta clara de lo que decían.

Pero, ¿es qué se dieron cuenta tampoco de lo que el movimiento romántico significaba? Si recordamos cómo el romanticismo anima el pensamiento poético y metafísico de Novalis y, en otro terreno, la compenetración casi religiosa con la naturaleza que despierta en Wordsworth, no es posible sino concluir que nuestros románticos, como Byron y Musset, sólo buscaban ahí pretexto para su garrulería y *cabotinage*. Pensamiento, no tenían. En el prólogo que escribió Alcalá Galiano para *El Moro Expósito*, habla atinadamente de Alemania como país de origen del romanticismo, y dice que dicho movimiento "está enlazado con sistemas filosóficos llenos de misterio y de oscuridad". Y el pensamiento indudablemente asustaba a los románticos españoles más que el misterio y la oscuridad, porque éstas al menos las prodigaron, entre bambalinas y tormentas de guardarropía, como recursos escenográficos.

Dos actitudes, una poética y otra crítica, introducidas en España por el neoclasicismo y el romanticismo respectivamente, a saber, el sentimentalismo, originado en Rousseau y aliado a la indulgencia hacia los propios sentimientos (fueran de la índole que fueran, porque el sentimiento lo justifica todo, hasta la peor literatura, según los neoclásicos y sus descendientes), y la creencia supersticiosa en una literatura "popular", tomada por nuestros románticos de los teóricos del romanticismo alemán, han sobrevivido a ambas épocas y resistido hasta la nuestra, gracias a la tenacidad con que los poetas españoles modernos persistieron en la primera y los eruditos en la segunda. El sentimentalismo lo heredan los románticos de sus antecesores neoclásicos, pero lo llevan aún más lejos; y en cuanto a la creencia en una literatura "popular", que los alemanes defendie-

ron frente al internacionalismo intelectual del siglo XVIII, halagando el patriotismo moderno con la defensa de la literatura nacional primitiva, representa para los románticos, en cambio, una reacción brusca respecto al desdén de los neoclásicos hacia la épica, la lírica de la edad media y el teatro nacional. Pero esa actitud, que en su día tuvo sin duda consecuencias beneficiosas respecto al conocimiento y estimación de nuestra literatura medieval, sostenida hoy anacrónicamente y exagerada hasta un extremo increíble por los eruditos más reputados de nuestra tierra, se ha convertido en algo no sólo ya falso, sino absurdo.

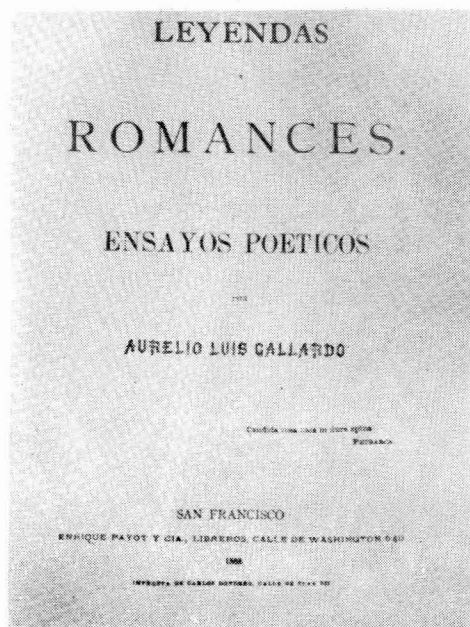
En resumen: si neoclasicismo y romanticismo fracasaron en España, al tratar de hallar expresión nueva para nuestra lírica, al menos hicieron evidente con su fracaso dicha necesidad; y unos y otros, al mismo tiempo, ayudaron a la integración del patrimonio lírico; los neoclásicos reeditando grandes poetas olvidados y los románticos creando el gusto por la poesía primitiva. En los capítulos siguientes veremos qué poetas del siglo pasado ayudaron primero a la tarea de ver y expresar la poesía nueva; y luego en cuáles dicha visión y expresión nueva se va abriendo camino. Es decir, a descubrir los orígenes de nuestra poesía contemporánea.

AMOR Y PATIOS

EN LA POESIA DE



Aurelio
Luis
Gallardo
Por Carlos VALDES



AURELIO Luis Gallardo, nace en León Guanajuato (1831); pero muy joven llega a Guadalajara. Esta última ciudad es el escenario de su despertar poético y de su amor contrariado. Su espíritu adolescente nutrido en lecturas románticas se desborda sobre la vida con vagos anhelos de libertad metafísica. José Espronceda es su autor favorito. Es fácil apreciar el efecto que produce en la mente impresionable del joven, los versos sonoros de aquel poeta español, temperamental, apasionado y escéptico. Esta es la tónica de los primeros poemas de Gallardo:

¡Yo no entiendo por qué lloro
la causa de estas tristezas
que en mi corazón escondo!

Fiel a sus modelos de vida romántica se enamora a primera vista. Elige para siempre. Su amor (él piensa) será el primero y el último. Sin tener en cuenta la realidad se entrega por completo a su naciente pasión:

Ya de Milton el ciego divino
hallé el paraíso, mi dulce ilusión;
¡te juro a la faz del destino
ser tuyo en la tumba, ser tuyo ante Dios!

En el amor no encuentra la felicidad, sino un placer dudoso. Se complace en la voluptuosidad del desastre imaginario. Contempla la naturaleza a través del cristal subjetivo de la melancolía romántica:

Los pájaros esta tarde
me pareció que lloraban,
las rosas se deshojaban,
sin gala alguna el vergel.
Casi un sudario de muerte
cubre a la naturaleza.
¡El mundo sin su belleza
sólo un cementerio es!

Las circunstancias de lugar y tiempo agravan las desdichas del poeta. En la Guadalajara levítica y patriarcal del siglo XIX, el padre de familia tenía el poder y el derecho (apoyado por las autoridades) de decidir el estado de sus hijos. Y ellos debían de obedecer fuera o no de su gusto la elección paterna. Cuando, como en el caso de Gallardo y su ama-