

# Diablotexto

## *Digital*



**“Y tú, ¿qué harás ahora?”: la fractura de la guerra en “La voz de los muertos”, de Luis Rosales**

***"Y tú, ¿qué haras ahora??": the Fracture of War in "La voz de los muertos", by Luis Rosales***

**FRAN CONTRERAS  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /  
EUSKAL HERRIKO UNIBERSITATEA**

[francontrarm@gmail.com](mailto:francontrarm@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-2864-6191>

**Fecha de recepción: 5 de julio de 2023  
Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2023**

***Diablotexto Digital* 14 (diciembre 2023), 151-177  
DOI: 10.7203/diablotexto.14.27051  
ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** Este trabajo propone un análisis amplio de “La voz de los muertos”, un extenso poema de Luis Rosales publicado durante la Guerra Civil. Considerar el poema como un documento histórico vinculado a un contexto histórico-ideológico determinado permite profundizar en el valor testimonial que adquiere el texto al plantear una visión del conflicto y sus consecuencias desde una perspectiva integradora que supera la versión tradicional que aún hoy enfrenta las memorias de ambos bandos. Así, el texto plantea la necesidad de una memoria nacional común al mismo tiempo que señala hacia una reconstrucción nacional en la que la memoria tendría un papel fundamental. La palabra poética de Rosales adquiere entonces una nueva dimensión como garante de una voz que todavía no ha sido debidamente escuchada.

**Palabras clave:** Luis Rosales; la voz de los muertos; Guerra Civil; testimonio; memoria

**Abstract:** This paper proposes a broad analysis of "La voz de los muertos", a long poem by Luis Rosales published during the Civil War. Considering the poem as a historical document linked to a specific historical-ideological context allows us to deepen the testimonial value that the text acquires by presenting a vision of the conflict and its consequences from an integrating perspective that goes beyond the traditional version that still today confronts the memories of both sides. Thus, the text raises the need for a common national memory and at the same time points towards a national reconstruction in which memory would play a fundamental role. Rosales' poetic word then acquires a new dimension as the guarantor of a voice that has not yet been duly heard.

**Key words:** Luis Rosales; La voz de los muertos; Civil War; testimony; memory



## Palabras liminares<sup>1</sup>

Luis Rosales Camacho (1910-1992) es uno de los poetas principales de ese grupo de escritores e intelectuales cuyas vidas y trayectorias se vieron enormemente afectadas por la Guerra Civil, entre los que se encuentran figuras como las de Miguel Hernández, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco o Dionisio Ridruejo, entre otros. Colaboró en varias revistas literarias importantes<sup>2</sup> antes (*Cruz y Raya*, *El Gallo Crisis...*) y después de la guerra (*Escoria*<sup>3</sup>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Espadaña...*) y dio cuerpo a una obra poética que iría ampliando, revisando y reescribiendo a lo largo de los años. Entre sus principales poemarios destacan títulos como *Abril* (1935), uno de los libros de preguerra más importantes, *La casa encendida* (primera edición, 1949; segunda edición, 1967), o los tres volúmenes que componen *La carta entera*, escritos en 1980, 1982 y 1984, respectivamente, que profundizan en la propuesta de una “poesía total”, una “reintegración de la poesía” y una “totalización de su ámbito y su raíz” que proclamaban los poetas de la revista *Espadaña* a la altura de 1949:

“Poesía total”, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética, y del prodigioso aguzamiento de las dimensiones particulares de la sensibilidad, inteligencia, etc. [...] comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de lo contenido en su fluir real. Todo tiene que estar en la poesía, porque todo, de un modo u otro, entra y trasparece en el lenguaje, y la poesía es la plenitud, enteriza y universalizada, del lenguaje. Todo [...] tiene legítima residencia en la poesía, y no sumado, sino hecho uno; [...] unificado en la carne del poema (Valverde, 1949: 8).

---

<sup>1</sup> Fran Contreras es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU “Ideolit: La literatura como documento histórico: historia, ideología y texto” (GIU21/003) y miembro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades “Historia, ideología y texto en la poesía española de los ss. XX y XXI (Continuación)” (PID2022-138918NB-100). Actualmente disfruta de una ayuda para la investigación dentro del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco.

<sup>2</sup> El estudio de Fanny Rubio [1976] (2003) sigue siendo fundamental para la comprensión del papel que desempeñaron todas estas publicaciones en el panorama literario y cultural de la España de la dictadura.

<sup>3</sup> Para un análisis de la labor y la importancia de esta publicación, fundamental en los años de la inmediata posguerra, puede verse el completo estudio que Joaquín Juan Penalva (2004) dedica a la revista, recogido en nuestra bibliografía final, que incluye un apartado sobre el “grupo Rosales”, formado por Juan y Leopoldo Panero, José María Valverde, Ridruejo, Vivanco y el propio Rosales.



Por otro lado, su biografía es de sobra conocida y ha sido narrada y estudiada, a menudo, junto a la de otro gran poeta, Federico García Lorca, aunque no siempre con la debida justicia (recuérdese el título de la biografía que Félix Grande dedica al poeta granadino: *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*). Rosales conocería a García Lorca en Granada en 1930, a través de Joaquín Amigo, a quien Rosales sitúa en el núcleo de sus amistades de juventud, en los inicios de su carrera poética, en torno a la revista granadina *El gallo*. Posteriormente, esa amistad se iría fraguando e intensificando, sobre todo a partir de 1932, cuando ambos coinciden de nuevo en Madrid. Más tarde, con la llegada de la Guerra Civil, Rosales sufriría dos pérdidas importantes que lo marcarían profundamente y le harían abandonar para siempre cualquier militancia política: por un lado, la de García Lorca, fusilado por los golpistas el 18 de agosto de 1936; y, por otro, la de Joaquín Amigo, a quien los republicanos arrojaron por el Tajo de Ronda el 27 de agosto de ese mismo año. De la estrecha relación de amistad que unía a Rosales y a García Lorca brotaría un poema a menudo soslayado por la crítica que llevaría por título “La voz de los muertos”.

## **La fractura de la guerra en “La voz de los muertos”**

### **Génesis de un poema**

La historia de este poema<sup>4</sup> la cuenta el propio Rosales. Fue García Lorca quien, ya comenzada la guerra, insistió en realizar una composición conjunta dirigida a los muertos de ambos bandos, sin distinciones: él, al piano, se encargaría de componer la música y Rosales, a su vez, escribiría la letra. Ese proyecto común se vio truncado por el asesinato de García Lorca, pero Rosales continuó escribiendo su letra, al margen ya de la parte musical, como un poema autónomo

---

<sup>4</sup> El recorrido aquí expuesto parte de las aproximaciones parciales a este texto que la crítica ha ido elaborando a lo largo de los años (Díaz de Alda, 1997: 101-102; García de la Concha, 1987: 242-243; García Montero, 2016; Sánchez Zamarreño, 1986: 92-93...). Sin embargo, el cotejo de fuentes y el acceso a los originales nos ha permitido aclarar algunas de las vacilaciones y/o divergencias que pueden encontrarse entre las versiones que hasta ahora se han ofrecido de la historia de este texto.



(Molina Fajardo, 1982: 117). El poema, que data de 1936, vio la luz por primera vez en las páginas del periódico granadino de Falange *Patria*, el 22 de junio de 1937 (ver Rosales, 1937: 6). Sobre esta temprana versión –no olvidemos que la composición comenzó a gestarse al principio de la contienda– nos dice Rosales lo siguiente:

Es un poema aparecido en el periódico *Patria*, de Granada, que dirigía entonces Alfonso Moreno. La mitad de la página era una cruz hecha en madera. El poema fue una escuela mortuoria para los muertos de España. Era todo lo contrario que celebrar la guerra, era enfrentarse con esa España que había enloquecido, protestar contra la falta de sentido de los españoles que habíamos desembocado en una guerra con muertos de uno y otro bando, víctimas de la muerte que no era “vencida ni vencedora”, como decía en otro verso mío de esos años (en Matamoro, 1983: 46).

Podemos entonces decir que esa primera escritura del poema se sitúa justo después de *Abril* (1935), en los años en los que se escriben también algunos de los poemas que más tarde pasarían a integrar *Rimas* (1951) y *Segundo Abril* (1972), poco antes de la primera versión de su *Retablo de Navidad* (1940). Coincide, por tanto, con la publicación de los *Versos del combatiente* (1938), firmado por el “sargento de morteros” Luis R. Camacho, publicado en Ediciones Arriba, y con otros poemarios relevantes del momento. Solo por citar algunos: en 1935 aparecen libros como *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, *Plural*, de Dionisio Ridruejo, o el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; en 1936 aparecen *Cantos de primavera* de Luis Felipe Vivanco y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, que publicaría también al año siguiente su *Viento del pueblo* (1937).

A esta primera redacción se añadiría, unos meses después, una segunda versión del poema que incorporaba algunas nuevas variantes, publicada en el segundo número de la revista *Jerarquía. La revista negra de la falange*, editado en Pamplona en octubre de 1937 (ver Rosales, 1937a: 111-114). Esta edición parece ser la que toma como referencia Jorge Villén cuando, dos años más tarde, recoge de nuevo el poema en su *Antología Poética del Alzamiento* (1939). Tras la contienda, el poema desaparece, y habría que esperar hasta después de



la muerte del dictador, al *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, realizado en 1976 (ver 1976a: 9-11), y a *Las puertas comunicantes. Primera antología poética*, editada en Salamanca ese mismo año (ver 1976b: 197-200), para verlo publicado de nuevo. Estas dos publicaciones, reproducen una misma versión del texto, precedida por las siguientes palabras de recuerdo al profesor Muñoz Cortés: “A Manuel Muñoz Cortés, en su homenaje”. A ellas se añade, en 1980, una nueva antología, *Verso libre. Antología 1935-1978* (ver 1980: 45-48), que recoge de nuevo el mismo texto. Finalmente, en 1981, aparece la versión definitiva del texto, integrada dentro de su *Poesía reunida (1935-1974)*, como parte de los “Poemas de la muerte contigua” que componen la cuarta sección de *Segundo Abril* (ver 1981: 92-95)<sup>5</sup>.

Lo que sin duda resulta curioso de todo este recorrido es que un poema de las características de “La voz de los muertos”, tan crítico con algunas de las consignas ideológicas más enarboladas por la Falange en aquellos años (el destino divino de la nación española, la guerra y la muerte como elementos de progreso en aras de un ideal mayor, la idea de un bando vencedor elegido por Dios para encabezar la marcha hacia el futuro...), apareciese, durante los años de la Guerra Civil, en tres publicaciones abiertamente vinculadas con el ideario falangista. Al menos a primera vista, no parece lógico que un poema como este, alejado los planteamientos ideológicos y políticos en los que se sustentaba el discurso hegemónico de la Falange, que posteriormente heredaría y readaptaría el régimen franquista, aparezca en las páginas del diario granadino *Patria*, junto con constantes homenajes y alabanzas dirigidas al bando nacional; ni en ese

---

<sup>5</sup> Aunque, en un primer momento, la inclusión de este poema en un poemario tardío como *Segundo Abril* puede parecer extraña, se comprende mejor si se atiende a las palabras manuscritas que firmaba, a 25 de abril de 1972, el propio Rosales en el “Portal” que abrió la primera edición de *Segundo Abril*, publicada en ese mismo año: “*Segundo Abril* es una historia de amor, que he vivido siendo estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Fue escrito entre los años 1938 y 1940, en las ciudades de Pamplona y de Burgos, lo cual no quiere decir que no haya sido corregido posteriormente: yo corrijo hasta en pruebas. Representa el despegue de las escuelas poéticas de experimentación y de vanguardia; es decir: la transición de mi poesía que desemboca en *Rimas*. Después de haberlo tenido en el purgatorio de lo inédito durante más de treinta años lo publicó ilustrado con las fotografías de los lugares donde vivió y murió. Es un libro simpático. Tenga buena fortuna (1972: 9).



segundo número de *Jerarquía*, encabezado por un “Discurso al imperio de las Españas” escrito o dictado por el “generalísimo Franco” y precedido de una loa a su persona; ni en la *Antología poética del alzamiento*, que era, según declara el propio Villén en su prólogo, “un libro de guerra” (1939: 8).

Si bien es posible pensar que la relativa “impunidad” con la que se publica este poema en cada una de estas versiones podría deberse a que Rosales era, como es sabido, miembro de una de las familias vinculadas a la Falange más conocidas y respetadas en la Granada de aquellos años, no conviene olvidar que su inscripción al partido fue tardía y circunstancial, y que ni siquiera eso le salvó del juicio de guerra, el intento de fusilamiento y la elevada multa que le fue impuesta tras la muerte de Federico García Lorca<sup>6</sup>. Asimismo, su colaboración en *Jerarquía* como «director de las ediciones Jerarquía» en el momento de la publicación de ese segundo número no nos parece suficiente cobertura para un hecho de estas características, a no ser que fuese el propio Rosales, y solo él, el encargado de revisar, corregir y disponer los textos que verían la luz en ese número; hecho que, por lo demás, desconocemos<sup>7</sup>. Por tanto, si se quisiese ir más allá y tratar de esclarecer los motivos que conducen a cada una de las publicaciones de este poema durante esos años tan complicados, quizás habría que añadir, a las que acabamos de señalar, algunas otras causas más “humanas” como la ligereza o la impericia de quienes revisasen los poemas antes de su publicación o, directamente, la posibilidad de una lectura superficial o limitada de los textos en esa fase previa. En cualquier caso, dado que nada de

---

<sup>6</sup> Sobre el fusilamiento de García Lorca, pueden verse los libros que dedica Ian Gibson a la vida y la muerte del poeta granadino, entre los que figuran títulos como *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* (Ruedo Ibérico, 1971), *Federico García Lorca* (Grijalbo, 1985) o *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (Plaza & Janés, 1998). Asimismo, cabe destacar el programa monográfico que le dedica *La Clave* a la “Muerte de García Lorca”, dirigido por José Luis Balbín, recogido en nuestra bibliografía, en el que participan, junto al propio Luis Rosales, los escritores Ian Gibson y José Luis Vila-San Juan, el pintor José Caballero y el exgobernador civil de Granada César Torres Martínez.

<sup>7</sup> Hemos podido saber, gracias al testimonio del propio hijo de Rosales, Luis Rosales Fouz, que, si bien es cierto que el poeta granadino utilizó su ingenio para publicar en una revista vinculada al ideario falangista un poema dedicado “a todos los muertos”, la decisión de publicarlo provocó la destitución del entonces director de la revista José Molina Plata.



esto corresponde al objetivo principal de nuestra investigación, preferimos dejar abierta esta cuestión al juicio del lector.

### **La configuración discursiva del poema**

Varios son los críticos (García de la Concha, 1987: 242; Lechner, [1968 y 1975] 2004: 369; García Montero, 2016...) que han coincidido en destacar la importancia de este poema dentro del conjunto de la poesía “bélica” escrita durante la Guerra Civil por ambos bandos. De acuerdo con Antonio Sánchez Zamarreño (1986: 92), se trata de un poema compuesto en alejandrinos blancos sin ningún esquema estrófico fijo: la rima, cuando se da, es ocasional y escasa. Como contrapunto, los versos del poema se organizan en torno a una serie de recurrencias semánticas, estructurales y, en ocasiones, también fonéticas. En lo que respecta al contenido, el texto construye un discurso que muestra el acontecimiento de la Guerra Civil como lo que fue y, aún hoy, es: una herida colectiva que afecta a todas las víctimas del conflicto.

Desde el principio, el poema se construye en torno a una estructura apelativa que interpela, impreca e interroga al lector a través de un sujeto lírico ausente del que solo conocemos su voz:

Calla. Tienes que oírla. Es la voz de los muertos,  
polvo en el aire, polvo donde se aventa España;  
abre a la luz los ojos que nunca amanecieron  
y las islas recuerdan que las unió la espuma,  
y los mortales oyen:

Ya la tierra no existe,  
la tierra que reposa como un niño en las aguas,  
la tierra expedientada que mantiene en el aire  
la duración del ser frente a la muerte clara.

Todo está desolado como un lecho vacío (Rosales, 1996: 208).

Esta situación comunicativa plantea ya algunas cuestiones que serán fundamentales a lo largo del texto. Por un lado, aparecen las preguntas fundamentales: ¿quién habla?, ¿qué dice? y ¿a quién se dirige? De un modo





general, podríamos decir que la voz que escuchamos en este primer fragmento es una voz omnisciente y profética, un enunciador lírico que, a través de un procedimiento ficcional, se (re-)construye y se proyecta en un momento inmediatamente posterior a la contienda. Frente a las consignas de victoria, gloria nacional y destino, enarboladas por la Falange durante aquellos años, la imagen del futuro de España que aparece aquí constata la desolación, la fractura y la herida de la guerra: un país sin tierra y una tierra desunida, náufraga como un niño que flota en el agua, desolada como un lecho vacío. Hay, no obstante, cierta ambigüedad en los versos 5 y siguientes, puesto que el verbo que introduce el contenido de esos versos, “oyen”, podría dar a entender que las palabras que siguen no son las del enunciador que nos instaba a guardar silencio al comienzo del poema, sino las de la voz de los muertos a la que también allí se aludía, que repite como un eco incesante esa amarga cantinela. Por otro lado, en lo que respecta al receptor, el “tú” del poema parece remitir tanto al poeta, que se interroga a sí mismo en un examen de conciencia en cada una de sus preguntas, como al lector en general, tanto el que pueda llegar a leer el texto durante los años de la contienda como todos los que lo lean después de la guerra.

Ante la desolación del paisaje que dibujan los versos anteriores, los siguientes consuelan (“No hay que llorar. / No llores”), constatan lo perdido (“Escucha solamente / el ciego resbalar de la arena en el viento, / cuanto tuvo sonrisa pertenece a la muerte, / y nace el resplandor en brazos del olvido”) e interrogan:

¿Dónde está, tierra firme, tu sencilla entereza,  
si los ojos del hombre, los ojos que llevaron  
en su mirada amante toda la luz del día,  
para siempre han perdido la memoria del tránsito  
y reciben la luz como un túnel oscuro,  
como una tierra estéril donde la mies se agosta? (208).

De nuevo, arriba, la necesidad de escuchar, pero esta vez no la voz de los muertos, sino ese “ciego resbalar de la arena en el viento” que remite, una vez



más, a la pérdida y recuerda, a través de la arena que resbala y se pierde, la fractura y la ruina del paisaje nacional. Obsérvese, además, cómo esos dos versos dialogan con los primeros versos del poema estableciendo cierto paralelismo sintáctico, semántico y estructural a través de la disposición de la información que comunican. Por un lado, las cláusulas se aproximan en el aspecto rítmico y se corresponden casi por completo en su extensión: “calla” y “tienes que oírla” dialogan, por su duración (7 sílabas) y por su tono, con “no hay que llorar” y “no llores”, al igual que sucede con “es la voz de los muertos / polvo en el aire, polvo donde se aventa España” y “escucha solamente / el ciego resbalar de la arena en el viento” (21 sílabas). Por otro, en lo que respecta a su contenido, se advierte una estructura quiasmática que afecta tanto a su sintaxis como a su semántica: “calla” (imperativo) encuentra su correlato en “escucha” (imperativo) y en “no llores” (imperativo + negación); “tienes que oírla” (perífrasis que expresa deber) en “no hay que llorar” (perífrasis que expresa deber). A esto se añade esa extensa interrogación, que repite varios motivos de los primeros versos (la tierra, la luz en relación con los ojos o la mirada, la desolación general del paisaje...) y viene a constatar con su reverso –como una lítote, puesto que lleva implícita su respuesta– la inestabilidad y la pobreza de esa tierra esquilmada.

### **Sobre la posible impronta lorquiana**

Para María del Carmen Díaz de Alda, estos versos reflejan el sentimiento de “orfandad” que pudo dejarle a Rosales la muerte de García Lorca (1997: 104): él mismo confesó que fue su experiencia vital más importante (en Gibson, 1979: 42) y que tras ella “La voz de los muertos”, que iba a ser una “cantata” o “una especie de romance para poderlo cantar”, se tornó elegía (en Molina Fajardo, 1982: 177). Aun a riesgo de incurrir en un biografismo quizás excesivo, lo cierto es que hay varios momentos en el poema en los que resulta difícil no pensar en una más que posible impronta lorquiana en el texto que iría más allá de la relación de ambos poetas durante el momento de la composición musical conjunta. No en vano, como recuerda Félix Grande, “*el desplazamiento*



*cualitativo que la poesía de Luis Rosales efectúa desde sus poemas de preguerra hasta sus libros de posguerra tiene en parte su origen en la muerte de Federico” (1996: 20-21).*

Desde su primera aparición en las páginas de *Patria*, hay en estos versos un simbolismo latente que recuerda al del otro poeta granadino, especialmente el que rodea a todo lo que tiene que ver con los elementos de la naturaleza: la tierra, el mar, el viento, la noche, la luna... Basten como muestra los dos siguientes ejemplos. El primero –quizás el más evidente– es el que ofrece el verso “y el canto verdeante del ruiseñor, el canto” (Rosales, 1996: 209)<sup>8</sup>, donde el adjetivo “verdeante” aparece vinculado a la libertad como en el clásico verso lorquiano “Verde que te quiero verde” con el que inicia su “Romance sonámbulo” (García Lorca, 1957: 358-360) y unido al ruiseñor, que aparece, siempre vinculado al canto y al cantor, a la poesía y al poeta, tanto en algunos poemas de Lorca –en la “Cancioncilla del primer deseo” (335), de *Canciones*; en “Tu infancia en Menton” (403-404) y en “Vals en las ramas” (457), de *Poeta en Nueva York*; en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (463-473); en la “Casida de los ramos” (497-498) y en la “Casida de la muchacha dorada” (501-502), del *Diván del Tamarit* o en “Suite del agua” (516) en sus *Poemas sueltos*, entre otros– como en la poesía de Rosales, donde no parece casual si tenemos en cuenta que dio título a su primer poema, “El sauce y el ruiseñor”, que apareció en la revista *Granada gráfica* firmado con el pseudónimo de S. Rosales Camacho (1926: 22)<sup>9</sup>. El segundo tiene que ver con los muertos que tienen “toda la mar de España por sepultura y gloria” (1996: 209) y que se yerguen y retornan, con el recuerdo, al corazón del hombre, perfilando así una imagen que recuerda a los versos finales de la “Fábula y rueda de los tres amigos” de *Poeta en Nueva York*: “y que el mar recordó ¡de pronto! / los nombres de todos sus ahogados” (García

---

<sup>8</sup> Como hipótesis, la ligera variación entre este verso y su correspondiente en la versión de *Patria* (“y la belleza efímera del ruiseñor, y el sueño”) podría deberse también a un incremento de la impronta lorquiana con el paso de los años y las sucesivas revisiones del texto.

<sup>9</sup> Para un buen estudio de esta primera etapa de la poesía rosaliana puede verse la edición de *El libro de las baladas* y los *Romances del colorido* con los poemas anteriores de *Abril* que realizó Xelo Candel en 2012, que recogemos en nuestra bibliografía final.



Lorca, 1957: 401-403)<sup>10</sup>. Aunque *Poeta en Nueva York* no se publicara de facto hasta 1940, la escritura efectiva de sus poemas se lleva a cabo, como sabemos, entre 1929 y 1930. No resulta, por tanto, arriesgado pensar que Rosales pudiese conocer algunos poemas del libro a través del propio Lorca, o, incluso, haberlo leído en su totalidad años, dejando en él una huella que atravesaría su obra hasta su último proyecto inédito: *Nueva York después de muerto*.

### **“La España de siempre”: tema, imagen y personaje**

Los versos de la anterior interrogación cumplen además una doble función. Por un lado, introducen el elemento de la memoria, pieza clave en la poética y el pensamiento rosaliano. Por otro, anuncian la aparición del que terminará siendo el personaje principal de este poema, España, la tierra firme a la que se dirige la pregunta y que aparece directamente al comienzo del siguiente bloque textual: “Y tú, ¿qué harás ahora? Tú, la España de siempre” (Rosales, 1996: 208). La segunda persona del singular a la que se dirige esta interrogación aparece aquí identificada con España y diferenciada de la que encontrábamos en los primeros versos del poema. Ha habido cierto desplazamiento semántico, cierto cambio progresivo y callado que se ha ido produciendo en los resortes de la comunicación poética conforme avanzaban los versos del poema: el tú del principio que parecía señalar al lector, que tenía que callar, oír y dejar de llorar, pasó a identificarse como tierra firme (“¿Dónde está, tierra firme, tu sencilla entereza...”) para terminar adquiriendo ahora entidad propia y responsabilidad directa sobre su futuro como nación y pueblo a través de la identificación con España. Además, si tenemos en cuenta la posible reminiscencia de García Lorca en la tercera persona a la que aluden los versos “si los ojos del hombre, los ojos que llevaron / en su mirada amante toda la luz del día” (208), podríamos hablar también de un trasvase de lo individual a lo colectivo a través del caso concreto de García Lorca entendido en toda su dimensión humana como símbolo de las

---

<sup>10</sup> Estos mismos versos los recuerda también Luis Rosales en una de sus intervenciones en el monográfico de *La Clave*, al hablar de la altura poética de Federico García Lorca (Ver Balbín, 1980: 2:22:00-2:28:00).



víctimas de la tragedia de la Guerra Civil. Esta hipótesis se vería además reforzada por la idea que transmite, hacia el final del texto, el verso “silencio que ha de ser tierra para el arado” (210), que recuerda al que abre la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández<sup>11</sup>, donde la muerte de un individuo concreto, Ramón Sijé, termina encarnando el sufrimiento de cualquier víctima convertida en símbolo del dolor universal.

Efectivamente, tal y como señala Víctor García de la Concha, “en realidad, la protagonista del poema es España, en ella piensa y a ella se dirige, en un proceso imaginativo visionario, la voz del poeta” (1987: 244). Una España que, lejos de cualquier proyección triunfalista o gloriosa, aparece descrita aquí en términos mayoritariamente negativos. Se habla de una España deshecha y empobrecida que busca “tierras donde dar sepultura” (Rosales, 1996: 208), una España “vencida del mar” (208)<sup>12</sup>, “de ceniza, de espacio y de misterio” (208), a la que “el amor de la muerte [!]e quitó la hermosura” (208)<sup>13</sup>. En este sentido, la alusión a España parece apuntar no a la nación o al Estado en términos políticos o ideológicos, sino al territorio geográfico de la Península, rodeada de mar por los cuatro costados, y a sus habitantes, que son las verdaderas víctimas de este conflicto. A ellos se dirigen, también, los siguientes versos:

Y tú, ¿qué harás ahora?  
 Ya la tierra no existe,  
 y habrá que unir de nuevo la arena entre las manos

<sup>11</sup> García de la Concha, en cambio, señala que existen “una serie de lugares paralelos, en léxico e imágenes” con otra gran elegía de la poesía española de los años treinta: el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1987: 245).

<sup>12</sup> Esta imagen de España, similar a la de la “tierra que reposa, como un niño, en las aguas” (Rosales, 1996: 208) que veíamos unos versos más arriba, muestra a la Península como una isla que flota a la deriva zaherida por el mar: “Símbolo complejo que encierra varios distintos significados [...] la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad [...] la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la «inmensa ilógica» del océano- [...] la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” (Cirlot, [1958] 1992: 254).

<sup>13</sup> Resulta difícil no pensar este verso en relación con la letra del cuplé de Lola Montes que, readaptado por José Millán-Astray, daría lugar al himno que La Legión acuñó durante los años 20-30. Y menos aún después del enfrentamiento entre Miguel de Unamuno y el mismo Astray que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936 en la Universidad de Salamanca, que terminaría con el arresto domiciliario del escritor bilbaíno que duraría hasta su muerte, el 31 de diciembre de ese mismo año.



para soñar, de nuevo, con su contorno huidizo.  
 ¡Tus muertos no descansan ni conocen su tumba!  
 Y tú, la España unida por el polvo, la España  
 que nació, alguna vez, del tiempo y la promesa (209).

Conforme avanza el poema, vamos asistiendo a cierto proceso de desvelamiento: lo que antes era vago, confuso o fragmentario se va volviendo claro a través de las múltiples recurrencias y reelaboraciones que tienen lugar a lo largo del texto, organizado mediante un proceso cercano a la diseminación-recolección (ver López-Pasarín, 2016: 168-170). El texto, como veremos, se cierra sobre sí mismo en una estructura circular. Así, el primero de los versos arriba citados retoma la interrogación del principio del fragmento anterior (“Y tú, ¿qué harás ahora?”) y añade una cláusula que remite a otro verso ya visto (“Ya la tierra no existe”), generando un efecto que es, además, visual, puesto que se vale del espacio en blanco de la página para marcar la separación entre ambos hemistiquios. Del mismo modo, el empleo de motivos ya usados contribuye a dotar de una unidad de sentido al conjunto del poema: la desolación del paisaje, la importancia de la búsqueda de unidad (“y las islas recuerdan que las unió la espuma”; Rosales, 1996: 208), el tiempo que todo lo impregna (“que mantiene en el aire / la duración del ser frente a la muerte clara”; 208), la arena (“el ciego resbalar de la arena en el viento”; 208), el polvo (“polvo en el aire, polvo donde se aventa [*sic*] España”; 208) y por encima de todo, inexorable, la muerte.

### **“La voz de los muertos”, una voz en tres tiempos**

Merece la pena detenerse, siquiera brevemente, en la cuestión de la temporalidad, que aparece también siempre ligada tanto al sujeto como a su memoria y al espacio *en* y *del* poema. Aunque el espacio geográfico que aparece en el poema es siempre el de la Península, el texto desarrolla cada uno de los tres tiempos fundamentales (pasado, presente y futuro) a través de un planteamiento complejo de las relaciones de semejanza y desemejanza que entre ellos se establecen. Por un lado, el presente se emplea para referirse tanto a los hechos que suceden en el momento en el que se enuncian (“Todo está desolado como un lecho vacío”; 208) como a los que se proyectan hacia el



pasado y hacia el futuro simultáneamente, puesto que suceden, han sucedido y sucederán siempre (“quieta está para siempre la juventud del mundo”; 209). Por otro, el pasado abarca un tiempo que va desde un primer instante en la línea temporal (“que nació, alguna vez, del tiempo y la promesa”; 209) hasta el más reciente, el tiempo de la Guerra Civil. En el otro extremo, el futuro comprende lo restante, el tiempo que va desde el instante inmediatamente posterior al momento de enunciación (“¿qué harás ahora[?]”) hasta el fin de los días (“vendrán todos los muertos al corazón del hombre”; 209). La complejidad estriba entonces en su delimitación, ya que ninguno de estos tres planos temporales puede concebirse aislado: se diferencian gramaticalmente, pero sus fronteras reales son más bien difusas. Del mismo modo, estos planos se entrelazan en su recurrencia y dialogan dando lugar a equivalencias que difuminan aún más sus contornos. Todo ello conduce a una concepción del tiempo que, como bien señalaba Noemí Montetes-Mairal, no es tanto circular como espiral: “El tiempo avanza; en círculos, pero avanza: es un movimiento que discurre enredándose, como transcurrirá desde entonces hasta el último de sus poemarios” (2010: 75).

La recurrencia fonética de la sílaba “tu” en el fragmento anterior (“y tú [...] ¡Tus muertos [...] su tumba! Y tú...”; Rosales, 1996: 209)<sup>14</sup> combinada con la anáfora contribuye a la estructuración fonética, semántica y visual de los versos arriba citados que anticipan y enlazan con el comienzo de los siguientes, donde aparecerá, de nuevo, la anáfora

Y tú, ¿qué harás ahora?  
 Murieron los varones  
 cuya sola presencia cantaba en el silencio  
 llena de luz entera como el cuerpo del día,  
*quieta* está para siempre la juventud del mundo,  
*quieta* sin movimiento que muestre su esperanza,  
*quieta* tempranamente mientras la luna deja  
 su doliente esplendor sobre la carne joven (209)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>15</sup> La cursiva es nuestra.



Entre estos versos y los anteriores asistimos a una progresiva toma de conciencia que desembocará en la asunción de una responsabilidad que es tanto individual como colectiva. Así como la luz<sup>16</sup> de los varones muertos contrasta con la noche<sup>17</sup> que invade a los jóvenes en su quietud, la muerte de los que han sido víctimas del conflicto choca de pleno con el inmovilismo de quienes deberían tomar las riendas ahora que ellos no están. Se impone entonces una tarea fundamental, la de reconstruir los pedazos, y es la sociedad en su conjunto la que debe, primero, tomar conciencia para, después, actuar, puesto que la unión o, mejor dicho, la reunión (“habrá que unir de nuevo...”), la reunificación de un pueblo mermado y escindido por la guerra (“murieron los varones...”), es algo que difícilmente puede lograrse desde el inmovilismo o desde la espera desesperanzada (“quieta sin movimiento que muestre su esperanza”). Con esta misma urgencia, se nos vuelve a preguntar, por última vez: “Y tú, ¿qué harás ahora cuando los muertos vuelven?” (209).

Hasta ahora las variantes parciales de esta pregunta se limitaban a interrogar, de manera más o menos tácita, al conjunto de la sociedad española exponiendo la lamentable situación en la que ésta se encontraba tras el conflicto. Esta vez, sin embargo, la pregunta exige una respuesta inmediata, una respuesta que implicará necesariamente un posicionamiento ético y la asunción de una responsabilidad individual, que es también colectiva, con respecto al devenir de la historia nacional. La juventud no debe permanecer quieta, sino buscar una respuesta para esta última pregunta (no en vano, es la última interrogación del poema), una solución para el problema que plantea ese panorama desolador al que se enfrenta, porque mientras esta situación se mantenga “vendrán todos los muertos al corazón del hombre, / vendrán a recordarnos la vida que tenemos, / la muerte que ganaron en penitencia súbita” (209).

---

<sup>16</sup> “Identificada tradicionalmente con el espíritu [...] La superioridad de este [...] se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa [...] la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación” (Cirlot, [1958] 1992: 286).

<sup>17</sup> “Relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente [...] Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional” (326).





## La memoria, clave del pensamiento y el sentir rosaliano

Para encontrar esa respuesta debemos volver sobre nuestros pasos y recuperar uno de los elementos fundamentales del poema y del pensamiento poético rosaliano: la memoria. En el prólogo de *La casa encendida* escribe Rosales lo siguiente:

Vivir es ver volver. El tiempo pasa; las cosas son caedizas, fugitivas; se van. Y esto es morir: borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo y sentir que se nos van desvaneciendo, que se nos van secando, poco a poco, aquellas cosas que nos hacen el alma, aquellos seres que hemos amado un día y a los cuales debemos lo que somos. Pero vivir es ver volver. Es justo y necesario conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y atar los unos a los otros, en una misma ley de permanencia; es justo y necesario saber que todo cuanto ha sido, todo cuanto ha temblado dentro de nosotros, está aún como diciéndose de nuevo en nuestra vida y en la vida de los demás (1996: 297).

Frente a la tendencia a la disolución de las cosas, la necesidad de re-unirlas y conservarlas en el ámbar de la memoria; frente al olvido que es la muerte, la memoria que otorga la vida, revivifica el instante y mantiene erguida la esperanza. Y, en el centro, la palabra poética:

Y en este esfuerzo humano para recuperar el tiempo vivo y conservar en nuestra alma un equilibrio de esperanzas, en el esfuerzo por mantener, como se pueda, esa memoria del vivir, ese legado que es la unidad de nuestra vida personal, la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra, sigue teniendo su palabra (297).

Vemos entonces cómo la palabra poética tiene para Rosales, desde el principio, un valor esencialmente testimonial, no solo porque conserve la memoria de las cosas, sino también porque la mantiene viva, o, mejor dicho, mantiene vivas las cosas que perduran en la memoria frente al presente huidizo y proyectadas siempre hacia el futuro. Esta reflexión queda perfectamente sintetizada y expresada en los siguientes versos que pertenecen precisamente a *La casa encendida* y recuperan el verso que servía de título a la segunda parte de *Rimas*, “la palabra del alma es la memoria”:

*la palabra del alma es la memoria;  
la memoria del alma es la esperanza  
y ambas están unidas como el haz y el envés de una*



*[moneda,  
están unidas en el paso igual que el pie que avanza se apoya  
[en el de atrás  
la esperanza, que quizá es tan solo la memoria filial que aún  
[tenemos de Dios,  
y la memoria que es como un bosque que se mueve,  
como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella (310).*

Los muertos vuelven porque, como el propio Rosales escribiría en repetidas ocasiones, “vivir es ver volver”, “la muerte no interrumpe nada”. Ante este fluir constante, el sujeto es “sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras” (317), la amada, “la mujer que amamos / en su evaporación de carne sucesiva”, o, y la poesía, “el canto [...] que acrecienta la efímera duración de las cosas”, o, como quería Machado, “canto y cuento”: “palabra en el tiempo” (1928: 320). Si, como veíamos, el tiempo para Rosales se renueva en cada una de las curvas que describe su espiral, el papel de la memoria es conservar el recuerdo porque al recordar las cosas las volvemos a vivir y eso nos permite, en última instancia, reintegrarlas en una “memoria total” que lo contendría todo vivo a un tiempo: los hechos del pasado se yerguen en un presente que inmediatamente se proyecta hacia el futuro, puesto que el instante es siempre fugaz. Es aquí donde el proyecto poético de Rosales adquiere una nueva dimensión.

### **Luis Rosales: ¿“mortal antipolítico”?**

Si bien es probable que, como señala Xelo Candel, la muerte prematura de los dos grandes amigos granadinos de Rosales supusiese un desengaño vital que finalmente lo condujo a un escepticismo político que ya jamás lo abandonaría (2010: 24), una concepción de la palabra poética como la que desarrollaría el poeta granadino tiene un claro componente ideológico que no conviene desdeñar, y menos aún en un texto como el que aquí nos ocupa. Quisiera o no, cuando Rosales, “mortal antipolítico”<sup>18</sup>, subrayaba la importancia y la necesidad

---

<sup>18</sup> Así lo califica Pablo Neruda en el saludo manuscrito que le envía al poeta granadino en el número de homenaje (n.º 257-258) que le dedica la revista *Cuadernos hispanoamericanos* en 1971. Cabe señalar que la fecha de publicación de ese número de la revista (mayo-junio de 1971) y la que aparece al pie del saludo manuscrito de Neruda (París, 1972) no coinciden. Para



de la memoria frente al inexorable avance del olvido, más allá de la evidente reflexión filosófica que acabamos de plantear, estaba realizando una reivindicación que era también social, ideológica y, en última instancia, política. Aunque, al definir su poesía, Rosales ha dejado claro que para él el poeta es un “naúfrago social” que se ha separado del “sentir colectivo” en una sociedad que, a su vez, se ha separado de la poesía y su poesía “es el deseo de conocer al prójimo, mejor [sic] de lo que me conozco a mí mismo. Yo siempre hice y solo me interesa hacer una poesía de introspección psicológica” (en Leiva, 1977: 22), no podemos pasar por alto las implicaciones que tenía alzar la voz y reivindicar la memoria de unos hechos relativos a la Guerra Civil durante la propia guerra, y en publicaciones del bando nacional, y, más tarde, durante la dictadura franquista, donde se imponían el silencio y el olvido pactado.

Ya Montetes-Mairal supo ver que profundizar en la relación de Rosales con la política y, cabría añadir, con la ideología “desde diversos flancos nos lleva a preguntas y conclusiones muy interesantes –e incluso a veces, dada la cercanía del poeta durante la guerra con el bando falangista, directamente comprometidas–” (2014a: 126). De nuevo, en otro lugar, Montetes-Mairal (2014b) ha mostrado cómo, de hecho, el rumbo de los libros y el rumbo de los días, la bibliografía y la biografía de Rosales, se incardinan en un mismo sendero que conduce a la toma de posiciones frente a la historia, a un posicionamiento que es a la vez ético, ideológico y político en su antipoliticismo. Sobre “La voz de los muertos” y la circunstancia que le da origen, nos dice lo siguiente:

Como Eneas, Luis Rosales al término de la guerra es un hombre herido, descorazonado, llagado. Pero no caído. Como Eneas, Rosales ha dejado de creer en patrias y en bandos enfrentados –«La voz de los muertos», un poema que publica en 1938 [sic], trágico y dolorido, es fiel reflejo de su desengaño–. Huye de ellas. Sabe que solo existen para cargar a su espalda con los nombres de los muertos inocentes, porque en las guerras todos son vencidos. Descrie de las frases y los actos solemnes. Prefiere el tono menor [...]. Y para ello a Rosales, como al héroe troyano, solo le queda huir de la patria en ruinas, esa «tierra de luto y sangre que crece con los muertos» donde «todo está desolado como un lecho vacío». Como Eneas, ha sabido escoger otra patria y ha tomado conciencia de que lo único que sustenta a un hombre sobre la tierra, desde el principio

---

simplificar esta cuestión, en nuestra bibliografía final recogemos el saludo de Neruda bajo la fecha de publicación que figura al frente de la revista.



de los tiempos –o, al menos, desde que los bardos dejan testimonio cantado de ello–, son la memoria y la huella de los afectos a través del tiempo. Buscándola más allá del eco de la voz de los muertos, o mejor, en el diálogo introspectivo que entrelaza la memoria de los vivos, de los muertos y de aquellos que aún han de nacer, en la cadena impertérrita y tozuda de la vida (141-142).

Pese a su extensión, el fragmento es claro, preciso y perspicaz, y no resulta complicado ver en él la correlación que existe entre la experiencia personal de Rosales en los años de la contienda y lo que queda escrito en el poema, en los versos que hemos venido comentando hasta ahora. Aparecen aquí, además, otros dos elementos fundamentales para la comprensión de este poema: la voz y el testimonio. La voz es, de hecho, el primer elemento importante que nos sale al paso al leer el texto: aparece tanto en el título, que sintetiza el contenido del poema, como en el primer verso con “oír”, verbo perceptivo que nos coloca en situación de escucha. La voz define un espacio de enunciación que nos permite identificar al sujeto que nos habla: tanto si atendemos a la ambigüedad que planteábamos arriba en torno a esa voz como si consideramos que solo existe un único enunciador, la voz oracular nos habla en todo momento. Este espacio discursivo aparece en un primer momento dentro de un sistema de oposiciones que vertebrata el poema estructurando y distribuyendo sus contenidos: voz – silencio, vida – muerte, tierra – mar, luz – oscuridad, unidad – fragmentación... Sin embargo, la voz apunta en una doble dirección. Por un lado, hacia el poema, que es en sí palabra, voz que irrumpe en el silencio. Por otro, al silencio, a la voz de los muertos que desemboca en un silencio que “ha sido la primera verdad” (Rosales, 1996: 209) y que “ha de ser tierra para el arado” (210): “en fecunda paradoja poética, esa voz de los muertos es, exactamente, el silencio y ese silencio unitario en que se han fundido las voces de quienes, viviendo, combatían” (García de la Concha, 1987: 245). Es esto último lo que nos lleva a decantarnos por la existencia de un único enunciador en el poema y a resolver que lo que oyen los mortales al comienzo del texto es ese mismo silencio, que se hace carne en el espacio en blanco de la página que separa cada uno de los hemistiquios del quinto verso.



Del mismo modo, la voz –y, con ella, el poema– se proyecta hacia una dimensión pragmática que trasciende el plano del contenido y adquiere consistencia en la misma enunciación de un discurso que deviene en acto de habla performativo (Austin, 1971: 57), puesto que en su decir, se hace, y en su hacerse, actúa. El discurso monódico adopta un tono que, de algún modo, tiñe de oralidad la propia escritura: las interrogaciones y exclamaciones, el empleo de simetrías y estructuras paratácticas, las abundantes repeticiones, las constantes apelaciones al interlocutor, la selección de un léxico conocido por todos, sin alardes ni florituras, etcétera, no terminan de realizar la oralidad en el proceso de escritura, pero sí lo acercan a una forma oralizada de diálogo, en unos casos, o a una suerte de contrafacto del discurso o arenga convencional, en otros. Es entonces cuando la noción de testimonio se torna especialmente productiva. Sabemos que la memoria tiene siempre una dimensión colectiva (Halbwachs, 1992: 53) y que el testimonio, más allá del “juicio sobre un hecho real, no ficticio, que le consta de manera directa [al testigo], no por referencias”, configura un espacio de lucha discursivo (Jara: 1986: 33) donde la memoria “vívica”, entendida en términos de Aleida Assmann, contribuye a la elaboración de un relato personal que se opone al relato que construye la ciencia de la Historia a través de la memoria depósito, esa “memoria de memorias” que recibe todo lo que ha perdido su relación con el presente (1999: 134). A esto habría que añadir el carácter fundamental que el componente oral tiene en la elaboración del testimonio en tanto que da lugar a lo que Hugo Achugar denominaría “efecto de oralidad/verdad”, donde el nivel del enunciado y el nivel pragmático interactúan y se funden. Ese rastro de oralidad permite “generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género [testimonial]” (1992: 75).

Por decirlo de otra manera, y enlazando con lo que venimos planteando hasta este momento, la voz en este poema no es solo un elemento más de su contenido, sino también un elemento discursivo y formal de carácter pragmático que dota de un nuevo sentido al conjunto de la composición. La voz es la del sujeto poético que nos habla en el poema haciéndose eco del silencio que es, a





### **A modo de conclusión**

El análisis que hemos llevado a cabo permite extraer algunas conclusiones que, lejos de cerrar el sentido del texto seleccionado, lo abren a nuevas y múltiples lecturas e interpretaciones.

Como tantos otros textos, “La voz de los muertos” plantea, ya desde su primera redacción, la problemática central de la escritura poética –y, por extensión, la de la lectura de los textos poéticos– en relación con la historia y las variables sociales, políticas e ideológicas que atraviesan el complejo entramado que tejen los procesos históricos. En este sentido, el texto poético constituye un documento histórico de valor tanto en lo que respecta al estudio de cómo los acontecimientos históricos terminan dejando huella en las producciones literarias como en las investigaciones acerca del modo en que esas mismas producciones literarias, atravesadas por diversos factores históricos, ideológicos y sociales, escriben también la historia. En este sentido, las herramientas que proporciona la genética textual permiten entender los textos no como algo dado, sino como procesos que se construyen en el complejo haz de relaciones en el que se ven envueltos el poema, el poeta, el lector y su contexto. A través del estudio de los distintos testimonios que conforman el *stemma* del poema y su andadura editorial, hemos podido observar el largo camino, tortuoso en numerosas ocasiones, que recorre un texto de estas características hasta llegar a las manos del lector actual y los factores externos que intervienen en él, esclareciendo de paso algunos puntos importantes de valor para la historiografía literaria.

Una vez establecido este recorrido, se ha abordado el análisis efectivo del poema desde una perspectiva semiótico-pragmática que atienda especialmente a la configuración discursiva del poema estudiando los principales elementos que lo conforman. A algunos de carácter más general o evidente, como los que atañen al enunciador lírico, los personajes poéticos, la temporalidad o las posibles intertextualidades, se añaden otros más complejos, entre los que habría que destacar la memoria. El problema de la memoria, fundamental en la literatura española de posguerra en general, es también una de las cuestiones principales de la poética rosaliana. Este problema, en el caso de Rosales, atañe tanto al



contenido como a la configuración discursiva del poema en sí, que se construye como un contradiscurso refractario al discurso hegemónico instituido por el poder, que sustenta su ideal de memoria nacional sobre un relato edificado en falsedades y elisiones. Desde unos presupuestos esencialmente poéticos, Luis Rosales aborda la problemática de la memoria en toda su dimensión, avanzando ya en este temprano poema hacia el proyecto reunificador y consciente que terminaría desarrollando con el conjunto de su obra: los primeros pasos hacia una «memoria total». No obstante, aunque se trata –merece la pena insistir– de unas consideraciones principalmente poéticas, hechas desde su poesía y para su poesía, no podemos pasar por alto el valor humano y el proyecto humanista que estas encarnan. La temprana reivindicación de la memoria –de su memoria– que hace Rosales a través de su poema entronca con la que podrían hacer todas las personas que, como él, fueron víctimas de aquella terrible coyuntura histórica. Una reivindicación valiosa, más aún si tenemos en cuenta el régimen sustentado en el olvido que se instauró posteriormente y la retórica beligerante que dividió y divide hasta hoy, desde el lugar privilegiado que otorga la victoria, a las víctimas de la contienda en dos bandos enfrentados.

Es aquí donde “la voz de los muertos” vuelve a interrogar a cada nuevo lector preguntándole, sin ambages, cuál va a ser su respuesta, cómo va a reaccionar, cuál va a ser su postura con respecto a ese pasado nacional. En definitiva, cómo va a leer su historia y cómo va a insertarse en ella como el sujeto histórico que inherentemente es. Es en este contexto donde la escritura poética de Rosales se convierte en testimonio y construye una voz que se planta frente al silencio y el olvido levantándose y defendiendo con justicia el relato de unos hechos que son parte de una herida nacional que todavía hoy supura, en un contexto donde su reintegración y comprensión se vuelven cada vez más necesarios. Quizás porque, como le recordaba Luis Rosales a su hijo Luis Rosales Fouz: “Una guerra civil no se acaba nunca” (en Fernández, 2022).





## BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida (1999). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H.Beck.
- AUSTIN, John Langshaw (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Buenos Aires: Paidós.
- BALBÍN, José Luis (1980). “La Clave: Federico García Lorca”. Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/clave-federico-garcia-lorca/3917250/> [Fecha de consulta: 3 de abril de 2023].
- CIRLOT, Juan Eduardo [1958] (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DÍAZ DE ALDA, María del Carmen (1997). *Luis Rosales: poesía y verdad*. Pamplona: EUNSA.
- FERNÁNDEZ, Víctor (2022). ““Mi padre, Luis Rosales, nunca supo quién mató a Lorca”. El hijo del poeta y académico rememora al conocido autor de “La casa encendida” o “Abril” y lo que supo sobre el asesinato del autor de “Bodas de sangre” en agosto de 1936”, *La Razón*, 13 de diciembre. Disponible en <https://www.larazon.es/cultura/20220314/iz4t2jpiejdupdp5eqk5iyyzvi.html> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987). *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico [1954] (1957). *Obras completas*. Prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016). “La palabra de los muertos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Disponible en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-palabra-de-los-muertos/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- GIBSON, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GIBSON, Ian (1985). *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo.
- GIBSON, Ian (1979). “Luis Rosales aclara su actuación y la de su familia”, *Triunfo*, 839, pp. 40-43.
- GIBSON, Ian (1971). *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*. París: Ruedo Ibérico.
- GRANDE, Félix (1996). “La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima”. En Luis Rosales, *Poesía*. Madrid: Trotta, pp. 9-100.
- GRANDE, Félix (1987). *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*. Madrid: Mondadori.
- HALBWACHS, Maurice (1992). *On collective memory*. Edición, traducción e introducción de Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- LACAPRA, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LECHNER, Jan [1968 y 1975] (2004). *El compromiso en la poesía española del s. XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- LÓPEZ-PASARÍN, Alfredo (2016). *Teoría y práctica del análisis de textos poéticos*. Madrid: Devenir.



- MACHADO, Antonio (1928). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MATAMORO, Blas (1983). “Conversación con Luis Rosales”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 400, pp. 33-46. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/n-400- octubre-1983/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1982). *Los últimos días de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2014a). “Luis Rosales, «Mortal antipolítico» (Poesía y política en Luis Rosales)”. En A. García Reidy, L. M. Romeu, E. Soler, L. C. Souto (coords.), *Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València, pp. 125-138.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2014b). *Quedan los nombres. Impresiones y lecturas de literatura española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- NERUDA, Pablo (1971). “[Saludo a Luis Rosales]”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (extraordinario dedicado a Luis Rosales), n.º 257-258 (mayo-junio), p. 297. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-21/> [Fecha de consulta: 9 de junio de 2023].
- PENALVA, Joaquín Juan (2004). *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10413/1/Juan-Penalva-Joaquin.pdf> [Fecha de consulta: 21 de abril de 2023].
- ROSALES, Luis (2012). *El libro de las baladas y Romances del colorido (con los poemas anteriores de Abril)*. Edición de Xelo Candel Vila. Madrid: Visor.
- ROSALES, Luis (1996). *Poesía*. Madrid: Trotta.
- ROSALES, Luis (1981). *Poesía reunida (1935-1974)*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSALES, Luis (1980). *Verso libre. Antología 1935-1975*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ROSALES, Luis (1976a). “La voz de los muertos”. En *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 9-11.
- ROSALES, Luis (1976b). *Las puertas comunicantes. Primera antología poética*. Salamanca: Delegación Nacional de Cultura.
- ROSALES, Luis (1972). *Segundo Abril*. Zaragoza: Ediciones Javalambre.
- ROSALES, Luis (1937a). “La voz de los muertos”, *Jerarquía. La revista negra de la Falange*, n.º 2, pp. 111-114
- ROSALES, Luis (1937b). “La voz de los muertos”, *Patria*, 22 de julio, p. 6.
- ROSALES, Luis (1926). “El sauce y el ruiseñor”, *Granada gráfica*, año XI, p. 22.
- RUBIO, Fanny [1976] (2003). *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante.
- VALVERDE, José María (1949). “Poesía total”, *España*, n.º 40, pp 8-9.
- VILLÉN, Jorge (ed.) (1939). *Antología poética del Alzamiento*. Cádiz: Establecimientos Cerón y Librería Cervantes.



ANEXO



Fig. 1. Recorte de “La voz de los muertos”, publicado en julio de 1937 en el periódico falangista *Patria*.