

LUIS FELIPE VIVANCO Y SU SEMBLANZA ÓRFICA DE J. V. FOIX

Andrés ROMARÍS PAIS

En 1973, y con motivo del ochenta cumpleaños de J. V. Foix (1893-1987), el también poeta Luis Felipe Vivanco (1907-1975) le dedica uno de sus poemas al que titula «Pórtico de Orfeo». Como todos los textos que por aquellas fechas estaba componiendo Vivanco, es un poema estructurado en párrafos con sangría francesa (a modo de estrofas) y sin signos de puntuación, sólo sugeridos éstos por dobles o triples espacios. Todas estas composiciones formaban parte de un nuevo poemario, *Prosas propicias*, que, inacabado, fue publicado un año después de la muerte de su autor.¹ En la tercera sección de este libro, la titulada «Prosas de amistad», se incluye el poema en homenaje a J. V. Foix (Vivanco 1976: 153-155).

Más allá de simples textos conmemorativos dedicados a escritores amigos o admirados (tales como Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Rosales, José Antonio Muñoz Rojas, Dionisio Ridruejo, Celso Emilio Ferreiro, Lorenzo Gomis, Félix Grande ... etc.), estas «prosas de amistad» son imaginativas semblanzas y sutiles indagaciones poéticas en la personalidad y obra de los autores homenajeados. J. V. Foix, precisamente, calificó de «semblances o aparences» los poemas en prosa de su *Diari 1918*. Con correspondencias y semejanzas fantásticas se instaura en ellos otra realidad —«¿Irrealitat concreta o secrets del Real?», se preguntará el propio Foix— trascendiendo la simple anécdota autobiográfica.² Pues bien, el poema homenaje de Vivanco también tiene mucho de semblanza foixiana, en cuanto se imagina y visualiza inicialmente al poeta de Sarrià como un moderno Orfeo para luego, con una sutil urdimbre intertextual, sugerir la dimensión órfica que percibe en su obra poética.

Esta correspondencia con el personaje mítico se plantea directamente ya desde su mismo título —«Pórtico de Orfeo (En los 80 años de J. V. Foix)»— e, indirectamente, en uno de los dos epígrafes que preceden al poema: «Ecco son volto. Tra le rocce crepuscolari una forma nera cornuta immobile mi guarda immobile con occhi d'oro».³ Incorporados al horizonte de expectativas intraliterario, estos elementos paratextuales encauzan y orientan al lector en su

1. Además de su primera edición en Plaza & Janés, el poemario se incluye en la recopilación de su poesía completa, publicada en 2001, en edición preparada por José Ángel Fernández Roca y Pilar Yagüe (*Obras II. Poesía 2*. Madrid: Trotta).

2. Jaime Ferrán dedica algunas páginas al estudio del sentido y técnica de la “semblanza” foixiana (Ferrán 1987: 66-67).

3. Casi todos los poemas de *Prosas propicias* —además del título correspondiente— van precedidos también de subtítulos, dedicatorias y citas. Este aspecto del poemario lo estudio en mi artículo «Elementos paratextuales en *Prosas propicias*, de Luis Felipe Vivanco», de próxima aparición en *Rilce*.

percepción e interpretación del texto.⁴ El epígrafe en cuestión es una cita de *Canti Orfici* (1914) de Dino Campana, cuya imaginativa voz poética también se puede calificar de «órfica», pues su pretensión vital y literaria es trascender la realidad en busca de lo absoluto.⁵ Vida y poesía son consustanciales en este «poeta maldito» de la literatura italiana; su peregrinaje espiritual, siguiendo un itinerario semejante al hecho por San Francisco de Asís, se plasma en la sugerente prosa poética «La Verna», a cuya segunda parte —la titulada «Ritorno»— pertenece la cita señalada (Campana 1989: 45). Tal vez Vivanco percibiese la similitud de este peregrinaje de Campana con aquel otro viaje iniciático que J. V. Foix realizó en 1913, convertido luego en parábola poética en la prosa inicial de su *Diari 1918*.⁶ Y posiblemente también lo relacionase con el poema final de *Gertrudis* —«Conte de Nadal»— donde el yo poético asciende un cerro en busca del objeto de su deseo, Gertrudis, simbólicamente visualizada en otro texto del mismo poemario (el dedicado a Joan Miró) entronizada en el punto más alto de la calle —«sota una cortina blau cel ... en un tron d'argent»—, rodeada de un cortejo de muchachas, y casi divinizada, pues percibe en el lugar «... el recolliment de l'interior d'una catedral submergida a la claror de les rosasses». El camino emprendido en «Conte de Nadal» es un ascenso iniciático —«el camí era llarg i perdedor», «solituds d'una muntanya ignorada»— y durante el mismo se suceden sorpresivas metamorfosis del yo poético y su entorno que simbolizan el proceso purificador de la obsesión erótico-sexual que lo dominaba.⁷

El lector, tras incorporar estas orientaciones previas a su proceso interpretativo y una vez asumido el juego intertextual que el texto le plantea, puede percatarse que el desarrollo del poema responde al mitema del descenso órfico en sus distintas fases.⁸ La fase inicial de extravío y desconcierto se observa en las dos primeras estrofas:

4. En otros términos, forman parte del código del “lector implícito”. Recordemos las aclaraciones de Iser sobre tal concepto: «el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo. Si nosotros suponemos que los textos sólo cobran su realidad en el hecho de ser leídos, esto significa que al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor» (Iser 1987: 64).

5. Los aspectos órficos en la poesía de Dino Campana han sido estudiados por Flavia Stara en su estudio *L'incanto orfico. Saggio su Dino Campana*.

6. Sobre este pasaje biográfico véase el epígrafe que le dedica Manuel Guerrero «El retorn a l'origen: Els Torrents de Lladurs» en su completa biografía sobre el autor (Guerrero 1996: 50-54). Pere Gimferrer subraya la estructura de itinerario de muchos de los textos de *Diari 1918*: «Desenganyat —o en possessió de la ciència, del saber genuí—, el poeta retornarà a “l'alberg” (punt de partença o d'arribada de diversos poemes del llibre, que tenen sovint una mena d'estructura o itinerari d'excursió muntanyenca)» (Gimferrer 1974: 40).

7. Jaime Ferrán considera que Gertrudis es símbolo de un sueño juvenil «y como tal se va transformando en el alma del poeta, que, adolescente, no sabe muy bien reconocer las fronteras entre lo real y lo irreal...»; al final de la ascensión, «... en la cima, ni palacio, ni castillo. Tan sólo una cabaña de pastor. Se ha cumplido, de nuevo, en la imaginación del adolescente el viaje iniciático —¿No es todo primer amor otra suerte de rito, otra suerte de iniciación?— que le lleva al establo del pesebre navideño, donde, al cabo, puede olvidar —no del todo— a Gertrudis...» (Ferrán 1987: 106). Por su parte, Gimferrer observa sobre «Conte de Nadal» que su hilo conductor «és l'empetitiment, el retorn a la infància, i, més enllà, la por del buit, la por de ser engolit per un món advers» (Gimferrer 1974: 18); y aporta otra importante precisión: «Gertrudis és sense cap dubte una figura negativa de l'ideal inabastable i, alhora, de l'amenaça latent sota cada aspecte de la realitat» (Gimferrer 1974: 22).

8. Laurent Jenny señala que «Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte —ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique “déplacé” et issu d'une syntagmatique oubliée. En fait l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus

Parados en el pórtico los resultados del domingo reprochaban a Orfeo su pasión deportiva como un culto del yo que empezaba a agrietarse

Pero el aficionado vivía recitándose silenciosamente a sí mismo melodías de Vivaldi para contrarrestar un hedor cuartelero de alquiler y colchonetas sucias

La mutación o desdoblamiento de la identidad personal que Foix practica en muchos de sus textos la imita Vivanco al convertirlo en su visionaria semblanza en un moderno y deportivo Orfeo; pero un Orfeo en crisis al igual que aquel joven Foix que hacia 1910 comenzaba, sin ningún interés, sus estudios universitarios en Derecho.

Tampoco creo que sea casual que Vivanco aluda a un «domingo» como inicio de la situación poética que dará origen al viaje iniciático de su Orfeo; es el mismo día en que inicia su ascenso el sujeto poético de *Gertrudis*, en el ya citado poema final del libro: «A la casa del cim del turó aquella tarda feien ball perquè era diumenge». Además de sugerir el estado de desconcierto del sujeto poético —«...un culto del yo que empezaba a agrietarse»—, en la segunda estrofa se insinúa su rechazo de la realidad en la que está inmerso y su consiguiente y silenciosa evasión de la misma mediante la música, alusión indispensable en toda evocación del mito.

En las siguientes cuatro estrofas Vivanco escenifica la aparición de la mujer objeto de deseo:

Brillaban las terrazas de una aventura erótica en Arlés cuando la viajera recién llegada en avión se descalzó las medias y las puso a secar en una barandilla con ademán de encaje de bolillos y vaivén de caravana

Entre humaredas grises y espesas de sarcasmo y asociación ilícita pudo acercarse Orfeo a un cuerpo femenino de función variable programa elemental y almohadas sacrílegas reaccionarias e impúdicas

Lo han dicho y repetido muchos labios como remotos instrumentos que esperan las caricias de aquellas manos inocentes y sonámbulas que atraparon las sombras del cortejo:

«Nunca desprecies las pestañas y fútiles espasmos del matrimonio indígena que oculta su fecundo desnivel paradístico en minúsculas ventanillas de amor casi microscópicas»

La presencia de la sensual viajera parece evocar, en principio, el misterioso personaje femenino «amb els ulls mig tancats i una flor ... a l'esbullada cabellera» del poema «Anava sola i dreta dalt l'autobús», incluido en *Darrer comunicat* (1970). La mujer pasea como una turista escogiendo postales y guías de países imposibles; reaparece luego en un aeródromo, para subir, por último, al anochecer en un tren «amb vestit transparent com l'aigua de les cales quan afluixa el mestral».

Por otro lado, el erotismo y sensualidad presente en los enunciados poéticos del texto de Vivanco es evidente también en la poesía foixiana. A este respecto, Pere Gimferrer, en las páginas que dedica al comentario de *Gertrudis*, nos recuerda la ausencia del tema amoroso como eje central en sus poemarios (a excepción, quizás, de la tercera parte de *Sol, i de dol*), pero, por el contrario, «hi sovintaja molt ... un erotisme ambiental, fet d'allusions emblemàtiques i d'una sensualitat difusa» (Gimferrer 1974: 21). Precisamente es con el personaje poético de Ger-

dans la lecture —et dans la parole— intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique» (Jenny 1976 : 266).

trudis, simbólico objeto del deseo sexual del adolescente, con quien parece asociar Vivanco a la viajera de su poema, ese cuerpo femenino al que «entre humaredas grises y espesas de sarcamo y asociación ilícita pudo acercarse Orfeo».⁹ La viajera se descalza y cuelga a secar sus medias, el mismo fetiche erótico con que Foix visualiza a su Gertrudis: «...entre la mar i el cel, solitàries, les mitges vermelles de Gertrudis pengen, com un parrac de bandera millenària, de l'arbre d'un vaixell-serpent d'Oscher, el wíking famós» (Foix 1983: 61).¹⁰

En la siguiente estrofa, la llegada de la noche simboliza la entrada en lo desconocido. Es la fase del descenso del Orfeo mítico al Hades, mundo de los muertos y ámbito de lo oculto e ignoto, en busca de Eurídice:¹¹

La noche presentaba sus faldas pordioseras rotas al pie del muro ya violeta Y Orfeo a toda costa quería prescindir de la obsesión pacífica del sexo

Sin embargo, el ansiado objeto de la búsqueda es aquí el de la iniciación sexual. También en «La notte», otro texto de los *Canti orfici* de Dino Campana, el sujeto poético, en una suerte de fantasmagoría onírica, evoca a su yo adolescente caminando por una avenida de plátanos, al fondo de la cual se alza una torre, «la mitica custode dei sogni dell'adolescenza». En su trayecto se encuentra una fuente, calles malolientes «dove le femmine cantavano nella caldura», y al final la sombra de unos pórticos, donde se abre repentinamente la puerta de un prostíbulo en el que se adentra el yo poético (Campana 1989: 7-15).¹² Algunos de estos elementos anecdóticos los incorpora Vivanco a su poema, como se puede observar en las siguientes estrofas:

Los plátanos dormían prodigando murmullos sobre la fuente popular en activo Alguna voz peinaba sus cabellos detrás de una persiana premio fatal de la mujer que estaba sola y no esperaba a nadie

En la bajada de la cuesta Orfeo descubrió la insensata librería y husmeó en sus estantes Buscaba la bellota perdida de un otoño como un brillo precioso que alegra el entrecejo

Desde las dunas y su arena aún no pisada Orfeo presentía la puerta del prostíbulo y anterior al pecado multiplicaba los trajes más lujosos para olvidar su propia fábula y frecuentar otros salones

Oliendo a óleo consciente el Nacimiento de Venus brotaba desde un fondo insospechado de gusanos amables y era un perfil coqueto y demoníaco que ensayaba barnices diferentes

9. Además, a ese sarcasmo parece aludir «Conte de Nadal», según Gimferrer: «Vegem la progressió, a Gertrudis (amb consideració especial del “Conte de Nadal”), del tema de l'empetitiment. Aquest tema no és sinó ampliació —potser burlesca inicialment; però ben aviat esdevé tràgica— de la situació bàsica de Gertrudis: el poeta escarnit i mofat per enemics més poderosos» (Gimferrer 1974: 17).

10. La estrofa en cursiva del poema de Vivanco imita otro recurso habitual en, por ejemplo, *Les irrealis omegues*: la presencia en el discurso poético de parlamentos —muchas veces en cursiva— de hipotéticos personajes.

11. En uno de los poemas de Gertrudis también se visualiza al personaje ocasionalmente muerto: «Quant a Gertrudis, és ben morta al fons de l'abisme on la vaig precipitar. ¿O és que tants de milers d'estels que guspiregen en la negror celeste no exalten la joia de la meva solitud?» (Foix 1983: 7). También es en la noche cuando el sujeto poético de «Conte de Nadal» va en busca de Gertrudis. En cuanto al proceso de “descenso”, en la poesía de Foix, por el contrario, la búsqueda de lo desconocido e ideal se simboliza siempre con la subida o ascensión.

12. Flavia Stara, al comentar este episodio, explica que «L'eros che muove il poeta si incarna in un femminino eternamente sdoppiato, le cui figure sono sempre compresenti. Accanto al mondo sotterraneo della prostituzione che prevale nelle pagine iniziali, esiste la donna idealizzata nell'assoluto, ovvero l'immagine ideale della bellezza e dell'amore stesso» (Stara 1997: 123).

Pero reparemos en este enunciado de la estrofa antes señalada: «Y Orfeo a toda costa quería prescindir de la obsesión pacífica del sexo». Al analizar *Gertrudis*, Pere Gimferrer alude a una «peculiar bipolaritat atracció-repulsió que, davant el fet sexual, caracteritzarà la poesia foixiana» (Gimferrer 1974: 21), peculiaridad de la que se debió percatar Vivanco a la vista del anterior enunciado.¹³ Una bipolaridad similar parece ser la clave del poemario *Sol, i de dol* (1936). Manuel Carbonell observa que la temática o problemática religiosa es el aglutinante de su sexta parte. Si en las secciones precedentes Foix buscaba lo Absoluto por el camino del amor carnal, en la sexta lo intenta por el de la experiencia religiosa (Carbonell : 83-93).¹⁴ Pues bien, los dos primeros versos de uno de los sonetos de esta última sección —«cerc el que lluu entre pedra i calçobre / i el gla perdut en l'octubrer callís»— son los que selecciona Vivanco para el otro de los epígrafes que precede a su texto. En sí mismos los dos versos no aportan mucho para la interpretación del poema, pero sí el cotexto de la cita —y no me refiero sólo al soneto, sino a la totalidad de *Sol, i de dol*— que la memoria cultural del lector debería incorporar a su proceso de lectura.

De entrada son varios los elementos anecdóticos que Vivanco toma del soneto de Foix: las perdidas bellotas a las que se alude en la cita, la puerta como umbral de la iniciación («Vaig al portal que ja sé que no s'obre»), el simbolismo nocturno («fantasma alçat en la Nit inclement») y, ante todo, la isotopía semántica de la búsqueda. Sin embargo, la idea clave que Vivanco parece incorporar a su poema es esa inflexión que Carbonell percibía en la sección final de *Sol, i de dol*, en correspondencia con aquel contrapuesto sentimiento de atracción - repulsión ante lo sexual del que nos hablaba Gimferrer. Veámoslo detenidamente.

En la fase órfica de descenso hacia lo desconocido el personaje poético de la composición de Vivanco se encuentra ante un disyuntiva: por un lado el prostíbulo y por el otro la librería; o lo que es lo mismo, por un lado lo sexual, lo instintivo, lo vital, y por el otro lo intelectual, lo espiritual, el arte. En definitiva, una de esas oposiciones de contrarios que con frecuencia rigen la estructura de los sonetos de *Sol, i de dol*. Dos ámbitos de lo desconocido —«descubrió la insensata librería», «su arena aún no pisada»— ante cuya elección parece dudar el sujeto poético. La duda ante lo erótico-sexual se expresa con ambivalentes expresiones —«... fondo insospechado de gusanos amables», «y era un perfil coqueto y demoníaco»— referidas al conocido cuadro «Nacimiento de Venus», cuyo advenimiento Botticelli interpreta simbólicamente como conjunción de lo material y lo espiritual. No menos ambigua se sugiere la actitud inicial del sujeto poético ante lo espiritual e intelectual: «la insensata librería»; sin embargo, este parece ser el ámbito por el que se decide en su búsqueda de lo absoluto, a la luz de la estrofa que cierra el poema y, en especial, del taxativo «lo revelaba todo», que Vivanco destaca con tipografía cursiva:

Orfeo adivinaba que él sólo era el intruso en aquella oficina y alargando los brazos legales cosmogónicos *lo revelaba todo* ciudadano invencible en su arco de medio punto

En el terceto final del soneto de Foix, se subraya la indigencia existencial del yo poético, a la vez que éste muestra una contradictoria postura en su búsqueda y asociación de lo Abso-

13. También es significativo que tal disyuntiva surja al pie de un muro, a cuyo simbolismo ha dedicado Miralles unas breves páginas a propósito del sugerente poema inicial de *Tocant a mà...*, de las que reproduzco esta precisa explicación: “El mur és l'última fita en el món de l'experiència humana, el límit del coneixement. La poesia se situa en el límit mateix: necessita la paret” (Miralles 1993: 39).

14. Gimferrer lo considera el libro más unitario de Foix. Sus setenta sonetos se suceden siguiendo un suer- te de hilo conductor: «Les dues primeres parts del llibre n'han exposat els temes; les altres quatre els han desenvolupat, per l'ordre que hem vist (amor, joventut dionisiaca, angoixa metafísica, desig d'ordre i d'Absolut)» (Gimferrer 1974: 130).

luto con lo divino: «Us clam per tot on Us voldria absent / i em faig un pler del meu propi lament / quan, a camp ras, trob la inútil eixida». Ambigua actitud del yo poético en su búsqueda: a la vez que lo desea lo quiere ausente, y el lamento por la imposibilidad de la búsqueda es precisamente motivo de placer. Vivanco refleja esta ambigüedad en la búsqueda de su Orfeo, pero parece despojar a su revelación final de todo rasgo religioso, a diferencia de lo que sucede en el soneto de Foix.

Ahora bien, por encima de todas estas correspondencias que presenta el poema de Luis Felipe Vivanco, hay una razón básica que explica esta semblanza del poeta de Sarrià a partir del mito de Orfeo. J. V. Foix se definía a sí mismo como un «investigador en poesía», poesía que está subyacente en la realidad circundante y que, por tanto, se debe explorar. En un escrito de 1935 —titulado luego «Del real poétic», al ser incorporado como prólogo a *Darrer Comunicat* (1970)—, manifiesta que el poeta «Cerca, entre les runes i els monuments de tots temps, els principis del misteri Si cal, conrea la màgia i fa ombres xineses a la paret del temps amb els elements que li proposa el real immediat. Cerca la vera realitat, el supracorrel, el real integrat» (Foix 1995: 7).¹⁵ Insiste en la misma idea en su conocida «Lletra a Clara Sobirós» publicada como prólogo a sus *Obres Poètiques* de 1964: «El poeta, mag, especulador del mot, pelegri de l'invisible, insatisfet, aventurer o investigador a la ratlla del son no espera res per a ell. Ni la redempció».¹⁶ Entendida así, la poesía se convierte en un medio de conocimiento, «més a prop de la religió i de la filosofia que no pas de la ciència» (Guerrero 1996: 21), siempre y cuando J. V. Foix recurre a la intuición y la imaginación. Y, precisamente, la literatura considerada bajo esta dimensión cognoscitiva tiende, en su extremo límite, a una «concepción órfica» tal como ha observado el profesor Vítor Manuel de Aguiar e Silva: «o escritor, ao emitir o seu texto, não só transfigura o real nomeado ou aludido, mas reinventa e ins-taura o próprio real, o real absoluto ..., com a urdidura encantatória do seu discurso» (Aguiar 1988: 333-334).

La poesía de Luis Felipe Vivanco también tiene su arranque en la realidad vivida y circundante pero para acceder a otra realidad. Es ésta una poética sobre la que teorizó en varios artículos. En uno de ellos sostiene que la poesía «además de creación, es conocimiento del mundo y de las cosas, que aspira a un *dentro* de éstas, inaccesible para la ciencia», para puntualizar luego, al comentar uno de sus propios poemas, que «...desde la realidad que estoy viviendo, pretende vivir otra realidad soñada —aunque situada y concretísima—, o mejor dicho, la misma realidad —esto mismo—, pero en otro sitio, en otro paisaje y otras horas recordados, vividos ya también, aunque no lo suficientemente» (Vivanco 1950: 20-24). Desde estos presupuestos escribe las obras de su etapa más representativa que el mismo Vivanco calificó de «realismo intimista trascendental».¹⁷ Para llegar a esa otra realidad Vivanco alude siempre al

15. A este respecto, Enrique Badosa precisa que «al aceptar el paisaje, el mundo físico, J. V. Foix acepta la inmediata realidad de los sentidos, y se complace en ella. La contemplación admirativa que le proporciona lo sensorial, lleva al poeta a tener acceso al mundo mágico de las analogías suprarreales y de las meditaciones sobrenaturales» (Badosa 1969: 23). Sobre los aspectos de la estética y escritura surrealista en su obra veáse Tricás (1986).

16. Como precisa Manuel Guerrero, este texto tiene el valor de una poética pues en él se encuentran las ideas claves de la poesía foixiana, «la identitat entre realitat i irrealitat, la multiplicitat de l'u i la unitat del tot, la figura del poeta com a iniciat i investigador, la necessitat de l'originalitat de l'escriptor, la llibertat absoluta com a consigna del creador amb una única servitud: la llengua y la comunitat» (Guerrero 1996: 24).

17. Recordemos brevemente la trayectoria literaria de Vivanco. Tras una primera poesía de juventud en la estela de Antonio Machado (parte de la cual rescató bajo el título de *Las mocedades*) entre 1927 y 1931 escribe *Memoria de la plata*, un original poemario en la línea del vanguardismo (sobre todo, surrealista) del momento, que permaneció inédito prácticamente en su totalidad hasta 1958. La temática y tono de sus dos siguientes obras —*Cantos de primavera* (1936) y *Tiempo de dolor* (1940)— responden a la declaración poética que antepone a la primera de ellas: «canto y escribo mis versos como hombre, como cristiano, como creyente y como enamo-

concepto de «imaginación creadora», necesaria para que la realidad sea «más realidad», idea que desarrolla en su artículo «Raíces temporales de la imaginación», donde afirma que «la realidad es inagotable para el que arraiga imaginacionalmente en ella» (Vivanco 1970: 732).

Ahora bien, estética y estilísticamente la poesía de Vivanco es muy distinta a la de J. V. Foix, y sólo a partir de 1970 (cuando comienza la creación de *Prosas propicias*) expresará su realidad íntima y social con una escritura poética, compleja e incluso —a veces— hermética, en la que se acumulan y encadenan analogías de índole surrealista. Es entonces cuando escribe este poema en homenaje a J. V. Foix recogiendo el sentir vertebral de su poética, la búsqueda de lo «real poètic», una realidad oculta (al igual que planteaba Dino Campana), pero una realidad total y más completa que la que nos rodea, lo que en suma se podría definir como «poiesis órfica». Pero además, Vivanco plasma tal intención en un discurso poético que en su técnica y su estilo recrea las pautas de la poesía de J. V. Foix.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1988⁸): *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- BADOSA, Enrique (1969): *Antología de J. V. Foix*. Barcelona: Plaza&Janés.
- CAMPANA, Dino (1989) [1914]: *Canti orfici e altre poesie*. Milano: Garzanti.
- CARBONELL, Manuel (1991): *L'obra en vers de J. V. Foix*. Barcelona: Teide.
- FERRÁN, Jaime (1987): *J. V. Foix*. Madrid: Júcar.
- FOIX, J. V. (1983) [1927] *Gertrudis*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1995) [1970]: *Darrer comunicat*, Barcelona: Quaderns Crema.
- GIMFERRER, Pere (1974): *La poesia de J. V. Foix*. Barcelona: Ed. 62.
- GUERRERO, Manuel (1996): *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries.
- ISER, Wolfgang (1987) [1976]: *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JENNY, Laurent (1976): «La stratégie de la forme». *Poétique*, núm. 27, 1976, p. 257-281.
- MIRALLES, Carles (1993): *Sobre Foix*. Barcelona: Quaderns Crema.
- STARA, Flavia (1997): *L'incanto orfico. Saggio su Dino Campana*. Bary: Palomar.
- TRICÁS PRECKLER, Mercedes (1986): «J. V. Foix y el surrealismo». *Dadá – Surrealismo: precursoros, marginales y heterodoxos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 91-95.
- VIVANCO, Luis Felipe (1950): «Aproximándome a la poesía temporal y realista». *Proel*, núm. 6, p. 15-27
- (1970): «Raíces temporales de la imaginación». *Homenaje a Xavier Zubiri*. Vol. 2. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, p. 729-742.
- (1976): *Prosas propicias*. Barcelona: Plaza & Janés, 184 p.

rado». El tono neorromántico y —en palabras del propio Vivanco— «retórica pretenciosa» de las anteriores obras se aquieta y depura hasta lograr la sobriedad expresiva de sus siguientes poemarios —*Los caminos* (1945-1948), *Continuación de la vida* (1949), *El descampado* (1957), *Lugares vividos* (1958-1965)—, caracterizados por el realismo contemplativo, intimista y trascendental ya señalado. En 1961, además, reunirá bajo el título *Lecciones para el hijo* varios poemas en prosa y poemas dramatizados.