

LA POESÍA DE JAIME DELCLAUX

Iñaki BETI SÁEZ

Universidad de Deusto–San Sebastián

Jaime Delclaux Ortiz de Bustamante nació en Bilbao en 1912. Su temprana muerte, en 1937, cuando sólo contaba con veinticinco años de edad, frustró una carrera poética que se intufaba brillante. Así lo vio el Premio Nobel Juan Ramón Jiménez, quien, tras la lectura de unas pocas poesías del poeta bilbaíno, se puso en contacto telefónico con él para expresarle el agrado que le habían producido¹.

No cabe duda de que, de haber podido desarrollar su sensibilidad, Jaime Delclaux se hubiera convertido en una de las voces más significativas de la poesía vasca contemporánea. Además de Juan Ramón Jiménez, otros escritores y poetas de la época, como es el caso de su paisano Blas de Otero, también repararon en la hondura y plasticidad de sus versos.

Si bien fue corta la trayectoria creativa de Delclaux –apenas son poco más de cien los poemas conservados– es sin embargo suficiente para hacernos una idea de la dimensión que pudo haber alcanzado y, de hecho, la que ya en algunos poemas alcanzó. Fue precisamente la calidad de sus versos lo que hizo que una serie de amigos suyos se preocuparan de reunirlos y publicarlos bajo el título *Poesías (Antología)*, en la Editorial Hispánica de Madrid, en

¹ Pablo Bilbao, en carta a Blas de Otero firmada el 29 de Mayo de 1936, da noticia de esta conversación telefónica tenida entre Jaime y Juan Ramón y asegura que éste último le dijo a Delclaux lo siguiente: «Zenobia me ha dejado un sobre con unos versos de usted. Me han gustado extraordinariamente y tendré muchísimo gusto de estar con usted un día de la próxima semana para hablar sobre todas estas cosas.» En Junio de 1936, los dos poetas se vieron por primera vez en Madrid.

1943. Según nos cuenta Pablo Bilbao², el libro se imprimió gracias a la generosidad de Javier Aznar Zavala, que corrió con todos los gastos. La Antología llevaba como pórtico un poema de Juan Ramón Jiménez, «Canción de Jaime», compuesto expresamente para la ocasión, y únicamente salieron a la calle 525 ejemplares. Más tarde, en 1977, volvió a imprimirse en Bilbao otra recopilación de sus poesías, más completa que la de 1943, con un prólogo de Antonio Elías³.

Desde un punto de vista temático, podemos decir que el «Yo» constituye el centro y eje central de su poesía. Se trata de composiciones intimistas, subjetivas y atentas a los movimientos de su propia conciencia. Como vamos a tener ocasión de comprobar, el amor, la muerte, la soledad, en definitiva temas universales que afectan a la esencia del hombre, aunque siempre contemplados desde una perspectiva individual, son los que configuran el punto de partida de su creación poética. Una creación poética caracterizada por un tono triste y melancólico, pero lejos de la desesperación ya que un inquebrantable sentimiento religioso está siempre presente e impregna cada uno de los versos. El poeta, incluso cuando centra la atención en hechos triviales de la existencia, se proyecta hacia un mundo trascendente de tal manera que sus poemas se convierten en una verdadera búsqueda de lo absoluto. No es difícil reconocer una clara influencia de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, poetas que son citados en «Remanso»:

«¡Si vieras qué hermoso de allí se ve el cielo!
Yo suelo sentarme en su banco de piedra,
casi soy feliz,

² Véase «Jaime Delclaux y Juan Ramón Jiménez», en *Periódico Ayuntamiento de Bilbao*, Setiembre, 1989.

³ *Poesía*, Antes Gráficas Grijelmo, S. A., Bilbao, 177. A partir de ahora citaremos por esta edición.

da sombra a mi cuerpo su frondosa hiedra
y leo en silencio liras de Fray Luis.

Y cuando la tarde sobre el firmamento
nos cambia de luz
leo en mi retiro con recogimiento
el místico canto de Juan de la Cruz»⁴

De los conceptos y términos claves de la poesía de Delclaux, no podemos afirmar ciertamente que sean absolutamente originales. Sin embargo, el acercamiento del poeta a la materia poetizada y la sinceridad de una poesía verdaderamente sentida, de una poesía que surge de experiencias vividas con intensidad, logran conmover al lector.

Una de las vivencias que conforman el núcleo temático de no pocos poemas del poeta bilbaíno es, como ya lo hemos apuntado, la de la muerte: la muerte propia y presentida y hasta anunciada, la muerte del otro (del próximo y prójimo) y la muerte de Cristo.

En «Yo sé que he de morirme pronto...», el poeta se enfrenta con su muerte individual aceptándola. Es más, su arraigado pensamiento cristiano hace que ésta se presente como una liberación más que como un desastre. Incluso se dirige directamente al creador pidiéndole que le acorte la vida para desprenderse «de las miserias de la vida»:

«Yo sé que he de morirme pronto...
y no me importa nada

.....
¡Señor, Señor! Aunque sé que he de morirme pronto
acorta lo que puedas mi jornada»⁵

Este sentimiento de desolación no cabe duda de que acerca a nuestro poeta al espíritu romántico. De todas formas, tampoco se puede observar, sobre todo si tenemos en cuenta el conjunto de la

⁴ «Remanso», op. cit., 16.

⁵ «Yo sé que he de morirme pronto...», op. cit., 21.

obra, un desprecio hacia el mundo a la manera de algunos poetas medievales porque ama y cree en la existencia y en la naturaleza en cuanto que son obras de Dios. El vivir presintiendo la muerte, como si realmente fuese consciente del poco tiempo que le quedaba de vida, le lleva a componer un poema sobre su propio entierro en el que imagina un cortejo formado por «una estrella, cuatro cisnes / el deseo, la esperanza / y veinte gaviotas tristes»⁶.

La cercanía de la muerte o la misma muerte en el otro desencadenan en Delclaux unos sentimientos de tristeza y melancolía más acusados. En «¡Silencio! Lee bajito», la enfermedad de una muchacha provoca temor, lamento y una resistencia a admitir el fatal desenlace. Le duele más la muerte de un ser querido que la suya propia:

«No sé, no sé
yo quisiera
no creer lo que me dicen,
el médico, su hermana, todos
los que no saben quererla:
Que se muera, que se muera
que se muera y lo repiten
con una obsesión de locos,
que más parece deseo
de que venga lo que temo»⁷

En «Oración lírica» es la muerte de Cristo en la cruz la que origina la explosión poética. El tono en estos versos de arte mayor sigue siendo de lamento y tristeza, y la agonía del Hijo de Dios, que aparece nombrado con sugestivas fórmulas como «blancor de blancura», «dulce paloma herida» o «cofre dueño del beso de Dios», es reflejada con un lenguaje tremendamente expresivo y abundante en imágenes líricas. Jesús muere en soledad, muere por la incomprensión del hombre, y el poeta se siente

⁶ «Baladitas de cristal (1)», op. cit., 43.

⁷ «¡Silencio! Lee bajito», op. cit., 24.

responsable y cómplice de la misma hasta el punto de pedir él también la crucifixión. Por otra parte, la resonancia unamuniana (*Cristo de Velázquez*) es evidente.

«apoyé con mis fuerzas la lanzada
epitafio de odio, que abrió Tu corazón.

.....
Dame sufrir la muerte del amor despreciado,
la muerte que no mata del sentimiento esquivo,
y como a Ti me claven su lanza en el costado
aquellos en que tengo el corazón cautivo.»⁸

En definitiva, en esta serie de poemas de vertiente elegíaca no se produce ningún tipo de teorización general en torno al problema de la muerte. Más que reflexivos, se trata de versos que recogen una lamentación sincera ante muertes muy concretas a través de un lenguaje escasamente retórico. Fijémonos, en este sentido, en la sencillez lingüística de «¡Silencio! Lee bajito».

La noche, el mar, el cielo, las estrellas, el silencio, las flores, etc, son otros de los términos-concepto claves que aparecen vertebrando el universo poético de Delclaux y que sirven para explicitar otro de los temas constantes en su poesía: la aspiración de paz y trascendencia.

El silencio y la noche son buscados y anhelados porque le hacen sentirse más cerca de lo absoluto. En varias ocasiones ambos conceptos aparecen de una u otra forma relacionados:

«Sigue el silencio de estrellas.
La noche ¡Qué buena amiga!
ha puesto sobre mis hombros
una inmensa capa negra.»⁹

⁸ «Oración Lírica», op. cit., 38.

⁹ «Baladitas de cristal (2), III», op. cit., 49.

«Yo solo quiero fundirme en el silencio de la noche
estrellada.»¹⁰

«¡Qué delicia!
Vivir sin pensar, en la noche;
cuando todo es una sinfonía azul,
de silencio y flores.
Deliciosamente triste.»¹¹

Nuevamente se impone la comparación con el romanticismo, pues la noche, al igual que para muchos poetas románticos, posee toda una serie de connotaciones y magia que hacen que Delclaux se sienta perfectamente identificado con ella. La noche, «buena amiga», es silencio, cesación de pensamiento, quietud, «sinfonía azul» con la que el poeta añora fundirse. Esta fusión, este perderse en la inmensidad de la noche y el silencio, no cabe duda de que posee tintes que nos hace recordar a la filosofía panteísta.

Junto a la noche y al silencio, el mar y el cielo son otros dos elementos naturales inabarcables de los que se sirve el poeta para emprender el vuelo hacia la trascendencia. Concretamente, el mar, «campanero del silencio», se convierte en el máximo protagonista de «Baladitas de Cristal (1)». Estamos ante el mar norteño, tan conocido y querido por el poeta, con todos sus elementos naturales propios: olas, rocas, espuma, muelle, playa, embarcaciones. Las horas de contemplación ensimismada que debió de pasar ante él le llevaron a una plena identificación poetizada a través de versos como los siguientes:

«Como el mar un infinito deseo,
de besar todas las cosas,
y, como el mar, roturas del sentimiento,
puñalada de unas rocas,
entre mis brazos abiertos.»¹²

¹⁰ «Yo sé que he de morirme pronto...», op. cit., 21.

¹¹ «Baladitas de cristal (1), II», op. cit., 40.

¹² «Baladitas de cristal (1), VI», op. cit., 41.

La naturaleza, pues, impregna buena parte de los versos de Delclaux, una naturaleza que le ayuda a trascender y a caminar en busca de lo inefable, en busca de un mundo «en que la luz duerma al cristal», «donde se casan las flores y los pájaros», «donde se entierran los besos muertos en el mar», «donde la esperanza es un presente eterno». Esta búsqueda constante se expresa en ocasiones en una voluntad de vagabundeo espiritual, en «un deseo inconcreto de vagar»

«Hacia los duendes de la risa
Hacia la idea malva
De la melancolía,
Para encontrar el alma
Que me falta
Y presiento,
Solitaria
De deseos.»¹³

El paso del tiempo, como un elemento distorsionador de momentos de plenitud y éxtasis, también aparece formando parte de la constelación temática que estamos repasando, los poemas «La hora indiferente» y «Hora parada» son, entre otros, un claro exponente de ello. En «La hora indiferente», por ejemplo, la sensación de fugacidad, al estilo manriqueño, es recogida despojando a determinados elementos naturales de sus signos más característicos de esplendor: «languidecen los lirios, / las rosas no suspiran el alba, / el mar se desnuda de olas»¹⁴. Si en Jorge Manrique la vida pasa y viene la muerte callando y sorprendiendo, en Jaime Delclaux la vida «resbala por un poniente de horas» y corre «como el féretro blanco de una niña»¹⁵.

¹³ «El momento eterno», op. cit., 77.

¹⁴ «La hora indiferente», op. cit., 60.

¹⁵ «La hora indiferente», op. cit., 60.

De la misma manera, el tiempo también es enemigo del amor, pues la separación inevitable de los amantes evita paralizar y por lo tanto eternizar el sentimiento.

«Unidas nuestras dos manos,
y nuestras bocas unidas,
junto a la acacia del lago
paró un momento la vida.
¡Ay amor!... todo ha pasado;
siguió la vida corriendo,
sobre el silencio del lago
y sólo quedó el recuerdo.

Pasa tan pronto la vida
que aún tu perfume en mis labios,
me parece que hace siglos
desde aquel que nos besamos.»¹⁶

El amor y la mujer, como acabamos de ver, en absoluto están ausentes de los versos del poeta bilbaíno. «Antes me querías», «Yo no me canso nunca de esperarte», «La tarde que no viniste», «Alegría», «Tristeza», «Posesión», etc, son canciones amorosas, nada artificiosas, que surgen de experiencias personales y donde el YO poético funciona como sujeto protagonista. El ambiente que rodea a los encuentros amorosos es siempre abierto: junto al río, lago, mar, jardín, y el léxico utilizado es abundante en términos como «beso», «caricia», «manos entrelazadas», «talle», «juego». Lo inestable y fugaz del sentimiento amoroso es remarcado con un tono de melancolía estando latente en todo instante un temor por la separación. La espera, el encuentro, el contacto y el alejamiento son los cuatro momentos de la experiencia amorosa cantados con más frecuencia.

Otra serie de poesías, en fin, discurren por una línea puramente anecdótica y descriptiva que contrasta llamativamente con el otro grupo de poemas, éste más abundante, en los que la

¹⁶ «Baladitas de cristal (1), XIX», op. cit., 46.

belleza y elevación del alma se imponen. Son los casos, por ejemplo, de «La solterona», «Retrato» y «La bienguardada».

Hasta aquí nos hemos venido refiriendo fundamentalmente al universo temático de nuestro autor, a las realidades y sentimientos objeto de su actividad poética. Reparando, pues, a continuación, y también muy brevemente, en los aspectos formales, cabría decir en primer lugar que en la corta obra de Delclaux se observa un predominio del verso libre o semilibre. Normalmente se entiende por verso libre «aquel que no está sometido a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual»¹⁷, es decir, al verso despojado de todo tipo de limitaciones en cuanto a metro, rima, etc. Sin embargo, en muchos de estos versos libres es posible poner de manifiesto la existencia de algunas pautas métricas y la tendencia a reproducir determinados ritmos. Y es esto, precisamente, lo que encontramos en *Poesías*. La mayor parte de las composiciones del poeta bilbaíno no encajan dentro de los cauces estróficos tradicionales, pero esto no quiere decir que carezcan de equilibrio interno. Es de destacar, por ejemplo, el sentido rítmico y musical acentuado conseguido con recursos como la inclinación a la asonancia, principalmente en «a-a» y «e-o», el cuidado acentual y la utilización de encabalgamientos.

Si nos centramos en este último recurso mencionado, los encabalgamientos, observamos cómo la pausa final de verso rara vez coincide con las pausas sintácticas o de sentido, es decir, no existe una plena correspondencia entre la métrica y la sintaxis. A los efectos rítmicos que produce esta modalidad de construcción, hay que añadir importantes valores estilísticos derivados de que la palabra o la frase encabalgada, al quedar distanciada del propio

¹⁷ Véase *Fundamentos de Poesía Española*, de Esteban Torre y Manuel Ángel Vázquez, en Ediciones Alfar, Sevilla, 1986, 78.

encabalgamiento, adquieren una especial relevancia. Fijémonos en los siguientes versos:

«Querías una gota de rocío
que apagase tu sed
vaga, de cosas inconcretas.
Nunca pude saber
tu deseo
lejano.
Y un día, te di un beso
interminable y blanco.
Y entonces ¡lo vi todo tan claro!»¹⁸

Los versos se van apoyando unos a otros para completar el sentido de las frases. El encabalgamiento puede afectar a las más diversas estructuras sintácticas: artículo y sustantivo, sujeto y verbo, etc. En Delclaux se ve claramente una tendencia a separar el sustantivo del adjetivo adquiriendo éste un poder sugestivo especial.

De todas formas, nos encontramos también con poemas que responden a un modelo estrófico concreto, como el caso de «La bianguardada», un romance de tono y temática dentro de una línea popular que nos hace recordar a los romances viejos por su ambiente serrano, por el tema (pérdida de la virginidad), por su forma dramática, por su técnica paralelística y, en fin, por algunos epítetos de evidente sabor épico con los que se caracteriza a los personajes («Y aquel caballero rubio, / el de la dulce mirada,»¹⁹).

El poema «Y se apagó la luz» está compuesto por seis estrofas de cuatro versos alejandrinos con rimas cruzadas, esto es, en forma de serventesio (ABAB). Por otra parte, se nota una predilección del poeta por los versos octosílabos. En «Baladitas

¹⁸ «Querías una gota de rocío», op. cit., 79-80.

¹⁹ «La bianguardada», op. cit., 86.

de cristal (1), VIII», la primera de las dos estrofas que configuran el poema es una especie de cuarteta asonantada:

«Llora, ríe, sufre, reza,
maldice, discute, canta,
pide, busca, grita, espera,
bendice, blasfema y ama.»²⁰

Reparemos en los paralelismos que se establecen entre los versos 1º y 3º y 2º y 4º en cuanto al número de palabras, acentos, etc. Igualmente, en el poema XIX de «Baladitas de cristal (1)», que hemos transcrito anteriormente (véase nota 16), tenemos dos cuartetas asonantadas y una tercera en la que los versos impares quedan libres y los pares casi llegan a la asonancia («labios / besamos»).

Así pues, sin estar sometidos a esquemas rígidos, Delclaux cuida mucho los aspectos combinatorios del verso. Y a veces, tras una aparente sencillez y total libertad, se esconde una exquisita elaboración.

En el apartado de la adjetivación, llama poderosamente la atención, además de los «dobletes», la presencia del color y la sensación de plasticidad que producen: «brazo rosa fino», «niña rosa», «vientre incierto y negro», «mundos misteriosos y verdes», «jardín blanco y triste», «luna tímida y pura», «silencio interminable y plata», «silencio malva rojo»... Como puede verse muchos adjetivos proporcionan al sustantivo no humano características animadas («luna tímida», «jardín triste»), de tal manera que se produce una desobjetivación del mundo y la naturaleza se convierte en espejo de la interioridad del poeta. Observamos también cómo conceptos como «silencio» adquieren una presencia singular por medio de una adjetivación cromática («plata», «malva rojo»). Sensaciones táctiles, olfativas y visuales

²⁰ «Baladitas de cristal (1), VIII», op. cit., 42.

se asocian en construcciones sinestésicas como «fino olor violeta», etc. El oro y la plata, metales de un color intenso, son utilizados recurrentemente para calificar realidades tanto abstractas como concretas: «palabras de oro», «milagro de oro», «silencios de plata», «espada de plata».

Símiles cargados de expresividad, por la originalidad del término con el que se compara, son igualmente frecuentes («Y la noche era como una mano inmensa»). Pero es quizás en el apartado de las metáforas donde el poeta consigue transmitir al lector emociones más intensas. Son múltiples y variados los tipos de metáfora utilizados. Siguiendo a José María Díez Borque²¹, podemos hablar de metáforas simples impuras («Y tus ojos son dos lágrimas...»), «la ilusión es un pájaro que no se duerme nunca»); oposicionales («tu cabeza, milagro de oro», «Y el mar, lento murmullo de plata,»); metáforas del tipo A de B («palabras de miel», «ojos de rocío malva», «talle de frágil narciso blanco»); del tipo B de A («en los pétalos austeros de tus labios»); metáforas puras («Por guardar bien mi paloma», siendo paloma = virginidad); y, por último, metáforas enlazadas de distintas modalidades («mi brazo, fuerte rama / en la flor de tu talle,»).

El oxímoron, es decir, la atribución a una realidad de rasgos que por su propio significado parece excluir, y la personificación, o sea la atribución de cualidades propias de seres animados a realidades inanimadas, o cualidades humanas a seres animados o inanimados, son otros dos de los recursos utilizados con asiduidad. Ejemplos del primero serían construcciones como «noche blanca» o «silencio hablador» y, de personificaciones, nos los encontramos en versos tan delicados como los siguientes:

²¹ Véase la clasificación de metáforas propuesta por Díez Borque en *Comentario de textos literarios*, Ed. Playor, Madrid, 1977.

«Ahora todos descansamos
 en el místico conjuro de nuestro mar plateado
 que duerme en su cuna de algas
 su inefable sueño blanco»²²

En los poemas de Delclaux, «las estrellas huelen a nostalgia», «mueren las horas sin dejar el recuerdo», «las gaviotas juegan a columpios de luz y cristal» y vemos «olas saltar a la comba». Toda la realidad y toda la naturaleza aparecen vivificadas y humanizadas, creando expresados metafóricos y simbólicos de gran belleza y plasticidad.

En contraste con este tipo de lenguaje, retórico pero sin excesivas estridencias, nos encontramos con otras composiciones en las que la cotidianidad es reflejada a través de un léxico despojada de afectación. Fijémonos, en este sentido, en los primeros versos de «La solterona»:

«¿Y dices que vives?
 Por la mañana, tu misa a las 9,
 con las mismas oraciones de tu mismo libro.
 A las once menos 20,
 el cuidado del canario,
 hoja de lechuga verde.
 Un chaleco (de punto) inacabable,
 para el ropero de pobres de San Vicente.
 Un poco de correcto cotilleo,
 con la vecina de enfrente.»²³

El tema del poema viene a ser la rutina en la que se sumerge una mujer solterona y libre de responsabilidades familiares. Para transmitir un ambiente de soledad y cotidianidad, el poeta se sirve, fundamentalmente, de dos recursos. En primer lugar, de la utilización de un léxico de absoluta sencillez y desprovisto de figuras retóricas, salvo en el caso del epíteto «verde» atribuido a la lechuga que resulta «impertinente» por su obviedad. Y en

²² «Entre la niebla de la tarde y los besos de ella», op. cit., 33.

²³ «La solterona», op. cit., 71.

segundo lugar, una construcción basada en el paralelismo y la repetición. En los versos transcritos se enumeran cuatro acciones llevadas a cabo por la solterona: asistencia a misa, cuidado del canario, confección de un chaleco y el cotilleo de la vecina. Dichas acciones se plasman por medio de una sintaxis simple y de unidades versales que se suceden con similar estructura. La precisión en el horario, la especificación de que se trata de un chaleco «de punto», la expresión «correcto cotilleo», etc, son también claros índices de una cierta ironía que, por otra parte, no es muy frecuente en nuestro autor. Esta arquitectura que someramente hemos esbozado aquí viene a reforzar de manera adecuada el tema de la rutina que se pretende transmitir al lector. La forma, pues, se adapta perfectamente a la idea. Y éste es, precisamente, uno de los mayores aciertos del poeta bilbaíno.

Por último, ya que no es nuestra intención hacer una enumeración exhaustiva de todos y cada uno de los rasgos que caracterizan la obra de Delclaux, voy a referirme a otro aspecto estilístico que cobra cierta importancia: la dramatización. Es sabida la afición del poeta por el teatro. Concretamente, Antonio Elías, en su prólogo a *Poesías*, nos dice que Jaime, que fue uno de los fundadores del grupo «Alea» nacido a la sombra del Ateneo de Bilbao, poco antes de morir estaba preparando una versión escénica de «algo tan poco «escenificable» como la leyenda *Los ojos verdes* de Bécquer»²⁴. Esta afición por el teatro se evidencia en su poesía en una tendencia a la utilización del diálogo en función de conseguir una mayor inmediatez y expresividad. El diálogo en ocasiones es directo (oímos la voz de un tú) y otras diferido, en el sentido de que es el propio poeta con su voz el que cuenta. Esta segunda modalidad, por ejemplo, la encontramos en «Retrato»:

²⁴ En *Poesías*, op. cit., 11.

«Te vi cuando el camino se partía,
 y me dijiste en versos
 la segura vaguedad
 de mis deseos.
 ¿Por cuál? -te pregunté-,
 y tú te sonreías de mi duda.
 Por este -me dijiste- y tus ojos
 tenían la nostalgia de dos rayos de luna.»²⁵

Y la primera, en estilo directo, en «La muerte»:

«Yo tengo para mí que soy encantado
 y me basta”
 -le dijo la fe al escéptico Sancho-»²⁶

En suma, para terminar este breve recorrido por la obra de Jaime Delclaux, habría que decir que se trata de una poesía que brota de lo individual, de una poesía orientada hacia las pasiones del Yo y su contorno humano. La tendencia a eliminar lo personal, sentimental, patético, anecdótico y rehuir de la efusión directa fue algo muy característico de la llamada poesía deshumanizada entre los años 1920-1930. En este periodo, la distancia entre la realidad humana, psíquica emocional y la poesía se agrandó enormemente. Por el contrario, en el bilbaíno nos encontramos con una poesía perfectamente equilibrada en la que el sentimiento se expresa con sencillez al mismo tiempo que con profundidad. Se trata en fin, de una lírica que desecha la evasión hacia los juegos del lenguaje y de la fantasía y que recoge emoción y contenido humano con una gran carga de espiritualidad.

Es difícil encajar plenamente la poesía de Jaime Delclaux en algún movimiento concreto de preguerra. Pese a todo, yo me inclinaría a definirla como una poesía de fondo romántico

²⁵ «Retrato», op. cit., 98-99.

²⁶ «La muerte», op. cit., 68.

materializada a través de un lenguaje con evidentes resonancias modernistas.

