

# CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



*Manuel de la Torre*

VOL. 1, núms 1-2,  
tomo 1, 1984

2



Universitat de les Illes Balears  
 Servei de Biblioteca i Documentació  
 Edifici Ramon Llull



X102

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5105514385

Rv. 00652

# CALIGRAMA



# *caligrama*



## CALIGRAMA

revista insular de filología

### REDACCION-ADMINISTRACION:

Sección de Filología Hispánica  
Facultad de Filosofía y Letras  
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5  
Teléf. (971) 207111 (ext. 215)  
07071 PALMA DE MALLORCA  
España

### SECRETARIO DE REDACCION:

Perfecto-E. Cuadrado Fernández

### CONSEJO DE REDACCION:

Bartolomeu Bauçà.-Carme Bosch.-  
Francisca Caimari Frau.-Perfecto-E.  
Cuadrado Fernández.-Francisco J.  
Díaz de Castro.-Josep A. Grimalt  
Gomila.-Jordi Larios.-Josefina Man-  
chado Lozano.-Teobaldo Noriega.-  
Maria Payeras Grau.-Sebastià Roig.-  
José Servera Baño.-Cathy Sweeney.-  
A. Patricia Traperó Llobera.- Anto-  
ni Vañó-Cerdà.-Josep M. Vidal Roca.

Colaboración gráfica, portada e ilustracio-  
nes interiores de Roca Fuster.

**CALIGRAMA**  
revista insular de filología

**Volumen I**  
núms. 1-2

**Tomo 1º**



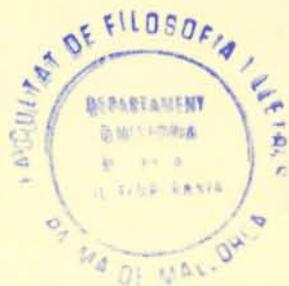
© Caimari Frau, Francisca  
Cuadrado Fernández, Perfecto E.  
Díaz de Castro, Francisco J.  
Garrido, Rosa  
Larios, Jordi  
Payeras Grau, Maria  
Reis, Carlos  
Servera Baño, José  
Smith, Dawn L.

para los artículos insertados en esta revista

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta revista puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotoestático, grabación, etc., sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

Edición a cargo de Prensa Universitaria

Printed in Spain - Impreso en España  
Dep. Legal. P.M. 478/1984



## INDICE

*Los poemas póstumos y la significación del tiempo  
en la poesía de Jaime Gil de Biedma*

*María Payeras Grau*

9

*Un exemple de revisió en la poesia de Josep Carner*

*Jordi Larios*

43

*Un hipotético soneto surrealista de Valle-Inclán.*

*Análisis de "Rosa de Sanatorio"*

*Jose Servera Baño*

53

*La poesía de Miguel Labordeta*

*Francisco J. Díaz de Castro*

65

*Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa (2).*

*Surrealismo, movimiento surrealista y poesía  
surrealista en Portugal*

*Perfecto E. Cuadrado Fernández*

91

*Ideología y representación literaria*

*Carlos Reis*

137

*El concepto de la fortuna en "La vida y muerte  
de Herodes" de Tirso de Molina*

*Dawn L. Smith*

181

*Algunas reflexiones sobre el verso 20 del "Poema del Cid",  
¡Dios, que buen vasallo! ¡si oviesse buen señor!*

*Rosa Garrido*

191

*El epistolario de Santa Teresa de Avila:  
Estudio sintáctico-estilístico*

*Francisca Caimari Frau*

201

**LOS POEMAS POSTUMOS Y LA SIGNIFICACIÓN  
DEL TIEMPO EN LA POESÍA  
DE JAIME GIL DE BIEDMA**

**Maria Payeras Grau**

(Universidad de Palma de Mallorca)





Mediando la década de los 50, surge en España un grupo poético de considerable interés, cuya aportación a las letras de las últimas décadas no radica únicamente en sus entregas poéticas, de indudable valor, sino, muy principalmente, en haber roto con la atonía general de la literatura del momento, dignificándola y abriendo una brecha de exigencia poética cuyos efectos no tardan en hacerse notar.

Señala Florencio Martínez <sup>1</sup> como característica de este grupo el hecho infrecuente de que nace sin estruendosas proclamas y sin renegar de anteriores maestros. Su irrupción en el campo poético se realiza, pues, de forma silenciosa; pero sus frutos se dejan ver muy pronto cuando sus opiniones acerca del compromiso y del conocimiento poético avivan inquietudes dormidas y encienden controversias de las que, en conjunto, va a beneficiarse la poesía de esos años.

A este grupo de autores pertenece el poeta catalán Jaime Gil de Biedma, cuya extracción social y cuya educación difieren sensiblemente de la de sus compañeros de aventura. Singular en estos aspectos biográficos, lo es también en algunas características de sus obras que más adelante comentaré.

Sin que esto invalide la observación anterior, son también muchas las afini-

---

(1) MARTINEZ RUIZ, Florencio: *La nueva poesía española. Antología crítica*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

dades que le relacionan con el grupo, participando de las características comunes ya señaladas por la crítica <sup>2</sup>.

Mención aparte requiere un hecho en particular que puede observarse en varios autores del grupo. Se trata de una crisis ideológica y vital, patente en sus obras poéticas a partir de un momento que es imprescindible fijar para cada uno de los autores y que obliga a algunos de ellos a un viraje en su producción, pero que se manifiesta en Gil de Biedma de forma mucho más violenta.

Entre los autores cuya crisis se hace patente en las respectivas poéticas podemos citar, por su importancia, a José Angel Valente, Angel González y José Manuel Caballero Bonald.

En todos ellos puede señalarse de modo muy esquemático una evolución

---

(2) Véanse, entre otros, los siguientes estudios:

- ALVARADO TENORJO, Harold: *La poesía española contemporánea*. Ed. La oveja negra. Bogotá. s/f.
- ASIS, María Dolores: *Antología de poetas españoles contemporáneos*. Ed. Narcea. Madrid, 1978.
- BOUSOÑO, Carlos: "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", en *Poesía 1960-1971 en Ensayo de una despedida* de Francisco Brines. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1974.
- CANO, José Luis: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1974.
- CARNERO, Guillermo: "Poesía de postguerra en lengua castellana" en *Poesía*, nº 2, págs. 77-90.
- CIPLIJAUSKAITE, Birutė: *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Ed. Insula. Madrid, 1966.
- GARCIA HORTELANO, Juan: *El grupo poético de los años 50*. Ed. Taurus. Madrid, 1980.
- GARCIA POSADA, Miguel: *40 años de poesía española*. Ed. Cincel-Kapelusz. Madrid, 1979.
- GONZALEZ MARTIN, Jerónimo: *Poesía hispánica 1939-1969*. Ed. El Bardo. Barcelona, 1970.
- HERNANDEZ, Antonio: *Una promoción desheredada: la poética del 50*. Ed. Zero zyx. Madrid, 1978.
- JIMENEZ, José Olivio: *Diez años de poesía española 1960-1970*. Ed. Insula. Madrid, 1972.
- LUCAS, Joaquín Benito: *Literatura de la postguerra: La poesía*. Ed. Cincel. Madrid, 1981.
- MARCO, Joaquín: "La poesía" en *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Crítica. Barcelona, 1981.
- MIRO, Emilio: "La poesía desde 1936" en *Historia de la Literatura española*. Ed. Guadiana. Madrid, 1974.
- RIBES, Francisco: *Poesía última*. Ed. Taurus. Madrid, 1975.
- RUBIO-FALCO: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Ed. Alhambra. Madrid, 1981.
- VILUMARA, Martín: "Notas para un estudio sobre la poesía española de postguerra" en *Camp de l'arpa* nº 86, págs. 13-27.

que, partiendo de un intimismo lírico, a menudo de corte existencialista, avanza hacia posturas de compromiso histórico y conoce, finalmente, una tercera etapa de ruptura temática (y a menudo también formal) con su poesía anterior.

Sería muy interesante analizar las características y las consecuencias que dicha ruptura reviste para cada poeta, aunque resultaría excesivamente prolijo para el propósito de este artículo. Por este motivo mi intención consiste tan sólo en señalar la importancia que tiene esta crisis en el caso de Gil de Biedma ya que se resuelve de modo drástico, como a continuación se verá.

En 1968, con la aparición de *Poemas póstumos* el autor da por terminada, al menos hasta la fecha, la sucesión de sus libros de poemas, naciendo (de forma radical o paulatina) su voluntad de alejamiento del quehacer poético sin que por ahora una nueva colección de poemas haya venido a romper esta dinámica de alejamiento.

Sin duda, la inactividad poética de Gil de Biedma no obedece al descuido ni a la inercia y procede, en cambio, de una actitud meditada. Prueba de ello son las reflexiones pertinentes publicadas en distintas ocasiones, las cuales, además de demostrar, como digo, lo deliberado de tal actitud, pueden arrojar mucha luz sobre el talante poético del autor. El afirma que cualquier explicación de por qué no escribe pasa necesariamente por preguntarse las razones que le impulsaron en otro tiempo a escribir. Obviando la respuesta más inmediata de que el hombre escribe para burlar a la muerte, transcribiré a continuación algunos fragmentos de esas reflexiones, particularmente reveladores:

*"... según los psiquiatras, en la vida humana hay tres crisis profundas, que son la crisis de identidad, la crisis de integridad, y la crisis de contingencia, que se corresponden al paso de la adolescencia a la juventud, la crisis de identidad, la crisis de integridad al paso de la juventud a la edad madura ... y la crisis de contingencia es la admisión de que uno es un personaje contingente, que le ha tocado vivir una vida, y... que realmente el mundo no se agota en él, y que pasa, ha pasado ya, y pasará"*.

*"La crisis de identidad está muy clara: es el momento en que uno tiene que inventarse una identidad a sí mismo, es decir, uno es una letra en blanco, y tiene que inventarse una identidad, decidir quién va a ser; la crisis de integridad se produce al final de la juventud cuando uno se da cuenta de que ya se ha inventado y ya se ha hecho, con lo cual, primero, se encuentra con que una gran parte de lo que hay que hacer en la vida ya lo ha hecho, segundo, se encuentra muchas veces, casi siempre, con que eso que ha inventado, esa identidad que se ha creado, le disgusta, entre otras cosas, y de entrada, porque al crearse ésa, ha impedido la creación de cualquier otra, es decir, ha elegido y le molesta también porque una vez que esa identidad se ha creado, tiene que convivir con ella de la noche a la mañana, dormido y despierto. Generalmente, yo creo que los seres humanos lidiamos mucho mejor con la crisis de identidad, con la crisis de juventud, quizá*

*con la crisis de contingencia, con la crisis de vejez, que con la crisis de integridad, que con la de descubrirse*"<sup>3</sup>.

*"... yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese Big Brother insomne, omnisciente y ubicuo-Yo"*<sup>4</sup>.

Esta última explicación, mucho más romántica que la anterior, está, sin embargo, ligada a ella de forma sutil. Está claro, según se desprende de estas palabras, que para Gil de Biedma el nacimiento de su poesía coincide con el nacimiento de la personalidad que habrá de desarrollar después como adulto. De ahí procede la romántica duda de si quiso hacer poesía con su pluma o con su vida. No importa. Lo cierto es que en ese momento tuvo que inventarse un personaje mitad real, mitad ficticio, que va a ser protagonista de sus versos y su vida. Ese personaje que nace para la Literatura en 1949, cuando el autor tiene diecinueve años, es el que aparece en la obra poética de Gil de Biedma hasta 1968, fecha de publicación de su último libro (*Poemas póstumos*)<sup>5</sup>. Conviene aclarar, con todo, que en esta obra puede leerse claramente esa "crisis de integridad" de la que el poeta nos habla, superponiéndose a ese primer personaje (el que aparece en sus dos primeros libros) un "segundo yo" que actúa como contrapunto crítico respecto del primero. Con la aparición de *Poemas póstumos* culminan, pues, unos veinte años de lenta actividad poética. Principio y final de su poesía coinciden de ese modo con el inicio y fin de su plenitud vital. Así pues, la otra crisis, la de contingencia, viene a coincidir con su más o menos completa inactividad poética. En este caso no es aventurado suponer que una obsesiva preocupación por su tiempo personal es lo que le obliga a frenar su carrera poética.

Ahora bien: existe una grave objeción a esta hipótesis que es preciso considerar. Gil de Biedma ha sido siempre un autor lento y poco prolífico. El mismo lo admite sin reservas y lo justifica ampliamente con razones clarificadoras también para la indagación que aquí se efectúa:

*"Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradic-*

---

(3) GIL DE BIEDMA, Jaime: "Acercas de por qué no escribo" en *Argumentos* nº 21, págs. 46 y 47.

(4) GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982. Contraportada. A partir de ahora citaremos esta edición por las siglas L.P.V.

(5) GIL DE BIEDMA, Jaime: *Poemas póstumos*. Col. Poesía para todos. Madrid, 1968.

*ciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica. Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra —casi sin darse cuenta— algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir”<sup>6</sup>.*

Siendo, como es, un autor lento, podría oponerse a la idea que vengo esbozando el hecho indiscutible de que con posterioridad a los *Poemas póstumos* ha ido escribiendo y a veces publicando algunos poemas (aunque la mayoría de ellos hayan quedado inconclusos o hayan sido destruidos). Es evidente que la grave decisión de no escribir que se anunciaba tras su último libro de poemas ha sufrido desde entonces alguna vacilación, manifiesta, como digo, en los escasos poemas fechados con posterioridad que el autor incluye en la última edición de sus poesías completas, y en la corrección y remodelación de viejas entregas. Conviene ahora resolver si esto anula las premisas precedentes o no, lo que nos conduce de nuevo a una pregunta anterior: ¿por qué ha vuelto a escribir Gil de Biedma?

Las respuestas más obvias son las siguientes: una, que el autor sucumbe a la tentación de escribir de forma irreflexiva, dejándose llevar por la rutina adquirida o por una necesidad que le ha acompañado siempre a lo largo de sus días; otra, que olvidando su anterior decisión (que quizás nunca fue rotundamente formulada), ha dado con esto una solución de continuidad a sus obras que tal vez cristalice en otro libro de poemas; una última solución será la de que el autor ha elaborado estos últimos poemas como un reto personal frente a su meditada inactividad poética.

Nadie puede prever lo que el autor hará en el futuro. Ni siquiera él mismo si debemos creer sus recientes manifestaciones. Ahora bien, dando por válido el testimonio de su entrañable amigo Angel González (y no hay razón para no hacerlo así) debemos concluir que la respuesta más próxima a la verdad es la última, ya que el poeta asturiano manifestó en el curso de una conversación informal que el motivo por el cual Gil de Biedma había escrito nuevamente algunos versos era el deseo de autodemostrarse su capacidad para seguir haciéndolo.

Salvando, pues, las posibles revelaciones que nos depare el futuro, podemos pensar en la obra de Gil de Biedma como un todo coherente y, en cierto modo, cerrado (ya que partiendo de la base anterior, difícilmente se verá modificada en lo sustancial).

Un tiempo marcó la aparición de esta poesía y otro tiempo su acabamiento, y es la preocupación por el tiempo la constante esencial de toda su obra. La obsesión por el tiempo ha venido por lo tanto a marcar pautas y a fijar consecuencias en la obra de un autor que en una frase de ya inevitable referencia advierte: “Los únicos temas de mi poesía son el tiempo y yo”<sup>7</sup>. Intentaré, pues, recorrer su obra tratando de mostrar la visión del tiempo que en ella se contempla, ya que tan decisiva se ha mostrado.

---

(6) *L.P.V.* págs. 17 y 18.

(7) MANGINI, Shirley: *Gil de Biedma*. Ed. Júcar. Barcelona, 1980. Pág. 110.

Me serviré para este análisis de la más reciente edición, ya citada, de sus poesías completas, entendiendo que su estudio debe ceñirse a la forma última que le ha dado el autor, respetando su actual división, aunque dejando constancia de que algunos libros, publicados en volumen aparte fueron luego refundidos en los tres libros de los que consta actualmente *Las personas del verbo*. Para mayor claridad voy a enumerar seguidamente los libros publicados hasta hoy por Jaime Gil de Biedma:

- *Compañeros de viaje*. Ed. Joaquín Horta. Barcelona, 1959.
- *Cuatro poemas morales*. Ed. Joaquín Horta. Barcelona, 1961.
- *En favor de Venus*. Colección Colliure. Barcelona, 1965.
- *Moralidades*. Ed. Joaquín Moritz. Méjico, 1966.
- *Poemas póstumos*. Colección Poesía para todos. Madrid, 1969.
- *Colección particular*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969.
- *Las personas del verbo*. Barral editores. Barcelona, 1975.
- *Antología poética*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- *Las personas del verbo*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Considerando que las dos ediciones de *Las personas del verbo* recogen sus obras completas y que quedan consignadas en esta lista dos antologías (la de Alianza Editorial, al cuidado de Javier Alfaya, y la que bajo el título de *Colección particular* realiza el mismo autor por encargo de Ed. Seix Barral), quien quiera conocer las modificaciones que los libros restantes han sufrido a lo largo de los años, puede acudir a las notas del autor con que termina cada edición de *Las personas del verbo*. A ellas me remito.

*Compañeros de viaje* es, según se acaba de ver, el primer libro publicado por Jaime Gil de Biedma, pero *Las personas del verbo* se abre con un poema rescatado de una obra anterior, que jamás vió la luz como tal, titulado "Según sentencia del tiempo"<sup>8</sup>. Es un ejercicio de estilo, lastrado por una excesiva retórica, que, con todo, nos introduce magníficamente en el tema a tratar puesto que es el tema temporal el que a través de esta composición poética inaugura toda su obra.

Con una extrema distorsión sintáctica, describe el anhelo del hombre por fijar y detener el tiempo hasta admitir que éste ha dictado una inapelable sentencia: el hombre debe regresar, llanto y tierra, al barro ancestral que lo formó.

Entrando ya en el análisis de *Compañeros de viaje*, hay que dejar constancia de que este libro se configura en tres apartados, titulados respectivamente "Ayer", "Por vivir aquí" y "La historia para todos".

En el primer apartado "Ayer", un profundo sentido de la amistad se revela desde el primer momento. El sentimiento amistoso no nace únicamente de la necesidad de compartir sueños, confesiones e inquietudes personales, sino también del reconocimiento de estar irremediablemente unido a otras gentes, por encima del gesto y la palabra, unidos por el paso de un tiempo que les es común y que algunas veces comparten. Son gentes que participan del instante actual del poeta, pero cuya ra-

---

(8) L.P.V. pág. 11.

zón de ser puede estribar en el futuro que todos esperan y, sobre todo en ese ayer que les es común.

Y es también el mundo de ayer el que se encuentra en la serie de poemas titulada "Las afueras". Sobre dicha serie el autor afirma haber querido reflejar parte de su mundo de adolescencia. El título nos remite a un recinto cercado por un exterior lejano y, tal vez, inaccesible. La infancia y la adolescencia del poeta se desarrollan en diversos escenarios, a veces urbanos, a veces campestres, ambos reflejados en estos versos; pero siempre está presente la sombra protectora de la casa paterna, desde la que el joven atisba un mundo exterior que le atrae progresivamente un poco más de lo que le atemoriza, y que espera para ser algún día conquistado.

En estos poemas, se encuentra a nivel simbólico una clara oposición entre el mundo del sueño y el de la vigilia, como símbolos de la placidez, uno, y del dolor el otro.

Muy ligado con estos dos planos simbólicos, encontramos el tema de la noche que en algunas ocasiones aparece como preludeo de la muerte:

*"Sus sigilosos dedos de tiniebla  
tientan la piel exasperada, rozan  
las yemas retraídas de los párpados.*

*Y la noche se llega hasta los ojos,  
inquieta las inmóviles pupilas,  
golpea en lo más tierno que aún resiste,*

*en el instante de ceder, irrumpe  
cuerpo adentro, la noche, derramada,  
y corre despertando cavidades*

*retenidas, sustancias, cauces secos  
lo mismo que un torrente de mercurio,  
y se disipa recorriendo cuerpo.*

*Es ella misma cuerpo, carne, párpado  
adelgazado hasta el dolor, latido  
de mucha muerte insomne,*

*forma sensible de la ausencia —ciego  
de noche gira el pensamiento.  
Y la rosa de rejalar, allí*

*donde fue la memoria, se levanta,  
cabeza de corrientes hacia el sueño  
total del otro lado de la noche"<sup>9</sup>.*

---

(9) L. P. V. pág. 29.

La noche como preludeo y símbolo de la muerte puede oponerse al día o, más concretamente, al mediodía que (probablemente por influencia de Jorge Guillén) se yergue como símbolo de la plenitud y la vitalidad.

*"De pronto, mediodía.  
Y se olvida el camino que trajimos  
y aquel, acaso anhelo.*

*Más allá de los puentes,  
alta, sobre la tierra prometida,  
la ciudad cegadora se agrupaba  
lo mismo que un cristal innumerable"<sup>10</sup>.*

Como se ve, la temporalidad cumple en la obra de Jaime Gil de Biedma un papel simbólico, que en este primer apartado podría resumirse en la oposición día-noche, correlativos a muerte-vida, que también representan probablemente la disyuntiva temor-esperanza que en el ánimo adolescente abre la perspectiva del futuro.

Los recuerdos de infancia y adolescencia en su descripción de anteriores situaciones y estados de ánimo, mantienen un difícil equilibrio entre el sentimentalismo moderado y el distanciamiento crítico de suave tono irónico. Basta comparar los siguientes fragmentos:

*"Eran las noches incurables  
y la calentura.  
Las altas horas de estudiante solo  
y el libro intempestivo  
junto al balcón abierto de par en par (la calle  
recién regada desaparecía  
abajo, entre el follaje iluminado)  
sin un alma que llevar a la boca.*

*Cuántas veces me acuerdo  
de vosotras, lejanas  
noches del mes de junio, cuántas veces  
me saltaron las lágrimas, las lágrimas  
las lágrimas por ser más que un hombre, cuanto quise  
morir  
o soñé con venderme al diablo,  
que nunca me escuchó"<sup>11</sup>.*

[...]

---

(10) L.P.V. pág. 31.

(11) L.P.V. págs. 45 y 46.



la única verdad se impone. De principio a fin, a lo largo de toda la poesía de Gil de Biedma, reaparece este utópico deseo; pero en este poema, la posibilidad de aferrarse al tiempo ido a través de la memoria le emparenta muy de cerca con José Ángel Valente, quien la desarrolló especialmente en *La memoria y los signos*<sup>15</sup>.

“Por vivir aquí” como núcleo central de este libro engloba una serie de poemas que entroncan, algunos de ellos, con el primer apartado. Son los que hasta aquí se han analizado. Otro grupo sigue la corriente temática de “La historia para todos”. Queda, pues, un tercer grupo independiente de variado signo. Sin embargo, y a *grosso modo* puede decirse que mientras el primer grupo de poemas centra su temática en torno al pasado y el último se proyecta hacia el futuro, ese grupo intermedio del que ahora paso a ocuparme gira en torno a problemas del presente. Claro está que esta división sólo puede admitirse atendiendo a la operatividad de la exposición, y en ningún caso debe entenderse aplicable en un sentido estricto.

Resulta reveladora el “arte poética” que dedica a Vicente Aleixandre —quien, como es sabido, actuó como “guía” y orientador para los autores de los 50—. En ella Gil de Biedma anota como motivos de su poética aquellos más próximos y cotidianos, atendiendo a las sensaciones más que a los hechos que las provocan. Y, desde luego, un tema clave:

*“Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma”<sup>16</sup>.*

Algo entrañable representa, sin duda, para el poeta la posibilidad de expresar esos temas en los que él mismo va desgranando su ser, dejando retazos de sueño o de recuerdo. Esa aproximación a lo cotidiano y a lo personal y entrañablemente humano no es una innovación llevada a cabo por Gil de Biedma y sus compañeros de generación, pero sí es verdad que todos ellos se empeñan en esta empresa con éxito y favorecen su efectividad poética mediante un culto sin precedentes a la palabra como materia prima del verso. En el caso de Jaime Gil de Biedma la cotidianidad de los temas elegidos corre paralela con la voluntad de uso de un léxico también cotidiano —sin que ello sea obstáculo para el uso de otro vocabulario más amplio cuando el tono lo requiere, con lo que también coincide con otros autores del grupo. Pero debo insistir en que lo fundamental es el respeto por la palabra como fundamental unidad poética. A este respecto la hispanista Biruté Ciplijauskaitė en un interesante estudio sobre las poéticas de las principales corrientes literarias de estos dos últimos siglos<sup>17</sup>, dedica unas magníficas páginas a estudiar el relevante

---

(15) VALENTE, José Ángel: *La memoria y los signos*. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1966.

(16) *I.P.V.* pág. 39.

(17) CIPLIJAUŠKAITĖ, Biruté: *El poeta y la poesía*. Ed. Insula. Madrid, 1966.

papel asignado a la palabra por los poetas de las últimas décadas, explicándolo como resultado de un proceso de depuración literaria tendente a lograr una mejor "esencialidad" poética, carente de ornamentación superflua. Esa observación general puede aplicarse sin duda a Gil de Biedma, autor cuya imaginería se mantiene siempre dentro de unos límites, siendo además su función conceptual y no decorativa.

Uno de los temas que se revela fundamental en la obra de esta poeta es el amoroso. El amor aparece ya desde este primer libro como una experiencia truncada e insatisfactoria. Impera ante todo un sentimiento de soledad, tanto en "Idilio en el café", donde la comunicación entre los amantes parece imposible (tal es la distancia de sus mentes y el acoso de otros seres que les aturde), como en otros poemas donde el amor se manifiesta como una vieja rutina. Los efectos corrosivos del tiempo se dejan sentir también sobre el amor convertido en una costumbre que se arrastra a través de los años. A lo largo de tres poemas, asistimos en secuencias cronológicas ("Sábado", "Domingo", "Lunes"), a tres fases distintas de ese sentimiento hecho costumbre y aceptado finalmente como tal. En esencia, en este primer libro el amor es solamente un caso del rápido deterioro existencial que el poeta se resiste a aceptar aunque deba terminar asumiéndolo con todas sus consecuencias. "Aunque sea un instante" condensa ejemplarmente este pensamiento:

*"Aunque sea un instante, deseamos  
descansar. Soñamos con dejarnos.  
No sé, pero en cualquier lugar  
con tal de que la vida deponga sus espinas.  
[ . . . ]  
... gritamos invocando el pasado  
—invocando un pasado que jamás existió—  
para creer al menos que de verdad vivimos  
y que la vida es más que esta pausa inmensa,  
vertiginosa,  
cuando la propia vocación, aquello  
sobre lo cual fundamos un día nuestro ser,  
el nombre que le dimos a nuestra dignidad  
vemos que no era más  
que un desolador deseo de esconderse" <sup>18</sup>.*

En vivo contraste con las palabras que acabo de transcribir están aquellos poemas que, enlazando con los de "La historia para todos", suponen, de forma más o menos velada, una crítica al orden constituido. Una lectura entre líneas de "El arquitrabe" permite conocer la pervivencia de un poder autoritario pese a todas las premoniciones de su caída, la frecuente alusión que desde los puestos de poder se hacía a oscuras conspiraciones y la imperante represión en todos los órdenes.

---

(18) L.P.V. pág. 41.

A la degradante realidad social que el sistema pretende mantener vigente mediante la manipulación sistemática de la juventud, se opone la idea de luchar por un futuro mejor. Esta idea que se ha ido adueñando del espíritu del joven Gil de Biedma va tomando carta de naturaleza de forma cada vez más firme empujándole a la solidaridad. De este modo el autor, sin abandonar su inquietud existencial, introduce el tiempo histórico como una de las más frecuentes motivaciones de su poética. Así, en el siguiente bloque de poemas ("La historia para todos") se incide especialmente en esta temática.

Es frecuente que el ejemplo particular sirva para mostrar una situación general desoladora. El mismo poeta es un ejemplo de la desilusión colectiva. El dolor y la desesperanza hacen presa en el ánimo del poeta, torturado por la constatación del fracaso. Pero la voluntad de lucha se afirma contra toda fortuna, como se ve en este fragmento de marcada influencia blasdeoteriana:

*"Por lo visto es posible declararse hombre.  
Por lo visto es posible decir no.  
De una vez y en la calle, de una vez, por todos  
y por todas las veces que no pudimos"*<sup>19</sup>.

"Piazza del Popolo" es un canto a los hombres que harán posible ese tiempo mejor que se pretende. La situación que inspiró el poema y sus circunstancias nos son descritas por Gil de Biedma en su *Diario del artista seriamente enfermo*:

*"Pena de dejar Roma cuando ya le tomaba sabor ... Cena de despedida con María Zambrano en una trattoria cerca de su casa, anoche. Habló de nuestra guerra, del éxodo final, de su emoción al escuchar el otro día la Internacional cantada por una multitud en la Piazza del Popolo, con tal viveza, con tanta intensidad, que me sentí dignificado, exaltado a una altura significativa, purificado de todo deseo trivial. Cuando la dejé, fui a sentarme en la terraza de Rossatti y escribí veinte versos, el monstruo de un poema que me gustaría escribir, contando lo que ella me contó"*<sup>20</sup>.

En el *Diario...* el autor sigue explicando cómo evolucionó la elaboración de ese poema que fue un trabajo de meses hasta encontrar una versión que le pareciese aceptable. Se da en él, efectivamente, una recreación de las palabras de la escritora exiliada, intentando que el lector se sienta inmerso en la misma emoción que sobrecogió al poeta en su momento.

---

(19) L.P.V. pág. 69.

(20) GIL DE BIEDMA, Jaime: *Diario del artista seriamente enfermo*. Ed. Lumen, Barcelona, 1974, pág. 16.

*Compañeros de viaje* termina con un acto de fe en el futuro. "Canción para ese día" es un poema cargado de esperanza en el poder transformador de la palabra y en la capacidad humana. Las palomas, símbolo de la paz, se alzan sobre el estatuario símbolo del pasado bélico:

*"He aquí viene el tiempo de soltar palomas  
en mitad de las plazas con estatua.  
Van a dar nuestra hora. De un momento  
a otro, sonarán campanas.*

*Mirad los tiernos nudos de los árboles  
exhalarse visibles en la luz  
recién inaugurada. Cintas leves  
en nube cuelgan. Y guirnaldas*

*sobre el pecho del cielo, palpitando,  
son como el aire de la voz. Palabras  
van a decirse ya. Oíd. Se escucha  
rumor de pasos y batir de alas"<sup>21</sup>.*

Las composiciones que forman "Por vivir aquí" y otras anteriores cuya temática les es próxima, sin ser una crónica puntual, se manifiestan como una crónica sentimental de esos años oscuros. Lo sentimental, cuya evidencia se intenta reducir al máximo en el terreno personal, se descubre con mayor claridad al trasladarse al terreno colectivo. Si bien considero sincera esta efusión inicial en la temática comprometida del autor, su mismo talante poético y su evolución posterior me lleva a concluir que hay en ella una gran parte de concesión a los postulados literarios del momento. Más adelante, cuando los jóvenes de los años 50 pongan en tela de juicio la posible eficacia de sus palabras, el abandono total o progresivo de esta temática será un hecho en todos ellos.

Hasta ahora, son varias las formas que la reflexión temporal adopta en este poeta. En un primer plano se hallan una serie de alusiones al tiempo que simbólicamente encubren otras realidades que atañen de forma más íntima a la conciencia del poeta. En otro plano más inmediato el tiempo cobra una doble dimensión personal o histórica, con un claro predominio (en este primer libro) de la personal.

Está, en primer lugar, la constatación del inexorable paso del tiempo que deja a Gil de Biedma sumido en el desamparo de comprender que el pasado es irrecuperable, motivo por el cual utiliza la memoria como "salvadora de instantes" en un anhelo por retener de algún modo el tiempo ido. Este es uno de los aspectos

---

(21) L.P.V. pág. 73.

que Shirley Mangini trata en el que hasta este momento es el estudio más completo que se ha publicado sobre la poética de este autor <sup>22</sup>. Después de demostrar que la obsesión por el pasado fue, de los diecinueve a los veintitrés años, una constante para el poeta, afirma:

*“Su deseo de fijar ‘momentos vividos’ es notable en toda su poesía. Gil de Biedma parece darle la razón a Cernuda, quien considera que la obra del poeta surge de su ‘afán por detener el curso de la vida’. Naturalmente, la pretensión de fijar los momentos vividos tiene mucho que ver con su preocupación por el pasado. El pasado es vulnerable, porque siempre está en peligro de ser olvidado, o modificado o destruido —amenazas que pueden significar la aniquilación del yo, que el poeta basa en la conservación de esas vivencias que el pasado le proporciona. De ahí que el pasado se le presente como un fantasma: parece que existe, pero acaso no existe”* <sup>23</sup>.

Se trata, por tanto, de salvaguardar íntegramente su identidad recuperando poéticamente el pasado, de lo que deriva la importancia del recuerdo en su poesía, en la que también se percibe con gran vigor el efecto destructivo que el tiempo ejerce sobre todas las cosas (seres, objetos, sentimientos...).

Por último se ha visto también cómo la Historia, el tiempo en su dimensión colectiva, es abordada por el poeta con la intención de darla a conocer a todos y de alimentar un sentimiento de rechazo frente a una situación adversa y de esperanza en un futuro más prometedor.

La segunda entrega poética de Jaime Gil de Biedma se abre expresando la intención de hablar en presente (esto es, ocupándose de su momento histórico como fuente propicia a su caudal lírico) y *“en pronombre primero/del singular, indicativo”* (es decir, desde una conciencia subjetiva y con la voluntad de ocuparse líricamente de su “yo”). Esto no excluye que tenga en cuenta a sus imborrables “compañeros de viaje” (con lo que advertimos que la experiencia individual se coloca frente a otras y también como ejemplo de inquietudes colectivas. Con esta disposición, *Moralidades* abre un nuevo capítulo en su trayectoria poética, donde la historia personal y la Historia del hombre se encuentran a menudo.

Aunque es una inspiración lírica y no épica la que priva en estos versos quiero referirme en primer lugar a aquellos en los que alienta un impulso solidario universal que lleva al poeta a cantar con idéntica firmeza la brecha esperanzadora que abren la Revolución Cubana y las primeras huelgas importantes de la postguerra o la desolación de una Europa diezmada por sucesivas contiendas. En estas composiciones el sentimentalismo desalentado de *Compañeros de viaje* cede el paso a una

(22) MANGINI GONZALEZ, Shirley: Op. Cit.

(23) ibid. pág. 99.

objetivación mayor que debe su eficacia sobre todo a un sabio empleo de la ironía, de la lectura entre líneas y la ruptura de sistema. Destacando solamente dos de entre las finalidades atribuídas al arte por la retórica clásica puede decirse, aún a riesgo de generalizar excesivamente, que el "movere" predomina en las composiciones del primer libro y el "docere" en las del segundo.

La cuestión española aparece enfocada con una perspectiva realista, desde la plena consciencia de la gravísima situación del país, vista como reflejo de otras precedentes, no menos graves. Espléndidamente lograda es la semejanza que se establece con la situación descrita en el romancero de Bernardo del Carpio a través del poema "En el Castillo de Luna". La visión de la postguerra deja traslucir una rabia sorda, una ira contenida, un dolor incontenible. Por ello resulta mucho más efectivo mostrar un panorama general que desemboca en los casos individuales, sistema con el que logra sacudir de forma más violenta la conciencia del lector; porque de todas las miserias que el hombre debe padecer, la más injuriente es su propia degradación, la que le fuerza a convertirse en una caricatura de lo que fue en otros tiempos o en traidor de sí mismo:

*"Media España ocupaba España entera  
con la vulgaridad, con el desprecio  
total de que es capaz, frente al vencido,  
un intratable pueblo de cabreros.*

[ . . . ]

*Y pasaban figuras mal vestidas  
de mujeres, cruzando, como sombras,  
solitarias mujeres adiestradas  
—viudas, hijas o esposas—  
en los modos peores de ganar la vida  
y suplir a sus hombres. Por la noche,  
las más hermosas sonreían  
a los más insolentes de los vencedores"* <sup>24</sup>.

La postguerra aún no ha terminado, el ansia de un tiempo mejor tiene que contentarse con la esperanza en un futuro todavía remoto, y, de momento, aunque se vislumbran luminosas posibilidades ("Asturias. 1962"), está muy lejos de conseguirse una solución verdadera:

*"Definitivamente  
parece confirmarse que este invierno  
que viene, será duro.*

*Adelantaron las lluvias, y el Gobierno,  
reunido en consejo de ministros,  
no se sabe si estudia a estas horas  
-el subsidio de paro  
o el derecho al despido,  
o si sencillamente, aislado en un océano,  
se limita a esperar que la tormenta pase  
y llegue el día, el día en que, por fin,  
las cosas dejen de venir mal dadas”<sup>25</sup>.*

En su relatividad, pasado, presente y futuro llegan casi a confundirse. Si el pasado ha sembrado la destrucción y la derrota en un presente que se descubre como una inmensa estafa, es preciso impedir que se proyecte hacia el futuro sin triunfalismos, pero también sin vacilaciones.

Del mismo modo que la poesía social, viejo motivo en la obra del poeta catalán, puede rastrearse en *Moralidades* otra de sus preocupaciones importantes: la memoria del pasado personal, más o menos próximo o remoto. Entre las composiciones en que su memoria se erige en materia principal del canto hay que destacar “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera” donde se describe el recuerdo de la infancia del poeta, e incluso la fantásica recreación de la vida de sus padres antes de su nacimiento. Hay algo de búsqueda remota y ancestral en el recorrido que le lleva a evocar la figura de sus padres:

*“Así yo estuve aquí  
dentro del vientre de mi madre  
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae  
por estos sitios destartados”<sup>26</sup>.*

Pronto, sin embargo, tiene lugar en el poema un fenómeno que se repetirá otras veces cuando el autor se dedique a la introspección o al recuerdo de esa “edad dorada” del hombre que es la niñez. Se trata de la aparición en el poema de una segunda conciencia narradora, complementaria, o claramente contrapuesta a la primera. La primera conciencia pensante se limita a una evocación trivial, desprovista de otro matiz que no sea el emotivo. De pronto, una segunda conciencia crítica actúa sobre la primera, analizando y reduciendo al mínimo la emotividad del discurso anterior. Así sucede en el caso que comento:

*“Y a la nostalgia de una edad feliz  
y de dinero fácil, tal como la contaban,*

---

(25) L.P.V. pág. 84.

(26) L.P.V. pág. 80.

*se mezcla un sentimiento bien distinto  
que aprendí de mayor,  
ese resentimiento  
contra la clase en que nací,  
y que se complace también al ver mordida,  
ensuciada la feria de sus vanidades  
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.*

*Oh mundo de mi infancia, cuya mitología  
se asocia —bien lo veo—  
con el capitalismo de empresa familiar”<sup>27</sup>.*

Lo mismo sucederá cuando el autor “intente formular su experiencia de la guerra”:

*“Quien me conoce ahora  
dirá que mi experiencia  
nada tiene que ver con mis ideas,  
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron  
después, mucho después  
de que hubiera empezado la postguerra”<sup>28</sup>.*

En ambos casos la reflexión del adulto anula las experiencias acumuladas en la inconsciencia infantil o las matiza seriamente. También en ambos la crítica madura se desarrolla a raíz de unos postulados de orden social. En “Barcelona ja no és bona...” la reflexión deriva hacia la degradante situación de los emigrados que han ido a trabajar a Cataluña, mientras que en “Intento formular mi experiencia de la guerra” aflora todo el horror humano vivido durante la contienda, aunque una privilegiada situación sustrajese al niño Gil de Biedma a esa amarga experiencia.

Jaime Gil de Biedma (como otros autores de su grupo) sintió abrirse un mundo, a veces desconcertante, a veces mágico, siempre sorprendente, con el advenimiento de la guerra civil. Sus recuerdos de aquél tiempo son, por lo tanto, recuerdos de una naturaleza agreste abierta a sus correrías infantiles, de donde nace su amor por el paisaje castellano<sup>29</sup>.

Otro ámbito del recuerdo lo constituye el erótico-amoroso. También en

---

(27) *L.P.V.*, pág. 80.

(28) *L.P.V.* págs. 123-124.

(29) Gil de Biedma nació en Barcelona y generalmente ha residido en Cataluña, pero parte de su familia es de origen castellano de donde viene su relación con esa tierra. De hecho, vivió los años de la guerra civil en Navas de la Asunción, un pueblo de la provincia de Segovia. Años más tarde, cuando una grave afección pulmonar obligó al autor a un reposo continuo, vivió también en el mismo pueblo donde su familia tiene una casa. Allí fue donde escribió la mayor parte de su *Diario del artista seriamente enfermo*.

los poemas cuya temática primordial es ésta, hay una técnica particular que llama la atención. La reconstrucción del pasado amoroso se efectúa mediante una descripción sucinta y fragmentaria. No se encuentra en ellos una descripción completa y coherente de la pasada dicha, sino que se rescatan de ese pasado instantes brevísimos, gestos anecdóticos o apenas perceptibles, cuyo valor simbólico les da un sentido superior. Generalmente se nos presenta la imagen de un cuerpo disfrutado, imagen sobre la que se ha puesto ya "el tiempo amarillo" (como diría Miguel Hernández). En definitiva, el recuerdo amoroso hiere siempre su memoria con la constatación del paso del tiempo, y al agrado del hecho evocado se une el desagrado por el tiempo transcurrido. Este es el ejemplo más evidente:

*"Es la lluvia sobre el mar,  
En la abierta ventana,  
contemplándola, descansas  
la sièn en el cristal.*

*Imagen de unos segundos,  
quieto en el contraluz,  
tu cuerpo distinto, aún  
de la noche desnudo.*

*Y te vuelves hacia mí,  
sonriéndome. Yo pienso  
en cómo ha pasado el tiempo,  
y te recuerdo así"<sup>30</sup>.*

En cambio, cuando el amor presente invade la escena lírica lo hace desde una gama superior de registros.

La vertiente más original de esta temática se encuentra en el tratamiento de la materia erótico-amorosa como algo enfermizo y confuso (o mejor que confuso, irreal, según la tesis de J. O. Jiménez). Esta temática, como digo, aparece unida en ciertos casos a las diversas formas del dolor (físico o emocional).

A veces el amor es una especie de resorte irracional y mágico con el que se pretende subsanar la derrota cotidiana. Pero este tratamiento no es extraño en nuestra literatura. Lo más inusual se encuentra en poemas como "Loca" o "Peeping tom". En ambos aparecen personajes que han cruzado ocasionalmente por su vida, cuya descripción tiene connotaciones morbosas. No obstante, en los dos casos, el autor deja traslucir en sus palabras una desgarrada ternura:

---

(30) L.P.V. pág. 97.

*"La noche, que es siempre ambigua,  
te enfurece —color  
de ginebra mala, son  
tus ojos unas bichas.*

*Yo sé que vas a romper  
en insultos y en lágrimas  
histéricos. En la cama,  
luego, te calmaré*

*con besos que me da pena  
dártelos. Y al dormir  
te apretarás contra mí  
como una perra enferma"<sup>31</sup>.*

Este tono desgarrado desaparece en cambio en ese poema de "casi amor" (utilizando una expresión del poeta) que es "Canción de aniversario". Dos humanidades unidas por una convivencia veterana, forman una compleja realidad donde la costumbre ha tomado el lugar del impulso amoroso y hay un singular entramado de dichas comunes y de traiciones mutuas. Con todo, el amor ("*ese pariente pobre que conoció mejores días*") no ha sido segado por el tiempo, sino transportado a lo cotidiano. La vigilante atención del poeta se ocupa en no ceder ni un momento a los impulsos cordiales, en introducir una distancia considerable entre sus sentimientos y sus palabras, evitando con ello la sublimación del sentimiento tan generalizado en nuestras letras, sustituyéndolo por un tratamiento más trivializante. Así, cuando el poema va a adquirir el tono más exaltado, irrumpe la realidad, regresa con su carga de diarias miserias, dejando a salvo solamente la buena voluntad de convivir y el rescoldo del amor que se sobreponen al tedio y la traición, terminando con una resignada invitación a una inestable armonía:

*"La vida no es un sueño, tú ya sabes  
que tenemos tendencia a olvidarlo.  
Pero un poco de sueño, no más, un si es no es  
por esta vez, callándonos  
el resto de la historia, y un instante  
mientras que tú y yo nos descamos  
feliz y larga vida en común—, estoy seguro  
que no puede hacer daño"<sup>32</sup>.*

Es manifiesta la relevancia que el tema del amor adquiere en este poeta. Pe-

---

(31) *L.P.V.* pág. 100.

(32) *L.P.V.* pág. 109.

ro la condensación de su ideal amoroso, su total implicación, sólo se percibe con absoluta nitidez en "Pandémica y Celeste", una de sus obras más valiosas. El sentido profundo hay que buscarlo (por más que se explicita en el poema) en la filosofía platónica; Pierre Grimal nos habla de ello en su diccionario de mitología, en cuyo artículo sobre la diosa Afrodita leemos lo siguiente:

*"Afrodita es la diosa del amor, identificada en Roma con la antigua divinidad itálica Venus. Sobre su nacimiento se transmiten dos tradiciones diferentes: ora es considerada como hija de Zeus y de Dione, ora hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Crono, cayeron al mar y engendraron a la diosa... Apenas salida del mar, Afrodita fue llevada por los Céfiros, primero a Citera, y luego a la costa de Chipre, donde fue acogida por las Estaciones (las Horas), vestida, ataviada y conducida por ellas a la morada de los Inmortales. Posteriormente Platón imaginó la existencia de dos Afroditas distintas: la nacida de Urano (el Cielo), Afrodita Urania, diosa del amor puro, y la hija de Dione, la Afrodita Pandemo (es decir, la Afrodita popular), diosa del amor vulgar. Pero ésta es una interpretación filosófica tardía, extraña a los mitos más antiguos de la diosa"<sup>33</sup>.*

Leído en esta dimensión, el alcance del poema resulta extraordinario ya que tiende a descubrirnos a un Gil de Biedma no inédito, pero sí obstinadamente oculto tras los velos que su propio distanciamiento impone. El autor que en reciente entrevista<sup>34</sup> se autodefine como un "sentimental incontrolado" en su trayectoria vital, ha sido siempre reticente en sus versos a la expresión demasiado obvia del sentimiento amoroso ("... la música acordada/dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas/en mis poemas, por romántica"<sup>34</sup>). Y he aquí que ahora se brinda al lector en íntima confesión, advirtiéndole que se encuentra ante un hombre que habiendo perseguido el amor carnal —estamos ante el autor que la crítica ha considerado como el máximo, y quizás único exponente de la poesía erótica en esos años— no renuncia por ello a la sublimación del mismo. Casi resulta inevitable que en esta búsqueda el tiempo resulte un factor potenciador de la experiencia amorosa.

*"Porque en amor también  
es importante el tiempo,  
y dulce, de algún modo,  
verificar con mano melancólica  
su perceptible paso por un cuerpo  
—mientras que basta un gesto familiar  
en los labios,  
o una ligera palpación de un miembro.*

(33) GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología*. Ed. Paidós. Barcelona, 1981, pág. 11.

(34) L.P.V. pág. 108.

*para hacerme sentir la maravilla  
de aquella gracia antigua,  
fugaz como un reflejo"* <sup>35</sup>.

Y no es sólo en el amor donde el poeta persigue los destellos fugaces de la pasada dicha. En muchas de sus obras se vislumbra el rescoldo de un momento vibrante iluminando el momento actual. Así sucede en una serie de poemas que incluye en *Moralidades* cuyo título juega a confundir al lector, induciéndole a pensar, en un primer momento que se encuentra frente a una obra de inspiración paisajística, cuando el paisaje resulta claramente secundario. Gil de Biedma no es un poeta "paisajista". No se encuentra en él la descripción morosa y detallada de un lugar geográfico y sus alusiones en este sentido no apuntan a un paisaje externo sino interno. En otras palabras: tal descripción carece de sentido en su obra si no va intensamente unida a un sentimiento o a un recuerdo imborrable. Esto sucede, por ejemplo, al evocar las Conversaciones poéticas de Formentor, en el año 59; o al recordar el París de su juventud, ya colindante con la madurez. Sucede también cuando describe aquellas primeras impresiones de su llegada a Madrid o cuando en "Ribera de los alisos" el paseo por un rincón predilecto de su infancia y adolescencia le sirve para pensar, entre nostálgico y dolorido en los momentos pasados, para sumirse en una desolada reflexión sobre el transcurso del tiempo, la placidez de la muerte y la rebelde actitud ante su misma personalidad.

No es posible cerrar estas líneas dedicadas a *Moralidades* sin antes hacer referencia a una curiosa galería de personajes que tiene cabida en sus páginas. Son seres todos ellos más o menos identificados, que han cruzado por la vida del autor dejando en ella un poso desigual, según los casos. Lo importante es que estos seres participan de un común denominador: la derrota o la decadencia personal. Son sujetos pacientes de una Historia que ha desvirtuado su existencia, o del paso de los años que les destruye lentamente.

Una síntesis comparativa entre el tratamiento de lo temporal en *Compañeros de viaje* y en *Moralidades* arroja como resultado un cambio cuantitativo y cualitativo muy importante respecto al creciente interés que la problemática histórica despierta en Gil de Biedma. La presencia cada vez mayor de lo social hace disminuir relativamente la importancia anteriormente dada por el autor al curso de lo temporal en cuanto éste le afecta a él como individuo. Lo que se da en *Moralidades* no es la desaparición de un enfoque en favor del otro, sino una mayor vinculación entre inquietud personal e inquietud colectiva, ya que en el fondo cada hombre está sometido a una Historia que puede contribuir a su destrucción como ser humano. Por ello el recuerdo del autor aunque se retraiga a su infancia no se limita a ser una rememoración desprovista de toda connotación que no sea la emotiva; al contrario: puede percibirse a veces una clara intencionalidad política. El poeta entiende que su tarea literaria encierra una misión de denuncia y, aplicándose a ello,

el recuerdo del pasado o la observación del presente no se detienen nunca en sí mismos sino que se proyectan hacia un futuro en el que reside toda esperanza.

Nada de esto es obstáculo para que se desarrolle una corriente de poesía más íntima en *Moralidades* que, prescindiendo de la ética descrita en las líneas anteriores, se limite a la vena de lo íntimo. Con todo, el camino que va del "yo" al "nosotros" se recorre en *Moralidades* con más frecuencia y con mayor conocimiento de causa que en *Compañeros de viaje*.

Con *Poemas póstumos* llega el momento de comprender que se ha operado un giro radical, si no en la teoría poética del autor, sí en sus preocupaciones más acuciantes.

Si hasta ahora el lector ha podido sentir un ligero atisbo de insinceridad o de retórica poética en la obsesión que Gil de Biedma manifiesta por el paso del tiempo, es forzoso que dicha impresión quede anulada tras la lectura de su última obra que transparenta sinceridad y humana emoción. Pueden excluirse de esta afirmación —y sólo en parte— algunos de los escasos poemas intercalados por el autor en la última edición de sus poesías completas, demasiado lúdicos o circunstanciales. El resto forma un "corpus" sólido y genuino cuyo grado de coherencia es el más alto en toda la obra de este autor.

Como dato significativo hay que aportar lo siguiente: la lentitud poética de Gil de Biedma, su cuidadosa elaboración, hace de él un autor que desde su primera obra dada a conocer al público describe inquietudes colectivas desde una clara postura ideológica (si bien es cierto que su segundo libro parece escrito con más aguda conciencia política), y no desde una vaga tensión sentimental. Pues bien, esta temática queda erradicada de su última entrega poética por motivos que es fácil suponer: la crisis de la fe en el poder transformador de la palabra poética coincide en su caso con la crisis vital de la que hablábamos en líneas anteriores, la cual se antepone a cualquier otra consideración. A partir de este supuesto no es extraño que después de haber escrito *Poemas póstumos* el autor manifieste: "He sido de izquierdas y es muy probable que siga siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo".

El cambio radical que trato de describir no se manifiesta tan sólo en el abandono de una temática que ha sido fundamental en su obra, sino que existe de forma clara y perceptible incluso en poemas que retoman motivos de su poética anterior. Si antes Gil de Biedma ha sido un autor proclive a describir con tristeza el efecto devastador del tiempo en todos los órdenes, parece claro que ahora un sentimiento total de pérdida irreparable transita en sus versos y es en esta perspectiva en la que cabe situar sus poemas de amistad o aquéllos que describen el encuentro amoroso. En los primeros, cuando no es la muerte del amigo el motivo primordial (pensemos que la dedicatoria del libro va destinada a la memoria de amigos desaparecidos), está animada por la evocación de un recuerdo entrañable, no por su realidad presente. En los segundos predomina con intensidad apenas velada el retrato de la actual o inminente caducidad física. Importa también destacar que entre los poemas rescatados del olvido y traídos a las páginas de su última colección no hay que olvidar aquél en que el poeta dialoga con su padre (blanco propicio en sus rebeldías de

juventud) con una nueva comprensión que sólo han podido darle la muerte del segundo y su propia proximidad a la vejez.

No es extraño, pues, que en su último libro de poemas se atisbe algo así como la conciencia de un ser en espera de la muerte, aguardando un final de puro trámite que haga borrón y cuenta nueva de su existencia. Existencia que, por lo demás, —preciso es decirlo— tiene una importancia relativa (en la medida en que cada uno se siente importante ante sí mismo y ante los otros). Es posible que el reconocimiento de esta verdad haya lanzado al poeta a una concepción más individualista de un universo poético.

De pronto, Gil de Biedma se da cuenta de que su juventud ha pasado ya. Ni su cuerpo ni su mente corresponden ya a los de un muchacho, sin haber alcanzado tampoco la dignidad del anciano. Se encuentra, pues, en esa edad inestable que según la cita de Byron que encabeza el libro— es la “más bárbara” del hombre y se enfrenta, por lo tanto, a su crisis de integridad. El personaje que eligió ser, en su vida y en su obra —le gustase o no le gustase, que eso no importa ahora— ya no tiene razón de ser, ha muerto, y no extraña que a la muerte de ese personaje se den a conocer sus *Poemas póstumos* escritos “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” ya que, como se verá, es con su personalidad juvenil con la que se identifica realmente.

Juan Ferraté nos muestra la clave del libro al escribir estas palabras:

*“... todo poeta genuino se descubre ante todo a sí mismo en la medida en que él es el personaje imaginario incorporado en las palabras del poema. Todo poema conlleva su propio personaje, su máscara propia, que es la que el poeta adopta (no le queda otro remedio) tan pronto se pone a escribir. La convergencia entre el personaje elegido por las palabras del poeta y la persona del autor (otro personaje, hay que admitirlo) no es, sin embargo, tan regular como parece ni tan frecuente como se cree, y es, por lo mismo, característica del desarrollo de la poesía de Jaime Gil de Biedma. Dicha convergencia culmina en los *Poemas póstumos*, pero, paradójicamente, el personaje con quien el autor se enfrenta en ellos es más bien el que sus propios poemas le descubren (el que sus poemas anteriores le impusieron) y no el que sigue, ¡todavía!, atareado vigilándose, con maliciosa tolerancia teasing himself out of despair”<sup>36</sup>.*

La identidad entre personaje real y personaje literario tal como aquí se admite es tan vital como la rebeldía a reorganizar su vida de acuerdo con las exigencias que el nuevo personaje que acaba de nacer le impone.

A propósito de esto cabe hablar del primer tema que con socarrona insistencia se lee en estos versos: se trata del horaciano ideal del “aurea mediocritas” que en palabras del poeta se puede resumir de esta manera: “Un orden de vivir, es

(36) FERRATE, Juan: “A favor de Jaime Gil de Biedma”

la sabiduría". Consumida ya la juventud, es preciso cambiar el ritmo de vida, acoplándose a la nueva realidad, y empezar a introducir en su existencia aquellas cosas que de joven despreció por parecerle caducas. Ahora es el momento de regresar al orden y la serenidad, después de una juventud bulliciosa y avasalladora. Como el famoso don Guido de Antonio Machado, una vez mermada su riqueza (que para Gil de Biedma es la juventud).

*"era su monomanía  
pensar que pensar debía  
en asentar la cabeza"*<sup>37</sup>.

Es éste el momento de volver los ojos atrás y contemplar sin nostalgias un pasado, feliz o no, que constituye el único bagaje del hombre que camina hacia su fin.

*"Pasada ya la cumbre de la vida,  
justo del otro lado, yo contemplo  
un paisaje no exento de belleza  
en los días de sol, pero en invierno inhóspito"*<sup>38</sup>.

Como decía, es hora de reanudar su vida desde nuevos presupuestos, iniciando un comportamiento distinto evitando desgarros internos, sobreponiéndose al dolor.

*"Aquí sería dulce levantar la casa  
que en otros climas no necesité,  
aprendiendo a ser casto y a estar solo"*<sup>39</sup>.

La renuncia a la vida de juventud debería compensarse con una actividad intelectual intensa y de mayor envergadura. Así, al cultivo preferente de los placeres corporales en la juventud, le sucedería el cultivo de los placeres espirituales, que harían más llevadero el tiempo de la vejez:

*"Y qué estremecimiento,  
purificado, me recorrería  
mientras que atiende al mundo  
de otro modo mejor, menos intenso,  
y medito a las horas tranquilas de la noche,*

---

(37) MACHADO, Antonio: *Poesías Completas*. Ed. Espasa-Calpe, Col. Austral. Madrid, 1974. pág. 149.

(38) *L.P.V.* pág. 144.

(39) *L.P.V.* pág. 144.

*cuando el tiempo convida a los estudios nobles,  
el severo discurso de las ideologías  
—o la advertencia de las constelaciones  
en la bóveda azul... ”<sup>40</sup>.*

En este dibujo casi perfecto del citado ideal clásico se advierte un rasgo constante en su poética como es la aguda ironía, que encuentra su momento cumbre en “De vita beata”:

*“En un viejo país ineficiente,  
algo así como España entre dos guerras  
civiles, en un pueblo junto al mar,  
poseer una casa y poca hacienda  
y memoria ninguna. No leer  
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,  
y vivir como un noble arruinado  
entre las ruinas de mi inteligencia ”<sup>41</sup>.*

En el breve espacio de ocho versos esta obra brinda, por lo menos, dos posibilidades de lectura, encontradas entre sí, y ambas avaladas en su contexto por otros poemas. Una primer lectura, hecha al hilo de los libros anteriores hace patente la insinceridad con que un epicúreo como Gil de Biedma se aviene a una vida estoica. Asimismo es sorprendente que su vitalismo voluntarista de otras veces quede ahora reducido a una definición negativa de la felicidad. Ahora bien, sin caer en la peligrosa simplificación de tomar las palabras al pie de la letra es posible considerar que esas imágenes le devuelven al autor si no la imagen de un deseo fehaciente, sí el reflejo de una ensoñación, de una visión mítica de su vejez. Hago la anterior afirmación sobre la base de que este poema reproduce y aglutina imágenes o motivos dispersos en todo el libro, como ahora se verá.

El primero de esos motivos es el deseo de una vida tranquila y ordenada, en riguroso contraste con su vida anterior, tal como hemos tenido ocasión de comprobar en un poema tan significativo como el titulado “Píos deseos al empezar el año”. En este poema se expresa también uno de los temores más graves que acosan al poeta, reflejado asimismo en “De vita beata”: el temor a que la vejez vaya mermando sus facultades intelectuales, convirtiéndole en una triste caricatura de sí mismo. Por ello escoge como reflejo de su imagen a un representante de una clase en decadencia el noble. Lo mismo hará posteriormente al hablarnos del “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”. Finalmente, el breve poema que estoy comentando contiene también un cuarto elemento fundamental, que consiste en la refe-

---

(40) L.P.V. pág. 144.

(41) L.P.V. pág. 173.

rencia a una casa, en lugar ameno y apartado, donde deberán transcurrir los últimos años del poeta. Esa casa reaparece en "Ultramort", poema que nos habla de un lugar en el Alto Ampurdán donde el poeta vive actualmente.

*"Una casa desierta que yo amo,  
a dos horas de aquí,  
me sirve de consuelo.*

*En sus tejas roídas por la hierba  
la luna se extenúa,  
se duerme el sol del tiempo.*

*Entre sus muros el silencio existe  
que ahora yo imagino  
soñando con vivir*

*una segunda infancia prolongada  
hasta el agotamiento  
de ser carnal, feliz" <sup>42</sup>.*

"Ultramort" representa de este modo el punto en que se cruzan la realidad presente y el mítico futuro que Gil de Biedma describe.

Claramente se ve que la raíz de todas las preocupaciones aquí apuntadas está en el momento de la pérdida de juventud que el poeta cree llegado. Pero no por ello se insiste en la descripción nostálgica del pasado. Se trata, sobre todo, de explicar el momento actual, el desgarró interior del hombre que no sabe acomodarse a su nueva situación

*"Todavía la vieja tentación  
de los cuerpos felices y de la juventud  
tiene atractivo para mí,  
no me deja dormir  
y esta noche me excita  
[...]  
Y me coge un deseo de vivir  
y ver amanecer, acostándome tarde,  
que no está en proporción con la edad que ya tengo" <sup>43</sup>.*

Con la pérdida de la juventud se despierta además un sentimiento nuevo: la amarga envidia que despierta la juventud ajena. En "Himno a la juventud" esa

---

(42) L.P.V. pág. 158.

(43) L.P.V. pág. 160.

edad se magnifica, la importancia de ser joven adquiere extraordinarias proporciones hasta el punto de resultar casi insultante para nuestro poeta cuando éste se ve obligado a contemplar la despreocupada vitalidad de una muchacha, mientras él está condenado a no poseer ni la juventud ni a la muchacha:

*"A qué vienes ahora,  
juventud,  
encanto descarado de la vida?  
Qué te trae a la playa?  
Estábamos tranquilos los mayores  
y tú vienes a herirnos, reviviendo  
los más temibles sueños imposibles,  
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones  
[...]  
Nos anuncias el reino de la vida,  
el sueño de otra vida, más intensa y más libre,  
[...]  
oh bella indiferente,  
por la playa caminas como si no supieses  
que te siguen los hombres y los perros,  
los dioses y los ángeles  
y los arcángeles,  
los tronos, las abominaciones ..."*<sup>44</sup>.

Una sombra de sarcasmo cruza por su mente al recordar la inconsciencia y los sueños de gloria que marcaron su juventud y que ahora le resultan ridículos, considerando la realidad única del acabamiento del hombre.

*"Que la vida iba en serio  
uno lo empieza a comprender más tarde  
—como todos los jóvenes yo vine  
a llevarme la vida por delante.*

*Dejar huella quería  
y marcharme entre aplausos  
—envejecer, morir, eran tan sólo  
las dimensiones del teatro.*

*Pero ha pasado el tiempo  
y la verdad desagradable asoma:  
envejecer, morir,  
es el único argumento de la obra"*<sup>45</sup>.

(44) L.P.V. pág. 170.

(45) L.P.V. pág. 152.

Gil de Biedma se pinta a sí mismo como un transeúnte a medio camino entre el ayer y la nada, sintiéndose invadido por la presencia de un pasado inquietante y proyectado hacia un futuro incierto. Respecto al pasado ya he dicho que no se trata de recrearse en él con nostalgia, sin embargo, en los pocos momentos en que el ayer aparece lo hace para descubrirnos a un hombre sensual y vitalista que se complace en recordar las impresiones que le causaron antiguas aventuras eróticas, pasadas experiencias de amistad, y que ama la vida intensamente gozándola en sus detalles aparentemente más nimios. Cuando Jaime Gil recuerda una estancia en Atenas nos describe tan solo una calle cualquiera que ha tenido la virtud de despertar nuevamente sus sentidos:

*"Era un lunes de agosto  
después de un año atroz, recién llegado.  
Me acuerdo que de pronto amé la vida,  
porque la calle olía  
a cocina y a cuero de zapatos"*<sup>46</sup>.

No es de extrañar que a un hombre de estas características le cause una viva repulsión la idea de la vejez. Pero más aún que la vejez, esa edad intermedia que describe la ya mencionada cita de Byron. Una edad que le hace exclamar "No es el mío este tiempo", que le obliga a doblegarse a nuevas exigencias, que le devuelve una imagen ridícula y deformada de sí mismo:

*"Bajo un golpe de lluvia, llorando, yo atravieso  
innoble como un trapo, mojado hasta los cuernos"*<sup>47</sup>.

Es en esa rebeldía frente a su vejez donde se inscribe el poema "Contra Jaime Gil de Biedma", admirable síntesis de lo que significan globalmente estos *Poemas póstumos*. En él, a la lucha entre el yo humano y el yo poético, entre la realidad y el deseo, se suma otra lucha entre el joven que fue y el hombre maduro que ahora es. Refiriéndose a su yo pasado, dice en otro de sus poemas:

*"De los dos, eras tú quien mejor escribía.  
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran  
el deseo de ensueño y la ironía,  
la sordina romántica que late en los poemas  
míos que yo prefiero, por ejemplo en Pandémica...  
A veces me pregunto  
cómo será sin tí mi poesía"*<sup>48</sup>.

---

(46) L.P.V. pág. 165.

(47) L.P.V. pág. 150.

(48) L.P.V. pág. 157.

“Contra Jaime Gil de Biedma” se organiza en torno a la existencia de dos personajes, uno de los cuales increpa duramente al otro que permanece mudo ante la perorata de su oponente. El personaje hablante comienza abruptamente su discurso con una expresión coloquial, una frase hecha que indica enfado (“De qué sirve, quisiera yo saber...”). La violencia verbal se mantendrá e incluso aumentará con respecto a este primer verso en las estrofas siguientes, a excepción de la última. Shirley Mangini, en el libro ya citado, explica este poema advirtiendo que el lector cree encontrarse como espectador intruso ante la disputa de dos viejos amantes cuya relación se halla visiblemente deteriorada. Uno de ellos, resuelto a cambiar de vida, recrimina al otro su actitud y su forma de ser que le impiden esa deseada transformación, pasando del insulto directo y visceral (“...pelmazo/embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,/zángano de colmena, inútil, cacaseno...”) al intento de persuasión donde se lee, entre líneas, una ternura que sobrevive al enfado.

*“Podría recordarte que ya no tienes gracia.  
Que tu estilo casual y que tu desenfado  
resultan truculentos  
cuando se tienen más de treinta años,  
y que tu encantadora  
sonrisa de muchacho soñoliento  
—seguro de gustar— es un resto peroso,  
un intento patético”<sup>49</sup>.*

A la violencia de este personaje responde su interlocutor con risas o con miradas de arrepentimiento:

*“Y si te increpo,  
te ríes, me recuerdas el pasado  
y dices que envejezco.  
[ . . . ]  
Mientras que tú me miras con tus ojos  
de verdadero huérfano, y me lloras  
y me prometes ya no hacerlo”<sup>50</sup>.*

Estamos, en efecto, frente a una escena íntima, indicativa de una larga convivencia, pero finalmente se desvela el secreto de la disputa: los dos personajes no son más que uno solo escindido en un dramático desdoblamiento de su personali-

(49) L.P.V. pág. 145.

(50) L.P.V. pág. 146.

dad. A este respecto opina Shirley Mangini que el autor ha puesto en práctica lo que Carlos Bousoño llamó técnica de engaño-desengaño. Así es, pero conviene recordar que algunos leves indicios habían ya insinuado la sorpresa final. Después de todo el "otro yo" el poema era también un "*memo vestido con mis trajes*" y los impulsos de su voluntad eran proporcionalmente inversos a los del otro personaje ("*Y si yo no supiese hace ya tiempo, / que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco...*"). Todo ello confirmado desde el título mismo que es el indicio principal.

Si "Contra Jaime Gil de Biedma" sintetiza el sentido global de *Poemas póstumos* como se ha dicho, y este sentido consiste en reflejar la crisis de integridad del poeta, la comparación de sus versos con las palabras transcritas del artículo "Acerca de por qué no escribo" al principio de este artículo, resulta muy conveniente. Un cotejo de ambos textos da como resultado una identidad de circunstancias y sentimientos que podemos resumir del siguiente modo:

- 1) Gil de Biedma tiene la impresión de que su vida a partir de este momento carece ya de objetivos concretos.
- 2) El autor siente de forma intensa el desacuerdo con la parte de su personalidad que se resiste al envejecimiento.
- 3) Ese desacuerdo conduce a un sentimiento de impotencia desde el momento que ya no está en sus manos variar los términos que han configurado la existencia de aquél personaje que forjó en otros tiempos.

Dadas estas circunstancias, el poeta, que no se resigna, llega a una única posible decisión, aunque comprende la dificultad de llevarla a cabo:

*"Resolución de ser feliz  
por encima de todo, contra todos  
y contra mí, de nuevo  
—por encima de todo, ser feliz—  
vuelvo a tomar esta resolución.*

*Pero más que el propósito de enmienda  
dura el dolor del corazón"*<sup>51</sup>.

Queda demostrada en estas líneas la importancia del tiempo en la poesía de Gil de Biedma, no sólo como tema, sino también como condicionante de sus etapas. Sin embargo, debe aún consignarse que esta circunstancia inscribe al autor entre los representantes más genuinos de la corriente poética más generalizada en la postguerra española, tal como la describe J. O. Jiménez en el prólogo a su libro *Cinco poetas del tiempo*, donde afirma que hasta llegada la postguerra no existió en los poetas españoles una conciencia tan unánime de lo temporal. Veamos como explica Jiménez esta circunstancia:

---

(51) L.P.V. pág. 153.

*“Planteemos concretamente nuestra pregunta. ¿Qué significa, en síntesis, que el tiempo parece ser el centro de cohesión o uniformidad de de toda la poesía actual? ¿Y cómo explicar desde este centro acentos tan dispares? Son, realmente, dos preguntas. Para contestar a la primera de ellas, estaría bien comenzar con un útil aviso, y es que no se pretende insinuar en absoluto que todos estos poetas traten el tiempo como entidad teórica que dé materia para la meditación o el canto lírico, aunque esto pueda suceder también. Lo que se quiere decir —y esto ha sido ya bien observado por la crítica— es que los poetas de hoy cantan al hombre indiferenciado o abstracto, sino al hombre histórico...”<sup>52</sup>.*

A partir de este aserto inicial, José Olivio Jiménez distingue en la postguerra española tres tipos de poetas según el grado de objetividad y universalización que den al tema del tiempo. Un primer grupo se ocuparía de lo temporal en relación a su propia existencia. Un segundo grupo lo haría como medio de reflexión filosófica acerca de la realidad. Un tercer grupo, finalmente, aspiraría a hablarnos ante todo del tiempo histórico. A este último grupo se adscribiría, según Jiménez, Jaime Gil de Biedma. Por suerte, el mismo crítico advierte que a menudo en un mismo autor se percibe más de una tendencia, e incluso pueden darse en el mismo autor todas ellas. En el caso de Gil de Biedma creo que son la primera y la última de las tendencias indicadas las que inciden con mayor fuerza en su obra. Justamente a esta variedad de registros cabe atribuir su mérito.

Así, por lo que acabamos de ver, cabe añadir un valor de época a los distintos valores que lo temporal asume en la poética de Jaime Gil.

Razones de espacio impiden efectuar en el presente trabajo un análisis detenido de los recursos formales en la obra de Gil de Biedma, que deberá desarrollarse en un estudio más exhaustivo sobre su poética, ya que resulta indispensable para calibrar adecuadamente el interés de su obra. En espera, pues, de una profundización mayor en estos aspectos, es preciso señalar finalmente cuáles son sus constantes principales, ya puestas de relieve por la crítica.

Cabe recordar en primera instancia, que Gil de Biedma se sitúa en ese grupo de autores que creyeron en las posibilidades de la llamada “poesía social”, pero estuvieron de acuerdo en la necesidad de dignificarla mediante una técnica más depurada que la practicada hasta entonces por gran número de autores sociales. Su amplio conocimiento de la literatura, y sobre todo, su educación en el extranjero que le puso en contacto directo con otras literaturas además de la española (circunstancia en la que aventaja notablemente a sus compañeros de generación), contribuyeron, en su caso, a la puesta en práctica de esa aspiración de su grupo. Como resultado del esfuerzo tenemos una poesía que se basa en gran medida en recursos de

---

(52) JIMÉNEZ, J. O.: *Cinco poetas del tiempo*. Ed. Insula. Madrid, 1972. Pág. 32.

tipo métrico y sintáctico, que utiliza la imagen en caso necesario pero sin profusión y que acude con preferencia a la asociación de ideas, la ironía, la lectura entre líneas, etc... Todo ello en un lenguaje que busca aproximarse al habla cotidiana y coloquial.

Ahora bien, la evolución poética del autor y su desarrollo en etapas viene dada principalmente por los aspectos temáticos más que por bruscas variaciones en el orden formal. La poesía de Gil de Biedma no se ha dejado variar al ritmo de modas literarias y ha ido avanzando de este modo en una expresión genuina, personal que no obedece a más dictados que los motivados por una lenta maduración en la mente del autor. Así Gil de Biedma nos ha entregado una obra elaborada, coherente, que le confirma como una de las voces poéticas más valiosas y originales de las últimas décadas.

**UN EXEMPLE DE REVISIÓ  
EN LA POESIA DE JOSEP CARNER**

**Jordi Larios**  
(Universidad de Palma de Mallorca)





En l'article "*Poesia*", de Josep Carner *Resenya i vindicació*<sup>1</sup>, magnífic per moltes raons de les quals el sarcasme no és pas la més petita, Joan Ferraté va exposar "alguns criteris explícits" que justifiquen plenament els canvis que Carner va introduir en els poemes "Estiu" (*L'oreig entre les canyes*, 1920), "En unes noces" i "Cançó de la mudança" (*El cor quiet*, 1925) quan van ser publicats en *El tomb de l'any* (1966). Cap d'aquests poemes havia estat inclòs a *Poesia* (1957). Tanmateix, es tracta d'uns criteris que "no podran sinó ser anàlegs als que van presidir la feina de correcció feta per Carner amb els poemes inclosos a *Poesia*"<sup>2</sup>.

Les versions d'aquests tres poemes que trobem en *El tomb de l'any* són sensiblement millors que les primitives. Per altra part, i si parlem de Carner, no costa gaire suposar que una anàlisi exhaustiva de totes les correccions efectuades pel poeta en tots els poemes que han estat publicats més d'una vegada ens portaria a la mateixa conclusió.

Ara bé, potser seria interessant contrastar les versions dels poemes que, havent estat publicats anteriorment, seran inclosos, un cop corregits, a *Poesia* i, després, tornaran a ser corregits i publicats en *El tomb de l'any*. Ho dic perquè no m'estranyaria gens que, en general, les versions incloses en aquest últim llibre no introduïssin cap millora substancial respecte d'algunes versions de 1957 que haurien estat novament modificades. Això, és clar, no faria res més que insistir en el valor extraordinari d'una obra com *Poesia*.

Em limitaré a posar un exemple concret. La trajectòria dels trenta-cinc poemes que formen part de *Les monjoies* (llibre que va ser publicat el 1912 i que pot representar una fase anterior a *La paraula en el vent*, de 1914, és a dir, un moment previ a la maduresa i, per tant, objecte preferent de revisió) és aquesta:

- 1) hi ha un grup d'onze poemes que no reapareixen en cap llibre posterior: "A Pal·las Atenea", "A una poetessa inconeguda", "Els infants del Bòreas", "A Cibeles, deïa de les serralades", "Desolament", "L'Ànima i són Espòs", "La dona forta", "Capvespre de diumenge", "El salm dels pecadors", "Amistat", "Invocació".

---

(1) ELS MARGES, 8, ps. 15-32.

(2) art. cit. p. 31.

- 2) hi ha dos poemes que només tornaran a sortir a *La inútil ofrena* (1924): “El present” i “Cant epitalàmic”.
- 3) hi ha quatre poemes inclosos a *Poesia* que també es van publicar a *La inútil ofrena* “La proposta”, “Serenor”, “El reflex” i “La més perfeta”.
- 4) “Fidelitat” i “El fullam de l'alba” reapareixen a *Arbres* (1953) i *Poesia*. “Fidelitat” passarà després a *El tomb de l'any* amb el títol canviat: “Al salze d'una sola fulla”.
- 5) “El fogalleig” arriba a *Poesia* a través de *La inútil ofrena* i *Llunyania* (1952).
- 6) hi ha dotze poemes que passen directament a *Poesia* “A Hebe, deà de la juvenesa”, “Tardor”, “La parra a la tardor”, “Llegenda” (titulat “El príncep”), “Perdurança”, “La almoina”, “Angoixa de l'alta nit”, “L'encís”, “Imprecació”, “La meva enamorada”, “Al petit Guerau” i “La provident”.  
D'aquests dotze n'hi ha dos que tornaran a sortir en *El tomb de l'any* “Llegenda”, amb el títol “Llegenda d'un isard”, i “La almoina”, amb el títol de “L'almoina darrera”.
- 7) Finalment hi ha tres poemes que només retrobarem en *El tomb de l'any* “Lassitut”, “Trasmudança” i “L'encalç”<sup>3</sup>.

Tenim, doncs, tres poemes que van ser revisats i publicats tant a *Poesia* com a *El tom de l'any*: “Llegenda”, “La almoina” i “Fidelitat”. De “Fidelitat” en poseïm, a més a més, una versió a *Arbres*, o sigui, quatre versions publicades<sup>4</sup>.

Quant a “Llegenda d'un isard” i “L'almoina darrera” el lector que s'hi vulgui entretenir podrà observar com en *El tomb de l'any*, curiosament, Carner abandona algunes de les solucions proposades a *Poesia*, per recuperar, no sempre d'una forma literal, algunes de les més velles que hom pot trobar a *Les monjoies*. Però és sobretot “Fidelitat” el poema que vull sotmetre a la consideració del lector. Tal com hem dit, en tenim quatre versions publicades, que són aquestes:

LM<sup>5</sup>:

#### FIDELITAT

*Sàlzer d'aquesta vida: desiara  
has gemegat de l'aire que't despulla;  
mes, arrencat i tot, s'acaramulla  
el teu fullam vora la soca mare.*

- 
- (3) Aquesta enumeració es refereix únicament a la trajectòria d'aquests poemes posterior a l'any 1912 i només he consignat el canvi de títol dels poemes que ara m'interessen.
  - (4) Quan parlo de versions publicades vull dir versions que van ser publicades en llibre.
  - (5) Per designar els llibres de Carner he utilitzat les abreviacions que hom pot trobar en el volum de les *Obres Completes* editat per la Selecta. Hi he afegit PO, que vol dir *Poesia*.

*Si vols un bell conortament encara,  
vès que romàn en la més fina agulla  
de ton brancatge, una migrada fulla  
que no tolgué la rufacada avara.*

*Y si a pieret la fosca nit davalla,  
la fulla, graciosa romanalla,  
fins quan la gebre aguda la trastoca,*

*parla d'una futura revifalla  
a la mare sublim que s'enderroca:  
que així amb sa veu rejoyeneix la soca.*

AR:

*Un salze vell aquesta riba empara  
tot dolencós de l'aire que el despulla;  
ja, malmenat pel vent, s'acaramulla  
el trist fullam vora la soca mare.*

*Vindran els dies de delit encara;  
bé li ho prediu en la més fina agulla  
del seu brancatge, vora el cim, la fulla  
que hi menyspreà la rufagada avara.*

*Car si llarga com mai la nit davalla,  
la fulla, l'encongida romanalla,  
fins quan la gebre aguda la trastoca,*

*parla d'una futura revifalla  
amb veu poruga, a cada instant més poca  
i, tot finant, rejoyeneix la soca.*

PO:

#### FIDELITAT

*Un salze vell aquesta riba empara  
tot dolencós de l'aire que el despulla;  
ja, malmenat pel vent, s'acaramulla  
el trist fullam vora la soca mare.*

*Vindran els dies de delit encara;  
bé li ho prediu en la més fina agulla  
del seu brancatge, vora el cim, la fulla  
que hi menyspreà la rufagada avara.*

*Car si llarga com mai la nit davalla,  
la fulla, l'encongida romanalla,  
fins quan punyent, el gebre la trastoca,*

*parla d'una futura revifalla  
amb veu poruga, a cada instant més poca:  
i, tot finant, rejoyeneix la soca.*

TA:

*AL SALZE D'UNA SOLA FULLA*

*Salze tot sol d'aquesta riba clara,  
adolorit pel dia que et despulla,  
tot i havent-te caigut, s'acaramulla  
tot el fullam i a vora teu es para.*

*I si demanes un consol encara,  
pensa que tens, en la més fina agulla  
de ton brancatge, una soliuu fulla  
que, tremolant i tot, no et desempara.*

*Bell punt la nit s'avia a sa carrera,  
la fulla coratjosa, la darrera,  
fins si el tallant de l'aire viu l'apoca,*

*a l'arbre diu: —No et dolguis mai; espera  
un nou temps, el que inventa i no trastoca.  
I amb veu gentil va conhortant la soca.*

Resseguim ara la naturalesa dels canvis successius que Carner va introduir en les tres versions posteriors a la de l'any 1912. La unanimitat del títol es trenca, de fet, quan arribem a TA, on "Al salze d'una sola fulla" substitueix "Fidelitat". Es tracta d'un fet significatiu que comentarem més endavant. El primer vers de la versió de LM és inferior al de les altres versions: "d'aquesta vida" descobreix prematurament y facilita l'entrada en el joc metafòric del poema. Per altra part "desiara" és un terme visiblement imposat per la rima. A AR i PO el vers adquireix una solidesa que fa que considerem l'adjectiu "clara", que a TA substitueix "empara", com un canvi provocat per una elecció subjectiva del poeta que no necessàriament eleva la qualitat del vers.

Parlant del primer vers hi ha una altra qüestió que en les versions de AR i PO provoca un replantejament considerable de tot el poema. A LM el salze és designat amb la segona persona. A AR i PO amb la tercera. Si bé és possible que aquest

canvi sorgís d'una manera espontània en tant que instrument per una nova formulació del vers, sense constituir cap finalitat en si mateix, tendeixo a creure que un dels objectius prioritaris a l'hora de revisar el poema per primera i segona vegada va ser precisament el de treure la segona persona i fer servir la tercera per allunyar i objectivar clarament tots els termes. A TA s'ha tornat, en canvi, a la segona persona.

"Dolençós", en el segon vers de les versions de AR i PO, i "adolorit", en el segon de TA, imprimeixen en el vers un embolcall de queixa que no tenia a LM, on "has gemegat" ara ens sembla fins i tot massa estrident.

El tercer vers de TA a través de "tot i havent-te caigut" significa un retorn a "mes, arrencat i tot," de LM, deixant de banda el "malmenat pel vent" de AR i PO que millorava un vers acaparat per les formes verbals. Aquest retorn també es produeix en el quart vers: "tot el fullam" recula, en certa manera, a "el teu fullam", al mateix temps que hom prescindeix de "trist" que a AR i PO s'insereix en el paradigma de "vell" (primer vers), "dolençós" (segon vers) i "malmenat" (tercer vers), adjectius que han estat rellevats o corregits a TA.

En el vers cinquè de LM l'adjectiu "bell" i un cert retoricisme del començament "si vols" tradueixen una solució que no té res de particular. La proposta de AR i PO és més interessant perquè eixampla les possibilitats d'una lectura no literal, limitada a TA, on s'ha preferit el vers de LM, suprimint, però, l'adjectiu "bell" i redibuixant el retoricisme de "si vols" a través de "I si demanes".

Observem un desplegament paral·lel del poema. Per un cantó les versions de LM i TA i per l'altre les de AR i PO. Tanmateix, quan arribem al vers vuitè la versió de TA s'imposa a totes les altres gràcies a l'antítesi "tremolant i tot/no et desempara". "A pleret", en el vers novè de LM, s'adiu ben poc amb la resta del vers, d'una gravetat evident. El "Car" de AR i PO converteix els dos tercets en una llarga subordinada causal del vers cinquè. Tercets respecte dels quals el canvi de rima introduït a TA anuncia una considerable modificació. Així, en el vers desè, les versions de LM, AR i PO formen un bloc bastant harmoniós que es trenca a TA a causa de la rima -era. Curiosament, a AR es manté el vers de LM. És l'únic moment del poema en què les versions de AR i LM coincideixen en un vers que difereix de la versió de PO on la raó del canvi ha estat la modificació del gènere de "gebre".

Al vers onzè de TA s'inverteix la rima: el vers tretzè de AR proporciona "apoca" (de "poca") a l'onzè de TA, que ha desplaçat "trastoca" al vers tretzè.

El vers dotzè de TA surt de les tres versions anteriors convertint el complement directe "futura revifalla" en l'estil directe.

El vers tretzè de LM pateix de grandiloquència ("sublim", "enderroca"). A AR i PO hom refà el passatge que serà novament corregit a TA on donarà la imatge

"un nou temps, el que inventa i no trastoca"

L'última prova que el text de TA té el seu punt de referència essencial en la versió de LM la trobem en el darrer vers: la "veu" que surt a LM, desplaçada al vers anterior en les versions de AR i PO, reapareix novament en la versió de TA on s'ha perdut la força de l'antítesi "tot finant/rejoveneix".

Hem dit de passada que el lector es podia entretenir comprovant com, en la versió que es va editar en *El tomb de l'any* dels poemes "Llegenda d'un isard" i "L'almoïna darrera", Carner recupera velles solucions que provenen de les versions de *Les monjoies*. Passa exactament igual en el poema que acabem d'analitzar, respecte del qual podem dir que la versió que tenim cronològicament més a prop és també la més semblant a la primera. I probablement és per això que no és, d'una forma necessària, la millor..

Joan Ferraté ha dit que "Tot poema de Carner...comença sent abans que tota altra cosa un pretext proposat a la consideració del lector segons un cert punt de vista. Allò proposat no és pròpiament cap tema ni tampoc res que hagi de desenvolupar-se d'acord amb cap to predeterminat, per molt ben definit que quedi al capdavant el tema i per molt apte que sigui en darrer terme el to amb el qual és exposat. És el pas del pretext al poema, i no pas el desenvolupament d'un tema ni l'exhibició d'un to, allò que constitueix la contextura fonamental, i regular, de l'art de Carner" <sup>6</sup>. En aquest sentit "Fidelitat" és un poema típic de Carner. Deixem ara les versions de LM i AR i quedem-nos només amb les de PO i TA. El pretext l'hem de buscar en el salze, en un salze, que té una soia fulla, és vell i situat en una riba. A partir d'aquí el poema entra en una fase d'evolució normal. Ferraté també ha dit que "De fet és en la fallàcia patètica que potser resideix l'aspecte més característic de Carner dintre dels que constitueixen el seu sistema de mediacions entre el pretext inicial del poema i la seva incorporació en el poema acabat" <sup>7</sup>. Fixem-nos que en el segon vers ja s'ha produït la humanització, per dir-ho d'alguna manera, del salze ("tot dolencós" a PO i "adolorit" a TA). I és per això que ens expliquem "el trist fullam" (quart vers) i la fulla que "parla" (vers dotzè) "amb veu poruga" (vers tretzè) a la versió de PO. Tot el poema reposarà principalment en la fallàcia patètica sostinguda i sistemàtica. A PO podrem establir, des del títol, dues lectures plausibles: una de limitada al cicle estacional del salze i una altre de simbòlica, el tema prioritari de la qual —la fidelitat a través del sacrifici de la fulla— pot extrapolar-se al camp de l'experiència moral, pròpia dels homes i les dones. Ara bé, les possibilitats d'aquesta segona lectura queden retallades a la versió de TA degut al caràcter dedicacional i gens ambigu del títol i a la transformació de l'últim vers del poema en un vers sense la capacitat de suggestió que tenia a PO, massa transparent i massa presoner del seu propi significat.

Al meu entendre, però, hi ha uns altres dos elements essencials que a PO configuren el poema d'una manera admirable i que s'han desapropiat a la versió de TA. Primer, l'ús de la tercera persona del singular que provocava el distanciament just de la veu del poeta i fixava perfectament l'objectivitat i la versemblança de la ficció i, després, el joc de contrastos que cobreix quasi bé tota la superfície del poema. A PO observem que la majoria dels adjectius del primer quartet, "vell", "dolencós",

---

(6) Joan Ferraté, pròleg de, *Auques i ventalls*, Barcelona, Edicions 62, Els llibres de l'Escorpí, 39, 1977, p. 8.

(7) op. cit. p. 18.

“malmenat”, “trist”, igual que l’oració de relatiu “que el despulla”, són de signe negatiu i s’oposen vivament a “delit” (vers cinquè). A TA es mantindrà una certa continuïtat a través de “tot sol”, “adolorit”, “caigut” i l’oració de relatiu “que et despulla”, però en el vers cinquè no hi ha cap terme que contrasti amb aquests adjectius.

En els tercets de PO, “nit”, “encongida”, “gebre”, s’oposen a “futura revifalla” i li augmenten la perspectiva. A dintre mateix del segon tercet hi ha una gradació en últim terme ascendent que ve de “poruga” i “poca” referida a “veu” i “tot finant”. Inmediatament trobem “rejoveneix”, que provoca l’antitesi més brusca i coincideix amb la culminació del poema. Aquesta gradació que ens arriba a un final impecable desapareix pràcticament a TA.

Probablement un bon poema és el que, a més a més de contenir una determinada dosi d’experiència moral, aconsegueix crear la il·lusió de què cada paraula és imprescindible. Per això fa falta el context o la cadena de contextos “ideals” on es pot obtenir el màxim rendiment dels mots seleccionats per intervenir-hi. I és segurament en aquest sentit que la versió de “Fidelitat” a PO és una pedra de toc molt difícil de superar.

**UN HIPOTÉTICO SONETO SURREALISTA  
DE VALLE-INCLÁN.  
ANÁLISIS DE “ROSA DE SANATORIO”**

**José Servera Baño**

(Universidad de Palma de Mallorca)





“Rosa de sanatorio” fue escrito durante la estancia de Valle en un hospital, aquejado ya de la enfermedad que posiblemente causaría más tarde su muerte en 1936.

### ROSA DE SANATORIO

Bajo la sensación del cloroformo  
me hacen temblar con alarido interno  
la luz de acuario de un jardín moderno  
y el amarillo olor del yodoformo.

Cubista, futurista y estridente,  
por el caos febril de la modorra  
vuela la sensación, que al fin se borra,  
verde mosca, zumbándome en la frente.

Pasa mis nervios, con gozoso frío,  
el arco de lunático violín;  
de un sí bemol el transparente pío  
tiembla en la luz acuaria del jardín,  
y va mi barca por el ancho río  
que separa un confín de otro confín.

Este poema fue colocado en el postrero lugar de su libro de poemas último, titulado *La pipa de kif* (1919), libro realizado posteriormente a *El pasajero* (1920), a pesar de haber sido publicado antes; con título tan sugestivo y emparentado con *Las flores del mal* de Baudelaire iniciaría el ciclo esperpéntico en la obra de Valle, pues es anterior a *Lucas de Bohemia* (1920), la cual suele considerarse como la primera manifestación de la teoría del esperpento en Valle-Inclán. Sin embargo este poema no cabe considerarlo el último poema elaborado por Valle, pues tanto la reelaboración de “Rosa de Zoroastro” como el autógrafo “Testamento” -poema no incluido en libro alguno de Valle- son según Amor y Vázquez <sup>1</sup> las últimas manifes-

(1) AMOR Y VAZQUEZ, J.: “Valle-Inclán y las Musas: Terpsícore” en *Homenaje a W. Fichter*. Ed. Castalia, Valencia 1971, págs. 11-33.

taciones de la poesía valleinclanesca. Efectivamente, el carácter, tono y título de "Testamento" supera cualquier posible deducción:

Te dejo mi cadáver, reportero.  
El día que me lleven a enterrar  
fumarás a mi costa un buen veguero,  
te darás en La Rumba un buen yantar.

Y luego de comer con mi fiambre,  
adobado en tu prosa gacetil,  
humeando el puro, satisfecha el hambre,  
me injuriará tu dicharacho vil.

Te dejo mi cadáver, verme ingrato,  
harto de mi carroña, ingenuamente  
dirás gustando del bicarbonato:  
— Que don Miguel no se muera de repente.<sup>2</sup>

A pesar de ello la situación final del poema "Rosa de sanatorio" resulta altamente significativa. No en balde Valle en cada uno de sus libros poéticos sitúa estratégicamente al principio y al final determinados poemas que son, en esas posiciones, claves interpretativas para la correcta lectura de su poesía. Sirva como ejemplo el poema final "Karma" en *El pasajero*, que representa el hallazgo de la búsqueda del sentido de la vida (karma), configurando el carácter itinerante del libro, ya expresado en su título. La preocupación valleinclanesca por el orden de los poemas también se evidencia en el poema inicial, así "Rosa de llamas" abre el libro, orientándolo en el nuevo rumbo estético que toma la poesía de Valle a partir de la contemplación de la primera guerra mundial. El poema combina las notas biográficas con el carácter expresionista del paisaje y aparece el protagonista anónimo y proletario, dando, pues, este poema un giro rotundo a su hasta ahora poesía inhibida y esteticista, incorporando su visión peculiar sobre la lucha social.

Así pues, se demuestra que en *El pasajero* cobra gran importancia el orden de los poemas en el conjunto del libro. Igualmente sucede en *La pipa de kif* e igualmente la relevancia de los poemas inicial y final es evidente. El colocado en primer lugar dará título al libro, ello constata la estima del propio poeta por tal poema, además del sentido general que le da al libro, al situar el resto de los poemas entre las coordenadas de este primer poema y el último: en ambos -uno a través del kif, otro a través del cloroformo- la pérdida de la conciencia sirve de instrumento de inspiración al poeta,

---

(2) La reproducción de "Testamento" puede hallarse en RUBIA BARCIA: *A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán*, (1866-1936). Berkeley 1960; También en AMOR Y VAZQUEZ, op. cit. págs. 30-31.

concediéndole una vital importancia al papel que cumple el alucinógeno como medio para conseguir un "estado poético" en cuanto que el ser humano no se siente encorsetado por los prejuicios de las normas sociales y el comportamiento establecido. Además la visión contemplada por el sujeto narrador se deforma esperpénticamente gracias a los efectos requeridos a través del kif en el primer poema y a través del cloroformo en el último. Por todo ello queda lo suficientemente claro que Valle otorga gran importancia a los poemas situados a principio y final de los libros de poesía.

Resulta incuestionable que la voluntad del autor, al colocar como poema final de *La pipa de kif* el poema "Rosa de sanatorio", es darle la función de epílogo poético a tal poema. Y sin duda si hay un poema raro y sorprendente en este libro es él. Su rareza se debe a que no responde a los rasgos generales dominantes de *La pipa de kif*, por lo tanto no hallamos en él las habituales características esperpénticas que definen a los restantes poemas del libro. Ni el paisaje gallego, ni la temática humana y social, ni el antihéroe colectivo, ni la métrica de arte menor, ni tantos otros rasgos que caracterizan el libro *La pipa de kif* se encuentran en este poema. Es, por lo tanto, la excepción, que la escasa crítica que se ha preocupado por la poesía de Valle, ha calificado de forma peculiar señalando siempre esa "diferencia" de "Rosa de sanatorio" con el resto de poemas del libro. Así Emilio González López, en el estudio <sup>3</sup> de mayor consideración que existe sobre los libros de poemas de Valle, ya define, en el título del capítulo que analiza este poema, su naturaleza: "El marco surrealista de *La pipa de kif*: la búsqueda de la subconsciencia". El poema es incluido en la órbita del movimiento vanguardista, que gustaba de expresar los estados oníricos del espíritu humano, la razón abandonada a la espontaneidad del subconsciente, sirviéndose de los estupefacientes para obtener ese estado de liberación, ideal para la creación artística.

En *La pipa de kif*, el primer poema, de igual título, y el último, "Rosa de sanatorio", pertenecen a esta temática de los alucinógenos, y por lo tanto tratan un tema tópico del movimiento surrealista, pero que no se ajusta a la estética surrealista en la técnica y en la forma en general; si en el primer poema, "La pipa de kif", predominan los elementos de carácter simbolista, en "Rosa de sanatorio" se combinan los elementos de carácter surrealista con otros propios de cierta tradición hispánica. Así el poema se genera en torno a esa línea ecléctica, a esos ingredientes surrealistas por una parte, y clásicos por otra. Y en cierto modo ello no es más que la confirmación de la polémica tesis, generalizada ya en nuestra crítica literaria, sobre el "surrealismo hispánico", es decir, la constatación de que la influencia del surrealismo francés se asumió en España sin el carácter rupturista con que se dió en el país vecino. "Rosa de sanatorio" bien podría ser un ejemplo de este surrealismo ecléctico que se produjo en España y que sobre todo supo utilizar algunas de

---

(3) GONZALEZ LOPEZ, E.: *La poesía de Valle-Inclán*. Ed. Universitaria de Puerto Rico, 1973, págs. 72-75.

las técnicas francesas pero adquiriendo un sentido distinto; así el contenido de "Rosa de sanatorio" está cercano a los presupuestos surrealistas, pero en la materialización de su forma contradice las posiciones surrealistas, debido a su entronque con la tradición literaria española. Un minucioso análisis de sus rasgos nos permitirá constatar la hipótesis. Considerando lo expuesto podemos hallar en el poema:

- I Rasgos clásicos (tradición literaria hispana)
- II Rasgos eclécticos (combinación de clásicos y surrealistas)
- III Rasgos surrealistas

I La elaboración de la forma es un rasgo del poema que contradice su pretendida filiación surrealista. La prueba de ello se inicia en la voluntad del autor de someter a una temática surrealista (la inconsciencia alucinógena) a un molde métrico clásico, el soneto, único en este libro y mayoritario en *El pasajero*, evidencia que métricamente este poema no responde a los presupuestos de la estética expresionista ni surrealista, sino a la clásica y simbolista, más propia del libro anterior. El autor surrealista, en afán de manifestar su libertad, jamás se obliga usando una composición métrica que encorsete su natural expresión.

También el más elemental análisis sintáctico deja entrever la disposición simétrica del poema, que va desarrollándose paralelamente en un juego de elementos binarios a lo largo del poema. Así se concretaría un posible esquema de tal disposición:

SUJETOS			PREDICADOS	
	Sustantivos	Función adjetiva	Verbos	Complementos Circunstanciales
C U A R T E T O S	La luz	de acuario de un jardín moderno	me hacen temblar	bajo la sensación del cloroformo con alarido interno.
	El olor	amarillo del yodoformo		
	La sensación	que al fin se borra verde mosca cubista, futurista y estridente	vuela	Por el caos febril de la modorra. Zumbándome en la frente.
T E R C E T O S	El arco	de violín lunático	pasa (mis nervios) - con gozoso frío C.D.	
	El pio	de un sí bemol transparente.	tiembla	en la luz acuaria del jardín
	Mi barca		va	por el ancho río (que separa... confín) Or. de relativo.

En la disposición sintáctica de los dos cuartetos del soneto puede observarse la simetría de sus elementos. Los tres sujetos del párrafo (luz, olor y sensación), altamente indicativos de la atmósfera sensorial del poema, tienen cada uno dos elementos que cumplen, respecto a ellos, una función adjetiva, bien sean adjetivos, sustantivos adjetivados, aposiciones u oraciones de relativo. Sólo se detecta una anomalía, que en cierto modo intencionadamente está así situada. Se trata del verso trimembre:

Cubista, futurista y estridente

que marca la pauta y el signo del poema; su carácter vanguardista se manifiesta rompiendo con este verso la simetría perfecta de los dos cuartetos. Este verso es por ello el elemento rupturista de los elaborados cuartetos del poema. Por lo demás hasta los verbos y los complementos circunstanciales siguen las pautas de la construcción paralela y binaria.

Los tercetos simplifican la disposición sintáctica respecto a los cuartetos. Hasta los dos últimos versos la simetría es casi total, así los dos sustantivos están determinados por un complemento del nombre y un adjetivo respectivamente, luego se produce la única anomalía: el verbo del primero es matizado por un complemento directo ("mis nervios"), ausente en el segundo verbo, pero ambos terminan semejantemente con un complemento circunstancial.

Es obvio que, los dos últimos versos varían notablemente al tener que cerrar el soneto, así el sustantivo-sujeto no es complementado por ninguna función adjetiva, viniendo a continuación el verbo y cerrando el poema con un complemento circunstancial que se amplifica mediante una oración de relativo.

Las pequeñas rupturas de la simetría sintáctica de todo el poema no enturbian el paralelismo sintáctico y morfológico en la construcción del soneto que responde más a un ideal estético de armonía clásica que no a un presupuesto estético surrealista.

El hipérbaton utilizado conserva uno de los requerimientos clásicos: la colocación al final de la estrofa de las palabras claves o principales; en especial los complementos circunstanciales (en el primer cuarteto) y adjetivos (en el segundo cuarteto) inician las estrofas, situándose los sujetos en los versos tercero y cuarto (en el primer cuarteto) y en el tercero (en el segundo cuarteto). Es decir, los elementos sintácticos amplificadores, de relleno, se colocan al principio y los elementos nucleares al final. La descripción del texto atendiendo a un análisis estructuralista<sup>4</sup> así lo demuestra:

(Bajo la sensación del cloroformo)

*me hace temblar* (con alarido interno)

*la luz* (de acuario) (de un jardín moderno)

*y el* (amarillo) *olor* (del yodoformo).

---

(4) Los núcleos se subrayan, las catálisis se ponen entre paréntesis. Seguimos la terminología habitual estructuralista. En especial la de: AA.VV.: *Análisis estructural del relato*. Tiempo Contemporáneo. ROMERA CASTILLO: *El comentario de textos semiológicos*. SGEL.

(Cubista, futurista y estridente),  
(por el caos febril de la modorra),  
*vuela la sensación*, (que al fin se borra),  
(verde mosca), (zumbándome en la frente).

*Pasa mis nervios*, (con gozoso frío),  
*el arco de* (lunático) *violín*;  
*de un sí bemol el* (transparente) *pío*  
*tiembla* (en la luz acuaria del jardín),  
*y va mi barca* (por el ancho río)  
(que separa un confín de otro confín).

El análisis de las funciones distribucionales, núcleos y catálisis, nos indica que los elementos amplificadores predominan frente a las funciones cardinales, lo cual evidencia la voluntad y elaboración del estilo valleinclanesco, su clara actitud que considera el poema como un trabajo de depuración. Así nos ofrece:

#### PRIMER CUARTETO:

Núcleo 1. La luz y el olor me hacen temblar  
Catálisis 1 bajo la sensación del cloroformo  
“ 2 con alarido interno  
“ 3 de acuario  
“ 4 de un jardín moderno  
“ 5 amarillo  
“ 6 del yodoformo

Las catálisis 3, 5 y 6 son susceptibles de incluirse en el núcleo 1. Ello no altera en absoluto lo importante en este cuarteto en cuanto a las funciones distribucionales: la presencia fragmentada del único núcleo y el predominio en general de las catálisis.

#### SEGUNDO CUARTETO

Núcleo 1 *vuela la sensación*  
Catálisis 1 *Cubista, futurista y estridente*  
“ 2 *por el caos febril de la modorra*  
“ 3 *que al fin se borra*  
“ 4 *verde mosca*  
“ 5 *zumbándome en la frente*

La única catálisis que quizás fuese susceptible de incorporarse al núcleo de esta estrofa es la 5; ello no modificaría en nada lo esencial en el párrafo: el predominio total de las catálisis.

Así pues, podemos ver cómo en los dos cuartetos el dinamismo expresivo es negativo. Los adjetivos, adverbios y los elementos complementarios de la oración abundan más que los nucleares, por lo tanto el ritmo de los cuartetos es lento y la acción mínima. En cierto modo puede suponerse que lo principal del poema no reside en ellos, pues están dispuestos como unidades amplificadoras de la idea central del poema, que se intuye situada más adelante.

### TERCETOS

Núcleo 1 el arco de violín pasa mis nervios

Catálisis 1 lunático

“ 2 con gozoso frío

Núcleo 2 el pío de un sí bemol tiembla

Catálisis 3 transparente

“ 4 en la luz acuaría del jardín

Núcleo 3 y va mi barca

Catálisis 5 por el ancho río

“ 6 que separa un confín de otro confín

Las catálisis 1, 3 y 5 son susceptibles de incluirse en sus respectivos núcleos.

La primera deducción es el aumento de la función cardinal (núcleos) que se da en los tercetos respecto a los cuartetos; ello demuestra que nos hallamos frente al desenlace del poema, no sólo en el sentido de que estamos ante el final del poema, sino también en la idea de que el poema ha sido elaborado en este sentido. Los sonetos suelen construirse así, en función del final bien conseguido, redondo. Aquí tal norma se concreta en el predominio de los núcleos y la disminución de las catálisis, tal proporción podría acentuarse si las catálisis 1, 3 y 5 se incluyeran en sus respectivos núcleos, pues, por su cercanía a ellos, bien pueden formar parte de tales núcleos. Todo ello sólo tiende hacia una explicación y lectura de los elementos distribucionales de los dos tercetos: el cambio sustancial operado respecto a los cuartetos que permite observar lo que considero como una generalidad en la creación de los sonetos, el elemento complementario del poema suelen ser los cuartetos, el elemento nuclear, los tercetos. Está en nuestra mente que esta forma distributiva de situar al final del poema lo primordial del texto responde a una actitud clásica que tiene toda una línea precisa en nuestra literatura con nombres tan significativos como Garcilaso, Góngora, Quevedo, etc. . . cuyos sonetos en el aspecto analizado (caracterización, distribución, estructura) coinciden con este soneto de Valle, quien tuvo a los clásicos hispanos como maestros.

II Si hasta ahora nos hemos referido a elementos propiamente clásicos, a partir de aquí debemos enfrentarnos con materiales del poema que combinan elementos clásicos y surrealistas (eclecticismo).

Por ejemplo, el título del poema nos indica el eclecticismo del poema: “Rosa de sanatorio”. En primer lugar debemos decir que tal título está formulado a la manera de los poemas del libro anterior, *El pasajero*, cuya estética es menos evolucionada que la de *La pipa de kif*. La mayoría de los títulos de los poemas de *El pasajero*

se componen de dos vocablos en los que casi siempre uno es el término "rosa", quizás como vocablo que designa la estética impresionista-simbolista y también el carácter transitorio del libro. Al fin y al cabo no debemos olvidar la simbología que puede adquirir en ocasiones la "rosa" como símbolo de la creación literaria; hecho éste que justificaría el que Valle titulara así sus poemas de *El pasajero*, pues este libro supone el mayor canto valleinclanesco a la creación poética respecto a sus otros libros de poemas, y porque es también el libro en el que se plantean más consideraciones estéticas, sin por ello quitarle toda acción argumental: el caminante poeta (pasajero) a través de la itinerancia observa el mundo que le rodea. Tampoco se puede olvidar el carácter tradicional de la rosa como símbolo del tema eterno de los poetas, tan bien expresado por Huidobro:

*¿Porqué cantais la rosa, oh poetas?  
Hacedla florecer en el poema!*

Por todo lo expuesto puede pensarse que este primer vocablo que da título al poema, "rosa", es el símbolo del simbolismo estético de Valle, de su actitud impresionista y tradicional. Y el segundo vocablo, "sanatorio", hace referencia al espacio real, al ambiente en el que se sitúa la acción, la estancia, aquí irónicamente vanguardista, en tanto que ese espacio es el referente directo del progreso, de la ciencia médica, y al identificarse tanto título al poema "Rosa de sanatorio" la poética tradicional se genera en el espacio moderno. La lectura posterior del poema nos confirmará que ese "jardín moderno" está contemplado bajo los efectos del estupefaciente, y así la deformación esperpéntica se produce igual que la visión deformada que se puede dar a través del espejo cóncavo. La deformación de las figuras y aquí de las sensaciones es el elemento esperpéntico que se da tanto a través del espejo cóncavo (en *Luces de bohemia*) como a través de los efectos de la marihuana ("La pipa de kif") o a través del efecto de la química ("Rosa de sanatorio"); y en este carácter ecléctico del título que apunta a descifrarnos el sentido último y la técnica del poema se halla el acierto artístico de Valle.

También el léxico nos demuestra esta doble vertiente ecléctica del poema. Por una parte hallamos vocablos referidos a la naturaleza, a un paisaje ya tradicional en los escenarios poemáticos: "luz, jardín, barca, río, confín. . ." Por otra parte se incorporan a este vocabulario toda una serie de vocablos de conceptualización médica o próxima a ella: "sensación, cloroformo, yodoformo, febril, modorra, nervios, lunático. . ." que se suman a la idea de un referente a la modernidad que implican otros como: "moderno, cubista, futurista, estridente, acuario. . ."

Con ello se demuestra que, al vocabulario tradicionalmente considerado poético, Valle incorpora, en este poema, un vocabulario contemporáneo, científico, moderno y atrevido en aquellos momentos, que hace posible la configuración de un lenguaje ecléctico del poema.

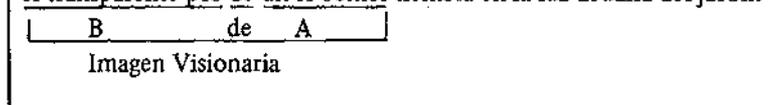
Las imágenes literarias <sup>5</sup> presentan esta misma doble vertiente apuntada.

---

(5) Sobre el concepto de Imagen literaria sigo la terminología de BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética*. Ed. Gredos.

Cuando sea mayor el grado de irracionalismo poético entre los dos elementos que forman la imagen poética más cercana estará a los presupuestos estéticos surrealistas. De esta índole destacan en el poema: 1º) Los adjetivos metafóricos “lunático violín”, que manifiesta el estado de ánimo del sujeto del poema; y la sorprendente calificación de “Cubista, futurista y estridente” referida a “sensación”. 2º) Las visiones también aportan ese grado de irracionalismo poético. Encontramos una de carácter sinestésico: “me hacen temblar con alarido interno”; otras que engloban el adjetivo metafórico señalado antes: “Pasa mis nervios el arco de lunático violín”; y la más complicada de ellas, porque alberga una imagen visionaria:

“el transparente pío de un sí bemol tiembla en la luz acuaria del jardín”



### VISION

3º) Hay que añadir la animalización, muy habitual en la técnica esperpéntica: “vuela la sensación, verde mosca”; 4º) Y finalmente el desplazamiento calificativo sinestésico: “amarillo olor del yodoformo”. El yodo extendido sobre la piel puede adquirir un tono marrón claro, casi amarillento.

Repetimos que todas estas imágenes literarias, en sus distintas tipologías, tienen en la relación que se establece entre los dos elementos que componen la imagen literaria un grado más o menos elevado de irracionalismo, el suficiente para que la identificación o comparación entre los dos elementos de la imagen literaria sea admisible para un lector asiduo y no se produzca un efecto extraño por lo absurda de esta relación de semejanza necesaria entre los dos términos de la comparación.

Por último en cuanto a este aspecto debo referirme a los símbolos que hay en el poema. Puede afirmarse que son menos atrevidos en su grado de irracionalismo que las imágenes literarias. Podemos señalar lo siguiente: 1º) “jardín moderno” (Elemento evocado B) es sustitución de un supuesto quirófano o cualquier sala de hospital 2º) “mi barca” puede entenderse como sustitución del propio yo, como símbolo del hombre itinerante. 3º) “el río” es una poligénesis que designa el transcurso de la vida. 4º) Y los vocablos “confín” son los límites que separan la conciencia y la inconsciencia, entre las cuales se encuentra el protagonista.

Podemos concluir en este apartado que el léxico y las imágenes literarias del poema traducen perfectamente la naturaleza ecléctica del poema, expresada ya en su título.

III. Los elementos vanguardistas, concretamente surrealistas, del poema son: 1º) El tema de la pérdida de la conciencia del narrador-autor, que lo sitúa en un ambiente clínico, sumido en la inconsciencia, estado considerado ideal para la expresión poética de tipo surrealista. La propuesta de escritura automática tiene su base en este “abandono” de la razón. Pero en Valle tal propuesta surrealista se materializa de una forma clásica, el soneto, y muy elaborada. 2º) La ambientación puede considerarse surrealista en cuanto que predominan las sensaciones oníricas, inconscientes; y porque el poema se desarrolla en un espacio (jardín moderno) que hace

pensar en los avances de la ciencia. 3°) El narrador identificado con el autor se halla en un estado "alucinógeno", de libertad expresiva frente a la norma establecida. En el que se manifiesta sobre todo lo sensorial el color (luz, amarillo, verde, transparente), el olor (cloroformo, yodoformo) y los efectos acústicos (alarido, zumbándose, sí bemol, temblar).

Puede afirmarse, pues, que los elementos vanguardistas o surrealistas están presentes en menos cantidad que los elementos clásicotradicionales y además en general encorsetados en el molde clásico y la elaboración concienzuda del poeta.

IV. La conclusión es obvia: la afirmación de la habitual crítica valleinclanesca, que considera este poema como excepción surrealista en la producción poética de Valle, aunque en parte sea cierta, olvida que en un mayor porcentaje dominan los rasgos propios de la tradición española en "Rosa de sanatorio".

## LA POESÍA DE MIGUEL LABORDETA (1)

Francisco J. Díaz de Castro

(Universidad de Palma de Mallorca)



\* El presente artículo es el primero de una serie de cuatro.



## INTRODUCCION

Se reconoce a Miguel Labordeta como uno de los poetas más destacados de la postguerra. Sin embargo, a los quince años de su muerte, la difusión de su poesía sigue siendo reducida y no se ha dado a su obra ni la divulgación ni la dedicación crítica que le corresponderían en el panorama de la poesía española contemporánea, tanto por su valor intrínseco como por las influencias que indudablemente ha ejercido sobre los poetas españoles contemporáneos.

El valor literario de Labordeta, que fue justamente apreciado por algunos antólogos —los menos— a fines de la década de los sesenta<sup>1</sup>, pareció estar en alza a principios de la siguiente, tras su muerte, acaecida en agosto de 1969. Pero luego cayó en un relativo olvido hasta el presente más inmediato, tal vez porque la estética de los “novísimos” y de los poetas que les han sucedido se apartara pronto de la labordetiana. En los últimos tiempos, sin embargo, diversas ediciones parciales o exhaustivas de su obra parecen volver a dinamizar la necesaria valoración y divulgación de uno de los más originales poetas de las últimas cuatro décadas.

Tras su muerte, en efecto, se sucedieron diversas publicaciones y estudios

---

(1) Es necesario destacar la importancia de su inclusión en varias antologías, particularmente en las siguientes:

Albi, J. y Fuster, J., *Antología de la poesía surrealista española*, cuadernos literarios de *Verbo*, nº 23-25, Valencia, 1952.

Batló, José, *Antología de la nueva poesía española*, *El Bardo*, nº 12, Barcelona, 1968.

González Martín, J.P., *Poesía Hispánica, 1939-1969*, *El Bardo*, nº 59-60, Barcelona, 1970.

Millán, Rafael, *Veinte poetas españoles*, ed. Agora, Madrid, 1955.

Molina, A. Fdez., *Poesía cotidiana. antología 1939-64*, Alfaguara, Madrid, 1965.

Para más referencias bibliográficas sobre la inclusión de Labordeta en las antologías, vid. Vergés, Pedro, “Bibliografía”, en *Miguel Labordeta: un poeta en la postguerra*, V.V. A.A., Zaragoza, 1977.

y varias ediciones de su obra. Las ediciones de los cuatro primeros libros eran inaccesibles ya antes de la muerte del poeta, y el único material que podía encontrarse era el recogido en las dos antologías realizadas por él mismo, *Memorándum* (1959) y *Punto y aparte* (1964), título que, como señala Rosendo Tello, "representa un intento claro de liquidar toda una época" (1972 a.), como efectivamente sucede con la publicación de *Los soliloquios*, también de expresivo título, en 1969.

Ya en 1972 la editorial Javalambre publicó las *Obras Completas de Miguel Labordeta*. En ellas se incluían los libros publicados por el autor en vida: *Sumido 25* (1948), *Violento idílico* (1949), *Transeúnte central* (1950), *Epilírica* (1961) y *Los soliloquios*, ya citado. También se incluía la pieza teatral *Oficina de horizonte* (1955).

En noviembre del mismo año se publica en la colección *El Bardo Autopía*, preparado a partir de manuscritos por Rosendo Tello, quien en el prólogo aclaraba no pocas cuestiones en torno a la personalidad y a la obra del poeta y puntualizaba la importancia de ese texto póstumo, y no corregido, en el conjunto de la obra labordetiana (1972 b.).

Varios años después, en marzo de 1975, Pedro Vergés publicaba, en la colección *Ocnos de poesía* *La escasa merienda de los tigres y otros poemas* conjunto de textos pertenecientes a distintas épocas de la poesía de Labordeta y no recogidos en libro, entre los cuales se reproducía el texto *Poesía revolucionaria*, publicado, como se sabe, al final de la difícil andadura de la revista *Española* y muy aclarador de las posturas teóricas labordetianas.

Ha tenido que transcurrir un lustro para que se haya vuelto a despertar el interés editorial por Labordeta. Hasta 1980 no hubo ninguna nueva edición de sus poesías, parcial o completa, estando ya agotadas desde hacía tiempo las *Obras Completas* de Javalambre. A principios de ese año la editorial Lumen publicó en la colección *Poesía* el libro *Epilírica*, ahora con el subtítulo de *Los nueve en punto*, que hubiera sido el título del libro original si la censura no hubiera imposibilitado su publicación en 1952. El aliciente editorial en 1980 lo constituía la presentación del texto original completo, con los poemas "Hermano hombre" y "Mientras muero en el frente", censurados en la edición de 1961. Del prólogo de Clemente Alonso a esa edición, prólogo de difícil composición y lectura, cabía destacar el dato de las revistas literarias en las que Labordeta había ido publicando los poemas de ese libro. Resulta curioso destacar que en la edición de *Poesías Completas* a la que me refiero a continuación no sólo no se haga lo mismo con el resto de los poemas publicados en revistas por Labordeta, sino que, además, tampoco se reproduzcan las indicaciones de *Epilírica*.

Finalmente, en el año 1983 han aparecido dos diferentes e importantes ediciones. La primera de ellas, en la editorial Hiperión, es la amplia y excelente antología realizada por Antonio Fernández Molina a partir de todos los poemas publicados hasta la fecha de aparición y titulada *Metalírica*. El editor escoge una vertiente, la más importante, de la obra labordetiana, que es la que corresponde a su segunda etapa, y la acompaña de un prólogo claro y penetrante que sitúa la persona y la obra del poeta en su tiempo y en su estética.

En abril de este año ha aparecido la edición en tres volúmenes de la *Obra*

*Completa de Miguel Labordeta*, publicada por El Bardo y a cargo de Clemente Alonso. La edición contiene, a lo que parece, la totalidad de poemas y borradores encontrados por el prologador entre los papeles del poeta y, aunque llena de deficiencias que resumiré después, constituye el corpus de poemas sobre el que voy a desarrollar en varios artículos mi estudio de la poesía labordetiana.

Algunos poemas de Miguel Labordeta han aparecido en antologías de poesía contemporánea (vid. *Vergés*, 1977), pero en muy pocas de ellas y con una muestra siempre reducida y reiterativa: poemas como "Retrospectivo existente", "Letanía del imperfecto" o "Un hombre de treinta años pide la palabra" son los más publicados.

Por lo que respecta a la crítica, los escasos estudios aparecidos hasta la fecha y las referencias en las obras generales o antológicas, como he señalado, valoran altamente la significación de la obra labordetiana en el panorama de la postguerra. (vid. Bibliografía en el último apartado de este artículo). De entre los estudios citados, cabe destacar algunas opiniones. Así, por ejemplo, la de José *Batló* (1968), en la primera antología de amplia difusión en la que se incluyó a Labordeta, su "radical rebeldía" en el panorama de la poesía de los últimos años de la década de los cuarenta, y su papel de "primer superador de la división en dos bandos de nuestra poesía". Destacaba también Batlló que "como Carriedo, se mantiene totalmente al margen de las corrientes imperantes. Ambos se nos aparecen como los dos precursores de la poesía que había de alcanzar su plenitud casi quince años después, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que puede advertirse en la obra de estos dos poetas". (págs. 20-21). Si bien son más de una las vinculaciones con la poesía de su tiempo, como *Mainier* (1977) se encargó de apuntar, el juicio de Batlló permite situar en un justo término el papel renovador de la poesía labordetiana que, por otra parte, la mayor parte de la crítica reconoce.

*González Martín* (1970) destacó lo connatural de la actitud surrealista a la propia personalidad de Labordeta, semejante a la de Buñuel, otro zaragozano ilustre, y señaló también que, fuera cual fuera la perspectiva estética adoptada por el poeta en el transcurrir de su obra, su barroquismo se imponía en la expresión a través de la necesidad de la palabra extraña, la imagen inusitada o la proliferación de los "yo", con cuyos artificios quiere definir su verdadera preocupación existencial" (*González Martín* (1970), pág. 93), depurándose e intensificándose la trascendencia de su poesía en los últimos libros.

Es la estética de estos últimos, desde *Los Soliloquios*, la que parece interesa más destacar a *A. Fernández Molina* (1969), quien puso de relieve la actitud vanguardista y la incorporación de elementos modernos de la cultura de masas, como el cine y la ciencia ficción. Valorando ante todo el papel de la imaginación en su escritura, Molina señalaba que "él, que escribió algunos de los poemas más directos de los últimos años, también ha estado impregnado siempre de una atmósfera de fascinación que procedía de la realidad, de los anhelos y los sueños de los hombres, de su condición de seres llenos de interrogantes" (*Fernández Molina* (1969) págs. 102-103). En su antología de 1980, Molina, en la misma línea crítica, detalla más la circunstancia biográfica y la vinculación de Labordeta a la vanguardia de aquellos años.

Sobre lo que en mi tesis doctoral (1975) llamé “una vía de transición abandonada”, los poemas de *Epilírica*, Pedro Vergés (1977) destaca, con gran acierto, a mi juicio, que, si bien en sus tres primeros libros el poeta parecía vislumbrar lo negativo de su aislamiento y el hecho de que éste lo conducía a un callejón sin salida, y en *Epilírica* se da, con algunos precedentes en *Transeúnte Central*, un cambio hacia el compromiso con las víctimas, a partir de ese libro se produce un corte radical con el compromiso desnudo y se procede a la búsqueda de una “metalírica” cuyos exponentes hallamos en *Los Soliloquios*, en *Autopía* y en la considerable cantidad de poemas que, al tiempo que Labordeta se esforzaba por la consecución del realismo social de *Epilírica*, seguía escribiendo, poemas surrealistas o, mejor, vanguardistas.

Finalmente, quiero destacar también el estudio que hasta la fecha sintetiza mejor la significación de poesía de Miguel Labordeta, realizado por J. C. Mainer (1977) y que, juntamente con los de Ricardo Senabre (1970, 1972 y 1978), resulta de lectura imprescindible para un conocimiento sustancial de su poesía. Mainer, en el marco de lo que define como el proceso de “recuperación de la razón subjetiva” tras la guerra civil, sitúa a Labordeta como poeta de una madurez expresiva precoz a pesar de una mucho más lenta madurez ideológica y ciudadana. También afirma que, más que de surrealismo en sus primeros libros, cabría hablar de un cúmulo de influencias muy diversas, desde la juanramoniana voluntad de “purezas” y de “esencias”, hasta la actitud orante o el uso de “zoologías aterradoras” a lo Dámaso Alonso, pasando por los soñados edenes de Aleixandre y por la poderosa influencia, y en esto es en lo que estoy más de acuerdo con Mainer, de *Poeta en Nueva York*. Por lo demás, Mainer estudia, más detalladamente hasta *Epilírica*, desde luego, el proceso ascendente de compromiso que culmina en ese libro, que testimonia su momento de maduración social e ideológica. No se presta, por lo demás, especial atención a la poesía escrita tras *Epilírica* —y al mismo tiempo que este libro—, la “metalírica”, vertiente que aún espera, desde mi punto de vista, un estudio detallado, a pesar de la aportación de Senabre (1978).

### **LA “OBRA COMPLETA DE MIGUEL LABORDETA” (1983).**

Parece exigible a los aficionados a la literatura el respeto por el carácter artístico de la escritura literaria. Ese respeto, demandable hasta donde alcanzan los límites de la afición, debe por naturaleza adensarse y a la vez objetivarse más cuanto más cercano al centro —el autor y su obra— está el círculo concéntrico en el que se mueven el editor y el lector, el profesor y el crítico.

Esta reflexión surge en cuanto el lector de la poesía labordetiana comienza a pasar las páginas de la edición en tres volúmenes de la *Obra Completa* en *El Bardo*, a cargo de Clemente Alonso, la cual es actualmente la más completa —demasiado, diría yo—, de la obra poética de nuestro autor. El encargado de la edición parece haber acumulado todo cuanto material de creación ha encontrado entre los restos originales del poeta, sin más clase de selección o división en categorías que aquéllas a que le ha obligado la difícilísima caligrafía labordetiana, y sin más criterio editorial que el de la acumulación cronológica, más o menos ordenada, de los textos encontrados, y sin establecer una selección mínima y exigente del material servido.

No se trata de una edición crítica porque no parece haber tal propósito, evidentemente. Pero es una lástima que el recopilador no haya considerado las ediciones anteriores, ni haya clasificado los textos, ni ordenado y apuntado las variantes. Y no digamos ya anotado los poemas o informado de las publicaciones en revistas o en ediciones anteriores. Suprime, además, las fechas que figuraban al pie de los poemas fechados en la edición de *Obras Completas* de 1972, verdaderamente importantes para seguir el rastro de la composición del segundo y el tercer libro, y no da de ello ninguna explicación. Todo eso por no hablar de la ausencia total de referencias a los estudios existentes sobre Labordeta, que ni siquiera son reseñados, a pesar de su escasez.

Pero, no siendo una edición crítica, tampoco es una buena edición: los poemas se agrupan caprichosamente en secciones que no mantienen un orden cronológico, algunas de ellas tituladas por el compilador a su criterio (un criterio que, por la edición y el prólogo, no parece muy competente) y se repiten una y otra vez versiones casi idénticas de los mismos poemas. Por otra parte, parece que, más que el interés por ofrecer una lectura bien presentada y nivelada del conjunto de los poemas labordetianos, tan maltratados ya en algunas ediciones (1969, 1972), haya primado el interés del editor por poner a la venta una obra en tres volúmenes.

El prólogo de Clemente Alonso, que en una tercera parte al menos está compuesto por citas de textos labordetianos hilvanados levemente entre sí, ofrece mucha menos información de la que cabría esperar del depositario de todos los papeles de Miguel Labordeta, y presenta juicios, como los referentes al conjunto de textos que él titula *Abisal Cáncer*, que hacen albergar dudas sobre su conocimiento de la expresión literaria contemporánea. La ausencia de referencias a la crítica labordetiana impresa acentúa la pobreza del prólogo y lo hace prescindible. Pero como el objetivo de estos ensayos no es el de detallar los defectos de esta edición ni la superficialidad y la agramaticalidad del prólogo, sino desarrollar un análisis, de la poesía de Miguel Labordeta, creo que es preferible pasar ya a destacar lo que de positivo aportan estos tres volúmenes.

Coincido con el maestro Blecua cuando éste, en su generosa presentación de esta obra, señala el gran interés que tienen bastantes textos hasta ahora inéditos, que ayudan a comprender y a documentar la evolución poética de Labordeta, y bastantes de las cuestiones centrales de su poesía. Para mí, esta es la aportación principal de los tres volúmenes y, si bien el lector que se acerque por primera vez a Labordeta va a tener que buscar entre muchos borradores algunos textos iniciales que ya muestran al gran Labordeta, el crítico puede, a partir de ahora, moverse con seguridad en el universo poético labordetiano, del que hasta ahora se habían dado a conocer en libro poco más de centenar y medio de poemas, cifra reducidísima en comparación con el número de los que se incluyen en estos tres volúmenes.

#### **LA POESIA ANTERIOR A SUMIDO 25.**

En su edición, Clemente Alonso divide los poemas anteriores o contemporáneos a *Sumido 25*, el primer libro publicado por Miguel Labordeta, en una multi-

plicidad de apartados que deberían haberse presentado más unidos para dar cuenta exactamente de la situación poética de nuestro autor.

No incluye algunos poemas que, según el prólogo, pertenecen a los años 1936-39 y en los cuales, dice Alonso, son patentes las influencias modernistas y juanramonianas, como, evidentemente lo son, en mi opinión, a lo largo de su obra toda hasta *Transeúnte Central*, aunque usadas más bien como elementos técnicos con función muchas veces opuesta a la de las fuentes citadas.

### PRIMEROS TEXTOS

El primer apartado incluye diez poemas pertenecientes a 1939 y el segundo, seis pertenecientes a 1940. Estos dieciséis poemas podrían integrar un primer grupo, por cuanto en todos ellos hallamos unas características muy similares. En comparación con el centenar largo de textos anteriores a *Sumido 25*, estos poemas son los menos interesantes y sólo alguno de ellos nos recuerda algo al poeta posterior. Es de destacar, sin embargo, que ya en esos primeros poemas hay un tono y un léxico que anuncia al Labordeta de la obra madura. Las influencias técnicas, a excepción de bastantes imágenes lorquianas —ese Lorca que subyace en la mayor parte de su producción, el de *Poeta en Nueva York*— o el uso de adjetivos modernistas con intenciones irónicas, son poco claras y, desde luego, no recuerdan, como afirma Alonso, al Aleixandre de aquellos mismos años, sino más bien un surrealismo mezclado con tremendismo, entroncados con Albertí, Lorca o el Cela de *Pisando la dudosa luz del día*, o con algunos experimentalismos de los años cuarenta, de Ory, de Cirlot, de los poetas pre-sociales de *Espadaña*.

En síntesis, los rasgos más destacados de los primeros poemas, en los que ya se aprecia al poeta posterior son los siguientes:

Por lo que respecta al léxico, una gran variedad de palabras referentes al mundo de los seres vivos, animales, profesiones, cuerpo humano, etc., a la naturaleza y al cosmos y, finalmente, un léxico en el que se oponen permanentemente la violencia y la afectividad en sus variadas manifestaciones. Un ejemplo lo encontramos en el poema "Reconocedme", en el que palabras como: muerte, suplico, ruego, conmisericordia, espectros, hiel, apagamiento, vendaval, agoniza, harapos, desolado, dolor, abrasado, soledad, cenizas, gemido, temblor, aterido, frenético, aullido, espanto, etc., se oponen a riéndose, cantar, fe, vida, tranquilamente, suave, armonía, digno, sonrío, sonrisa, extasiada, tranquila, amor, amo, voluptuosa, pasión, orgiástica, etc. Todas estas palabras crean en los poemas una tensión emocional entre el sufrimiento, la violencia, la frustración y la esperanza, el placer, la ternura, etc., algo que se mantiene, si bien inclinándose casi siempre del lado de la primera esfera semántica, en la obra labordetiana.

Es también muy característico de estas primeras poesías el uso abundante de referencias al mundo de los seres animados, otra de las constantes de la poesía labordetiana, en la cual el nivel simbólico de los animales, sobre todo, es muy acusado. Solamente en estos dieciséis primeros poemas encontramos las referencias siguientes po-

No se trata de una edición crítica porque no parece haber tal propósito, evidentemente. Pero es una lástima que el recopilador no haya considerado las ediciones anteriores, ni haya clasificado los textos, ni ordenado y apuntado las variantes. Y no digamos ya anotado los poemas o informado de las publicaciones en revistas o en ediciones anteriores. Suprime, además, las fechas que figuraban al pie de los poemas fechados en la edición de *Obras Completas* de 1972, verdaderamente importantes para seguir el rastro de la composición del segundo y el tercer libro, y no da de ello ninguna explicación. Todo eso por no hablar de la ausencia total de referencias a los estudios existentes sobre Labordeta, que ni siquiera son reseñados, a pesar de su escasez.

Pero, no siendo una edición crítica, tampoco es una buena edición: los poemas se agrupan caprichosamente en secciones que no mantienen un orden cronológico, algunas de ellas tituladas por el compilador a su criterio (un criterio que, por la edición y el prólogo, no parece muy competente) y se repiten una y otra vez versiones casi idénticas de los mismos poemas. Por otra parte, parece que, más que el interés por ofrecer una lectura bien presentada y nivelada del conjunto de los poemas labordetianos, tan maltratados ya en algunas ediciones (1969, 1972), haya primado el interés del editor por poner a la venta una obra en tres volúmenes.

El prólogo de Clemente Alonso, que en una tercera parte al menos está compuesto por citas de textos labordetianos hilvanados levemente entre sí, ofrece mucha menos información de la que cabría esperar del depositario de todos los papeles de Miguel Labordeta, y presenta juicios, como los referentes al conjunto de textos que él titula *Abisal Cáncer*, que hacen albergar dudas sobre su conocimiento de la expresión literaria contemporánea. La ausencia de referencias a la crítica labordetiana impresa acentúa la pobreza del prólogo y lo hace prescindible. Pero como el objetivo de estos ensayos no es el de detallar los defectos de esta edición ni la superficialidad y la agramaticalidad del prólogo, sino desarrollar un análisis, de la poesía de Miguel Labordeta, creo que es preferible pasar ya a destacar lo que de positivo aportan estos tres volúmenes.

Coincido con el maestro Blecua cuando éste, en su generosa presentación de esta obra, señala el gran interés que tienen bastantes textos hasta ahora inéditos, que ayudan a comprender y a documentar la evolución poética de Labordeta, y bastantes de las cuestiones centrales de su poesía. Para mí, esta es la aportación principal de los tres volúmenes y, si bien el lector que se acerque por primera vez a Labordeta va a tener que buscar entre muchos borradores algunos textos iniciales que ya muestran al gran Labordeta, el crítico puede, a partir de ahora, moverse con seguridad en el universo poético labordetiano, del que hasta ahora se habían dado a conocer en libro poco más de centenar y medio de poemas, cifra reducidísima en comparación con el número de los que se incluyen en estos tres volúmenes.

#### **LA POESIA ANTERIOR A SUMIDO 25.**

En su edición, Clemente Alonso divide los poemas anteriores o contemporáneos a *Sumido 25*, el primer libro publicado por Miguel Labordeta, en una multi-

plicidad de apartados que deberían haberse presentado más unidos para dar cuenta exactamente de la situación poética de nuestro autor.

No incluye algunos poemas que, según el prólogo, pertenecen a los años 1936-39 y en los cuales, dice Alonso, son patentes las influencias modernistas y juanramonianas, como, evidentemente lo son, en mi opinión, a lo largo de su obra toda hasta *Transeúnte Central*, aunque usadas más bien como elementos técnicos con función muchas veces opuesta a la de las fuentes citadas.

### PRIMEROS TEXTOS

El primer apartado incluye diez poemas pertenecientes a 1939 y el segundo, seis pertenecientes a 1940. Estos dieciséis poemas podrían integrar un primer grupo, por cuanto en todos ellos hallamos unas características muy similares. En comparación con el centenar largo de textos anteriores a *Sumido 25*, estos poemas son los menos interesantes y sólo alguno de ellos nos recuerda algo al poeta posterior. Es de destacar, sin embargo, que ya en esos primeros poemas hay un tono y un léxico que anuncia al Labordeta de la obra madura. Las influencias técnicas, a excepción de bastantes imágenes lorquianas —ese Lorca que subyace en la mayor parte de su producción, el de *Poeta en Nueva York*— o el uso de adjetivos modernistas con intenciones irónicas, son poco claras y, desde luego, no recuerdan, como afirma Alonso, al Alexandre de aquellos mismos años, sino más bien un surrealismo mezclado con tremendismo, entroncados con Albertí, Lorca o el Cela de *Pisando la dudosa luz del día*, o con algunos experimentalismos de los años cuarenta, de Ory, de Cirlot, de los poetas pre-sociales de *Espadaña*.

En síntesis, los rasgos más destacados de los primeros poemas, en los que ya se aprecia al poeta posterior son los siguientes:

Por lo que respecta al léxico, una gran variedad de palabras referentes al mundo de los seres vivos, animales, profesiones, cuerpo humano, etc., a la naturaleza y al cosmos y, finalmente, un léxico en el que se oponen permanentemente la violencia y la afectividad en sus variadas manifestaciones. Un ejemplo lo encontramos en el poema "Reconocedme", en el que palabras como: muerte, suplico, ruego, conmiseración, espectros, hiel, apagamiento, vendaval, agoniza, harapos, desolado, dolor, abrasado, soledad, cenizas, gemido, temblor, aterido, frenético, aullido, espanto, etc., se oponen a riéndose, cantar, fe, vida, tranquilamente, suave, armonía, digno, sonrío, sonrisa, extasiada, tranquila, amor, amo, voluptuosa, pasión, orgiástica, etc. Todas estas palabras crean en los poemas una tensión emocional entre el sufrimiento, la violencia, la frustración y la esperanza, el placer, la ternura, etc., algo que se mantiene, si bien inclinándose casi siempre del lado de la primera esfera semántica, en la obra labordetiana.

Es también muy característico de estas primeras poesías el uso abundante de referencias al mundo de los seres animados, otra de las constantes de la poesía labordetiana, en la cual el nivel simbólico de los animales, sobre todo, es muy acusado. Solamente en estos dieciséis primeros poemas encontramos las referencias siguientes po-

trois, reptiles, lobos, faunas, lagartos, antropoides, mamíferos, bestia, perros, loba, pájaros, peces, búfalo, mono, gorilas, zoológico, gusanos, palomas. Múltiples son también las palabras referentes a lo humano y a la biología: hombres, corazón, ojos, almas, manos, pulsos, voz, oídos, madre, vientre, lágrima, viudez, raza, bocas, abrazo, tejidos, entraña, glándulas, vías, huesos, extracuerpo, párpados, hombre, mujer, gigante, niño, balbucear, aliento, camino, calavera, cabellos, piernas, espalda, rostro, cabezas, parturienta, labios, cerviz, mirada, pecho, pies, nacimiento, fetal, cráneos, respiración, sienes, bípedo, fiebre, salivazos, dientes, pezuñas, muslos, lascivia, cerebro, sed, mordiscos, frente, bracear, abdomen, sed, médulas, tuétanos, garganta, etc., así como acciones humanas como las englobadas en la expresión, el pensamiento, el sentimiento, etc.

Creo que la larga lista muestra bien a las claras una materia de imágenes que es y será fundamental en el universo poético labordetiano, y facilita ya las referencias posteriores al tema. Lo mismo sucede con las referencias a la naturaleza y al cosmos, otro elemento clave del mundo de Labordeta, que lejos de ser un marco ambiental, aparece, expresado desgarradamente, como protagonista, con los seres animados, de la angustia existencial entre la esperanza y la nada definitiva:

*"Nada pasará antes o después  
y el río de la sangre  
va abriendo gozoso sus tentáculos  
para abarcar el árbol y la estrella.  
Los océanos se inquietan poco a poco presintiendo  
los témpanos del gozoso deshielo.  
El viento, como un búfalo, se desmelena por las estepas".  
("Sinfonía de las estaciones")*

En el terreno de las imágenes hallamos ya la complejidad que será característica de Labordeta. Entre la escritura automática y la asociación libre de elementos en función de la intensidad expresiva, prima esta segunda técnica, como va a suceder en la mayor parte de los textos: nada parece haber de gratuito o de puramente lúdico en estos poemas; es la necesidad de ahondar al máximo en la comunicación la que lleva a la tensión, a la acumulación de imágenes y a su retorcimiento: "reptiles de manos alargadas", "sed de asesinar las almas con el puñal híbrido cuajado en el tormento de sus risas de locos hechos lloros de infierno", "soplaba el aire de las estatuas contra su rostro inmóvil y un zumbido de motores oscuros ha cuajado en su amarilla sangre lo monstruoso de la piedra".

Abundan también las técnicas anafóricas, la enumeración, la pregunta y la exclamación retóricas. Todos estos elementos técnicos, aplicados a una temática existencial que se debate entre la visión religiosa y la evidencia de la nada, produciendo una constante perspectiva angustiada y una gran tensión expresiva a través de la acumulación y de la reiteración, configuran los rasgos de los primeros poemas de Miguel Labordeta que, depurados progresivamente de metafísica cristiana y enriquecidos con el perspectivismo irónico y el sarcasmo, desembocan en el discurso precozmente maduro de *Sumido* 25.

Son, pues, inicios poéticos que nos dan a conocer la fuerte personalidad estilística de Labordeta desde sus primeros textos, que, sin embargo, adolecen de la falta de precisión rítmica que luego será tan característica de toda la obra, particularmente hasta *Epilírica*.

Poemas como "Sinfonía de las estaciones" o "Tú me llevas sobre tus espaldas", siendo de los mejores de este reducido grupo, se resienten de falta de equilibrio interno. Abundan los versos cortos, de menos de 11 sílabas, aunque también se dan, en menor proporción, los versos largos, más adecuados al ritmo lento de las imágenes labordetianas. El heptasílabo y el endecasílabo, tan frecuentes en la poesía contemporánea, los usa muy poco. Desde sus comienzos poéticos comprobamos que Labordeta se plantea la métrica como un elemento más, pero no imprescindible, de la escritura en verso, y ya desde sus comienzos el tipo de línea poética que emplea está en función de la expresividad variable de los contenidos y de las imágenes, y de la libertad de uso de los distintos recursos retóricos, alejándose así de la contención formal de la mayor parte de los poetas anteriores —modernismo, J.R.J., algunos del 27, etc.—, acercándose a los surrealistas, a Aleixandre, Alberti o Cernuda, y coincidiendo con algunos de los poetas jóvenes de esta década, como el Rosales de *La casa encendida* o los incipientes poemas sociales de García de Nora, Celaya, Crémer, etc., y, también con los Ory, Cirlot o Cariedo.

Algunos de estos primeros poemas podrían ser rescatados para una antología amplia de Miguel Labordeta, como es el caso de "Mensaje", "Reconocedme" y "Sinfonía de las estaciones". El resto son más bien borradores, ensayos en los que a menudo se reiteran imágenes en varios poemas, documentos, en suma, dignos de ser citados como variantes de poemas posteriores, o en notas al pie de éstos, pero sin la calidad suficiente para formar parte del "corpus" de la poesía labordetiana, relegados al archivo por el mismo poeta.

Lo más importante de todo, en estos poemas, es que el tema central de la lírica desgarrada de Labordeta, que es la narración y descripción amplísima y abigarrada del sufrimiento existencial y social del hablante poético, está ya presente, en sus rasgos esenciales, en estos poemas escritos entre los dieciocho y los veinte años, si bien sin los matices y la fuerza estremecedora con que se manifiesta desde *Sumido 25* hasta *Autopía*, en una interesantísima evolución que en su momento analizaré.

Noto, en ocasiones, la presencia del tema de la esperanza, una esperanza vaga e indefinida, ante la cuestión del destino del hombre, que no parece ser mucho más que un voluntarismo juvenil, por lo menos a la vista de cómo se desarrolla luego la temática existencial en la obra de Labordeta. Lo más recurrente en estos primeros poemas es, sin embargo, la presencia de la muerte, el sufrimiento o el hastío. El poema "No", reúne los tres motivos:

" ¡No!

he ahí la síntesis de  
mi pensar doloroso  
adolescente peregrino

dolor



No es un romántico protagonista marginado, sino un profeta apocalíptico del acabamiento. La voz se hace expresión colectiva de la frustración del proyecto humano. Los versos siguientes dan otra muestra de estos planteamientos:

*"La glaciación invade  
mis tejidos en la entrada  
y mis glándulas  
y un sorbo rencor subterráneo  
me agita las vías  
en una oscuridad de ancestral destrucción.*

*¿por qué?*

*Todas las tierras están mudas.*

*Dios ha muerto.*

*Y en mi soledad arcada  
por impulsos de planetas  
siento infinitamente  
un deseo de sollozar  
como una bestia engañada  
ante la muerte"*

*("Poema maldito")*

Adviértese también a menudo, como ejemplifica la cita anterior, el recurso frecuente a la agramaticalidad de la expresión. Mezcla de surrealismo y de técnicas irracionalistas cercanas a las de César Vallejo, estas tempranas muestras son las primeras tentativas de un poeta que, sin profesar en ningún momento una estética decididamente surrealista, se convierte en precursor y partícipe, juntamente con Ory, Cirlot, Carriedo y otros, de la vanguardia poética española de la postguerra.

En resumen, los primeros poemas de Miguel Labordeta son ya textos personalísimos, que en lo esencial —tanto por lo que respecta a la expresión como por lo que respecta a los contenidos— no se modifica apenas en el transcurso de los treinta años siguientes; bien es cierto que son bases materiales que configuran la estética que en Labordeta se da en dos etapas complementarias, la de los cuatro primeros libros y la del resto de su producción, que no consideraría distinta, sino más completa, en desarrollo y búsqueda coherente a partir de la escritura inicial. No hay aún, en estos primeros poemas, la rotundidad expresiva, estructural y rítmica de su poesía de los años cincuenta. Tampoco el poeta ha realizado la superación del planteamiento mítico-religioso cuyo rechazo le lleva en los años siguientes al distanciamiento irónico a la vez que a la agresión verbal. Destaca ya, por otra parte, un conjunto léxico que es base material de toda su poesía, como también están presentes desde esas primeras muestras poéticas la permanente obsesión del tiempo, la dimensión cósmica del marco espacial y la rotundidad magnífica de los finales de poema, cláusulas de uno o dos versos que dejan cerrada la estructura de la mayor parte de los textos.

Entre estas primeras muestras poéticas y la poesía de *Sumido 25*, de 1948, hallamos un número considerable de textos que el compilador ha dividido en diversos apartados sin orden cronológico ni especial unidad textual. Como el prólogo de la edición a que me vengo refiriendo es muy poco explícito, no se sabe bien hasta dónde llegan las dificultades de fechamiento y también resulta difícil comprender por qué textos fechados con seguridad en 1945 se colocan después de un conjunto de poemas que datan de los años 1946 a 1948.

Los apartados en que están divididos los textos anteriores a *Sumido 25* son los siguientes: "1946-1948", que consta de treinta y nueve poemas; *Abisal Cáncer* que, según Alonso, "recoge los escritos agrupados en un viejo cuaderno semidestruido y con numerosos papeles sueltos. Seguramente fue escrito entre 1945 y 1947" (Alonso, ap. 3, p. 40). Contiene treinta y ocho textos en prosa y verso. El siguiente apartado lo titula Alonso *Crecimiento* (1945), con diez poemas; el siguiente, con veintiséis poemas, es titulado *Sumergido Crecimiento* (junio de 1945) y el último, sin referencia alguna a fechas, lo titula el compilador *Las anunciaciones del habitante*, con ocho poemas.

De todo este conjunto, escrito entre 1945 y 1948, puede decirse que sólo los grupos *Crecimiento* y *Sumergido crecimiento*, ambos de 1945, parecen fechados con seguridad. Estos deberían ser los que se colocasen a continuación de los dieciséis poemas de 1939-1940, y luego deberían colocarse los demás. A pesar de esta precisión, sin embargo, y para no complicar más el asunto, en las páginas que siguen me ocuparé de cada conjunto en el mismo orden que sigue la edición de *El Bardo*, si bien trataré de *Abisal Cáncer* en el siguiente artículo de esta serie.

Antes de entrar en el estudio detenido de cada uno de los apartados mencionados quiero avanzar dos conclusiones que pueden ser iluminadoras. La primera es que para elaborar *Sumido 25*, el primer libro que entrega a la imprenta, Labor-deta no parece haber utilizado apenas nada proveniente de sus escritos anteriores —la cuestión de la similitud de léxico e imágenes es mucho más amplia—, ya que el libro ofrece un carácter unitario en tema, tono y forma. A este respecto resulta muy confusa la presentación de C. Alonso, que dice haber utilizado los manuscritos. En un lugar de su prólogo afirma "se trata del primer libro que publicó nuestro autor. Vio la luz en Zaragoza en la primavera de 1948 pero en realidad la composición de los poemas que en el mismo aparecen fueron (sic) escritos entre 1945 y 1947, como se atestigua en el diminuto cuaderno en donde Miguel Labor-deta los fue anotando" (p. 47). Una página después C. Alonso dice, contradiciéndose "Lo primero que sorprende en S-25 (sic) es que los poemas que verán la luz pública, los primeros y únicos hasta ahora, se hallan todos manuscritos en un diminuto bloc de notas y que además, aunque con numerosas tachaduras para buscar la forma definitiva anotada (?), fueron publicados en su totalidad. (...) Además dan (sic) la sensación de que fueron escritos en un corto espacio de tiempo (recuérdese que el poeta no pasa más que un curso escolar y no completo en Madrid), como si casi de golpe, M.L. hubiese encontrado una madurez poética, que en el conjunto de su obra aún se puede ver balbuceante, y casi de un tirón nos largase esa retahíla de poemas, algunos increpatorios, que constituyen S-25. Miguel, consciente o inconscientemen-

te, realiza una purga en sus escritos anteriores; somete su proceso creador a un mínimo y logra, indudablemente, una expresión poética de mayor calidad que los inéditos a (sic) los que hasta este momento hemos estudiado en cuanto a su creación temática". (p. 48) (los subrayados son míos).

Aunque en esta segunda cita no se dan fechas sobre la supuesta redacción unitaria, parece que no se refiere a las mismas fechas, ya que se habla de un curso en Madrid, y ese curso es el de 1946-47. La opinión de Alonso, difícil de asegurar, por las contradicciones y la torturada sintaxis de que adolece, creo que es, al menos estadísticamente, la de que el libro fue escrito en un corto espacio de tiempo. Así, por ejemplo, en la página 16 del "Prólogo" se dice que "Parece ser que los poemas que en el manuscrito de S-25 se encuentran, fueron escritos en muy poco intervalo de tiempo y posiblemente en los momentos de su estancia en Madrid con motivo de tratar de realizar su tesis doctoral acerca de la época de Fernando VII, casi de un tirón, aunque corrigiendo después en un proceso creador que explicaré más adelante". No hay, más adelante en el "Prólogo", nada que parezca ser una explicación del proceso creador correctivo al que alude el prologuista. Pero de cuanto he transcrito se puede extraer la conclusión de que es un tema sobre el que C. Alonso no dice nada y que no vale la pena perder más tiempo con ese asunto.

En cualquier caso, confrontando los poemas de *Sumido 25* con los textos anteriores, se observa que, a pesar de la similitud de léxico, imágenes y temática entre ambos conjuntos de textos, no hay repeticiones entre ambos. Se observa también que *Sumido 25* es un libro bien organizado, temáticamente, a base de una progresión en los poemas que permite el desarrollo ordenado de las actitudes del hablante poético y de las cuestiones que se plantean en el libro. Por el contrario, y como es lógico tratándose de una recopilación de textos sueltos no ordenados para integrar un libro —excepto tal vez *Abisal Cáncer*—, en los poemas de las secciones anteriores a *Sumido 25* hay repeticiones de todo tipo a lo largo de diversos poemas, variantes de las mismas imágenes, abigarramiento de temas y actitudes. Todo esto podría ser una razón más para el tratamiento de los textos anteriores a *Sumido 25* como material distinto y, por ello, en notas a pie de página, grupo unitario, o sucesión de textos basados en la misma imagen central.

Otra cosa distinta al carácter unitario y bien estructurado de *Sumido 25* es el hecho de que en los textos escritos entre 1945 y 1948 se hallan imágenes, léxico, ritmos y recursos formales similares a los que constituyen la base formal de los que integran el libro citado. Yo diría que Labordeta obró con acierto al no publicar en libro la mayor parte de los textos que podemos conocer ahora, pero también que en muchos de esos textos nos encontramos ya con la calidad y madurez expresiva del Labordeta de ese sorprendente primer libro que es *Sumido 25*.

La segunda conclusión que deseo avanzar es la de que cuando Miguel Labordeta publica su primer libro tiene escritos ya textos en los que, como acabo de decir, se contienen casi todos los elementos léxicos, simbólicos y temáticos de lo que será su andadura posterior. El universo poético labordetiano existe ya en 1948 con unidad y coherencia, si bien se hallan poemas en que esa unidad se vierte desordenadamente y también con exceso de abigarramiento. Desde 1948 hasta la muerte del

poeta lo único que va evolucionando son los esquemas poemáticos y el uso de los elementos expresivos, que van abarcando cada vez más elementos nuevos, como es la consideración integradora en el poema de los espacios en blanco, la fragmentación de los versos y la apertura hacia la poesía visual, ya a partir de *Los Soliloquios* y los textos inéditos de las mismas fechas. En resumen, la conclusión es, sencillamente, que lo que Labordeta empieza a decir en los poemas de 1945 es muy semejante a lo que seguirá diciendo a lo largo de su obra, con más seguridad, madurando más en las actitudes filosóficas, pero, en definitiva, lo mismo. Es más, a partir de los contenidos de *Sumido 25*, sólo podía esperarse el silencio, el cambio radical, que no se da, o la espiral. Es indudable que los 23 poemas que integran *Sumido 25* van abarcando diversamente las distintas facetas del pensamiento poético del joven Labordeta. Consultando los poemas no publicados en libro y escritos durante esos años no hallamos ni modulaciones diferentes ni temas distintos a los que se integran en el primer libro, sino otras muestras similares de la misma temática y de la misma actitud ante el lenguaje y las técnicas poéticas<sup>2</sup>. Sin embargo creo necesario añadir ahora que el conjunto de textos *Abisal cáncer* no sólo contiene todos los elementos temáticos de Labordeta, sino que además puede considerarse una importantísima obra unitaria que conviene valorar desde ahora como otro de los grandes textos labordetianos. Escrito por las mismas fechas de composición de *Sumido 25*, representa, como veremos luego, la posibilidad de una vía expresiva distinta, no seguida, lamentablemente, y que resulta más ligada a las experiencias del surrealismo francés (Breton, Soupault, Eluard o, con sentido diferente, Octavio Paz), que al español, poco dado a experiencias poéticas en prosa como es sabido. Labordeta no siguió el camino de la escritura automática en prosa, pero una rápida lectura de *Abisal cáncer* revela que en estos textos está sintetizada en germen toda la obra posterior que, en lo formal, seguirá un proceso cada vez mayor de abstracción y depuración hacia la llamada "metalírica".

### LOS POEMAS SUELTOS, 1946-1948.

Este grupo lo integran treinta y nueve poemas en la edición de Alonso. Si se editasen con criterio riguroso serían nueve poemas menos, ya que se publican esparcidas en este apartado otras tantas versiones de ocho poemas. Evidentemente, al no haber ningún criterio ni de ordenación, ni de selección, se publican todos los textos disponibles, la mayor parte, por lo que respecta a los de estos años, material en bruto rechazado por Labordeta. Es el caso de los poemas "Tengo 26 años", versiones en las páginas 108 y 113; "vivir o estar muerto", (110 y 111); "Le reconocimos", (121 y 129); "En el principio", (122 y 130); "Raíces y asombros", (122, 123

---

(2) Cabría añadir, sin embargo, que en *Sumido 25* se halla formulado con una especial precisión un elemento distintivo de ese libro, que es la expresión angustiada de la autobúsqueda, la preocupación por unas señas de identidad que sólo la conciencia progresiva del "nosotros" pudo aportar, con mayor o menor precariedad. Como señala Mainer (1977): "no sería exagerado decir que el autorreconocimiento es el más detonante y fundamental de los temas labordetianos de este libro".

y 130); "Amor aún no nacido", (126 y 134); "Yo sé que tus jardines", (126 y 135) y "Yo sin máscara", (127 y 136).

No hay espacio aquí para comparar las variantes que se dan en estos borradores, que consisten esencialmente en diferentes distribuciones del texto en los versos, reordenación de secuencias y supresiones de palabras o imágenes. Una futura edición crítica de los poemas de Miguel Labordeta deberá, sin duda, enfrentarse al problema del tratamiento que se debe dar a todos estos textos anteriores al primer libro y, en su caso, al de analizar la progresión estilística de unas versiones a otras, que, en general, suele consistir en la supresión de elementos de todo tipo: conceptuales, simbólicos o métricos.

Centrándonos en el grupo de treinta poemas resultantes, habría que destacar un cierto descenso en la tensión estilística de los textos respecto de los primeros poemas. En *Sumido 25* y en *Abisal Cáncer* veremos cómo el estilo se vuelve a caracterizar por ese abigarramiento violento de conceptos ya tratado más arriba, y en la recurrencia de las imágenes tremendistas. En la mayor parte de estos poemas, casi todos de breve extensión, las imágenes se dan más sencillas y en un ritmo menos apresurado. Un tema que destaca por encima de todos y del que encontraremos recurrencias en los tres poemas iniciales de *Sumido 25*, y con menor densidad a lo largo de toda la obra, tanto inédita como publicada en libro o revistas, es el de la expresión de una voluntad de no ser:

*"Señor,  
para mí una muerte perfecta  
que me aniquile en amor.  
  
Una muerte  
como una mansa cumbre  
sin cumplimiento ya.  
Un punto final a este sueño.  
Una desembocadura profunda  
a este ignorar agónico".*

Este tema, como los demás de la violencia, la frustración, la llamada a la fraternidad o la soledad del hablante, aparecen esbozados en los poemas recogidos aquí, sin apenas unidad interna. Se hace preciso llegar a los textos posteriores, a *Abisal Cáncer* y, sobre todo, a *Sumido 25*, para encontrarnos con un conjunto ordenado y unitario, en el que las diversas actitudes y temáticas se explican unas a otras. Al conocedor de la poesía de Labordeta le resulta evidente que la invocación a la muerte brota de la angustia existencial, de la violencia social y política que el poeta advierte en la sociedad española y en general en el mundo contemporáneo, y también de su particular experiencia sentimental de hiperestésico crónico. Esos otros temas se nos dan, también en bruto, en los diversos poemas de este apartado, dentro de un léxico y una imaginería semejantes a las descritas anteriormente, pero, como decía, menos densas y con una expresión mucho más directa que lo habitual en él. Un ejemplo muy adecuado para ver esa expresión y las síntesis de los temas centra-

les lo constituye el poema "Tengo 26 años", del cual escojo la versión más depurada de las dos que se publican en este grupo (hay alguna más en el segundo volumen de las O.C.)

*"Tengo 26 años  
Llueve y es otoño.  
Me acaricia el misterio.  
En todas partes y a todas horas  
oigo la llamada exhausta  
de tanto corazón ahogado  
de tanta vanidad  
de tanto noble cumplidor esfuerzo derrochado  
en esencia de espumas incansables  
crecimientos frustrados.  
Los estudiantes muertos en la guerra civil  
se desarrollan ávidamente en nubes.  
Escucho el desgarró del mundo  
atronando por las emisoras.  
¡Qué hermosa eres amada mía  
y cuánto deseo acariciar  
tus sedosos cabellos castaños "*

Este poema, cuya versión ha eliminado imágenes y concentrado en bloques de dos o tres versos las secciones de la versión más antigua, nos introduce al tema, presente siempre pero no muy frecuente hasta *Epilírica*, de la guerra civil. Aparece esa decisiva circunstancia ligada ya al distanciamiento irónico del final del poema. La otra vez que Labordeta se refiere a este tema en el grupo que comento es también un poema muy sencillo en cuanto a los recursos expresivos, a excepción de una imagen surrealista. Este tipo de imágenes, si bien son frecuentes desde los primeros poemas, no alcanzan pleno desarrollo hasta los poemas de *Violento idílico* y *Transeúnte central*, y en los poemas de esos años, como se ve en el volumen segundo de la confusa edición de El Bardo. El poema al que me vengo refiriendo es uno de los más interesantes de la sección y se advierte en él, además, una intensificación del tono irónico, que luego será también una constante:

*Hace ya diez años  
que por estas laderas  
bullían pesadamente los tanques plomizos  
y los cañones del doce y medio  
aplastando tanto mimo de madres desconocidas.  
Tanta ilusión tronchando bajo los caminos ensangrentados  
arrasando viejas ilusiones de tanto pobre diablo.  
¡Cuánto ha cambiado todo...*

*cuánta paz domina hoy las colinas...  
cuánta rama humedecida sostiene la voz adormecida de  
los asesinados!*

*¡Qué hermosas arboledas surgen de los esqueletos!  
Miro al cielo con sol. Dulzura. Inexistencia y sueño.  
Nada ha sucedido quizás. Tan sólo estoy aquí.  
Yo. Helador de segundos. Intratable holgazán.  
Me burlo de todo.  
Pero siento la lacerante melancolía del hombre eterno".*

Por lo demás, estos poemas, que tan cercanos están cronológica y temáticamente a los de *Sumido 25*, parecen, por la enorme diferencia entre la mayoría de ellos y los del primer libro, haber sido dejados de lado sin terminar o sin elaborar detenidamente. Mi opinión es que no aportan nada importante al conocimiento de la poesía de Labordeta, aunque sí a la génesis de su escritura. No debe olvidarse que en estos poemas iniciales ya se hallan abundantes imágenes que se utilizan en poemas muy posteriores. Creo que podrían recogerse para su publicación los poemas titulados "Atardecer", "Hace ya diez años", "No ser: he ahí lo perfecto" y la segunda versión (pág. 129) de "Le reconocimos", que desarrolla por primera vez un tema que luego va apareciendo, bajo distintas formas, en los libros posteriores.

### **CRECIMIENTO (1945), SUMERGIDO CRECIMIENTO (junio de 1945) Y LAS ANUNCIACIONES DEL HABITANTE.**

Estos tres grupos, de 10, 26 y 8 textos respectivamente, representan ya el primer nivel o momento de dominio de Miguel Labordeta de su voz poética. Particularmente los dos "Crecimiento" contienen textos que hubieran podido incluirse perfectamente en cualquiera de las tres primeras colecciones publicadas por el autor, o incluso, alguno de ellos, en *Epilírica*.

De las páginas introductorias a los poemas de Labordeta se deduce, si bien no se explicita, que los dos primeros grupos llevan en los manuscritos ese título repetido con adjudica Alonso Crespo en su edición *Crecimiento y Sumergido crecimiento*. Luego veremos la relación entre los textos que contienen ambos grupos. El tercero, *Las anunciaciones del habitante*, lo coloca Alonso a partir de su personal intuición. No vale la pena enredarse en discusiones acerca de si es un título correcto o no, dado que lo único importante es centrarnos en los versos de Labordeta.

Como rasgos generales podríamos decir que algunos de los símbolos que apuntaban en los primeros poemas y en los borradores, se utilizan en estos poemas abundantemente, relacionados en un sistema complejo y con el sentido que tendrán en las obras posteriores. Es el caso de los elementos cósmicos, los personajes y los animales (el profesor, el antropoide, el búfalo, el caballo, las simas, el buzo, etc.). Por otro lado se advierte un afianzamiento de la tendencia a la visión globalizada de la percepción de lo temporal, presentado casi siempre como un acaecer absoluto con un

rítmo propio a cuya cadencia el ser humano debe adecuarse y contra la que no hay rebelión posible, planteamiento que provoca el tema existencial, tan presente siempre en la poesía labordetiana.

Se acentúa también la concreción descriptiva de espacios, tanto cósmicos como urbanos, si bien estas últimas imágenes se concentran significativamente en *Abisal Cáncer*. El elemento descriptivo espacial se ha cargado de subjetivismo y es un elemento esencial en la comunicación poética de Labordeta, como luego en los tres primeros libros publicados.

Un elemento simbólico que adquiere gran importancia en estos textos, como en *Abisal Cáncer* (en éste más que en los libros publicados) es la invención y el empleo de la perspectiva de personajes apócrifos, seres cósmicos, cuerpos siderales, imágenes simbólicas, etc. (el ángel, el anciano la nave del mundo, el río sideral, el ser galáctico, el astrónomo, personajes que nos presentan un mundo de ciencia ficción parejo a la presencia en España de los primeros cómics del tipo de Flash Gordon o Diego Valor). Imponiéndose a esas voces y a esas presencias, el hablante en primera persona, el poeta apocalíptico, insiste en la inanidad de las esperanzas y, contradictoriamente, arenga una y otra vez a los jóvenes para que transformen el mundo.

Por lo que respecta a los significantes poéticos, el léxico es muy variado y sigue dominando la presencia de dolor, la violencia, la frustración y la muerte. Como sucedía en los textos anteriores, el cuerpo humano, sus vísceras, los animales, la naturaleza, son los sujetos de esos fenómenos negativos.

Los poemas suelen ser de corta extensión, a diferencia de los que se integran en *Sumido 25* por las mismas fechas. Las dos terceras partes de los poemas no llegan a treinta versos, mientras que sólo dos poemas pasan de los sesenta.

El elemento narrativo nunca alcanza en la poesía de Labordeta, ni aquí ni en la obra posterior, importancia significativa, excepto tal vez en algún poema de *Epilírica*. En estos tres grupos hallamos ya la estructura anafórica característica de los tres primeros libros, y juegos formales sobre el espacio de la página, descomponiendo la continuidad de los versos y su disposición vertical: varios grupos de versos se agrupan en apartados diferentes en contenido y tipografía, aunque nada hay en estos poemas del experimentalismo espacial de la época que se inicia con *Los Soliloquios*.

Apenas hay rupturas de la lógica sintáctica. El período de las frases es largo y, en la línea de los tres primeros libros hallamos la técnica de las imágenes que van suscitando nuevas imágenes a lo largo de varios versos:

*"Estremecida oscuridad rompe luz enhebradora  
por entre la niebla de unos pechos y gestos  
consumidos en la restante orilla  
límite de la mano y el árbol,  
sonrisas cruzadas desgarran la nocturna aurora  
como un ave de paso, relámpago de abrazos  
que disminuyen la desierta soledad  
exhausta de bendición vivida,*

*con escaso fruto añejo  
arracimada en la mentira del Tiempo.  
Río de aparentes imágenes sucesivas  
lentamente te atraviesa para llegar  
a la frontera de donde se partió  
en un opaco gemido hecho de experiencias  
permanecidas en el arretrato callado  
del silencio”.*

*(Matinal añoranza)*

Como puede verse, la técnica del discurso automático permite a Labordeta enhebrar imágenes sucesivas que crean un mensaje indirecto de escepticismo y melancolía que, en un poema con el título de recién citado, hace pensar pronto en el Juan Ramón de la primera época a la vez que en la morosidad de algunos surrealistas franceses, como un Breton o un Eluárd.

En estos poemas, como en *Abisal Cáncer*, se ve un gran desarrollo de la imagen irracional y surrealista que, sin embargo, en el Labordeta de los libros publicados en vida parece refrenada. Es curioso advertir la cantidad de poemas inéditos de la época de los tres primeros libros que contienen elementos surrealistas, en mayor grado, por lo tanto, que los incluidos en los libros citados. *Abisal Cáncer*, como veremos en el próximo artículo, es un conjunto de prosas de total raigambre surrealista, en su género y en todos sus contenidos. Yo diría que el elemento diferencial más destacado de estos textos es el surrealista, en contraste, pues, con los poemas que publica el poeta. Lo surrealista se extiende a poemas enteros, a partir de una imagen inicial:

*“El ángel de los siglos colgó su oscuro manto  
bajo el silencio desnudo de las estatuas.  
A través de la interminable noche  
desgajada del tiempo,  
por la inmensa planicie circular  
innumerables bocas de polvo  
elevan un canto, una clamación, un llanto.  
Durísimo cabello de piedra  
que llega por el viento de púrpura”.*

Otro recurso formal destacado es la enumeración de conceptos. Se da repetidamente y un ejemplo magnífico es el poema “Letanía del imperfecto”, uno de los más interesantes de este conjunto, que tiene el mismo título que otro publicado en *Violento idílico*, pero que es totalmente diferente. Enmarcados entre el primer y el último verso, que se repite: “Poderosa sed abraza mi corazón”, otros treinta y nueve acumulan las más variadas realidades, trazando un panorama en bruto de desolación y vértigo que ofrece sintéticamente la totalidad del universo labordetiano:

*"Poderosa sed abraza mi corazón.  
Soledad, nube, testículos,  
muchachas de bronce, finanzas y artes,  
árbol, estrella, panal, música,  
las galaxias en rotación,  
años luz, gusanos, filosofías,  
las cabezas girando, el ritmo cósmico,  
el rumor de las abejas, moribundos soldados,  
obligados ayuntamientos conyugales,  
profesores aburridos, la brisa y los enamorados,  
viudas y lamentos, aviones, represalias,  
voraces mercaderes y el guerrero feroz,  
masturbaciones, desayunos, estudiantes ajuntando  
con campesinos,  
pasillos, asesinatos, hondo cavilar de los sueños,  
tumbos de agua, océanos de sol,  
la nada, el vello, el sudor, las menstruaciones,  
sexo, retretes, miradas henchidas,  
calentados deseos, abigarradas caricias clandestinas,  
adulterios, trigales, el mar, la luna, piedras  
y la lluvia,  
la canción de algún dios,  
los años y las enfermedades,  
las destrucciones, derrumbamiento de los saludos,  
corrupción de venerandos señores,  
respetables ombligos,  
ropas interiores, amenazas, el yo,  
sacerdotes pederastas,  
religiones, ismos, tabús, mordiscos,  
los parias, el dinero, los ferrocarriles,  
ataúdes, las deliciosas orgías,  
calaveras de caballos, hermosas muchachas en flor,  
barrios chinos, naciones, propagandas,  
la guerra, el odio, prostitutas, estafas,  
el polvo del tiempo, cero, infinito,  
vorágines, explosión, el fin,  
la paz, quietud, una aurora misteriosa,  
trémula esperanza de revelaciones,  
infinitas tristezas, las maravillosas paces,  
partos, generaciones, nacer, vivir, morir, la eternidad.*

*Poderosa sed abraza mi corazón.*

Este poema es uno de los más interesantes del Labordeta inédito, y se enmarca dentro de una estética que apunta en los primeros años cuarenta, el feísmo tremen-

dista al que me refería. Las alusiones a la religión, la transgresión de las normas del momento, la dureza en conjunto del texto, hacen evidente que este poema, como tantos otros, quedase inédito durante toda la vida del poeta. Sin embargo, no creo que Labordeta se hubiese negado a publicarlo de haber podido. En cualquier caso, como decía, sintetiza el abigarrado mundo de imágenes y los principales temas del poeta.

En la nómina de los temas podríamos incluir como característica de esta sección la oposición, tan del Labordeta posterior, entre el sueño (palabra poética) y la realidad empírica. El primer elemento configura poemas del voluntarismo y la esperanza, como aquellos en los que, reiteradamente, se exhorta a las juventudes a la unidad fraternal en la lucha por un mundo diferente, o la evasión hacia el futuro y los motivos de la ciencia ficción de masas. El segundo abarca de lo temporal a lo religioso en una larga serie de poemas sobre la agresión verbal al nombre de Dios (semejantes y a la vez muy distintas de las del Blas de Otero coetáneo), sobre la violencia social y las guerras, sobre la frustración de los individuos en la vivencia del tiempo, el sexo y la cotidianidad urbana, sobre el aislamiento, el silencio, la tristeza y el asco. Este último concepto origina otro de los mejores poemas de Labordeta, inédito, seguramente, sólo a causa de la censura, como el anterior:

*“El asco funerario  
y el asco de ser hombre.  
El asco de la mujer de piedra  
hilando diferentes pies de polvo.  
El asco del instinto  
saciándose en tristeza sin sentido.  
El asco del pensamiento  
bullendo en inútiles alientos.  
El asco de las razas ascendiendo  
hacia la oscuridad.  
Todos los ascos se acumulan  
y engendran un tumulto nocturno  
sobre el que se levanta  
la cloaca del mundo.  
El gran asco fétido  
como un feto purulento.  
El asco del mundo en pedazos.  
Donde el hombre se pierde  
en lontananza,  
ahogado por un grito sin eco  
por su amor  
por su pregunta sin respuesta.  
El asco de la soledad.  
El asco de los demás.  
Asco*

*sólo apagado  
 rasgando ante un espejo  
 la calavera de hierba  
 que nos imprime  
 un nombre y una sed.  
 Lloro, lloro, lloro.  
 Está el cielo cubierto de vacas  
 y en mi mano la estrella polar  
 se derrite en menstruaciones  
 de una loca diosa.  
 Asco.  
 Los barrenderos hinchan las escobas  
 mientras le escupo a Dios por teléfono.  
 El viento se empapa de sábanas y recién casados,  
 y miro, miro sorprendido, espantado  
 henchido de cieno,  
 ahogado de asco.  
 Tengo miedo,  
 la danza solar prosigue.  
 Un rumor en mi sangre  
 se apaga,  
 eternamente fracasado".*

Podría decirse, y como conclusión de este primer capítulo, que en el conjunto de los textos anteriores a *Sumido 25* se perciben los tanteos y las posibilidades estilísticas que el poeta considera, si bien no desarrolla ampliamente, como es el caso de una poesía propiamente surrealista. Se conjugan la tendencia más irracionalista y experimental, la que menos aflora en los textos publicados, y la tendencia realista, entendiéndolo por realismo aquí una atención preferente a la descripción crítica del presente empírico. Aunque ambas tendencias tienen cabida en los libros que publica, con gran acierto, a mi juicio, resulta muy importante conocer textos como los comentados aquí, que desarrollan una y otra, a veces, independientemente. Habría que añadir que lo que Labordeta realiza a partir de *Los Soliloquios* puede entenderse como un volver a empezar por el camino del experimentalismo formal, seguramente decepcionado de las posibilidades comunicativas de su poesía anterior. El punto y aparte que realmente significa su antología *Punto y aparte*, inmediatamente anterior a *Los Soliloquios*, da paso a un cambio bastante radical de perspectivas poéticas. Con su siguiente libro, publicado en el mismo mes de su muerte, Labordeta abre la puerta a la corriente metalírica que a lo largo de los años cincuenta no se publica, corre subterránea y sólo se va manifestando en algunos poemas sueltos publicados en revistas. Ese "punto y aparte" muestra, además, una conciencia del poeta decidido a no hacer más concesiones, por muchas opiniones favorables al realismo crítico, como la de Gabriel Celaya, bien conocida, que se le manifestasen. Esto no quiere

decir, evidentemente, que Labordeta abandone una preocupación social y una actitud crítica como las mostradas en los poemas de *Epilírica: Los Soliloquios* son una buena prueba de ello, como muy bien hizo ver Senabre (1978). La decisión de escribir una poesía más depurada en todos los sentidos, que apunte a un objetivo más amplio, estética e ideológicamente, que el del realismo crítico, despojada de muchos elementos metafóricos y simbólicos, en la que interviene una concepción del espacio textual que, en suma, ahonda en la búsqueda de la expresión "metalírica", supuso volver a ensayar una escritura practicada en los orígenes, como se puede ver en los poemas anteriores y contemporáneos a *Sumido 25*, enriquecida, claro está, por una maduración ideológica y estética y por la asunción de su papel de poeta en una sociedad literaria provinciana a la que se desiste de provocar.

Por último, habría que destacar que el conocimiento de los inéditos de Miguel Labordeta posibilita discutir las opiniones anteriores de la mayor parte de la crítica, incluida la mía, que Joaquín Marco (1980) resumía diciendo que se distinguían dos fases en su poesía, separadas por la publicación de *Epilírica*. En efecto, con los poemas inéditos escritos durante los años cincuenta, se pone de relieve que en la evolución de Labordeta no hay dos fases, sino dos formas simultáneas de poesía que se superponen hasta ser abandonada una de ellas, la social.

## SELECCION BIBLIOGRAFICA

### LIBROS DE MIGUEL LABORDETA

*Sumido 25*, edición del autor, Madrid, 1948.

*Violento idílico*, col. *Cuadernos de poesía*, nº 8, Madrid, 1949.

*Transeúnte central*, col. *Norte*, San Sebastián, 1950.

*Oficina de horizonte*, (pieza teatral), revista *Papageno*, nº 2, Zaragoza, 1955.

*Memorándum*, (antología poética), col. *Orejudín*, nº 5, Zaragoza, 1959.

*Epilírica*, col. *Alrededor de la mesa*, Bilbao, 1961.

*Punto y aparte* (antología poética), col. *El Bardo*, nº 34, Barcelona, 1967.

*Los Soliloquios*, ed. Javalambre, Zaragoza, 1969.

*Pequeña antología*, col. *Tamarindo*, Palma de Mallorca, 1970.

*Obras Completas* (sólo incluyen los libros citados arriba), Ed. Javalambre, Zaragoza, 1972.

*Autopía*, Col. *El Bardo*, nº 88, Barcelona, 1972. Ed. de Rosendo Tello.

*La escasa merienda de los tigres y otros poemas* (recopilación de textos en diversas revistas) Selección Pedro Vergés, Barral ed., col. *Ocnos*, nº 50, Barcelona, 1975.

*Epilírica. Los nueve en punto*, (edición completa de *Epilírica*) Lumen, Barcelona, 1980. ed. y prólogo de Cecilio Alonso.

*Metalírica* (antología poética) ed. y prólogo de A. F. Molina, Hiperión Madrid 1983.

*Obra completa de Miguel Labordeta*, ed. y prólogo de Cecilio Alonso, Col. *El Bardo*, (3 vols.) Barcelona, 1983.

### ESTUDIOS SOBRE MIGUEL LABORDETA

AGUIRRE, J. MA.: "El mundo tetradimensional absurdo de Miguel Labordeta", en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, Zaragoza, 1972, pp. 9-21.

ALONSO, C.: "Prólogo" a *Epilírica. Los nueve en punto*, cit.

ANES, Mariano: "Los espejos de la realidad y la realidad de los espejos", en *Miguel Labordeta: un poeta en la postguerra*, v.v.a.a., Zaragoza, 1977.

BALLESTEROS, Rafael: "Aspectos de la poesía de Miguel Labordeta", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 253-254, Madrid, 1971.

BATLLO, José: "Prólogo" a *Antología de la nueva poesía española*, Col. *El Bardo*, nº 12, Barcelona, 1968, págs. 18-21.

DE ORY, Carlos E.: reseña crítica sobre *Violento Idílico, Insula*, nº 50, Madrid, 1950.

DEL CAMPO, A.: "*Sumido 25*", *Insula*, nº 33, Madrid, 1948.

DIAZ DE CASTRO, F. J.: *La poesía de Miguel Labordeta* (Tesis doctoral), Univ. de Valencia, 1975.

- DIAZ DE CASTRO, F. J.: "Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta", *Mayurqa*, 13, 1976.
- DIAZ DE CASTRO, F. J.: "El encuentro de la individualidad en la poesía de Miguel Labordeta", *Mayurqa*, Labordeta", *Mayurqa*, 15, 1977.
- FERNANDEZ MOLINA, A.: "Miguel Labordeta (1921-1969)", en *Papeles de son Armadans*, CLXIII, pp. 101-105, Madrid-Palma de Mallorca, octubre de 1969.
- FERNANDEZ MOLINA, A.: "Prólogo" a *Metafísica*, cit.
- FERRER SOLA, Jesús: *La poesía metafísica de Miguel Labordeta*, Univ. de Barcelona, Barna, 1983.
- GONZALEZ MARTIN, J. P.: "Estudio", en *Poesía Hispánica, 1939-1969. El Bardo*, nº 59-60, Barcelona, 1970.
- JIMENEZ LOSANTOS, F.: "La región de la poesía", en *Miguel Labordeta: un poeta en la postguerra*, cit.
- L. de L.: reseña crítica sobre "*Transeúnte central*", *Insula*, nº 58, Madrid, 1950.
- LABORDETA, J. A.: "Biografía inventada de un poeta", en *Obras Completas de Miguel Labordeta*, 1972, cit.
- MAINER, J. C.: "La razón subjetiva: poéticas de 1945-50", en *Miguel Labordeta, un poeta en la postguerra*, cit.
- MARCO, J.: "Muerte o resurrección del surrealismo en España", en *Convergencias/divergencias/incidencias*, Tusquets, 1973, pp. 247-270.
- SAMPRASARANA, nº extraordinario dedicado a Miguel Labordeta, Zaragoza, 1970.
- SENABRE, R.: "Sobre un poeta desaparecido", P.S.A., CLXVIII, pp. 199-204 Madrid-Palma de Mallorca, 1970.
- SENABRE, R.: "Prólogo" a las *Obras completas de Miguel Labordeta* cit. págs. 13-22.
- SENABRE, R.: "Un poema de Miguel Labordeta", en *Anuario de Estudios Filológicos*, I., Cáceres, 1978.
- TELLO AINA, R.: "Claves circulares", en *Obras completas de Miguel Labordeta*, cit.
- TELLO AINA, R.: "Prólogo" a *Autopía*, El Bardo, cit., 1972 b.
- TELLO AINA: "Panorámica de la poesía aragonesa (1940-1970)", en *Andalán*, suplemento, nº 2, Zaragoza, 1973, pp. 40-44.
- VARIOS AUTORES: *Miguel Labordeta: un poeta en la postguerra*, Zaragoza, 1977.
- VERGES, P.: "Prólogo" a *La escasa merienda de los tigres*, cit.
- VERGES, P.: "En torno a *Epilírica*", en *Miguel Labordeta: un poeta en la postguerra*, cit.
- VERGES, P.: "Bibliografía" sobre Miguel Labordeta, en *ibid.*

# SITUACIÓN HISTÓRICA DE LA POESÍA SURREALISTA PORTUGUESA (2). SURREALISMO, MOVIMIENTO SURREALISTA Y POESÍA SURREALISTA EN PORTUGAL

Perfecto E. Cuadrado Fernández

(Universidad de Palma de Mallorca)



(\*) La primera parte de este artículo apareció en el nº 19 de la revista MAYURQA, revista miscelánea de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palma de Mallorca de la que ahora se desgaja esta BARATARIA, íntegramente dedicada a temas de filología.



Las específicas características de un trabajo académico de tipo histórico-literario como el que nos ocupa, necesariamente deben llevarnos a una serie gradual de puntualizaciones de orden terminológico, conceptual e histórico que respondan a un conjunto de problemas que esquemáticamente podríamos resumir en el siguiente bloque de preguntas: ¿'surrealismo', 'sobrerrealismo', 'superrealismo'...? ¿surrealismo o Surreal-ismo (Movimiento Surrealista)? ¿surrealismo portugués? ¿qué surrealismo, qué *poesía* surrealista?

La primera pregunta planteó (y todavía plantea) una cierta polémica entre los escritores de lengua castellana a la hora de incorporar el término francés "surréalisme", adoptándose soluciones diversas (superrealismo, suprarrealismo, sobrerrealismo, hiperrealismo, surrealismo) apoyadas en razonamientos de tipo personal o filológico<sup>1</sup>. El uso parece haber sancionado definitivamente el galicismo y, salvo excepciones, 'surrealismo' y 'surrealista' son hoy el sustantivo y adjetivo habitualmente usados por escritores y críticos de lengua castellana. En el caso portugués, si bien en alguna ocasión — J. de Sena, Mourão-Ferreira y algún articulista lo hicieron— fueron preferidos los términos 'sobre-realista' o 'superrealista', la incorporación del galicismo al portugués se realizó con la facilidad y rapidez acostumbradas. Nuestra particular respuesta viene ya dada por el uso habitual que venimos haciendo en este y otros trabajos de los galicismos 'surrealismo' y 'surrealista', tanto en castellano como en portugués, por entender que el uso de cualquiera de los términos alternativos propuestos desvirtuaría esencialmente el significado, pudiendo eventualmente inducir a error o confusión.

La siguiente pregunta, sin embargo, nos plantea una elección más difícil, situándonos ante la disyuntiva de optar por la vía de las categorías estético-filosóficas o por la de las categorías históricas (histórico-artísticas o, más concretamente, histórico-literarias). ¿Surrealismo como constante histórica —surrealismo en la literatura— o "Movimiento Surrealista" con unos precisos límites cronológicos siempre encerrados en el marco de los denominados "ismos" o movimientos de vanguardia del XX?. Y, en este último caso, ¿movimiento históricamente concluido —como pretendieron Nadeau, Schuster y posteriormente tantos otros— o movimiento todavía abierto de manera más o menos orgánica y resistiendo en todos o en alguno de sus frentes a la voracidad y al reduccionismo academicistas?

■ ■ ■ ■  
(1) El problema ha sido recientemente replanteado y resumido en un artículo de Lucie Personneaux: "En busca de un surrealismo perdido", en IRIS, nº 4, Montpellier: Université Paul Valéry/Montpellier III, 1983.

No han faltado, en efecto, autores que han pretendido ver en el llamado "movimiento surrealista" la concreción, aglutinación, profundización e institucionalización de una serie de valores y rasgos (ético-estéticos, poéticos, estilísticos) que aisladamente o en ocasiones agrupados pueden ser rastreados a lo largo de toda la historia de la literatura. El término 'surrealismo' se cargaría así significativamente de un sentido en el que curiosamente parecen confluir dos corrientes alternativas y contrapuestas que han venido jalando el arte y el pensamiento occidentales: una, de estirpe heraclitiana, manifestada sobre todo en momentos de transición y crisis, que ve, concibe y refleja un mundo caótico, desordenado, fragmentario, en perpetuo devenir, irracional y por tanto irreductible a categorías universales asentadas básicamente sobre el eje causalidad-finalidad: una 'tradición' reanudada por las vanguardias y que ha movido a algunos a hablar de la "tradición de las vanguardias" como fenómeno contemporáneo característico enmarcable dentro de una más amplia tradición 'vanguardista', anti-clásica (o, si se prefiere, una 'tradición anti-tradicionalista' —para aprovechar oblicuamente la sugerencia del título del manifiesto de Apollinaire "La anti-tradición futurista"); para otros, sin embargo, el surrealismo debería ser situado (o re-situado) como un intento desesperado de reconstruir un orden (todo lo nuevo que se quiera) en el mundo, en la experiencia, en la conciencia, en el discurso: un orden que podría incluso ser mayusculizado, el Orden, fruto de la reconciliación definitiva de los contrarios cuya ordenada oposición había venido caracterizando y limitando el pensamiento y la cultura occidentales (y la fe en la posibilidad o la afirmación de la ilusión de tal reordenación y reunificación ha sido alguna vez señalada como una sutil ruptura entre el surrealismo bretoniano y el portugués). Si así lo consideramos, el surrealismo prolongaría una búsqueda de cierto expresionismo epigonal y se opondría a la posición límite representada por el dadaísmo como prolongación a su vez de otra de las posibles líneas de actuación expresionista. Sería, pues, una especie de clasicismo nuevo (incluso cuando, en su fracaso, se demostrara como un clasicismo de intenciones), y se inscribiría en una suerte de 'tradición anti-vanguardista' —lo que, lejos de descalificarlo (como pudiera pensarse desde la óptica de un cierto prejuicio "vanguardista" omnipresente en el arte y la crítica contemporáneos), justificaría, creemos, el adjetivo de 'heroico' con el que algunos prefieren calificar a las vanguardias denominadas por otros "históricas".

La caracterización en uno u otro sentido del surrealismo se enmarcaría en el contexto de una reflexión global sobre el fenómeno de las vanguardias (y aún sobre el concepto mismo de vanguardia) que ha cobrado nueva actualidad a partir de la divulgación de conceptos como el de 'trans-vanguardia' y similares, reflexión que nos proponemos efectuar en próximos trabajos. Nos interesa en éste señalar en cualquier caso el carácter de "tradición" que el surrealismo asume en ambas perspectivas y que, descendiendo al terreno concreto de la literatura, nos sitúa en el ámbito de ambigüedad y continuidad histórica con que otros términos análogos han visto complicado su significado en el campo de la historiografía literaria —como el término mismo de 'clasicismo', o los de 'barroco', 'manierismo', 'romanticismo', 'expresionismo', etc. Quizás el ejemplo más claro de utilización de esta interpretación amplia lo constituya

el de la portuguesa Natália Correia <sup>2</sup>, quien, al enfrentarse con la tarea de elaborar una antología de la poesía surrealista portuguesa, lo hace agrupando por temas y técnicas “típicamente” surrealistas —las “máquinas infernales”, el “humor negro”, la “cartografía de los sueños”, el “mito”, los “juegos”, etc.— muestras diversas de la literatura oral y escrita de todas las épocas de la historia cultural portuguesa. Dice, en efecto, la autora, en un primer capítulo que hace las veces de presentación, que “*decididamente, a história é o ponto de vista que menos convém aplicar à unidade poética do surrealismo, uma ordem de pensamento ‘totalitário’, inconciliável com o relativismo histórico*”. Corroboran estas palabras la opinión de Mário Cesariny de Vasconcelos, figura central y aglutinante del surrealismo portugués, cuando afirma “*Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do início e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar. (...) É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto —ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se)*” <sup>3</sup>. Aunque luego la extraordinaria actividad de antólogo e historiador del movimiento surrealista desarrollada por Cesariny contradiga en apariencia esa pretendida “trans-historiedad” atribuida al surrealismo.

Tanto Breton como Cesariny, en sus ámbitos respectivos, han reconocido la existencia de precedentes y fuentes mediatas o inmediatas, contribuyendo con ello a configurar en sus rasgos constitutivos esenciales esa “tradición surrealista” que culminaría en el ‘Surrealismo’. La aparente contradicción entre el deseo de originalidad e innovación que es premisa inexcusable de cualquier vanguardismo y aquella explícita y hasta sistemática relación de obras y autores en los que el surrealismo dice reconocerse, ha sido resuelta por N. Correia en el sentido de un reconocimiento que se interpreta como un intento de eliminación del “padre” mediante la asunción voluntaria y consciente de su presencia e importancia, para así liberar definitivamente la personalidad y originalidad de los presuntos “hijos”, esto es, del surrealismo bretoniano y portugués respectivamente. Así, por ejemplo, más allá de las fuentes admitidas, toda la teoría de los sueños, aportación fundamental del surrealismo y campo privilegiado de sus experiencias e investigaciones, no sería sino la exploración sistemática, a partir de las aportaciones y con las nuevas técnicas divulgadas por el psicoanálisis, de un camino que vaga e intuitivamente habían ya recorrido, entre otros, los románticos alemanes. De igual manera, el mundo de las imágenes surrealistas, soporte esencial del universo poético creado por los surrealistas a partir de una consideración de la imagen poética formulada en los términos en que lo había hecho Reverdy y que Breton había consagrado definitivamente, aparecería y fulguraría ya con tanta o mayor intensidad en

■ ■ ■ ■  
 (2) Natália Correia: *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

(3) Mário Cesariny de Vasconcelos: *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.

ciertos poetas decadentistas y simbolistas y, mejor aún, en géneros tan ricos de la tradición oral como los romances, refranes, conjuros, juegos de palabras y trabalenguas, etc. —de capital importancia en toda la tradición cultural gallego-portuguesa.

Hechas las anteriores precisiones, y de acuerdo con el carácter de aproximación histórica que decidíamos adoptar al comienzo de nuestro trabajo, optamos deliberadamente por situar el surrealismo en los límites estrictos de la historia del Surrealismo, esto es, del movimiento que se organiza en torno a la figura de André Breton entre los años 1921-23, recoge y continúa las aportaciones (algunas) y el espíritu (en parte) de los movimientos europeos a los que se ha dado en denominar “vanguardias históricas” o “heroicas” —cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo— y desarrolla posteriormente sus propias propuestas estéticas, filosóficas, ético-morales y políticas. Un movimiento que bien podría ser encerrado entre las fechas tópicas de la aparición de su Primer Manifiesto (1924) y de la muerte de su indiscutible guía y definidor, André Breton, en 1966 (aunque prosiguiera sus actividades de manera orgánica hasta su “clausura oficial” por Schuster en LE MONDE, Oct. 1969)<sup>4</sup>. De igual modo, cuando nos referimos al surrealismo portugués, nos referimos, en sentido estricto, a un período del arte y la literatura portugueses de escasa duración —unos diez años: de 1945 a 1955 o, si se prefiere, de 1947 a 1957, como quiere Tabucchi—<sup>5</sup>, y a un movimiento rico en propuestas y realizaciones individuales, de escasas pero polémicas manifestaciones colectivas, parcialmente mimético y prematuramente dividido, decisivo no obstante como elemento de ruptura y renovación del arte y la literatura portugueses de los últimos treinta años al superar primero el ‘impasse’ de la polémica presencista-neorrealista y acompañar desde entonces la aventura de otras corrientes y de otros grupos en los que fácilmente puede detectarse la huella de una “actitud” y hasta una “lingua franca poética” comunes, un movimiento, en fin, que se inaugura con y a partir de la obra del poeta y pintor António Pedro, de su experiencia surrealista europea, y que se configura unos años después en torno a la obra y experiencias de artistas —casi todos pintores y poetas, o poetas-pintores— como Mário Casariny, António M. Lisboa, Alexandre O’Neill, Luis Pacheco, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, José-Augusto França, Vespeira, Cruzeiro Seixas, C. Calvet, el citado A. Pedro, etc. De la “historia” de la creación, escisión y dispersión del movimiento y de la presencia y actuación de sus supervivientes damos cuenta en el itinerario cronológico que cierra este trabajo.

La tercera pregunta que nos hacíamos al principio —¿un surrealismo *portugués*?— se planteó también y de manera especial en el caso del surrealismo español,

■ ■ ■ ■ ■  
(4) Schuster establecería en dicho artículo una diferencia entre una “tradición” surrealista —el surrealismo “eterno”— y un momento particular en la historia de esa tradición —el surrealismo “histórico” que termina con la clausura de las actividades del “movimiento surrealista” organizado.

(5) Aunque debemos reconocer, con João Nuno Alçada, el carácter inaugural de *Apenas uma Narrativa*, de António Pedro, publicada en 1942. (“Apenas Uma Narrativa de António Pedro, ou o romance surrealista em Portugal”, en REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL, 2(1), Lisboa, 1982).

hasta el punto de que podríamos hablar de una verdadera "obsesión genética" por parte de historiadores y críticos, y aún de los mismos autores implicados. Se trataría de definir las deudas que ambos surrealismos (español en un caso; portugués, en el nuestro) pudieran tener con el surrealismo francés (la opinión de Tabucchi nos obligará además a considerar las posibles o imposibles relaciones entre el surrealismo portugués y el español) para señalar seguidamente la especificidad (relativa: diferencias con; absoluta: innovaciones con respecto a) del surrealismo portugués —con lo que habríamos intentado responder a la cuarta y última de las preguntas iniciales: ¿qué surrealismo, qué *poesía* surrealista?.

Casi todos los autores que de una u otra forma se han acercado al surrealismo portugués, se han visto obligados a relacionarlo de algún modo con el surrealismo francés, llegando a conclusiones similares todos ellos:

a) Se han de admitir los lazos evidentes entre ambos movimientos —o entre ambas manifestaciones de un mismo movimiento—, en el sentido de una asimilación por parte portuguesa de algunos de los rasgos característicos del surrealismo bretoniano (deliberadamente usamos sin distinción los adjetivos 'francés' o 'bretoniano' para referirnos a lo que Schuster llamó surrealismo 'histórico' y que también, conscientes de las inherentes connotaciones, podríamos calificar de 'ortodoxo'), de la adopción de idénticas lecturas orientadoras que servirían para situar el marco de las relaciones estéticas del surrealismo portugués, etc.

b) No obstante, a otros —y quizás más profundos— niveles, la experiencia surrealista, sobre todo en lo referente a la praxis poética, más que un corte en la tradición específica portuguesa supuso una prolongación, un alargamiento de algunas de las experiencias y caminos abiertos dentro de esa tradición —aunque de esos precedentes se hayan marginado casi siempre algunos nombres: pensamos en Pascoaes o en un Sá-Carneiro víctima perpetua de las malas compañías. En este camino, se ha llegado incluso a cuestionar la calificación de "surrealistas" que "algunos autores de finales de los 40" se habrían "auto-atribuido": *"A poesia foi sempre, em Portugal, uma das artes mais actualizadas. Dizer-se, por exemplo, que o surrealismo chegou aqui com vinte e tal anos de atraso é uma afirmação discutível, porque o que se produziu em Portugal nos fins da década de 40 e começos da de 50 não foi já o surrealismo propriamente dito"* <sup>6</sup>. En este sentido se explicarían también los reparos de O. Lopes y A. J. Saraiva en aceptar, en las sucesivas ediciones de la más importante y consultada de las historias de la literatura portuguesa <sup>7</sup>, un apartado específico y adecuadamente desarrollado para el surrealismo —actitud que ha ido modificándose con el tiempo, debido sin duda a la mayor perspectiva histórica, pero también, creemos, a la propia evolución personal de ambos críticos de inicial filiación crítica neo-realista, evolución especialmente marcada y explícitamente subrayada en el caso de Saraiva.

■ ■ ■ ■ ■  
(6) G. Cruz: "Mário Césariny de Vasconcelos, poeta realista", en *A Poesía Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973, p. 117.

(7) O. Lopes & A. J. Saraiva: *História de Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, vs. eds.

Tabucchi, por su parte, no duda en hablar de un fenómeno de “ósmosis cultural”, siguiendo una tradición de la literatura portuguesa cuya manifestación más espectacular sería la introducción de la “Arcádia” (Lisboa, 1756) con más de medio siglo de retraso con relación a su modelo italiano, y ello porque “*l’atteccimento di movimenti culturali si dà in Portogallo con molti anni di ritardo rispetto ai paesi in cui tali movimenti hanno avuto origine*”<sup>8</sup>. Lo que, sin embargo, no le impide reconocer inmediatamente la originalidad del fenómeno portugués: “*Il surrealismo portoghese non è nato tuttavia come fenomeno di imitazione ritardata, ma come necessità di un ben preciso momento storico e culturale*”. Así, aunque “*Le analogie sono numerose; le denunciano gli stessi fenomeni di insofferenza, di stanchezza, di rifiuto del valori –i falsi valori imposti dalla borghesia– che accomunano Tzara, Breton, Aragon e i nostri poeti*”, sin embargo, “*é... qualcosa di nuovo e di diverso, ricco di eventi, di motivi, di esperienze compiute in proprio o arrivate di riflesso*”<sup>9</sup>.

Se podrían citar muchas otras referencias, algunas —como los libros sobre las vanguardias literarias portuguesas de F. Guimarães y E. M. de Melo e Castro<sup>10</sup>— bastante recientes, pero creemos que bastará, para sintetizarlas, una amplia cita extraída de un libro anterior del primero de los autores mencionados, quien ha visto así los posibles paralelismos y antagonismos, encuentros y desencuentros de los dos movimientos: “*Foi quase no limiar dos anos 50, em Lisboa, que um movimento de inspiração surrealista... começou a afirmar-se. A confiança nos poderes recuperados da imaginação e da originalidade, o possível encontro da poesia com a actividade do homem —quando, segundo Marx, ele toma consciencia de si mesmo através do seu “desenvolvimento prático”, embora tal desenvolvimento se faça graças a um individualismo que se afirma numa aventura total e que o marxismo recusava—, a libertação do espírito e o esforço para quebrar o apertado condicionalismo de uma sociedade e cultura repressivas, chegando-se a pôr reservas a uma intersubjectividade concreta humana que não vivesse de certos momentos privilegiados em que, como pretende Mário Cesariny de Vasconcelos, todas as presenças se fundiriam “num só total delirante”, eis algumas das preocupações a que corresponderia uma comunicação que se faria menos por palavras que pelos actos que nelas se projectam —uma linguagem prática, quase mágica—, a qual nos conduziria a uma nova ou insólita experiência do poético.*

*A todas estas intenções, mais ou menos paralelas às do Surrealismo francês, juntar-se-á como nota mais original uma tentativa para a reabilitação do quotidiano que, descendendo dos nossos poetas setecentistas, João Penha, Cesário ou Álvaro de Campos, irá tingir com súbita fantasia a violência a que Cesariny, Alexandre O’Neill e —na conquista de um novo realismo— José Carlos Ary dos Santos ou Armando da*

- ■ ■ ■ ■
- (8) A. Tabucchi: *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1971, p. 7.
- (9) *Ibid.*, pp. 7-8.
- (10) Respectivamente, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 y *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: ICLP, 1980.

*Silva Carvalho sujeitam a linguagem e que vai de um desfibramento dos lugares comuns ou do estilo à própria descomposição, por vezes sarcástica, das palavras, contrastando com um maior equilíbrio expressivo que se contenta com "uma história maravilhosa", "um símbolo mágico e de cabala" ou a "recordação do que há-de- vir" em que se apazigua a veemência, mais lírica que revoltada, de António Maria Lisboa. Paralelamente, Natália Correia alarga essa experiência a um maior enriquecimento metafórico, a um cultivo de inesperadas imagens ou associações que, algumas vezes, se apoiam em reminiscências colhidas na cultura clássica, cujos mitos soube devidamente explorar.*

*Mas o surrealismo, na sua tentativa de libertar a poesia de uma razão demasiado vigilante, e quando nela os significados como que explotiram devido a uma saturação expressiva, corria o risco de se extraviar pelas múltiples fendas através das quais o inconsciente não deixava de emergir equívocamente sob a forma de uma estilística que, afinal, se esquematizaria numa mera sucessão fantasiosa de anáforas, associações, jogos com homónimos e parónimos, anagramas, seriações caóticas, etc."*<sup>11</sup>. Valga la extensión de la cita no sólo como ejemplificación de las relaciones entre surrealismo francés y portugués comúnmente aceptadas por la crítica, sino también como primer esbozo de aquél peligro de codificación estilística que suele acechar a todo "movimiento" artístico o literario, y al que no escaparía tampoco el surrealismo, reducido en algunas obras o autores epigonales a una cierta "maniera" que, en la redundancia de su hipercodificación, lleva ya el germen de su inevitable caducidad histórica y significativa.

El surrealismo surge en Portugal<sup>12</sup> como una discrepancia en el seno de una lucha común junto a los neorrealistas contra la miseria política, intelectual y moral del salazarismo —y contra una miseria cultural y artística que también contestarían las actitudes de los presencistas, y no sólo en su fase final de polémica interna, enfrentamiento con el neorrealismo y parcial aproximación al mismo por parte de algunos de sus miembros. Las discrepancias entre neorrealistas y surrealistas comienzan a manifestarse aproximadamente en 1945, coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial. El fin de la guerra supuso, tanto en España como en Portugal, para quienes luchaban contra las respectivas dictaduras, una levisima esperanza —la posibilidad de restablecimiento de una democracia formal en ambos países tras el triunfo de los aliados— situada entre (a) la divulgación de las purgas estalinianas y el terror de la bomba de Hiroshima, y (b) el comienzo de la guerra fría y de la política de bloques militares, que pone fin a esa esperanza y obliga a una re-definición de objetivos, de estrategias, de tácticas, de actitudes —una re-definición que, con mayor o menor resistencia, acabaría imponiéndose también en el ámbito de las "estrategias discursivas" del arte y la literatura.

■ ■ ■ ■ ■  
(11) F. Guimarães: "Alguns Caminhos da Moderna Literatura Portuguesa", en *Linguagem e Ideologia*. Porto: Inova, 1972, pp. 177-193.

(12) Hemos tratado este apartado en la primera parte de nuestro trabajo, publicada en *MA-YURQA*, nº 19.

Por otra parte, en la Francia de la inmediata postguerra, junto a la prolongación de una literatura de resistencia —de los “poetas de la Resistencia” y resistentes a abandonar los caminos del realismo socialista en sus posibles interpretaciones europeas—, con Aragón como cabeza visible y con el respaldo de los intelectuales y del aparato del PCF, se desarrollan el existencialismo sartriano y el pesimismo existencial del *étranger/sísifo* Camus: frentes todos ellos en los que Breton, a su regreso de los EE.UU. al final de la guerra, se va a empeñar reanudando o iniciando una polémica que definirá en sus comienzos la etapa final del surrealismo “histórico”. Si el intento de Breton de comenzar una nueva etapa en la historia del movimiento surrealista puede en parte considerarse un fracaso, lo cierto es que el Surrealismo va a conocer ahora su período de máxima difusión internacional, y en la onda de esa internacionalización y de aquel renacimiento polémico de que hablábamos más arriba hay que situar la aparición tanto del surrealismo portugués como de otros conatos de aventura vanguardista en la-por tantos conceptos-vecina España.

Como alguna vez se ha dicho, es ésta para el Surrealismo la época de las antologías, de las grandes exposiciones retrospectivas, de las imposibles re-definiciones, de las manifestaciones individuales. Es también la época, pese a los esfuerzos de Breton, de la institucionalización e integración del movimiento, de la universalización (nuevos ámbitos, nuevos lenguajes) de una imaginería y una estilística características, de la consagración académica. Podría decirse que el surrealismo portugués se sitúa equidistante de los dos polos significativos del proceso descrito: la aparición de la primera y parcialmente insustituible historia del surrealismo (la de Nadeau: 1945) y la celebración de las dos grandes exposiciones de Londres (1945) y París (1947: la más importante, por diversos conceptos, de las exposiciones surrealistas), y la publicación del libro de Bédouin (1961) que completa la obra de Nadeau.

Breton había hecho ya un primer “ajuste de cuentas” con el Surrealismo en 1941, en la famosa entrevista concedida a Charles-Henry Ford para el número dedicado al Surrealismo por la revista VIEW, que Calas editaba en N. York: “*O QUE TERMINA: A ilusão de independência, direi mesmo de transcendência da obra de arte. (...) O QUE CONTINUA: A actividade surrealista nas três vias onde mais profundamente se empenhou antes desta guerra...: despovoamento da sensação, em pleno acordo com o preceito de Rimbaud: fazermo-nos videntes pelo desregramento minucioso de todos os sentidos; exploração em profundidade do acaso objectivo...; prospecção do humor negro. (...) O que continua... é a grande tradição moderna herdada de Baudelaire: “Plonger au sein du gouffre —ciel ou enfer, qu’importe! /Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau”. O QUE COMEÇA: é, com o surrealismo, tudo o que possa responder à ambição de descobrir as soluções mais audaciosas para o problema posto pelos actuais acontecimentos (que) impoem a derrocada de maneiras de pensar veneradas desde há muitos séculos. (...) ... é de racionalismo, de racionalismo cerrado que o mundo está a morrer; a violência física é inconscientemente aceite, justificada como exutório da passividade mental. (...) ... o surrealismo nunca encontrará época mais favorável ao seu designio, que é restituir ao homem o império concreto das suas funções: a descida no sino mergulhador do automatismo, a*

*conquista do irracional, as pacientes idas e vindas no labirinto do cálculo das probabilidades estão longe de terem sido levadas a termo*"<sup>13</sup>.

Este optimismo sobre las posibilidades de la 'época presente' desaparecería sin embargo a la vuelta del exilio en tierras americanas. Incluso se insinúan en sus conferencias y entrevistas de entonces una preocupación e incluso un cierto pesimismo no muy lejanos de las posiciones —por lo demás encontradas: véase *L'Homme révolté*— de Camus, y que se traducirían en un voluntarismo cada vez más distante de las grandes afirmaciones del período inicial. Un interés desusado por los nuevos caminos de la ciencia caracterizan esta etapa reflexiva de Breton, junto a la insistencia en la vía del automatismo como la más viva, actuante y rica de cuantas el surrealismo había profundizado o abierto: "*El automatismo verbal, en tanto que principio generador del surrealismo, me parece que está ampliamente justificado: 1º, si bien su rendimiento no ha sido "torrencial" más que en ciertos momentos, al menos ha actuado mediante una continua filtración y podemos hacer constar, al cabo de estos veinte años, que ha "minado" profunda y ampliamente el terreno de la expresión; 2º, se ha mostrado lo suficientemente contagioso para hacerse sentir muy pronto como una necesidad "común" en todas las latitudes, al menos allí donde los regímenes totalitarios no le vedaron toda expansión: ello se debe pues, a que, aun basándose única y estrechamente en ciertas determinaciones específicas de la moderna poesía francesa, se motivaba en una escala universal; 3º, la reacción en su contra no ha visto recompensados sus esfuerzos, como se ha visto con las lamentables patrañas montadas con grandes efectos de publicidad política con que nos apabullan los ex-surrealistas, que, además, no encuentran más salida que la traición. A partir del momento en que estemos en paz con ciertos medios de acaparamiento y de terror que esos ex-surrealistas han utilizado, pero que ya empiezan a fallar, no dudo que, en general, se considerará retrógrado su esfuerzo y se juzgarán sus lastimosas realizaciones como se merecen*"<sup>14</sup>.

No sería, sin embargo, el automatismo —salvo en el caso del automatismo manifestado en la práctica colectiva del "cadáver-exquisito"— el rastro más evidente de la presencia del surrealismo francés en los surrealistas portugueses. Dejando a un lado el rasgo anecdótico (¿ o no ?) de la adopción del calificativo adoptado para el movimiento, podemos evidenciar esa presencia: a) en el conocimiento directo de los textos franceses por parte de los surrealistas portugueses, que los traducirían e introducirían más tarde y de cuya influencia se manifestarían explícitamente deudores; b) en las citas reiteradas de influencias comunes reconocidas, colocándose así en una misma "tradición" también explícita y conscientemente asumida, y en la reiteración de algunos lugares comunes de las teorías y hasta de las polémicas surrealistas francesas (patente, por ejemplo, en las críticas al neorrealismo); c) en la frecuentación de algunos de los tópicos temáticos más característicos del surrealismo francés: el descubrimiento de lo maravilloso urbano, la magia creadora de la

(13) Cit. por M. Cesariny, *op. cit.*, pp. 43-46.

(14) A. Breton: *El Surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp. 257 y ss.

palabra, la experiencia reveladora del 'amour fou', el 'azar objetivo' provocado, el humor —'humor negro'— surrealista, etc. (experiencia que, sin embargo, seguirá caminos distintos y llegará a diferentes soluciones en el surrealismo portugués, que iría desde el surrealismo —convulsión, exaltación, iluminación— a la abyección —frustración, impotencia, sarcasmo); d) en la asimilación de técnicas precisas, como el "cadáver exquisito", el "collage picto-poético" o el descubrimiento del "objeto surrealista"; e) en la adopción, en fin, de unos recursos estilísticos característicos: enumeraciones caóticas, recurso sistemático a la imagen surrealista, etc.

No debemos olvidar, sin embargo, que todas esas influencias recogidas en el contacto —por otra parte, y salvo en algunos casos, como el de Cesariny, ni muy asiduo ni demasiado profundo— con los surrealistas franceses y con una determinada tradición literaria, artística y filosófica, se superponen y a veces se integran de manera original con las que provienen de la tradición poética portuguesa, produciéndose así un juego de conjunciones y disyunciones que, además, cristalizarían en poéticas y conductas tan claramente diferenciadas entre los distintos autores que resulta a veces arriesgado hablar de una acción y menos de una poética colectivas a propósito de la aventura surrealista portuguesa —suma de aventuras personales sólo accidentalmente coincidentes que también podría servir para marcar una cierta diferencia con un surrealismo francés aglutinado en torno a André Breton y derivado con frecuencia en secta (doctrina-dogma, iniciación y sacerdocio, ortodoxia y heterodoxia, herejías y excomuniones, liturgia y sacrificio). Refiriéndose a la mencionada conjunción de tradiciones, no ha dejado de observarse cómo el descubrimiento de lo maravilloso urbano se superpone a la experiencia poética de una Lisboa explorada, sentida y traducida por Cesário Verde y que llega a los poetas urbanos surrealistas a través del filtro-Alvaro de Campos (sensacionismo, interseccionismo y exaltación futurista), como también se ha detectado la huella de la poderosa tradición satírica portuguesa en el frecuente recurso a un "humor" que por lo mismo sólo de manera tangencial podríamos reconocer como aquél "humor negro" que Breton definiera y aplicara en la selección de autores de su célebre antología <sup>15</sup>. Un testimonio esclarecedor de la síntesis o coincidencia de tradiciones

- ■ ■ ■ ■
- (15) Refiriéndose al sentido profundo del "humor" surrealista, Y. Duplessis ha dicho: "*Par la critique qu'il exerce sur les relations normales et logiques des images, des mots, des objets, l'humour les précipite dans un autre univers allant jusqu'à mettre en cause le principe d'identité, et faisant retourner l'esprit au chaos originel, par des chocs imprévus d'images*" (*Le Surréalisme*. París: P.U.F., 11<sup>a</sup> ed., 1978, p. 23). Esta concepción lautréamontiana del humor, que llega a confundirse con la poesía en la tarea única de conocer y crear, explorar y precipitar una belleza necesariamente "convulsiva", estaría presente sobre todo en la poesía de Cesariny, siendo común en todos los surrealistas el recurso a un humor entendido freudianamente como rebelión del yo contra la realidad, desenmascarándola y desorganizándola sistemáticamente. La rebelión contra esa realidad traducida en una hiperbolización deformante limítrofe con la caricatura estaría presente en una tradición ibérica barroca en la que podrían insertarse muchos de los ejemplos que componen la vindicativa *Antología del humor negro español* (Barcelona: Tusquets Editor, 1976) con la que Cristóbal Serra pretendió reparar la "injusticia" de la incompleta antología de Breton: una tradición a la que los surrealistas portugueses tampoco serían ajenos.

a que nos venimos refiriendo lo constituye el “final de un manifiesto” recogido y firmado por Mário Cesariny y que a continuación reproducimos

*A (nossa) posição surrealista decorre:*

*dos “Manifestos do Surrealismo” na edição Sagittaire, 1947;*  
*dos: “Prolegómenos a Um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”, da mesma edição;*  
*das declarações do Grupo em França em 1947 e 1948: “Rupture inaugurale” e “À Bas les Glapisseurs de Dieu”;*  
*das comunicações de 6 de Maio deste ano, no Jardim Universitário de Belas-Artes, de Lisboa;*  
*de uma vida de imaginação;*  
*de um certo poder de repulsa e de obstinação;*  
*da vida particular e pública de cada um dos signatários;*  
*da obra colectiva de Sigmund Freud, Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Heraclito, Hermes, Vladimir Ilitch Novalis – a loucura, a sabedoria, a magia, a poesia;*  
*das alucinações de Raúl Brandão, Gomes Leal e Angelo de Lima;*  
*do assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis;*  
*do factor Cheval;*  
*dos picto-poemas de Brauner, Matta, Herold, Ernst, Duchamp, etc.*

*À palavra de Rimbaud: “La vraie vie est absente”, juntamos o axioma mágico da grande conspiração contra a permanência das coisas, guilhotina de amor sobre a infantilidade dos gestos de repouso: “No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma”.*

Mário Cesariny, 1949. <sup>16</sup>

El documento, si por un lado resulta ser un sumario de referencias (autores, obras) históricas precisas (similar a otros aún más elaborados de los mismos surrealistas franceses, como el célebre “lisez/ne lisez pas” del catálogo de J. Corti), por otra parte se constituye en itinerario de una aventura que, desde la heraclitiana “conspiración contra la permanencia de las cosas” (el arte, entre otras) y desde la afirmación del poder creador de la palabra (inmanentismo y auto-referencialidad de la que hicieron ya bandera los futuristas rusos con su defensa del “verbo auto-válido”), se plantea en los términos de una búsqueda de “conocimiento total” (supra-racional, surreal) por la cuádruple vía de la locura, la sabiduría, la magia y la poesía. Que el

■ ■ ■ ■ ■  
(16) M. Cesariny, *op. cit.*, pp. 155-156.

“humor” (o el “umor”, como quería Vaché) no aparezca explícitamente reconocido y postulado como una quinta vía de creación y conocimiento, pese a haber sido siempre considerado como un rasgo característico (y hasta diferencial, como veremos) del surrealismo portugués, podría justificar, en cierto modo, que lo consideremos —lo que añadiría nueva especificidad— como un punto de llegada, un camino lateral abierto por la fatalidad y facilitado por la tradición.

Ha sido Antonio Tabucchi quien, en la introducción de su antología del surrealismo portugués, ha planteado el tema de las posibles relaciones entre el surrealismo portugués y el español. Según él:

a) El surrealismo portugués estaría mucho más próximo del español que del francés, aunque los separen “distancias abisales”.

b) Los autores del surrealismo español que más directamente habrían influido en Portugal serían García Lorca y, sobre todo, Larrea, cuya “fineza estilística” apreciarían los surrealistas portugueses (y cita como fuente la personal confirmación de O’Neill).

c) Dos cosas separarían, fundamentalmente, las respectivas experiencias surrealistas: 1) La ausencia en los españoles de una voluntad de constituirse en “movimiento” ó “grupo” con afinidades y pretensiones de común afirmación estética (la experiencia de la Residencia habría tenido para los hombres del 27 dimensiones diferentes): *“Il fatto è che essi non hanno mai inteso operate come movimento, gettare quel ponte tra la vita e la letteratura, introdurre nell’azione quotidiana i principi etici del surrealismo”*<sup>17</sup>. 2) El humor, también ausente en la obra de los surrealistas españoles: *“Nei surrealisti spagnoli si respira la tragedia che la Spagna sta per affrontare (o il dolore della tragedia sofferta, per la poesie posteriori alla Guerra Civile), ci si sente intimoriti dalla “gravitas” del canto. In loro manca totalmente l’humour, se si eccettua Juan Larrea (ma anche in lui è un humour verbale, o d’immagine; mai o quasi mai un humour di pensiero). Schernitore e umorista quanto malinconico, il surrealismo portoghese contrasta con il cugino prossimo, e la tragedia spagnola, illustrata da scenografie grandiose (le “mesetas” notturne, le “orillas” dei fiumi, etc.) viene stemperata da una pateticità soffocante”*<sup>18</sup>.

Habría que hacer algunas puntualizaciones a lo que Tabucchi ha apuntado, creemos que con cierta precipitación y un parcial desconocimiento del surrealismo español que la fecha de dichas afirmaciones justifica en parte (menos justificables nos parecen la utilización de ciertos tópicos característicos del “hispanismo” crítico, la reducción del surrealismo español a la presencia del surrealismo en obras y autores del 27 o la oportunidad de efectuar las comparaciones precisamente con los miembros de dicha “generación”).

En primer lugar, por lo que al “humor” se refiere, ni es la única —creemos incluso que tampoco la más importante— constante de la poesía de Larrea (por no hablar de su obra no poética, cuantitativa y cualitativamente importantes también),

■ ■ ■ ■ ■  
(17) A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 45.

(18) *Ibid.*, p. 46.

ni falta completamente de muchas de las páginas de otros autores de su generación (podemos rastrearlo, entre otros, en Alberti), aunque suscribamos sin reservas la afirmación del predominio, en cualquier caso, de un humor *verbale* sobre un humor *di pensiero*.

Por otra parte, no apreciamos el pretendido influjo de Lorca, salvo en una personalidad literaria portuguesa tangencial al surrealismo: Eugenio de Andrade, su traductor y admirador ferviente (y aún aquí habría que hablar quizás con mayor razón de Cernuda, aunque su conocimiento e influencia fueran algo posteriores). La sombra de Lorca sobrevoló, es cierto, toda la poesía portuguesa de los 50, pero tal vez más que la influencia de su poesía —poco y mal conocida, incluso en España, durante años, salvo algún que otro eco del *Romancero gitano*— cabría hablar del mito personal y poético de Lorca, universalmente fundidos en un único símbolo ejemplar funcionando siempre más allá (o más acá) de la literatura. En cualquier caso, la presencia del Lorca divulgado y traducido habría que buscarla más bien en revistas y en autores neorrealistas<sup>19</sup>.

Por lo demás, es cierto que los hombres del 27 nunca intentaron la aventura del “movimiento” literario. También es cierto que todos ellos rechazaron —la vehemencia de Alexandre es el ejemplo máximo, pero no el único— el calificativo de “surrealistas” (o cualquier otro), pese al evidente conocimiento que tenían del surrealismo francés (como en su día demostró incontestablemente C. B. Morris<sup>20</sup>), al interés que hacia el mismo demostraron la mayor parte sus miembros y a la presencia evidente de elementos surrealistas en muchas de sus obras. No conseguimos, sin embargo, ver las relaciones entre los hombres del 27 y los surrealistas portugueses. ¿Quién conocía en Portugal la obra de Hinojosa, los textos de Buñuel o de Picasso, las obras “surrealistas” de Alexandre, Cernuda, Alberti, el mismo Lorca, incluso la poesía de Larrea? ¿Quién —cabría preguntarse— los “conoció” realmente en España durante años? ¿Quién, en España o Portugal, conocieron más tarde y en su momento los textos de Granel? ¿Quién conoció en Portugal a los surrealistas tinerfeños, más próximos en cualquier caso al concepto de “grupo” o “movimiento” y aun al mismo surrealismo; o a los vanguardistas catalanes cuya aventura arranca de las exposiciones pioneras del marchante Dalmau y llega a la creación de la ADLAN tras el paso por los números barceloneses de la dadaísta y picabiana 397?

La generación del 27 es, por el contrario, rigurosamente contemporánea —en su etapa más “orgánica”— de la generación portuguesa de PRESENÇA y las relaciones de la Residencia a que añade Tabucchi se hallaban muy próximas de aquellas ideales relaciones de amistad y afinidad estética dentro de un “grupo de individualidades” que tanto admiraban —y que pretendían emular— los presencistas en los hombres de la N.R.F., que había teorizado Cocteau y recogido Régio.

Sí creemos que debe hablarse —pero nunca en términos de “influencias”, en

■ ■ ■ ■ ■  
(19) Vid., al respecto, el libro de Manuel Simões: *García Lorca e Manuel da Fonseca*. Milano: I. E. Cisalpino-La Goliardica, 1979.

(20) C. B. Morris: *Surrealism and Spain. 1920-1930*. Cambridge University Press, 1972.

uno u otro sentido— de un común renacer de inquietudes vanguardistas coincidiendo con el fin de la II Guerra Mundial, el regreso de Breton a Francia y la reorganización y “resurrección europea” del surrealismo. Así, coincidiendo con las primeras discrepancias entre surrealistas y neorrealistas portugueses y con la aparición pública del surrealismo en Portugal, encontramos en España: 1) El “postismo”, que aparece en Madrid en 1945, de la mano de Edmundo de Ory, Chicharro Hijo y Sernesi, con dos revistas —POSTISMO y LA CERBATANA—, tres manifiestos, algunos textos teóricos importantes y una explícita declaración de “post-surrealismo” o “surrealismo ibérico”<sup>21</sup>. 2) Las actividades y publicaciones —sobre todo la revista homónima— del grupo “Dau al Set”, integrado por importantes nombres de la vanguardia catalana (con cierto predominio de la plástica sobre la literatura) como Brossa, Foix, Gasch, Miró, Dalí, Tàpies, Ponç, etc., y cuya actuación orgánica se desarrolla entre 1948 y 1950<sup>22</sup>. Cabría citar también aquí al grupo zaragozano reunido a la sombra convocante de los Buñuel y en cuya órbita se situarían poéticas individuales como las M. Labordeta o Cirlot<sup>23</sup>.

Si algunos miembros de la generación española del 27 hablaron, para referirse a su posible “contagio” surrealista, de una cierta “atmósfera” inevitable (aunque se cuidaran de ocultar siempre las referencias concretas —lecturas, contactos personales— en que dicha atmósfera se había ido concretando), podríamos por nuestra parte apuntar en este caso la coincidencia en un mismo “tiempo” histórico de una misma “necesidad” de ruptura que, partiendo de poéticas dominantes distintas (nacionalismo, “neo-humanitarismo” y un existencialismo cristiano de matices peculiares en España; neorrealismo y restos de presencismo en Portugal) se orientaría por caminos a veces divergentes (en España, el realismo social sería un punto de llegada de uno de esos caminos), otros de convergencia clara o relativa (vanguardismos post-bélicos en España/surrealismo portugués; algunas experiencias existencialistas).

Las peculiares características de un tiempo y de un país —el Portugal de los 40/50— han sido utilizadas casi sin excepciones por la crítica no sólo para explicar

■ ■ ■ ■ ■  
 (21) Para el postismo, “redescubierto” en su día por Félix Grande, ver: Carlos Edmundo de Ory: *Poesía 1945-1969*. Barcelona: Edhasa, 1970 (además de la poesía, esta edición, al cuidado de F. Grande, recoge páginas de diario de Ory, los tres Manifiestos del postismo y otros documentos de sumo interés para la historia y comprensión del movimiento). La revista POESIA ha publicado en edición facsímil el número único de la revista POSTISMO. Recientemente ha ido apareciendo el resto de la obra de Ory, como también ha sido publicada ya la obra de Chicharro (*Música Celestial y otros poemas*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974).

(22) Los números de la revista han sido reeditados por Leteradura (Barcelona, 1977).

(23) Al grupo se refirió puntualmente F. Aranda en *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen, 1981. La obra de Labordeta ha sido editada con mayor o menor fortuna por Javalambre (Zaragoza, 1972) y Los Libros de la Frontera (Barcelona, 1983, 3 vols.); la de Cirlot fue publicada por Editora Nacional (Madrid, 1974) y, recientemente, por Cátedra (Madrid, 1981).

las circunstancias y condicionamientos de la aparición y desarrollo del movimiento surrealista portugués —lo que nos parece inevitable y obvio, aunque no suficiente— sino también para definir algunas de sus características (tópicos temáticos, determinadas técnicas) constituyeras esenciales tanto de la praxis colectiva como de las poéticas particulares de sus autores —lo que ya no nos parece tan evidente ni nos basta para explicar suficientemente la una y las otras.

E.M. de Melo e Castro, refiriéndose al surrealismo portugués ("*investivado e amaldiçoado*") por la cultura oficial y por la oposición cultural dominante de su tiempo, lo que lo definiría como la "*vanguarda típica dos anos 40 e começos da década de 50*") y tras señalar el carácter precursor de António Pedro —que, "*como Surrealista... afirma principalmente o voluntarismo como factor de inovação e de revolução*"— resume: "*A sua prática de vanguarda vai assim desde a acção ética de denúncia inconformista, passando por uma espécie de boémia tipicamente lisboeta (grupo do Café Gelo) até às práticas ocultistas (António Maria Lisboa) até à inovação textual (Mário Cesariny) ou até ao humor como prática textual, ligado aos poemas sarcásticos, facetos e conceptistas (Alexandre O'Neill), constituindo uma espécie de underground em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma, com o aparecimento de uma nova geração de surrealistas, no Abjeccionismo, que é uma forma de satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton*"<sup>24</sup>. Una común preocupación por alcanzar la más "*alta acção desmistificadora*" desde las propias prácticas textuales sería la nota dominante del surrealismo portugués, siendo el abyeccionismo la resultante final más específicamente portuguesa.

La vía anti-poética y la marginalidad del abyeccionismo por una parte, y la tradición ocultista-iniciática por otra, son los dos polos entre los que se mueve, para F. Guimarães<sup>25</sup>, el surrealismo portugués, constituyendo la primera una nota característica frente al surrealismo francés y prolongando la segunda una tradición europea que se afirma modernamente con los románticos alemanes, los simbolistas franceses, Rimbaud y el rimbaldianismo vidente posterior. Coincide así en lo esencial con Melo e Castro, aunque éste establezca una diferencia, dentro de la última de las vías apuntadas, entre el poeta-alquimista (el texto —en su creación, construcción, comunicación— como revelación) y el poeta-prestidigitador (el texto como instrumento de revelación de algo que se sitúa fuera de él), ambas posibilidades representadas, respectivamente, por A.M. Lisboa y Cesariny.

Por su parte, A. Tabucchi<sup>26</sup> ha destacado cuatro constantes paradigmáticas en las que según él se apoya el sistema poético del surrealismo portugués:

■ ■ ■ ■ ■  
(24) E. M. de Melo e Castro, *op. cit.*, pp. 63-70.

(25) F. Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, pp. 95 y ss.

(26) A. Tabucchi: *op. cit.*, pp. 10 y ss.

1. La angustia y sus tres componentes específicos: la frustración, la desilusión, la amargura.
2. La imagen.
3. El escarnio.
4. El compromiso.

La "angustia" a que se refiere Tabucchi y que se traduce en un sentimiento de impotencia que resume sus "tres componentes esenciales" estaría determinada por la experiencia histórica portuguesa concreta (próxima de la española y a la cual nos hemos referido anteriormente). Pero podríamos ampliar su significado, extender su influencia más allá de los límites del surrealismo y de los surrealistas y buscar sus raíces más allá de la historia portuguesa. Desde que el pintor aragonés descubriera que el sueño de la razón produce monstruos y el romántico Goethe reclamara sin esperanza un orden a cuya destrucción había colaborado eficazmente, el caos y la injusticia han venido cerrando un círculo en el que la atormentada lucidez del artista y del intelectual desarrollan un patético —a veces grotesco— combate por materializar los fantasmas de un orden cuya necesidad y urgencia los llevará por los caminos de la resignación, la marginación, la anulación, la identificación o su ilusión transitoria, la rebelión, el hermetismo o el silencio. La conciencia y la experiencia de un mundo en acelerada fragmentación huérfano de dioses tutelares de sistemas absolutos de valores —y no de un determinado sistema que permitiera abrigar la esperanza o alentar la búsqueda de otro alternativo, ilusión que todavía acompañó al pesimismo europeo finisecular y a algunos optimismos posteriores—, la consecuente imposibilidad de reorganizar ese mundo y reconstruir esos valores por las vías de conocimiento tradicionales de la teología, la filosofía o la ciencia, la experiencia íntima de la paralela fragmentación del yo tan íntimamente sentida —aunque diferentemente resuelta— por un Sá-Carneiro o un Pessoa, la materialización, en fin, de esa orfandad y de esa dispersión de la realidad en un discurso también fragmentario y disperso —visible no sólo en los discursos literarios-lírico, narrativo, dramático: por este orden— sino también en la auto-reflexión que sobre sí mismo y sobre su obra se ve obligado a realizar el artista moderno (y que desembocará en el manifiesto, la carta íntima, el breve aforismo que condensa la intuición reveladora del instante de iluminada lucidez): todo ello, históricamente determinado y concretado en un tiempo y un país precisos, confluye en la experiencia de esa "angustia" frente a la cual, como dice Tabucchi, "*il surrealismo cerca le sue armi, le sue difese: le troverà nelle speranze( anche nelle illusini ) nelle battagliere e coraggios e affermazioni, nel patetico sforzo di "voler" credere a ciò che afferma, e anche nella semplice immagine, nell'autosufficienza della poesia*"<sup>27</sup>.

El voluntarismo —la "combativa y valiente afirmación"— que E.M. de Melo e Castro atribuye como característica específica a António Pedro partiendo de un texto del Catálogo de la Exposición Surrealista de Enero de 1949— "*Porque sou Surrealista? 10.- Porque assim me apeteceu. (...) 40.- Finalmente e sobretudo, porque*

■ ■ ■ ■ ■  
(27) Ibid., p. 13.

*assim me apeteceu*"<sup>28</sup> — y que Tabucchi generaliza para todo el surrealismo portugués, si por una parte subraya aquella imposibilidad de justificar desde sistemas racionales una ética o una estética determinadas, por otra nos remite a algunas de las referencias filosóficas que informaron las primeras vanguardias históricas, el futurismo sobre todo: el pragmatismo de James o el voluntarismo nietzscheano (otras referencias filosóficas y científicas, como el intuicionismo o el relativismo, serían también compartidas a otros niveles y por otros autores surrealistas).

El compromiso personal y artístico, la contestación de un sistema político, una organización social y un arte oficial (después también de un arte de "oposición oficial"), podría entenderse a tres niveles complementarios que establecerían algunas coincidencias y diferencias con el neorrealismo y otros movimientos o tendencias contemporáneos:

10.- Una "acción" política que en los neorrealistas tiende a realizarse orgánicamente desde las estructuras del PC o de sus aladaños, y que en los surrealistas seguirá el camino de la provocación "vanguardista" —provocación y juego, escándalo "épatant", espontaneidad, guerrilla— que cristalizaría literariamente en la aludida vía del "escarnio" y que sería prontamente aislada, anulada o integrada desde los poderosos mecanismos del poder y combatida desde la oposición organizada. Una vía de actuación y un resultado final que comparten con otros movimientos de vanguardia y que añadiría una cierta dosis de frustración e impotencia que iría a enriquecer otras soluciones posibles o acabaría alimentando la orientación abyeccionista (recuérdese, a este respecto, el juicio crítico que ya Pessoa había formulado contra sus propios propósitos iniciales de provocación vanguardista, desechándolos en el inicio de un "camino" que se le había concretado e "impuesto").

20.- Un compromiso que —y en este sentido lo concreta Tabucchi— se realiza, desde el texto, "contra" una clase social (la burguesía, la propia clase) y no, como en el caso de los neorrealistas, "hacia" otra clase en conflicto (el proletariado: aunque, dadas las específicas características de la sociedad portuguesa y de los propios escritores, más que de clase cabría hablar del proletariado como "categoría" de imprecisa y diversa concreción). Ello llevaría a privilegiar en los neorrealistas el discurso narrativo "heroico" y la elección de un determinado nivel de lenguaje (pretendidamente "popular") frente al discurso preferentemente lírico, de eficacia directa —manipulando un lenguaje "popular", nos atreveríamos a decir específicamente "popular lisboeta": la poesía "escarnecedora" predominante en O'Neill y abundante en Cesariny— o indirecta —por las vías de la desviación (en la terminología de Cohen) absoluta elegidas por A. M. Lisboa, Leiria o el mismo Cesariny.

30.- Un compromiso del artista con su propia obra y con los materiales que la configuran y organizan, lo cual implica:

a) Una "sinceridad" y un "rigor" que los llevaría en algún caso<sup>29</sup> a apreciar

■ ■ ■ ■ ■  
(28) E. M. de Melo e Castro, *op. cit.*, p. 65.

(29) Vid. el texto de Afonso Cautela recogido en *Surreal-Abyeccion(ismo)*. Antología seleccionada por M. Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Ed. Minotauro, 1963, pp. 14-16.

mayores niveles de “compromiso” e “intervención” en los modernistas y presencistas que en los mismos neorrealistas.

b) Un trabajo particularmente enriquecedor sobre el propio texto y sobre la selección y organización de sus materiales, ya sea desde una concepción trascendente de la poesía (y del poeta) o desde la búsqueda de una mayor eficacia al servicio de una “acción” a la que más arriba nos hemos referido. Un trabajo textual que posteriormente sería recogido y diferentemente (a veces coincidentemente) orientado por los movimientos experimentalistas de los 60 y 70.

c) Una concepción —en la línea apuntada en el apartado anterior— de la poesía como creación, conocimiento y acción, única referencia ético-estética que justificaría al poeta, a cada poeta en particular, como explícitamente manifiesta el siguiente texto: “*Todo o acto de revolta ou de rebeldia, todo o processo de violentar “a natureza” e de desconhecer o direito e a moral é para nós poesia embora não se plasme, não se fixe, não se possa generalizar. (...) não queremos dizer... que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias. A poesia é um meio de conhecimento e de acção...*”<sup>30</sup>.

El “compromiso” se establece así entre el poeta y su obra, una Obra que ha dejado ya de ser mera transcripción o traducción de la realidad, vehículo doctrinal, expresión de una subjetividad explorada más o menos profundamente, instrumento de desciframiento de la realidad oculta de la realidad y de sus relaciones más íntimas o espacio propicio para el “divertimiento” del poeta, para convertirse en una posible vía de conocimiento superior en la que vendrían a confluír filosofía y poesía reanudando así la tradición presocrática, como recordaba Carlos Felipe Moisés en su magnífica interpretación de la poesía de A. M. Lisboa<sup>31</sup> y retomando también otras tradiciones confluyentes en una única tradición “surrealista” que también A. M. Lisboa reconoce y postula: el poeta-vidente, el poeta-mago, el poeta-sacerdote (esto es: el poeta-filósofo); trascendencia inmanente de una poesía gnóstico-soteriológica o, del otro lado del espejo, ámbito predilecto de la experiencia y manifestación de una “abyección” que procedería de la conciencia de aquél “transcendentalismo vacuo” que Friedrich advertía como característica dramática esencial de la “lírica moderna”.

El compromiso surrealista así entendido aparece explícitamente formulado en el conocido manifiesto *AVISO A TEMPO POR CAUSA DO TEMPO* de A. M. Lisboa:

*Declara-se para que se saiba*

*1º que não apoiamos qualquer partido, grupo, directriz política ou ideologia*

- ■ ■ ■
- (30) M. Cesariny, *A Intervenção...*, p. 95. Se trata de la carta de Pedro Oom a Egito Gonçalves (“Carta ao Egito”) también recogida en Pedro Oom: *Actuação Escrita*. Lisboa: &etc/ Publicações Culturais Engrenagem, s.d., pp. 32-33.
- (31) Carlos Felipe Moisés: “António Maria Lisboa”, en A. M. Lisboa: *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977, pp. 343-381.

e que na sua frente apenas nos resta tomar conhecimento: algumas vezes achar bom outras achar mau. Quanto à nossa própria doutrina, os outros hão-de falar.

2º que não simpatizando com qualquer organização policial ou militar achamo —las no entanto fruto e elemento exacto e necessário da sociedade— com quem não simpatizamos igualmente.

3º que sendo nós individuos livres de compromissos políticos permaneceremos em qualquer local com o mesmo à vontade. Seremos nós os melhores cofres-fortes dos segredos do estado: ignoramo-los.

4º que sendo individualmente e portanto abjeccionalmente desligados das normas convencionais, temos o máximo regozijo em ver essas mesmas normas nos componentes da sociedade. Assim delas daremos por vezes testemunho e ensino.

5º que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento estabelecido (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes.

6º que a crítica é a forma da nossa permanência.

Acreditamos que nestes seis pontos fundamentais vão os elementos necessários para que o Estado, os Governos, a Polícia e a Sociedade nos respeitem; nós há muito que nos limitamos neles a neles temos conhecido a maior liberdade. Não se têm do mesmo modo limitado o Estado, a Polícia e a Sociedade e muito menos o seu último reduto: a família. A eles permaneceremos fiéis pois todo o nosso próprio destino e não só parte dele a estes seis pontos andam ligados como homens, como artistas, como poetas e por paradoxo como membros desta sociedade <sup>32</sup>.

Digamos, entre paréntesis, que el manifiesto, además de definirse frente al compromiso neorrealista —y en este sentido nos parece un documento polémico de extraordinaria importancia— desde el compromiso de la crítica individual permanente y de señalar las coordenadas de una vía de “conocimiento” que a su vez se define por oposición a las del “conocimiento establecido”, supone, en las referencias críticas a la sociedad en cuyo ámbito el artista *paradójica y fatalmente se limita*, un aprovechamiento de las posibilidades de violencia y eficacia de la ironía que Cesariny utilizaría ampliamente en buena parte de su poesía y de sus intervenciones críticas y que se nos antoja de no menor especificidad e importancia, en el ámbito del surrealismo portugués, que la recuperación de la tradición satírica que justamente se ha destacado sobre todo en la obra de O'Neill —una ironía que, por otra parte, tampoco carece de cierta tradición en la literatura portuguesa.

De las distintas posibilidades de situarse frente a la realidad —dentro de y contra esa misma realidad— los surrealistas privilegiarán fundamentalmente tres: el

■ ■ ■ ■  
(32) M. Cesariny, *A Intervenção...*, p. 85.

escarnio ya mencionado por Tabucchi y una particular proyección interior de ese escarnio que cristalizaría en las tendencias abyeccionistas, la imaginación que se revelará frente a la razón como instrumento idóneo para la percepción de —y la acción transformadora sobre— una realidad no contradictoria (una “realidad poética”), y la materialización de ese “conocimiento poético” en un discurso caracterizado por el recurso también mencionado por Tabucchi a la imagen surrealista.

El “escarnio” del crítico italiano viene a corresponder a lo que genéricamente suele designarse como la “vena satírica” del surrealismo portugués, una “sátira” en la que indistintamente se hacen coincidir dos corrientes fecundas de la tradición poética portuguesa —la que procede de las cantigas medievales de “escarnho” y “mal-dizer” y la heredada de los grandes satíricos del XVII— y atribuida como rasgo fundamental y diferencial a la poesía de Alexandre O’Neill. Nos resulta menos forzado aceptar la presencia de la tradición medieval más genuinamente portuguesa del escarnio personal, moral o político que el didactismo y la distanciada situación del autor típicos de la sátira dieciochesca (no así, por lo que a la poesía del XVIII se refiere, el aprovechamiento de lo anecdótico-costumbriero burgués urbano que comienza a ser incorporado por algunos poetas del setecientos —Tolentino entre ellos— coexistiendo con las otras corrientes poéticas características del Siglo de las Luces (rococó, neoclásica, ilustrada <sup>33</sup>) y que podría ser considerada como integrante de un prerromanticismo entendido en un sentido amplio). Escarnio o sátira que en cualquier caso estarían presentes también de manera particular en la obra de Cesariny o en ciertos textos de Oom o de L. Pacheco, que limitaría por una parte con un “humor” que se sirve de los procedimientos y recursos del humor popular, de la poesía festiva barroca, de la tradición de la ironía o de la vena parodística, y que, en su extremo opuesto, se transformaría en auto-escarnio impudicamente manifestado y en expresión de una “abyección” que si por un lado se asume como situación y condición inevitables, se presenta también como purificación necesaria que permite al poeta remontarse desde la impotencia histórica a la esperanza poética: escarnio o sátira que, por lo demás, vendrían a fecundar caminos que después transitarían otros poetas post-surrealistas portugueses (pensamos, por ejemplo, en Alberto Pimenta o Mendes de Carvalho).

El “Abyeccionismo”, definido o re-definido sobre todo por Pedro Oom, ha sido con frecuencia considerado como la componente más específica y rica del surrealismo portugués, cuando no como la variante específicamente portuguesa del surrealismo. Así lo considera, entre otros, João Rodrigues cuando afirma: “*Il surrealismo portoghese è un abiezionismo adulto, dotato di orario proprio e di autogoverno. L’abiezionismo è un dadaismo portoghese, è la fatalità di una certa circostanza portoghese, della sua impotenza*” <sup>34</sup>. Pedro Oom, en entrevista al JORNAL DE ARTES E LETRAS, respondía así en 1963 a preguntas sobre el significado del abyeccionismo y sus relaciones con el surrealismo: “(El abyeccionismo) é, antes de tudo,

■ ■ ■ ■ ■  
(33) Vid. G. Carnero: *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1983.

(34) Cit. por A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 14.

uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence. (...) Numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra, o Poeta só tem como alternativa a angústia ou a abjecção. (...) Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: "que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?", tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a "esperança" não será aniquilada, pois se acredita que "c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure". La cita final establece ya un puente con el surrealismo bretoniano, cuyos puntos de contacto subraya a continuación "(...) também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do Surrealismo: a transformação dos valores básicos da sociedade "moderna", dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado, isto é, considerado isoladamente como um todo e não como mera peça da colectividade, pois os homens não trabalham e sofrem com o pensamento na colectividade, mas somente para a felicidade própria". Aunque en sus afirmaciones, y siempre en el terreno de las coincidencias, Oom vaya más allá del contenido de los manifiestos fundacionales "(...) nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e vigília, etc., deixam de ser contraditòriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultâneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos" <sup>35</sup>.

La imaginación se ofrece a los surrealistas portugueses como ámbito simultâneamente de conocimiento y acción en el que las contradicciones pueden llegar a resolverse dialécticamente "Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito que servindo-se de um ou mais aspectos do "real" passa lenta ou ràpidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito. Acelerar este processo levando-o a um ponto em que se torne impossível falar de real e irreal (negação da negação anterior), produzir um objecto onde tudo, simultâneamente, tem as propriedades de verdade e erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, é transformar a realidade depois de a haver transtornado —é fixar, violentando a realidade "presente", um novo real poético (uno). Esse real poético dá-o o surrealismo, reunindo, até hoje insuperàvelmente, Apolo e Dionisos, Vénus Urânia e Vénus Anadiómene, Ocultismo e Magia" <sup>36</sup>.

Queda así esbozada una precisa y característica concepción del surrealismo como "camino de perfección" y "vía iniciática" (mística, esoterismo: purificación

(35) En M. Cesariny, *A Intervenção...*, pp. 290-294.

(36) A. M. Lisboa, *op. cit.*, pp. 110-111.

y conocimiento) que nos llevaría desde la realidad "presente" o "cotidiana" (explorada hasta más allá de los límites del "abismo" baudeleriano; percibida y violentada —trastornada, transformada— desde el rimbaldiano "desarreglo razonado e inmenso de todos los sentidos"), mediante el "libre ejercicio del espíritu" (Reverdy, Breton), hasta una "irrealidad conquistada en el espíritu" que sería ya una "realidad poética" o, si se prefiere una "surrealidad": una "surrealidad" susceptible de ser aprehendida como instantánea "convulsión" (iluminación, videncia), pero que el poeta aspira a transformar en un permanente "estado de espíritu" desde el cual —y en el cual— toda contradicción —vida/poesía, realidad/deseo— encuentre su resolución y su síntesis. Esta nueva "forma de conocimiento" que desemboca en una "sabiduría" superior informará la conducta y la actividad del poeta (léase: del surrealista) —el gran asceta, el gran maldito, el gran criminal: el poeta prometeico; el gran místico, el gran mago, el sumo sacerdote, el gran sabio: el poeta surrealista— y podrá, finalmente, materializarse en acto o en "texto": epistemología, ciencia, ética y estética surrealistas.

El "texto" surrealista se apoya, como sabemos, en una concepción de la imagen recogida por Breton de Reverdy y resumida por éste en un famoso texto publicado en *Nord-Sud* (nº 13, marzo 1918) del que recordaremos sus líneas fundamentales:

*"La imagen es una creación pura del espíritu".*

*No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes.*

*Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte (...)*

*Una imagen no es fuerte porque sea 'brutal' o 'fantástica', sino porque la asociación de ideas es lejana y justa (...)*

*La Analogía es un medio de creación. Se trata de una ' semejanza de relaciones', y de la naturaleza de esas relaciones depende la fuerza o la debilidad de la imagen creada.*

*Lo grande no es la imagen sino la emoción (...)*

*La emoción así provocada es poéticamente pura, puesto que nace al margen de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación (...)*

*La creación de la imagen, por tanto, es un poderoso medio poético y no hay por qué asombrarse del gran papel que desempeña en una 'poesía de creación'.*

*Para ser pura, una poesía requiere que todos los medios participen en la creación de una 'realidad poética'<sup>37</sup>.*

Este concepto de la imagen, su carácter funcional y el carácter subsidiario del propio texto que en dicha imagen se fundamenta, explicarían la preferencia de los surrealistas por los lenguajes literarios y plásticos y, en el caso de la literatura, el privilegio otorgado a la "poesía" (que pierde definitivamente su estatuto de "género" li-

■ ■ ■ ■  
 (37) Pierre Reverdy: *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977, pp. 25-26.

terario más o menos específico para fundir en un único “texto poético” o “texto surrealista” prácticas textuales tradicionalmente divorciadas como el poema, el texto narrativo, la reflexión filosófica y estética, el manifiesto o el texto doctrinal).

Por otra parte, los recursos estilísticos de que el poeta se sirve para materializar esa imagen resultante de la aproximación de dos realidades distantes entre las que se establece una relación “lejana” y “justa” han sido ya apuntadas por Guimarães en la cita que transcribíamos más arriba: repeticiones, anáforas, juego con homónimos y parónimos, enumeraciones caóticas, etc.

La respuesta a la última de las preguntas que planteábamos al comienzo de este artículo —¿ qué *poesía* surrealista?— nos obligaría previamente a situarnos en un momento determinado de aquella “experiencia” surrealista cuyo itinerario nos llevaba del conocimiento a la sabiduría, de la sabiduría a la expresión, de la expresión al estilo. Porque, si bien podríamos decir, con F. Alquié, que “*la experiencia surrealista, sustraída del lenguaje, podía haberse convertido en mística, espiritista u ocultista*”, y que la transformación del mensaje poético en escritura automática organizada posteriormente en poema (el *abandono vigiado* de que hablaba O’Neill) no puede llevarnos a considerar la poesía como un lento proceso de degradación, sino, por el contrario, como “... *el puente que une el mundo de la realidad cotidiana y el del sueño maravilloso; y ese puente sigue siendo el único para el que quiere conservar la lucidez, no interpretando los signos de lo transcendente con el lenguaje de un dogmatismo hipotético, mágico o religioso*”<sup>38</sup>, lo cierto es que cuando hablamos de “conocimiento poético” o de “saber literario” seguimos refiriéndonos a dos cosas distintas, como advirtiera Cesariny en su “*Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista*” “*Pode-se ser surrealista sem se ter lido Breton. Pode-se ler Breton e não se ser surrealista. Pode-se ser surrealista e não se ser, realmente, mais nada. Pode-se não ser surrealista e prestar-se com isso excelente serviço a todos e ao surrealismo em especial. Isto diz-se porém das tarefas do conhecimento, não das do saber, e eu não sei se anda clara, nas consciências actuautes, a diversidade que assiste a estas duas operações do espírito. Para mim, pelo menos, permanece evidente que as tarefas do conhecimento —poético, na ocorrência— são únicas, pessoais e intransmissíveis, enquanto as do saber, deduzidas daquelas, podem já ascender a leis e valorações que são filosofia, inter-*

■ ■ ■ ■ ■  
(38) F. Alquié: *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral Editores, 1974, pp. 35 y 37. A propósito de las relaciones entre mística y surrealismo, no estará de más reproducir aquí las clarificadoras palabras de Breton: *L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquelles le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir.* (André Breton: *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1968, p. 9).

pretação crítica, quer tramada de dentro, da parte de quem está, quer focada de fora —os que vêm ver estar— e aqui é que é impossível ser-se (ou criticar-se) determinada coisa sem se saber o que essa coisa é”<sup>39</sup>. E incluso, descendidos a la “actuación escrita” que traduce —o “se deduce” de— un determinado “saber literario”,

*Pode-se escrever*

*Pode-se escrever sem ortografia*

*Pode-se escrever sem sintaxe*

*Pode-se escrever sem português*

*Pode-se escrever numa língua sem saber essa língua*

*Pode-se escrever sem saber escrever*

(...)

*Pode-se não escrever*<sup>40</sup>

Porque, frente a la afirmación de Alquié, lo que en última instancia se desprende de las consideraciones de Cesariny es que el camino emprendido por la lírica moderna de lo que A. Pimenta llama “despragmatización del arte” (la poesía, en nuestro caso), conduce inexorablemente al *silêncio dos poetas* —título del libro de Pimenta<sup>41</sup>, sugerido por una reflexión de E. de Andrade sobre su propio quehacer poético en la que se nos recuerda la enseñanza de Lao Tsé *quem sabe não fala, e quem fala não sabe* (o, volviendo a Cesariny: quien *conoce* no habla, y quien habla no *conoce*).

No deja de ser significativo el hecho de que, salvo alguna reseña de circunstancias o algún trabajo hecho desde dentro o desde las fronteras del surrealismo, sigamos sin tener todavía trabajos críticos o “lecturas” particulares serias de la “poesía surrealista” (léase, de la producción poética de los miembros del movimiento: y no nos referimos sólo al caso portugués), y que los trabajos sobre el tema realizados desde “fuera” —el nuestro, por ejemplo— sean todos ellos de carácter histórico. Lo que quizás no se deba tanto a las insuficiencias de la crítica —como irritadamente denunciara Cesariny— o a la “dificultad de lectura” de la poesía surrealista —como prudentemente apuntarán Durozoi y Lecherbonnier, entre otros— como al hecho de que dicha lectura lleve necesariamente implícita su inmediata metamorfosis en “acto de conocimiento” —único, personal, intransmisible: su mayor grandeza y también, probablemente, su más preciada servidumbre.

■ ■ ■ ■  
(39) M. Cesariny: *A Intervenção...*, p. 237.

(40) Pedro Oom: *op. cit.*, p. 11.

(41) Alberto Pimenta: *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

## APÉNDICE

### **SURREALISMO EN PORTUGAL, CON ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS MAS O MENOS PERTINENTES MÁS O MENOS PRÓXIMAS: ITINERARIO PERSONAL DE URGENCIA EN CUALQUIER CASO.**

Podíamos orientarnos (y probablemente perdersnos) en el sentido indicado por Natália Correia (o, antes, por el Mabillo-a-la-caza-de-lo-maravilloso) y rastrear la presencia de elementos 'surrealistas' a lo largo y a lo ancho de toda la tradición literaria y cultural portuguesa. Sin grandes esfuerzos escogimos la facilidad académica, y así trataremos de ir marcando los hitos de un personal (que no nuevo) itinerario que nos lleve desde (1) los antecedentes históricos más o menos claros del surrealismo en la literatura portuguesa y de sus (2) precedentes inmediatos (conocimiento del surrealismo francés y/o actuaciones y manifestaciones paralelas próximas), hasta (3) la historia del movimiento surrealista en Portugal y de su actuación en sentido estricto: formación del primer grupo surrealista, escisión y formación de un grupo disidente, manifestaciones colectivas, polémicas, dispersión y prolongación posterior en la obra individual de algunos de los miembros de ambos grupos y de otros grupos o autores en los que de algún modo se afirme o se refleje la sombra del surrealismo histórico. Sin el ánimo embalsamador de Nadeau, amparados en el ejemplo de Cesariny ("Chronologie du Surréalisme Portugais", en PHASES; *A Intervenção Surrealista*) y con la ayuda de A. Tabucchi (*La parola interdetta*) y de F. Guimarães (*Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*) entre otros, he aquí las posibles etapas de nuestra particular peregrinación.

Dice F. Guimarães (SMV, p. 95): "*É inserido nos movimentos de vanguarda que o Surrealismo deve ser perspectivado. Entre nós, não se pode deixar de reconhecer que o surto de tais movimentos de vanguarda tinham encontrado o seu ponto mais alto com o Futurismo ou, mais alargadamente, com o Modernismo por volta de 1915. Aliás, é em alguns passos das obras de duas das principais figuras da geração de ORPHEU, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, que se têm procurado manifestações do que seria a antecipação a uma sensibilidade ou estética de inspiração surrealista, tendo alguns críticos, nomeadamente João Gaspar Simões, apontado o caso bem característico da "escrita laminar" do heterónimo C. Pacheco, em "Para além doutro Oceano", ou dos "Saltimbancos" de Almada*". [Vid., para las relaciones del Surrealismo con ORPHEU, PRESENÇA y el Neorealismo, la 1ª parte de este artículo en MAYURQA, nº 19]. En nota a pie de página, F. Guimarães continúa "*(...) Cesariny refere-se à importância de que se revestem as "alucinações de Raúl Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima" (...); seria lícito acrescentar... outros nomes, como o de Nicolau Tolentino, Gomes de Amorim -com uma peça teatral, Figados de Tigre, a qual foi representada em 1857-, Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes -sobretudo com o seu livro de 1921 O Bailado-, Sá-Carneiro, Raul Leal ou Mário Saa. De Mário Saa importa destacar um texto, publicado no nº 20 de PRESENÇA, O José Rotativo, pelo seu imprevisto e ineludível tom surrealizante. Finalmente refira-se o papel exercido por alguns escritores em cuja obra nos é dado encontrar aspectos que fazem deles mais directos precursores do Surrealismo na nossa literatura: Vitorino Nemésio e alguns*

raros presencistas, nomeadamente Edmundo de Bettencourt e Adolfo Casais Monteiro". [Sería lícito añadir también que Cesariny habla de algún otro autor, como Florbela Espanca. A la obra de Gomes de Amorim se refiere en los mismos términos F. Rebello en su artículo de la revista QUADERNI PORTOGHESI (nº 3). En la misma revista J. de Sena cita en su testimonio a Pascoaes y *O Bailado*, así como a los presencistas mencionados, aunque niega J. de Sena cualquier relación entre V. Nemésio y el surrealismo, en contra del parecer de Grimarães y de las observaciones que en el mismo sentido efectúa D. Mourão-Ferreira en *Vinte Poetas Contemporâneos* (Lisboa: Ática, 1980)].

En el referido testimonio de J. de Sena, todo él dirigido a reivindicarse como precursor —lector, crítico, divulgador y poeta— del surrealismo en Portugal (título de la colaboración "Note sue Surrealismo in Portogallo, scritte da uno che non ha mai desiderato né preteso di essere precursore di un bel niente, anche se lo è stato cronologicamente"), encontramos las siguientes afirmaciones "... la prima allusione al Surrealismo fatta in Portogallo apparve nel 1925 (ma era state scritta l'anno prima nell'antologia Afonso Lopes Vieira-Prosa e Verso, curata e commentata dal Prof. Agostinho de Campos... (...) in quel libro attaccava il Modernismo prendendo al balzo il Surrealismo..." (...) "... negli anni '30... (el único que mantuvo) il fuoco sacro dell'Avanguardia per l'Avanguardia, fu António Pedro...". Fuego sagrado que, encendido por los hombres de ORPHEU, no habían sabido avivar los de PRESENÇA ni los de la REVISTA DE PORTUGAL de V. Nemésio, aunque éste, en *La Voyelle Promise* (1935) se aproximara (como otro disidente presencista, Casais Monteiro) a la escritura de A. Pedro, quien, en 1934/1935, frecuenta en París los círculos intelectuales y artísticos de vanguardia próximos al surrealismo.

1935 \* António Pedro participa en París en el "Salon des Surindépendants", publica poemas "en dimensionnels" y se asocia al "Manifeste Dimensionniste" (con Arp, Duchamp, Picabia, Delaunay, Miró, Calder, Kandinsky, etc.), manifiesto que traducirá al año siguiente en CARTAZ (nº 1, feb.-marzo 1936). El mismo A. Pedro publica en el semanario FRADIQUE (19-12-35) una página doble central titulada "Climat parisien-Feuille internationale d'art moderne paraissant toutes les quinzaines dans l'hebdomadaire FRADIQUE", con poemas de Arp, textos sobre Dalí, etc.\*Muere Pessoa.

1942 \* Jorge de Sena: *Perseguição*. El propio autor cuenta que los promotores de la publicación de su libro (José Blanc de Portugal, Tomás Kim y Rui Cinatti) le habían dejado la *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* (1936) de Georges Hugnet, y *A Short survey of Surrealism* (1935) de David Gascoyne. Dice Sena "Su di me, che già stavo cercando surrealismi, senza saper bene dove trovarli senza bussola, fecero l'effeto di un terremoto". Y más adelante, refiriéndose a *Perseguição* "Il libro non solo era posto sotto l'egida... di René Char, ma era diviso in tre parti che avevano epigrafi di Breton, Gide e Anto-

nio Machado. (...) Dopo le epigrafi veniva una scelta di poesie mie, dalla fine del 1938 all'inizio del 1942: la loro schiacciante maggioranza era, e altrimenti non avrebbe potuto essere capita, surrealista di forma e fondo e profondo". \* Aparece la revista VARIANTE, dirigida por A. Pedro, que "... non riflette affatto il Surrealismo, e non ne fa propaganda" (J. de Sena, QP) y, del mismo autor, *Apenas uma Narrativa*, "... senza dubbio uno dei tentativi più ammirevolmente riusciti di romanzo surrealista di qualunque letteratura" (Sena, QP). En el "Prefácio" con que el autor introduce su novela (1ª ed., Lisboa: Minerva; 2ª ed., Lisboa: Estampa, 1978) leemos "(...) o que vai ler-se é apenas uma narrativa daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. (...) Não tem intenção de provar coisa nenhuma, mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela e, se não fosse perigoso tocar em tais questões, muito mais parecida com aquela que usam os artistas que o povo entende...". \* Primeras reuniones en el Café Herminius, de Lisboa, de un grupo de alumnos de Bellas Artes de la escuela António Arroio: J. L. Martins Rodrigues, F. J. Francisco, Pedro Oom, Vespeira, Júlio Pomar, M. Cesariny, Cruzeiro Seixas, F. de Azevedo, A. Domingues.

\* Exposición surrealista de N. York, donde se funda la revista VVV (dir. por David Hare) en la que se publicaría "Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non", de Breton. \* Conferencia de A. Breton: "Situation du surréalisme entre les deux guerres" (se traducirá, condensada, en la rev. portuguesa AFINIDADES, en 1945). \* A. Breton: *Fata Morgana*, publicada en Buenos Aires (había sido prohibida dos años antes en Francia por el gobierno de Vichy). \* Entrevista de A. Breton con Charles Henry Ford en VIEW "Ce qui prend fin, ce qui continue, ce qui commence". \* Revista DYN en México.

- 1943 Actividades del grupo del Café Herminius: experiencias pictóricas ("afixação a cuspo"); experiencias cinematográficas de José L. Martins Rodrigues; exposiciones individuales (Vespeira, Oom). \* Comienzan a publicarse las poesías completas de Pessoa.
- 1944 Jorge de Sena (QP): "*Nel 1944... pubblicai sul giornale o GLOBO (nº 31, 15-9-44), che Casais Monteiro faceva con il mio aiuto... una pagina che da molto tempo io desideravo stampare altrove:... si trattava di una presentazione del Surrealismo, con traduzioni di diversi autori del movimento originario. I testi pubblicati erano traduzioni di Breton, Éluard, Péret, Georges Hugnet...*". \* La mayor parte de los componentes del grupo del Café Herminius se adhieren al neorrealismo. Reportaje fotográfico ("Pontos de Vista") de J. L. Martins Rodrigues sobre la miseria material en la ciudad de Lisboa. \* António Pedro, que estaba contratado en Londres como locutor de la BBC, participa en las

actividades del grupo surrealista inglés (Gascoyne, Penrose, Jennings, Messens, Brunius, etc.). \* Mário Cesariny: *Nicolau Cansado Escritor*, parodia de la escritura neorrealista. \* Manuel de Lima: *Um Homem de Barbas*.

\* A. Breton escribe *Arcane 17*. \* Larrea *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*.

1945 \* António Pedro participa en la exposición "Surrealist Diversity" (Arcade Gallery, Londres) junto con Arp, Max Ernst, Miró, Chirico, Brauner, Magritte, Paalen, Penrose, Domínguez, Picasso, Tanguy, etc. Entre 1946 y 1948 participará en diversas exposiciones colectivas de la London Gallery. \* Actividades del grupo Herminius fuera de Lisboa. \* Entran en contacto M. Cesariny y A. O'Neill. \* Aparece ("condensado pela Redacção") "A Situação de "SUPER-REALISMO" entre as duas guerras" de A. Breton, traducido en AFINIDADES (nº 14-15, Diciembre 1945).

\* A. Breton *Arcane 17*. \* A. Breton: *Situación du Surréalisme entre les deux guerres*. \* A. Breton: *Le Surréalisme et la Peinture* (nueva ed., aumentada). \* Péret: *Le Déshonneur des pêtes*. \* Monnerot; *La Poésie moderne et le Sacré*. \* M. Nadeau: *Histoire du Surréalisme* (que concluye afirmando la "muerte" del surrealismo). \* Aparece en España el "Postismo" (Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi y Eduardo Chicharro-hijo): núms. únicos de POSTISMO y LA CERBATANA. \* Muere Desnos. \* Muere Unik.

1946 \* Primeras disidencias entre los miembros del neorrealismo portugués y sus eventuales compañeros, los miembros del Café Herminius. \* M. Cesariny: *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, o de la posible (Ramos Rosa) o imposible (Cesariny) rehabilitación de lo real cotidiano. \* Sena: *Coroa de Terra*, "un libro che rappresenta l'incrocio tra un surrealismo ancora più superato (referencia a su libro anterior, *Perseguição*) e un neorealismo senza rancidumí di vita rustica o di semianalfabetismo, ed é costituito da poesia scritte tra la fine del 1941 e la fine del 1944" (Sena, QP).

\* Fin de la revista FREE UNIONS-UNIONS LIBRES, a la que, según Cesariny, se destinaba el "Comunicado dos Surrealistas Portugueses", escrito por M. H. Leiria y suscrito por J. A. do Cruzeiro Seixas en 1950. \* Regreso de A. Breton a Francia. \* Núm. especial de QUATRE VENTS: "L'Evidence surréaliste". \* A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme, suivis de Prolégomènes à un troisième Manifeste de Surréalisme ou non*.

1947 \* Aparición del movimiento surrealista portugués. Las circunstancias que ro-

dearon la fundación y desarrollo del movimiento difieren según las principales (e interesadas) fuentes. Así, José-Augusto França (y con él J.-L. Bédouin, que en sus informaciones recogidas a través de Nora Mitrani se basó para la breve página que al surrealismo portugués dedicó en *Vingt Ans de Surréalisme* —lo que provocaría la viva protesta epistolar de Cesariny y de Ernesto Sampaio) habla de la “fundación del grupo surrealista” formado por António Pedro, F. de Azevedo, Vespeira, O’Neill, A. Domingues, J.-A. França y, más tarde, M. Cesariny y Moniz Pereira. Por su parte, Cesariny (IS, pp. 55-56) afirma: “*Em Lisboa, António Domingues, Alexandre O’Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny aderem ao surrealismo. “COMPREM PELOS NAS PERNAS, ROMANCE EMPOLGANTE DE ALVES REDOL”. Interessam-se por isso José Cardoso Pires, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro. Mais directamente se interessam: Cândido Costa Pinto, Vespeira, Fernando de Azevedo, António Pedro, José-Augusto França. Também Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, que formarão, até 1949, um pequeno grupo à parte. Também Cruzeiro Seixas, António Areal, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Jorge Oliveira, Jorge Vieira, Carlos Eurico da Costa, João Artur Silva. Mário Cesariny e João Moniz Pereira em França, onde contactam com André Breton e com o grupo surrealista francês. Não encontram António Dacosta, radicado em Paris. Não procuram. Em Lisboa, Alexandre O’Neill e António Domingues afastam Cândido Costa Pinto do grupo surrealista em formação, ao mesmo tempo que chamam António Pedro a esse propósito*”. \* J. de Sena consigue publicar —con grandes dificultades, según él— una serie de artículos en SEARA NOVA a propósito de la aparición pública de los surrealistas (que no lo habían “invitado”, como él mismo deplora): “... *senza vanità penso che furono quanto di più sereno* (se refiere a sus artículos) *e più attento fu mai ricevuto in tanti anni dai “surrealisti”, perché furono accuratamente pensati e scritti da uno che sapeva di che cosa parlava*” (...) “... *la poesia con cui si concludevano gli articoli, “Ode ao Surrealismo por Conta Alheia”, che considero una delle poesie migliori e più serie che io abbia mai scritto, e che fu invece preso per un perverso attacco satirico (venendo dopo le pagine che avevo pubblicate...).* *La poesia fu poi inclusa in Pedra Filosofal (1950)*”.

\* En el nº 11-12 de HORIZONTE (1ª quincena de Julio de 1947), dedicado a la “2ª Exposição Geral de Artes Plásticas”, junto a artículos de Magalhães Filho, A. Pedro, etc., artículo de José-Augusto França: “Encruzilhada Surrealista”.

\* A. Breton: *Ode à Charles Fourier*. \* Manifiesto *Rupture Inaugurale*.

\* 2ª Exposición Internacional del Surrealismo en París: “Le Surréalisme en 1947”. \* Conferencia (más tarde recogida en libro junto con otras intervenciones) de Tzara: “Le Surréalisme et l’après-guerre”. \* Anna Balakian: *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*.

1948 \* Presentación en la prensa (DIÁRIO DE LISBOA, 4 Agosto) del GRUPO

SURREALISTA DE LISBOA, con ocasión del centenario del nacimiento de Gomes Leal. \* Debates públicos en el J. U. B. A. (Jardim Universitário de Belas Artes) de Lisboa. \* Expulsión de Matta y Brauner por Breton, expulsión que firmaría J.-A. França y que sería rechazada por M. Cesariny, A. M. Lisboa, Pedro Oom y M. Henrique Leiria. Abandonan el GRUPO Moniz Pereira (que volvería a él) y Cesariny. Toman contacto con él durante muy poco tiempo Pedro Oom, A. M. Lisboa y H. Risques Pereira.

\* M. Nadeau: *Documents Surréalistes* (más tarde, en 1964, aparecerán juntos la *Histoire...* y los *Documents...*). \* Manifiesto *À la niche, les glapisseurs de Dieu* (respuesta al libro de Monnerot). \* R. Vaillant: *Les Surréalistes contre la Révolution*. \* Fundación de NEON. \* Aparece DAU AL SET. \* Exposiciones de Praga y Santiago de Chile. \* En París: Compañía del Arte Bruto. \* Muere Artaud.

- 1949 \* Exposición del GRUPO SURREALISTA DE LISBOA en la Travessa da Trindade, 25 (Lisboa). Obras de A. O'Neill, A. da Costa, A. Pedro, F. de Azevedo, J. Moniz Pereira, Vespeira y J.-A. França. En la cubierta —censurada— del Catálogo se leía: *O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / Depois de 22 años de / Medo / Ainda seremos capazes de / um acto de / Liberdade? / É ABSOLUTAMENTE / INDISPENSÁVEL / VOTAR CONTRA O / fascismo*. \* Cuatro meses después, en Mayo, sesión en la Casa do Alentejo: "O Surrealismo e o seu Público em 1949". Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, A. M. Lisboa, M. Cesariny, H. Risques Pereira, C. Eurico da Costa y F. Alves dos Santos, con la solidaridad de M. H. Leiria. \* En Junio-Julio, el GRUPO DISIDENTE formado en torno a M. Cesariny realiza la "1ª Exposição dos Surrealistas": H. Risques Pereira, M. Cesariny, P. Oom, F. José Francisco, A. M. Lisboa, F. Alves dos Santos, C. Eurico da Costa, M.H. Leiria, A. Paulo Tomaz, A. de Cruzeiro Seixas, J. Artur da Silva. Fuera de Catálogo: C. Calvet. \* Actividad poética y teórico-doctrinal de A. M. Lisboa y Pedro Oom. \* Los CADERNOS SURREALISTAS (4 núms hasta 1950) publicarían *A Ampola Miraculosa*, de O'Neill, *Protopoema da Serra d'Arga*, de A. Pedro, *A Razão Ardente*, traducción de la intervención de Nora Mitrani, y el *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, de J.-A. França (reeditado en COLÓQUIO/ARTES, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 48, Marzo de 1981). En su *Balanço...*, França da dos tipos de razones (las mismas que recogería Bédouin y más tarde Tabucchi) para explicar la ausencia del surrealismo en Portugal entre las dos guerras mundiales ("... ) *de ordem interna: a ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas; e de ordem externa: o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa...*". Se refiere después a la ruptura con el neorealismo y a la actitud de "meia dúzia de individuos" (Vespeira, F. Azevedo, Moniz Pereira, Cesariny, A. Domingues y A. O'Neill), para proseguir: "*Em resumo, poder-se-á dizer que o Surrealismo apresentou em Portugal uma fase de feitos isolados que se propõe ser transformada numa fase de movi-*

mento organizado, em contradição com as apontadas razões de falta de tradição, por uma necessidade actual de resposta e de defesa e reacção a uma doutrinação estético-moral considerada como contraproducente". Selecciona "segundo um critério de exclusão" como más representativos a tres autores (António Pedro, António Dacosta y Cândido Costa Pinto) indicando, con relación a António Pedro, que cabe destacar su "... romance *Apenas uma Narrativa, sequência semi-automática em que as mesmas personagens se repetem e agem numa continuidade absurda donde se liberta toda uma verosimilhança poética*" y apunta la "... relação importantíssima do romance com a pintura de A.P.", relación que "... encontra-se no sentido medularmente figurativo da imaginação de A.P. Por isso as imagens do romance são todas eminentemente visuais e através delas a todo o momento se sente uma pintura. Por isso também são imprescindíveis ali os desenhos que ilustram cada capítulo e que mais não são do que apontamentos para um quadro". Realiza —se trata, no lo olvidemos, de un madrugador "balance"— el activo y pasivo de las "contas" surrealistas en Portugal y concluye planteando "várias questões em suspenso e um parecer" sobre el "futuro do Movimento Surrealista que se pretende organizar" "...que se deve entender por organizar um movimento surrealista? É de notar que se tem evitado cuidadosamente empregar o termo "Grupo", ao qual se tem preferido "Movimento" (...) ... sempre haveria o perigo de polemicamente lhe supor uma qualquer intenção de hermetismo ou de auto-satisfação. (...) ... organizar um Movimento Surrealista não só não envolve qualquer isoterismo, como também não é algo que se termine como uma tarefa, mas, pelo contrário, é algo que em todo o momento se elabora com problemas que dialecticamente se repõem —porque, sendo movimento, não pode deixar de se mover". En cuanto al problema de la "actuação surrealista permanente ou intermitente", França da el siguiente "parecer final": "... o de não parecer de esperar que, dentro de todas as condições analisadas, o movimento que se pretende organizar possa ter a apresentação de uma perfeita articulação dialéctica ou de uma expressão teórica claramente definida, como se observa (ou observou) em França, ou na Inglaterra, ou na Bélgica. A mesma razão de falta de tradições fatalmente marcará aqui um carácter improvisado e taceante, mesmo para além das contradições inerentes ao Movimento em tanto que movimento". El autor, que volvería sobre las consideraciones anteriores poco tiempo después, mantendrá sus conclusiones, pareceres y profecías de entonces en la encuesta realizada por COLÓQUIO/LETRAS en 1979.

\* Breton: *Flagrant délit*. \* A. Cirici Pellicer: *El Surrealismo*. Barcelona: Omega. \* Grupo "Cobra".

1950 \* Conferencia (manifiesto *Erro Próprio*) de A. M. Lisboa. \* Conferencia de Nora Mitrani en la Casa das Beiras "Du Romantisme au Surréalisme" (traducido en portugués y publicado, como ya se dijo, por los CADERNOS SURREALISTAS —que desaparecerían este mismo año— con el título *A Razão Arden-*

te). \* En Junio-Julio y en la galería de la Livraria A Bibliófila, el GRUPO DISIDENTE realiza la "2ª Exposição dos Surrealistas". Participan: M. Henrique Leiria, M. Cesariny, J. Artur Silva, Cruzeiro Seixas, F. José Francisco, H. Riques Pereira. Fuera de Catálogo: Pedro Oom y A. O'Neill. \* M. Cesariny: *Corpo Visível*. \* A. Pedro comienza su dedicación casi exclusiva a la actividad teatral.

\* Breton: *Anthologie de l'humour noir* (nueva ed., aumentada). \* *Almanach Surréaliste du demi-siècle*. \* Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. \* M. Durán: *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. México: Universidad de México. \* Y. Duplessis: *Le Surréalisme*.

1951 \* Segunda estancia —desafortunada y fatal— de A. M. Lisboa en París: vuelve seriamente enfermo y es internado en un sanatorio próximo a Coimbra. \* A. O'Neill: *Tempo de Fantasmas*. En su presentación, O'Neill alude despectivamente a los "dos o tres pequeños aventureros" surrealistas, quienes responden con el folleto *Do Capítulo da Probidade*. Ruptura de O'Neill con el movimiento. \* *Para bem Esclarecer as Gentes...*, de M. Cesariny y M. Henrique Leiria. \* Cruzeiro Seixas se enrola en la marina mercante, rumbo a HongKong, y acaba por instalarse en Angola. \* Exposición en la casa "Jalco" de F. de Azevedo, Fernando Lemos y Vespeira. \* Impulsada por J. de Sena, se inicia la publicación de la 2ª serie de los CADERNOS DE POESIA (1ª serie: 1940-42), donde publicarían O'Neill (el ya referido *Tempo de Fantasmas*) y Fernando Lemos (*Teclado Universal*).

\* *Haute Frequence*, respuesta de los surrealistas al 'affaire' Carrouges y a la posición de Pastoreau. \* Camus: *L'Homme révolté*.

1952 \* Ruptura de M. Henrique Leiria con el surrealismo. \* C. Eurico da Costa: *7 poemas da Solenidade e Um Réquiem*. \* M. Cesariny: *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*. \* A. M. Lisboa: *Erro Próprio y Ossóptico*.

\* A. Breton: *Entrétiens*. \* Aparece MEDIUM, dirigida por J. Schuster. \* Sala "A l'Etoile scellée". \* Muere Mabille. \* Muere Éluard.

1953 \* Actividad de A. M. Lisboa: publicación de *Isso Ontem Único*; escribe o termina *Aviso a Tempo por Causa do Tempo, Exercício sobre o Sonho e a Vigília de A. Jarry, O Senhor Cágado e o Menino* —reconstruido por L. Pacheco, según Cesariny, quien le acusa además de la "edição abusiva e distrativa de alguns textos de 'O Surrealismo e o Seu Público em 1949'" con el título de *A Afixação Proibida*. A. M. Lisboa muere el 11.XI. 1953. \* M. Cesariny: *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*. \* Cruzeiro Seixas: 1ª exposición en Luanda. \* M. de Lima: *Malaquias, História de um Homem Bàrbaramente Agredido*. \* Poemas

de A. M. Lisboa y M. H. Leiria en la antología *Doze Jovens Poetas Portugueses*. Rio de Janeiro: M.E.S.

\* A. Breton *Du Surréalisme en ses oeuvres vives*. \* A. Breton *La Clé des champs*. \* A. Kyrrou: *Le Surréalisme au cinéma*. \* Movimiento PHASES, creado por E. Jaguer. \* Muere Picabia. \* J. E. Cirlot: *Introducción al Surrealismo*. Madrid: Rev. de Occidente.

1954 \* F. Alves dos Santos *Diário Flagrante*. \* Natália Correia: *Poemas*.

\* J. Fuster y J. Albi: "Antología del surrealismo español". Alicante: VERBO, núms. 23-24-25. \* Rev. PHASES. \* Expulsión de Max Ernst.

1955 \* Victor Fontes: "A Arte Surrealista e os Desenhos das Crianças Mentalmente Irregulares" (comunicación a la Academia de Ciencias). \* C. Calvet y A. Areal: 'Cadáveres-esquisitos'.

\* Muere Tanguy. \* J. E. Cirlot: *La pintura surrealista*. Barcelona: Seix Barral. \* F. Alquié: *Philosophie du surréalisme*. \* Muere César Moro.

1956 \* Distribución de *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, de A. M. Lisboa, hecha por L. Pacheco. \* Edición, con 'capas-objetos' de Cesariny, de *A Verticalidade e a Chave*, de A. M. Lisboa. \* Exposición de C. Calvet, J. Vieira y A. Areal en la galería 'Pórtico'. \* M. Cesariny: *Manual de Prestidigitação*. \* M. Cesariny: *Pena Capital* (publ. por Pacheco en Contraponto). Exposición de 'capas-objetos' en la Livraria António Maria Pereira.

\* Panfletos *Au tour des livrées sanglantes y Hongrie soleil levant*. \* Aparece LE SURREALISME, MEME (dir.: A. Breton) \* J. Roger: *El surrealismo francés*. Madrid: Escelicer. \* Breton: *L'Art Magique*. \* Péret: *Anthologie de l'Amour sublime*.

1957 \* 2ª exposición de C. Seixas en Luanda. \* F. Alves dos Santos: *Textos Poéticos*, con cubiertas de João Rodrigues. \* M. Cesariny: *Pena Capital y Manual de Prestidigitação*. Entrega para su publicación *O Banquete em 1975*. \* Petrus: vol. 3º ("Dos Independentes aos Surrealistas") de *Os Modernistas Portugueses*.

\* Suicidio de Dominguez. \* En España: grupo EL PASO. \* Benayoun: *Anthologie du Non-Sens*.

"Dopo il 1957 il Movimento surrealista portoghese non esiste più. Scioltosi il "Grupo Surrealista de Lisboa", assottigliatosi notevolmente il "Grupo Surrealista dissidente", sono rimasti a fare del surrealismo pochi artisti isolati: Mário

Cesariny, Cruzeiro Seixas, Manuel de Lima, e qualche "nuova leva", come Maria Luisa Neto Jorge e Isabel Meirelles" (A. Tabucchi *La Parola Interdetta*, p. 81).

- 1958 \* Aparece la 3ª serie de la antología *Líricas Portuguesas* (Lisboa: Portugália Ed.), organizada por Jorge de Sena. Pretende incluir a los surrealistas, negándose a ello Cesariny, quien respondería que "... antologias só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas, como seria de organizar algumas se entretanto não estivéssemos todos a morrer" (M.C.: *A Intervenção...*). Felizmente superviviente, Cesariny se encargaría de organizar las tales antologías "tendenciosíssimas". Los poetas serían, sin embargo, incluidos, y a ello se refiere J. de Sena en el aludido testimonio de QP: "... i surrealisti occupavano, com'è giusto, un posto de rilievo. (...) Fu così che António Pedro ebbe ampio spazio nella Prima Parte, complementare di quella Seconda Serie in cui non era entrato a suo tempo, e che nell'antologia propriamente detta figurarono, con rilievo di rappresenanza e di critica, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, Fernando Lemos e António Maria Lisboa". \* Publicación de *A Antologia em 1958*, dir. por Cesariny. Aparecerán *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação Pelo Autor*, del propio Cesariny; *Exercício Sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry, seguido de O Senhor Cãgado e o Menino*, de A. M. Lisboa; *Festa Pública*, de Virgílio Martinho. \* M. Cesariny: *Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa*. \* 1ª exposición individual de Cesariny. \* Ernesto Sampaio: *Luz Central*.

\*BIEF. \* LE 14 JUILLET.

- 1959 \* Actividad editorial de Luis Pacheco. \* Núms. 1 y 2 de PIRÂMIDE (dirs.: Carlos Loures y Máximo Lisboa). \* Polémica Pedro Oom/João Palma-Ferreira. \* M. Cesariny: *Nobilíssima Visão*. \* Natália Correia: *Comunicação*. \* Ernesto Sampaio: *Para Uma Cultura Fascinante*.

\*8ª Exposición Internacional del Surrealismo en Paris "Eros".

\*Muere Péret. \* Suicidio de Paalen. \* Suicidio de Duprey.

\*Anna Balakian: *Surrealism, the road to the Absolute*. \* Breton: "Constellations".

- 1960 \* 3º y último número de PIRÂMIDE. \* Cesariny traduce a Rimbaud. \* Petrus: vol. 5º ("Tempos actuais e prismas críticos") de *Os Modernistas Portugueses*.

\* Muere Reverdy. \* Exposición Internacional de N. York: "Surrealist intrusion in the Enchanters Domains".

- 1961 \* M. Cesariny: *Poesia (1944-5)*. Lisboa: Delfos. Contiene: A Poesia Civil: Po-

Íptica de Maria Klopas Dita Mãe dos Homens. Nicolau Cansado Escritor. Um Auto para Jerusalém. Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos. /Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano. /Pena Capital. /Manual de Prestidigitação./ Estado Segundo./ Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor. \* M. Cesariny *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Eds. \* M. Cesariny: *Planisfério e Outros Poemas*. \* Petrus: vol. 6º ("Prismas críticos, diatribes e zargunchadas antimodernistas") de *Os Modernistas Portugueses*.

\* Fundación de LA BRËCHE. \* J.-L. Bédouin: *Vingt Ans de Surréalisme*. Paris: Éditions Denoël. Dentro del capítulo IX, "Le Surréalisme dans le monde", dedica unas líneas —pp. 109-110— al caso português, que repiten la opinión del 'balance' de J.- A. França. \* Aldo Pellegrini: *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*. Buenos Aires: Fabril Editora (2ª ed., Barcelona/Buenos Aires: Argonauta, 1981). \* R. Gullón: *Balance del Surrealismo*. Santander: La Isla de los Ratonés. \* V. Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi (la introducción, traducida al castellano: Barcelona: Tusquets, 1971). \*Exposición Internacional de Milán.

1962 \* A. M. Lisboa: *Poesia*. Org. de M. Cesariny. Lisboa: Guimarães Eds. \* A. M. Lisboa: *Erro Próprio*. Org. de M. Cesariny. Lisboa: Guimarães Eds. \* Abundantes colaboraciones de surrealistas y sobre el surrealismo en el JORNAL DE LETRAS E ARTES, entre las que destacaríamos las páginas centrales del nº del 17-1-62, íntegramente dedicadas al "Surrealismo-Abjeccionismo" (textos de José Sebag, Natália Correia, António José Forte, A. M. Lisboa, António Portolém, Luís Veiga Leitão, Pedro Oom, Carlos Loures, Mário Henrique Leiria, Helder de Macedo, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny) y la entrevista a Mário Cesariny en el nº del 29-8-62 en el que éste sitúa y caracteriza al surrealismo português frente a presencistas y neorealistas.

\* Patrick Waldberg: *Le Surréalisme* (trad. inglesa: 1965).

1963 M. Cesariny: *Surreal-abjeccion (ismo)*. Lisboa: Minotauro.

\* Muere Tzara.

1964 \* M. Cesariny: *Um Auto para Jerusalém*.

\* J.-L. Bédouin *La Poésie surréaliste*. \* Exposición de Paris. \* Ed. francesa de *Littérature et Révolution*, de Trotsky.

1965 \* M. Cesariny: *A Cidade Queimada*.

- \*Exposición Internacional del Surrealismo: "L'Ecart absolu". \* G. de Torre: 2ª ed. de *Literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama. \* J. H. Matthews *An Introduction to Surrealism*. \* Breton: edición definitiva de *Le Surréalisme et la Peinture*. \* Waldberg: *Chemins du Surréalism*. \* Benayoun: *L'Érotique du Surréalisme*.
- 1966 \* M. Cesariny: *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ed. Ulisseia. \* N. Correia: *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Lisboa: Ed. de F. Ribeiro de Mello. Aprehendida por la policía. \* J.-A. França: *A Pintura Surrealista em Portugal*. Lisboa: Artis.
- \* Muere Breton. \* Muere Brauner. \* Muere Arp. \* J. Pierre: *Le Surréalisme*.
- 1967 \* M. Cesariny: *Do Surrealismo e da Pintura em 1967*. \* M. Cesariny: Exposición en la Galería Buchholz de Lisboa.
- \* Aparece la revista L'ARCHIBRAS. \* Nº 1 de A PHALA: REVISTA ANUAL DO MOVIMENTO SURREALISTA. São Paulo. \* Larrea: *Del Surrealismo a Macchupicchu*. México: Joaquín Mortiz. \* Paul Ilie: *The Surrealist mode in Spanish Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. \* H. Béhar *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. \* M. Lemaître: *Le théâtre dadaïste et surréaliste*.
- 1968 \* A. O'Neill: *No Reino da Dinamarca. Obra Poética (1951-65)*. Lisboa: Guimarães Eds. (2ª ed., 1969; 3ª ed., 1974).
- \* Muere Duchamp. \* Exposiciones surrealistas de Bratislava, Brno, y Praga. \* Westerdahl: *Oscar Domínguez*. Barcelona: Gustavo Gili. \* R. Passeron: *Histoire de la Peinture Surréaliste*. \* F. Alquié (dir.): *Le Surréalisme* (coloquios de Cérisy, realizados en julio de 1966).
- 1969 \* *Antologia do Humor Português*. Lisboa: Afrodite. \* "Nel 1969 la Moraes Editores si accingeva a pubblicare una completissima raccolta degli scritti dottrinali di André Breton, Manifestos do Surrealismo, e dell'opera di Lautréaumont, nelle traduzioni di Pedro Tamen. E mi scrissero per chiedermi una prefazione per le due edizioni che apparvero in quello stesso anno" (J. de Sena en QP; Cesariny, en *Textos de Afirmação e de Combate...*, reproduciendo la portada de dicha edición, se refiere a la labor prologadora del "Rato de Wisconsin").
- \* Dispersión del último grupo surrealista. Schuster firma, en LE MONDE, el 'acta de defunción' del surrealismo organizado, distinguiendo un surrealismo "histórico" muerto de otro "eterno" que le sobrevive.

\*P. Ilie: *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. \*Larrea: *Versión celeste* (publicada en Italia, aparecería en España el año siguiente). \*F. Aranda: *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen. \* Trad. de *El Surrealismo*, de . Pierre (Madrid Aguilar).

1970 \*Aparece GRIFO.

\*C. Edmundo de Ory *Poesía 1945-1969*. Barcelona Edhasa. \*Larrea: *Versión celeste*. Barcelona: Barral Eds. \*Le Brun: *Les mots font l'amour*.

1971 \*A. Tabucchi: *La Parola Interdetta: poeti surrealisti portoghesi*. Torino: Einaudi. \* *Reimpressos Cinco Textos Colectivos de Surrealistas em Português*. s.l. Mário Cesariny, A. M. Cruzeiro Seixas. Los textos: A Afixação Proibida/Surrealismo e Manipulação/Aviso a Tempo por Causa do Tempo/Para Bem Esclarecer as Gentes.../Não Há Morte na Morte de André Breton. \* En el Suplemento "Literatura & Arte" de A CAPITAL de 3-XI-71, "Homenagem a André Breton". Textos de M. Cesariny, Ma Velho da Costa, Nuno Sampayo, A. O'Neill, N. Correira, M. de Campos Pereira, Rui Mário Gonçalves, O. Paz y Pinharanda Gomes. Traducciones de Breton por Luiza Neto Jorge, A. O'Neill y D. Mourão-Ferreira. En el mismo Suplemento de 21-XI-71, "André Breton e os Alfinetes": Vergílio Martinho, Ricarte-Dário, Ernesto Sampaio, Pedro Oom, Teresa Benito, M.A. Valente y A.J. Forte. \*M. Cesariny: *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres*. Lisboa: Liv. Quadrante.

\*BRUMES BLONDES, nº 3, Amsterdam, con un poema de M. H. Leiria.  
\*X. Gauthier: *Surréalisme et sexualité*. \*R. Bréchon: *Le Surréalisme*.  
\*V. Bodini: *Les poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.  
\*Antología de García Cabrera. \*Mauro Armíño: *Antología de la poesía surrealista*. Madrid: Col. Visor. \*F. Aranda: "Cronologia do Surrealismo Espanhol". 3 artículos en O COMÉRCIO DO PORTO, Sept.-Oct. 1971.  
\* *Anthologie de la Poésie Portugaise du XIIè au XXè siècle*. Paris: NRF-Gallimard. \*E. Westerdahl: *Oscar Dominguez*. Madrid: M.E.C.

1972 \*Homenaje y conmemoración de Dadá, con motivo de una exposición antológica retrospectiva en Lisboa (bajo el epígrafe general de "Dadá cá": "Suplemento Literário" del DIÁRIO DE LISBOA, 20-II-72 y 27-II-72). \*M. Cesariny: *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Ed. de João Pinto de Figueiredo.  
\*M. Cesariny *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*. Lisboa: Ed. Presença. \*L. Pacheco: *Literatura Comestível*.

\*C. B. Morris: *Surrealism and Spain. 1920-1930*. Cambridge: Cambridge University Press. \*M. Labordeta: *Obras Completas*. Zaragoza: Javalam-

bre. \* M. Nadeau: *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel. \* Exposición de Munich.

- 1973 \* N. Correia (org.): *O Surrealismo na Poesía Portuguesa*. Lisboa: Publ. Europa-América. \* Antología *Da Pessoa a Oliveira: La moderna poesia portoghese modernismo surrealismo neorealismo* (org.: G. Tavani). Milano Accademia. \* L. Pacheco: *Exercícios de estilo*, 2ª ed.

\*Revista TRANSFORMATION (dir.: John Lyle). \* P. Hie: *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus. \* Philippe Audoin: *Les surréalistes*. \* R. Buckley y J. Crispin: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza. \* W. Grant: *Los surrealistas*. Barcelona Labor.

- 1974 \* M. Henrique Leiria: *Imagem Devolvida/Poema-Mito*. Lisboa: Plátano Ed. \* A. O'Neill: *No Reino da Dinamarca. Obra Poética 1951-1969*. Reimpr. Lisboa Guimarães. Contiene Tempo de Fantasmas/No Reino da Dinamarca/Abandono Vigiado/Poemas com Endereço/Feira Cabisbaixa/De Ombro na Ombreira. \* M. Cesariny (org.) *Contribuição ao Registo do Nascimento, Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa* s.l.: s.e. \* Luis Pacheco *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Estampa. \* M. Cesariny: *Contribuição ao saneamento do livro Pacheco versus Cesariny...* s.l.: Raul V. Rodrigues (en la capa: *Jornal do Gato*). \* Artículos de J. de Sena en DIÁRIO DE NOTÍCIAS (10-I-74 y 17-I-74) sobre el surrealismo.

\* P. Corbalán: *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro. \* *Poesía de J. E. Cirlot 1966-1972*. Madrid: Editora Nacional. \* Hinojosa: *Obras Completas*. Málaga Excma. Diputación de Málaga. \* Eduardo Chicharro: *Música celestial y otros poemas*. Madrid: Seminarios y Ediciones. \* Luis Buñuel: *Poemas*. Antología, introd. e notas de J. F. Aranda. Trad. dos poemas e prefácio de M. Cesariny. Lisboa: Ed Arcádia (2ª ed., 1977). \* A. de Espinosa: *Crimen. Lancelot 280-70. Media hora jugando a los dados*. Madrid Taller de Ediciones J.B. \* César Moro: *Versiones del surrealismo*. Barcelona: Tusquets. \* Stefan Baciu: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz. \* G. de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama. \* Breton: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama. \* Durozoi & Lecherbonnier *El surrealismo teorías, temas, técnicas*. Madrid Guadarrama. \* *Muere Picasso*. \* Rev. OPUS INTERNACIONAL (nº 19-20): "Surréalisme International". \* Números especiales de revistas dedicados al surrealismo: INSULA, DESTINO, EL UROGALLO, Suplemento del diario INFORMACIONES, etc.

- 1975 \* *O Cadáver-Esquisito sua exaltação...* Lisboa: Galería Ottolini, *Jornal do Gato*, feb. 1975.

\*D. Pérez Minik: *Facción española surrealista de Tenerife*. Madrid: Tusquets. \* F. Calvo Serraller y A. González García: "Surrealismo en España" (exp.). Madrid: Galería Multitud. \*R. Passeron: *Encyclopedie du Surréalisme*. (trad. cast.: Barcelona: La Polígrafa, 1982).

1976 \*M. Cesariny 2ª ed. de *Nobilíssima Visão, seguida de Nicolau Cansado Escritor, de Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos e de Um Auto para Jerusalém*. Lisboa Guimarães Eds. \*M. H. Leiria *Contos do Gin-Tonic*. 2ª ed. Lisboa Estampa.

\*"World Surrealist Exhibition" de Chicago, Gallery Black Swan. \* E. Irizarry: *La inventiva surrealista de E. F. Granell*. Madrid: Insula (presentación de un autor cuya obra prácticamente no podría ser presentada hasta 1982, exceptuando algún libro menor). \*Larrea: *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid: Alberto Corazón.

1977 \*M. Cesariny: *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Lisboa: Perspectivas & Realidades. En la contracapa puede leerse: "A situação particular de Portugal e de Espanha, países "não liberados", de 1926 a 1974 o nosso, desde o fim da guerra civil até à actual democratização a Espanha, aconselhou particular tratamento, que fornecerá o II volume destes textos, sob o título "O Surrealismo em Português e em Espanhol", de Mário Cesariny, Sérgio Lima e José Francisco Aranda". El anunciado 2º volúmen no llegaría a publicarse, aunque el publicado dedica uno de los capítulos al caso español. Aranda, que ya había publicado la "Cronología..." (1971) mencionada en otro lugar de este itinerario, publicaría en 1982 *El surrealismo español* (Barcelona Lumen). Contenido de los *Textos...*: Prefácio/A Torrente Dadá/Do Primeiro Manifesto (1924) à Ode a Charles Fourier (1945)/Dossier Espanha/Dossier Inglaterra/Dossier Checoeslovaquia/Dossier México/Dossier Roménia/Dossier União Soviética/Dossier Amsterdão/O Surrealismo e a Pintura/O Surrealismo e a Liberdade/O Surrealismo e o Coração Selvagem/Dossier S. Paulo/Dossier Luis Aragon/Dossier Cuba/Dossier Paris Maio 1968/Dossier "Phases"/Dossier Escrituralismo, Linguística, Pseudo-Metagramática e Outros Actuais Ensaios de Esmagamento da Poesia/Manifesto do Movimento Surrealista Arabe (1975)/Dossier U.S.A. \*M. Cesariny: *Titânia e a Cidade Queimada*. Lisboa: Publ. D. Quixote. \*Mário Cesariny. *Textos de Raúl Leal, N. Correia y Lima de Freitas*. Lisboa Secretaria de Estado da Cultura, DGAC. \**Poesía de António Maria Lisboa*. Texto establecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim. El director de la colección, E.M. de Melo e Castro, "por não ter sido consultado" declina "qualquer responsabilidade sobre o seu conteúdo". El editor, por su parte, declara que "não subscrive parte das afirmações" que vierte el organizador Cesariny, y que se refieren sobre todo a la actuación de Luis Pacheco ("Campista

Editor"). \* L. Pacheco: *Textos malditos*. Lisboa: F. Ribeiro de Melo/Ed. Afrodite.

\* P. G. Earle & G. Gullón: *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*. Fidadelfia: University of Pennsylvania. \* Muere Prévert. \* En Barcelona, LETERADURA comienza la publicación en ediciones facsímil de las revistas catalanas de vanguardia: HÈLIX, L'AMIC DE LES ARTS, DAU AL SET, etc.

1978 \* QUADERNI PORTOGHESI, nº 3. Primavera 1978. Giardini Editori e Stampatori in Pisa. Número dedicado íntegramente al surrealismo portugués, con el epígrafe general de "Il surrealismo portoghese ha trent'anni. Testimonios de Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, José-A. França y Alfredo Margarido. Artículos de Almeida Faria, Luis Francisco Rebello, Jacqueline Risset, João Nuno Alçada y Carlos Felipe Moisés. Entrevistas con Cruzeiro Seixas y Edoardo Sanguinetti. \* M. H. Leiria *Novos Contos do Gin-Tonic*. Lisboa: Estampa.

\* F. Castro: *Oscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid: Cátedra. \* J. L. Giménez Frontín *Conocer el Surrealismo*. Barcelona: Dopesa (2ª ed., *El Surrealismo en torno al movimiento bretoniano*. Barcelona: Montesinos, 1982). \* Exposición surrealista de Londres.

1979 \* En COLÓQUIO/LETRAS, nº 50, Julho 1979, y para "assinalar os 30 anos de actividade surrealista no nosso país", se realiza un "Inquérito: Perspectiva actual do Surrealismo". Responden: Robert Brechon; Alberto Pimenta ("... perspectivas há como sempre duas: a do lado de dentro e a do lado de fora. Dentro, o que resta da tropa surrealista movimenta-se, toma novas posições, experimenta novas técnicas de combate. Fora, a tropa de reconhecimento, não vendo já uniformes nem tática comum, conclui que a tropa surrealista está dizimada. É aí que então passam os herdeiros, carregando cadáveres esquisitos e fazendo algum alarido. É tudo. Depois, durante muito tempo, faz-se um silêncio de morte"); Ana Hatherly ("(...) *Dentre as mais importantes características surrealistas portuguesas há que destacar a sua forma humorística de insubordinação, a sua incorporação do popular (até nos aspectos de oralidade do texto) e a sua chamada (pelo menos no tom de certos autores) às cantigas de escárnio e mal-dizer. Mas, afinal de contas, o que o Surrealismo trouxe de verdadeiramente novo e significativo para a literatura portuguesa foi a capacidade de conjugar uma exacerbação do lirismo com uma quotidianização do discurso literário, muito mais acentuada do que disso foi capaz, por exemplo, o Neo-Realismo. (...) ... quanto ao que aconteceu ao Surrealismo em geral, considere-se como exemplo o caso dum Buñuel do discurso da insurreição ao charme que se torna adorno (berloque?) da burguesia...*"); Jorge Listopad ("o Surrealismo como movimento apenas codificou, com mestria definitiva, a situação anterior; o Surrealismo português, com um notável atraso de alguns planos quinquenais,

está, porém, ainda mais profundamente ligado à secular estética do sentir poético português”); y José-Augusto França (“*Perspectiva? À volta de nós uma liberdade icónica que vai até à anulação da imagem e do próprio objecto... (...) Retrospectiva? Uma linguagem que se desembaraçou pelo lado das metáforas escritas ou pintadas, através das obras de alguns poetas (Cesariny, O'Neill, Lisboa) e de alguns pintores (Pedro, Dacosta, Vaspeira, Azevedo, Moniz, Calvet, Cruzeiro) que cabem entre os bons do seu tempo e de outros espaços mais activos, cultural e comercialmente. Um entendimento outro da imagem e do mito subitamente surgido – e em si próprio apagado, por causa do sítio e dos seus habitantes colectivamente considerados, e individualmente quase todos. Uma geração que apareceu sozinha, sem sociedade possível, sequer para dar revolta com duração... (...) P. S. “O único acontecimento artístico (e tanta outra coisa mais) em Portugal nos últimos cinco años foi o aparecer dum movimento surrealista” (1951). Daí em diante há que dizer o mesmo: tudo em Portugal decorreu do Surrealismo de 1949. Ou foi pior, em letras e em artes”). \* *Enquanto Houver Água na Água e Outros Poemas*, de Breytenbach. Trad. de M. Cesariny. Lisboa Publ. D. Quixote. \* Exposición de Cesariny en la Galería Tempo. \* Recuperación de textos y homenaje a A. Pedro en COLÓQUIO/ARTES, a partir de la exposición retrospectiva en la Fundação C. Gulbenkian de Lisboa: “A. Pedro 1909-1966”. \* Nº 1 de la revista SEMA, dedicado al Surrealismo. \* Participación de Cesariny en la revista CULTURAL CORRESPONDANCE. Providence, Rhode Island (textos reunidos por Franklin Rosemont “Surrealism & Its Popular Accomplices”). \* Trad. de *História Desenvolta do Surrealismo*, de J.-F. Dupuis. Lisboa: Antígona. \* L. Pacheco: *Textos de Guerrilha*. 1ª série. Lisboa: Estampa.*

\* Stefan Baciú: *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso: Cruz del Sur-Ediciones Universitarias de Valparaíso. \* J. Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid Cátedra. \* Hinojosa: *La Flor de California*. Santander: La Isla de los Ratones. \* J. A. Muñoz Rojas: *Cuentos surrealistas*. Madrid: Turner.

- 1980 \* M. Cesariny: *Primavera Autónoma das Estradas*. Lisboa: Assírio & Alvim (reúne textos diversos, publicados e inéditos). \* M. Cesariny: *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim. Contiene: Burlescas, Teóricas e Sentimentais: Romance da Praia de Moledo. Políptika de Maria Klopas dita Mãe dos Homens. Cantiga de S. João./ Visualizações./ Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano./ Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor./ Manual de Prestidigitação. \* Pedro Oom: *Actuação Escrita*. Lisboa: &etc.- Publicações Culturais Engragem (imp. 79/80). Primero de los dos volúmenes que deberán recoger la obra (aproximadamente) completa de Pedro Oom. \* Trad. de *O Movimento Surrealista*, de Franco Fortini. Lisboa: Ed. Presença (2ª ed., trad. de Ramos Rosa). \* Winfried Kretzter: *Stile der por-*

*tugiesischen Lyrik im 20. Jahrhundert*. Münster Westfalen: Aschendorff Verlagsbuchhandlung (pp. 124-246: "Der Surrealismus").

\* Espinosa: *Textos (1927-1936)*. Sta. Cruz de Tenerife: Aula de Cultura.

\* M. Péret Lizano: *Surrealistas Plásticos Aragoneses (1929-1979)*. Zaragoza: Librería General.

1981 \*MELE: carta internacional de poesía. Dir. Stefan Baciu. Honolulu. En su nº XVI/52, de Marzo 1982, especial dedicado a "Poetas do Surrealismo em Português", organizado por M. Cesariny. \* A.M. Lisboa, Pedro Oom, M.H. Leiria: Exposición ícono-bibliográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional. Org. M. Cesariny. Catálogo: *Três Poetas do Surrealismo*. \* L. Pacheco *Textos de Guerrilha*. 2ª série. Lisboa: Estampa.

\* G. Gullón (ed.): *Poesía de la vanguardia española*. (Antología). Madrid: Taurus. \* Aldo Pellegrini: *Antología de la Poesía Surrealista en lengua francesa*. Barcelona/Buenos Aires: Argonauta. \* Stefan Baciu: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Cruz del Sur-Ediciones Universitarias de Valparaíso. \* F. Aranda: *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen. \* Palma de Mallorca, Palacio Sollerich, Sep.-Oct. 1981: exposición "El Surrealismo y su evolución". Org. de Fernando Mignoni. Con la colaboración de: Excmo. Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March Cervera y Galería Theo de Madrid. Textos para el Catálogo de José M. Ullán, Eduardo Westerdahl y Zaya. \* J. Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Madrid Istmo. \* R. Penrose: *80 años de surrealismo, 1900-1981*. Barcelona: La Polígrafa.

1982 \* M. Cesariny: *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim. Contiene: *Pena Capital/ Estado Segundo./ Planifério./ Poemas de Londres./ O Inédito em 1982*. \* A. O'Neill: *Poesías Completas*. Introd. de Clara Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda. \* "Seis poemas do livro inédito *Climas Ortopédicos*, de Mário Henrique Leiria", por Mário Cesariny. Lisboa: Revista de Biblioteca Nacional. \* A. Pedro, exposición "Desenhos e Manuscritos". Lisboa: Biblioteca Nacional.

\* Luis Buñuel: *Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón. \* *El Surrealismo*. Ed. de Victor G. de la Concha. Madrid: Taurus. \* G. Ureña: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo. \* Muere Aragón. \* E. F. Granel: *La novela del indio Tupinamba*. Madrid: Fundamentos (1ª ed., México, 1959).

1983 \* Septiembre-Octubre 1983. Se celebra en Canadá (Quebec/Montreal), por ini-

ciativa del prof. Luís de Moura Sobral, una exposición sobre "O Surrealismo Português" y un coloquio, "Portugal, Québec, América Latina: um surrealismo periférico". Para Arnaldo Saraiva, se trata de la "primeira exposição retrospectiva do surrealismo português" (JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS, nº 68). En la misma revista (nº 69) Mário Cesariny puntualiza, ante "... *vão imponente desfilar de reitores (dois), ministros e embaixadores (dois), directores de museus e de galerias (incalculável), representantes consulares (três) e mais de uma dúzia de instituições...*" que "... *a universidade, depois de XVI, continua a ser a instituição mais progressivamente mal cheirosa a corpo sem espírito e a espírito separado que a Europa inventou*". \* M. Cesariny *Horta de literatura de cordel*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- \* Edición facsímil de GACETA DEL ARTE. \* C. B. Morris: *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*. Tenerife Universidad de la Laguna-Instituto de Estudios Canarios. \* M. Labordeta *Obra Completa*. Barcelona: Los libros de la Frontera. 3 vols. \* Antonio Bonet Correa (coord.): *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra. \* Joaquín Molas: *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- \* Muere Roland Penrose. \* Publicación de la obra poética de Josep Maria Junoy (Barcelona: Quaderns Crema) a cargo de Jaume Vallcorba Plana.

# IDEOLOGÍA Y REPRESENTACIÓN LITERARIA

Carlos Reis  
(Universidad de Coimbra)



\* El presente artículo reproduce, en traducción de Perfecto- E. Cuadrado y con la autorización expresa del autor, el capítulo 1 de la 2ª parte de la tesis doctoral del profesor de la Universidad de Coimbra Dr. Carlos Reis, tesis recientemente publicada en su país (Ed. Coimbra, Almedina, 1983).



## 1. REPRESENTACION IDEOLOGICA

- 1.1 En una comunicación presentada al Coloquio de Cluny (1970) sobre las relaciones entre literatura e ideología, Jean Pierre Faye aludió a Mallarmé como un ejemplo de tentativa de fuga a clasificaciones de naturaleza ideológica: "*Lui qui a connu durant toute sa vie les servitudes de l'enseignement se débarrasse en un tournemain des vêtements didactiques et des oripeaux idéologiques dont ses disciples avaient commencé, cinq ans plus tôt, à l'habiller*"<sup>1</sup>.

No es casual que en el pasaje citado aparezca la imagen de los "oropeles ideológicos" que Mallarmé se niega a vestir; de hecho, lo que se nos quiere sugerir es que para el gran poeta francés la ideología se definía como algo superfluo y ostentatorio, superpuesto de manera arbitraria a la especificidad del arte literario. Se esboza así todo un conjunto de problemas que básicamente se reducen a la cuestión de saber hasta qué punto es admisible la conjugación de literatura e ideología, cuestión ésta que nos interesa, más que por ella misma, por los caminos de reflexión que abre.

Pese a ello, no será inoportuno recordar que es ésta una materia que, por referirse directamente a las grandes líneas de significación de la obra literaria, ha sido objeto de una considerable atención, sobre todo a la hora de estudiar las creaciones de artistas que marcaron indeleblemente sus respectivas épocas. Cuando se habla de la *cosmovisión* de Camões o de Racine, lo que se plantea no es sólo una relación personal del escritor con su tiempo; más que eso, lo que interesa es la capacidad que tuvo ese escritor para aprehender y diseminar por el mosaico de su producción literaria las líneas de fuerza de un universo complejo y multifímico. Y no puede negarse que la densidad de que se reviste ese universo se comprende en función de referencias ideológicas precisas que constituyen como su armazón, dándole así un significado profundo.

---

(1) Jean Pierre Faye, "L'idéologie littéraire (changement matériel et changement de forme)", in F. Cohen et alii, *Littérature et idéologies*, Paris, *La nouvelle critique*, s/f., p. 188.

Por otro lado, la importancia de las conexiones entre literatura e ideología puede ser atestiguada también por la forma en que tales conexiones han sido planteadas y por el impacto sociocultural resultante. Sin tener que remontarnos a la Antigüedad -y particularmente a las tesis de Platón acerca del lugar destinado al poeta en la *polis*- es fácil verificar cómo pensadores de la talla de un Sartre o de un Lukács han abordado, casi siempre en términos polémicos, cuestiones (como las del compromiso del artista o la pertinencia del realismo) muy próximas al problema de la capacidad de representación ideológica de la literatura; y ya se sabe que, incluso cuando se pretende alejada de temas de algún modo reveladores de una cierta toma de postura ideológica, la literatura acaba finalmente por reafirmar, en este caso desde su negación, la imposibilidad de escapar por completo a las incidencias de la ideología.

Más que eso, sin embargo, lo que aquí nos interesa es particularizar y profundizar en un abanico de cuestiones ligadas de un modo general a los procesos de manifestación de la ideología a través del discurso literario. Y por formularse éste recurriendo al apoyo expresivo del lenguaje verbal -con las implicaciones de naturaleza semántica que de ello se desprenden- tales cuestiones no pueden dejar de ser introducidas por una previa reflexión acerca de los términos en que la literatura transmite una cierta información estética y del específico proceso de semantización inherente a esa dinámica informativa.

- 1.2 Si asociamos literatura y dinámica informativa tendremos que considerar dos aspectos relevantes de toda práctica literaria: por un lado, esa práctica se reviste de una dimensión comunicativa estrechamente ligada a su estatuto de actividad social; por otro lado, la referida dimensión sólo es pertinente en la medida en que se destina a hacer circular sentidos expresos de forma más o menos compleja. Sólo en este contexto podemos hablar de la perennidad (o, cuando menos, de la vitalidad) de ciertas obras literarias, cuya densidad semántica estimula constantemente nuevas lecturas empeñadas en descubrir y revelar zonas de sentido inexploradas: por eso el *Hamlet* de Shakespeare o la "Ode Marítima" de Alvaro de Campos disfrutan de una proyección sociocultural a la que normalmente no pueden aspirar obras de circunstancia o simples estereotipos literarios, exactamente porque la carga semántica de estos últimos es muy débil y, por eso, rápidamente agotable.

Las posibilidades de *información* que la obra literaria posee no pueden, sin embargo, plantearse al margen de su estatuto de entidad estética, lo cual condiciona de forma irrecusable la ya referida dinámica informativa. Se sabe que la constitución de un mensaje informativo depende de una operación selectiva capaz de elegir unidades de información en un abanico más o menos amplio de alternativas; y en función de las virtualidades de selección de que se dispone se determina tanto el nivel de entropía de un proceso informativo, como la carga de novedad que aquél encierra: *"Así como la entropía es una medida de la desorganización, la información transmitida por un conjunto de mensajes es una medida de organización. De hecho, es posible interpretar la información de un mensaje esencialmente como el negativo de su entropía y el logaritmo de su probabilidad. Es decir, cuanto más*

probable es el mensaje, menor es la información proporcionada. Los lugares comunes, por ejemplo, son menos esclarecedores que los grandes poemas”<sup>2</sup>.

No es casual que estas palabras del fundador de la Cibernética se cierren con una alusión a la capacidad de información de los grandes poemas. Es que estos, por proceder de procesos informativos dotados de gran entropía, constituyen mensajes imprevisibles, poseedores, por ello, de un elevado índice de información, lo que no es ajeno al efecto estético producido; en el extremo opuesto se encuentran aquellos mensajes literarios basados en procedimientos de selección y codificación de informaciones altamente redundantes, lo que lleva a la reducción de su potencial informativo, ya que su constitución no obedeció a una búsqueda de la sorpresa<sup>3</sup>: un poema ultrarromántico difícilmente puede fascinar a un lector exigente, porque la hipercodificación que le subyace origina apenas un estereotipo banalizado por la reiteración de los componentes (temáticos, técnico-literarios, etc.) que lo integran.

Estos presupuestos sólo nos interesan, sin embargo, en la medida en que podamos relacionarlos con un dominio preciso de la información transmitida por la obra literaria, o sea, la *información ideológica* que conlleva. Y, en este aspecto, deparamos con una situación de conflicto entre la peculiaridad que preside toda creación estética relativamente sofisticada y la vinculación social inherente a toda referencia ideológica.

Max Bense, que basó sus reflexiones sobre la estética del texto en el principio de la articulación armónica de la *complejidad* y del *orden* de los elementos en él presentes, afirma que “*el estado estético y su mundo de signos aparecen débilmente determinados, de un modo singular, frágil y siempre distinto, es decir, in-*

- 
- (2) Norbert Wiener, *Cybernetics and Society*, cit. por Décio Pignatari, *Información, lenguaje, comunicación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 40. Desde idéntica perspectiva, Abraham Moles relacionó directamente *información* y *originalidad*, señalando que la primera no debe confundirse con la *significación* del mensaje transmitido (cf. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, pp. 36-43).
- (3) Refiriéndose a las líneas orientativas que presiden los trabajos de los semiólogos soviéticos, Julia Kristeva aludió al efecto de sorpresa en los siguientes términos: “*Si les constructions poétiques sont considérées comme telles, ce ne serait que parce que leur apparition est très peu probable, tandis que la probabilité de l'emploi des autres constructions est, au contraire, très forte. Serait poétique ce qui n'est pas devenu loi*” (Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 53). Anótese, al respecto, la preocupación de rigor que domina a un matemático (A.N. Kolmogorov) empeñado en describir estadísticamente el ritmo de poemas de Maiakovski, contribuyendo así a la determinación de procedimientos técnico-estilísticos innovadores por ser diversos de los instaurados con cuño de regularidad (cf. A. N. Kolmogorov y A. M. Kondratov, “*Ritmica dei poemetti di Majakovskij*”, in R. Faccani y U. Eco (eds.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 167-195). Igualmente atento a la capacidad de información estética poseída por los desvíos imprevisibles se revela B. A. Uspenskij en “*La Semiotica dell'arte*” (cf. *op. cit.*, pp. 87-90).

novador y creativo" <sup>4</sup>. Si estas palabras pueden ajustarse a dominios de creación literaria como, por ejemplo, el de la elaboración estilística del texto (sobre todo en el plano léxico e imagético), ya en otros el concepto de originalidad que parece presidir las afirmaciones de Max Bense plantea algunas dificultades. Conviene no olvidar, en efecto, que en ciertos contextos epocales y culturales, la libertad creativa del escritor puede surgir parcialmente condicionada por constricciones de distintos órdenes: cuando escribe *O crime do padre Amaro*, Eça de Queirós dispone ciertamente de un poder inventivo que, desde el plano estilístico al de la articulación de los puntos de vista, le permite un margen de originalidad considerable; pero en otros campos (inventario temático, articulación temporal, dinámica de la intriga, etc.), ya ese margen se ve considerablemente reducido por imposiciones de una corriente artística, el Naturalismo, a cuyas determinaciones el escritor, voluntaria o involuntariamente, no escapa.

Ahora bien, en función de lo expuesto, pensamos que, cuando está en causa la ideología presente en una obra literaria, la capacidad informativa que la caracteriza puede verse considerablemente disminuida por fuerza del cuño social y tendencialmente generalizado que preside las referencias ideológicas expresas; en otras palabras, puede decirse que, sobre todo en ciertos períodos estético-literarios relativamente consistentes desde el punto de vista ideológico (por ejemplo: el Renacimiento, el Naturalismo o el Neorrealismo), esa consistencia constituye un factor de redundancia semántica de la obra literaria. Esto no quiere decir que la ideología bloquee por completo la producción de la información estética, tal como la definió Max Bense; lo que acontece es que, encontrándose en cierto modo perjudicada por los condicionamientos expuestos, la novedad tiende a producirse sobre todo al nivel de los procedimientos de manifestación ideológica, esto es, de las soluciones técnico-discursivas que plasman sentidos ideológicos ya consagrados. Se resuelve así el conflicto entre redundancia y novedad al que antes nos referíamos, conflicto descrito por I. Lotman, en otro contexto, como confrontación dialéctica entre

---

(4) Max Bense. *Introducción a la estética teórico-informacional*, Madrid, Alberto Corazón, 1972, p. 176. Más adelante, oponiendo de manera algo esquemática los textos no literarios a los literarios, añade: "En los textos triviales el número de decisiones es escaso, debido a que el convencionalismo, el tropismo del lenguaje corriente priva al texto de la decisión del autor y, por tanto, la aparición de una palabra está fuertemente prede-terminada. Sin embargo, en los textos artísticos el autor toma en general palabra por palabra una decisión sobre su aparición. Esto implica un aumento de su información, es decir, del grado de su improbabilidad. El concepto de estética de la información se legitima de hecho por medio de estas relaciones" (op. cit., pp. 176-177). Cf. también Umberto Eco: "La caratteristica del messaggio estetico è quella di formulare una sequenza significativa altamente improbabile (ambigua rispetto alle regole del codice come sistema codificante) al fine di suggerire significati improbabili e multipli (e quindi di formulare universi semantici contraddittori rispetto alle regole consuete di formalizzazione del contenuto)" (Introducción a R. Arnheim et alii. *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano, Bompiani, 1972, p. 24).

dos mecanismos opuestos: "L'un tend à soumettre tous les éléments du texte au système, à les transformer en une grammaire automatisée, sans laquelle l'acte de communication est impossible, et l'autre tend à détruire cette automatisation, et à faire de la structure elle-même le porteur de l'information" <sup>5</sup>. Se salvan así, por medio de la mencionada confrontación dialéctica, los riesgos de una postulación dicotómica que frontalmente rechazamos; la que tendería a ver en las relaciones entre ideología y discurso literario la simple adecuación de algo por hacer (la articulación textual) a un componente ya acabado (la ideología).

- 1.3 La información estética producida en la obra literaria se conjuga con la información semántica que le es inherente, cabiendo a cada una, de acuerdo con las tesis defendidas por Abraham Moles, un perfil particular: mientras la primera es "spécifique au canal qui la transmet", siendo, por ello, intraducible, la segunda se deriva "d'une logique universelle, structurée, énonçable, traduisible dans une langue étrangère" <sup>6</sup> y sirve para preparar y llevar a la ejecución de acciones, dentro de una esfera de competencia que, como veremos, es la propia de la dimensión ideológica del discurso literario; por eso hay que realzar en este último la importancia de toda manifestación de sentidos.

En una declaración a propósito de los problemas de significación de sus novelas, Alain Robbe-Grillet afirma: "Je ne suis pas du tout obsédé par l'expression d'un sens, mais par les mouvements du sens. Des critiques, comme Jean Ricardou, ont fait de la forme la seule valeur de mes livres. Je pense, au contraire, que le sens y est extrêmement important: on y voit, en effet, des possibilités de sens en lutte contre des formes ou inversement, des formes en lutte contre des sens qui essaient de s'installer. Le sens, s'il est unique, est toujours totalitaire" <sup>7</sup>. Destaquemos, ante todo, la preocupación que en estas palabras se trasparenta por una valorización del vigor semántico de la obra literaria, valorización tanto más destacable por venir de un autor ligado a la experiencia literaria (el *nouveau roman*) a veces apodada de formalista. Pero lo que más nos interesa en el testimonio de Robbe-Grillet son ciertos aspectos particulares de la cuestión en debate. Así, debe señalarse, en primer lugar, que el sentido es aquí pluralizado y potenciado ("des possibilités de sens"), esto es, que se rechaza una manifestación única de sentido, lo que de manera inmediata nos conducirá a la dimensión plurisignificativa de la obra literaria; en segundo lugar, Robbe-Grillet habla de tentativa de instalación de sentidos, afirmación que no puede dejar de sugerirnos una formulación discursiva no siempre pacífica, sino, por el contrario, complicada por la intrínseca condición de existencia de un discurso no remitido al

---

(5) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975, p. 120.

(6) A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, ed. cit., pp. 196 y 197. Señálase, de paso, que nos parecen abusivamente dicotómicos los términos en que A. Moles separa, a veces, los dos tipos de información: "Ainsi, dans une pièce de théâtre, l'argument, l'action, l'histoire racontée appartiennent à l'information sémantique, les structures grammaticales, les implications logiques, y appartiennent également. Le jeu des acteurs, la chaleur de leur voix, l'expression, la richesse de la mise en scène, appartiennent à l'information esthétique" (op., cit., p. 200).

(7) Entrevista concedida al diario *Le Monde* de 22-9-78.

ejercicio de la referencialidad; finalmente, y confirmando esa situación conflictiva, en el proceso descrito intervienen de forma activa soluciones técnico-formales que no sólo no admiten una concepción aislada e independiente de los sentidos, sino que solicitan nuestra atención en cuanto condicionantes activos de la dinámica semántica de la obra literaria.

Si las palabras de Robbe-Grillet no fueran suficientes para atestiguar la importancia de que se revisten, en la organización de la obra, los sentidos literarios patentizados, otros elementos confirmativos podrían ser fácilmente aducidos. Estamos pensando, naturalmente y ante todo, en el soporte verbal que preside el plano de la expresión del discurso literario, lo que puede ser encarado en primera instancia como base denotativa en la que confluyen recursos técnicos genéricamente estilísticos como las connotaciones, ciertas figuras de retórica o procedimientos imagéticos; de tal modo es destacable el aludido dominio que un teórico como Roman Ingarden centró en él uno de los cuatro estratos por medio de los cuales, en el cuadro de una estructuración orgánica y polifónica, describió la obra de arte: "*A presença do estrato das unidades de sentido na obra de arte literária tem a sua expressão principalmente no facto de esta obra —mesmo no caso de um poema puramente lírico— nunca poder ser um produto completamente irracional, como é bem possível suceda com outros tipos de obra de arte, particularmente com a música*"<sup>8</sup>.

Pero si de este nivel pasamos a otros ámbitos de localización más difusa, como el de los componentes temáticos, el de las aserciones ideológicas o el de las referencias míticas y simbólicas, comprobaremos que seguimos refiriéndonos a un universo de sentidos que no dispensan, por otra parte, la contribución del primer nivel mencionado: baste recordar a este propósito que, cuando prácticas del tipo de las de la poesía experimental afectan a la linealidad y la discursividad semántica del soporte verbal de la obra literaria, resultan también afectados, de manera variable, los sentidos temáticos, ideológicos y mítico-simbólicos a los que aludíamos, tendiendo entonces las cualidades expresivas del texto artístico a asimilarse a los recursos propios de las artes visuales.

De lo expuesto creemos que se puede concluir que es en virtud de los sentidos que encierra como puede serle atribuida a la obra literaria una función de extrema importancia: la función cognoscitiva, situada en las antípodas de concepciones formalistas, o puramente lúdicas de la creación artística. A la posibilidad de proporcionar un cierto conocimiento se ligan estrechamente otras dos cuestiones particularmente pertinentes cuando se plantea el problema de la representación ideológica: nos referimos, en primer lugar, al quehacer artístico, en el fondo cimentado sobre la capacidad que tiene la obra literaria de documentar (esto es, de dar a conocer) situaciones de orden social, económico y político que urge transformar en función de directrices ideológicas precisas; pero pensamos también en un importante complemento de la concepción comprometida de las prácticas artísticas: la dimensión prag-

---

(8) Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 232-233.

mática de la obra literaria (o, si se prefiere, de los signos en ella presentes) en cuanto entidad que actúa sobre un destinatario disponible para su captación.

No significa esto que deba exigirse a la obra literaria que active y propicie conocimiento recurriendo a procedimientos que olviden su condición estética, como acontece en ciertos casos extremos, cuando el discurso literario asume una fisonomía panfletaria o cuando sus pretensiones documentales rozan la pura referencialidad. Sin prejuicio de las tesis que afirman el valor gnoseológico de la literatura (como es el caso de las defendidas por un teórico materialista como Galvano Della Volpe) conviene observar que ese valor se somete a las imposiciones dictadas por la especificidad del lenguaje literario; en otras palabras, puede decirse que el conocimiento facilitado por la obra literaria no es aprehendido en los términos directos e inmediatos propiciados, por ejemplo, por un discurso historiográfico o por un relato de prensa, pero debe tener en cuenta ciertos factores de orden estético-literario que pueden hacer irrecusablemente difuso y complejo ese conocimiento: nos referimos, por ejemplo, al carácter de ficción que preside una novela, obligando a encuadrarla en los condicionamientos inherentes a la categoría de verosimilitud, a la inclinación irónica propia de ciertos estilos, llevando a una descodificación por inversión semántica, o a los símbolos que eventualmente dominen un poema lírico, solicitando una capacidad de abstracción ajustada a la captación del funcionamiento simbólico. Por eso, Pierre Macherey observa que "*na obra é importante o que não está dito*", añadiendo que "*o que é importante é aquilo que a obra não pode dizer, pois é aqui que se faz a elaboração duma palavra, uma espécie de marcha para o silêncio*"<sup>9</sup>.

Ahora bien, cuando está en causa un proceso de representación ideológica (y, por tanto, una dinámica cognoscitiva viabilizada por sentidos literarios estratégicamente distribuidos en el cuerpo de la obra), es evidente que esa representación se sujeta también al estatuto del lenguaje literario. Por eso, la presencia de sentidos ideológicos en la obra literaria debe ser considerada en el cuadro de una discursividad propia, a la cual no son ajenas condiciones particulares de producción, sistematización y codificación.

## 2 DISCURSO IDEOLÓGICO.

2.1 Hablar, en este contexto, de *discurso* es asociar el problema general de la representación ideológica a las condiciones concretas y a la configuración asumida por esa representación. De este modo, entenderemos aquí *discurso* en el sentido de instrumento de comunicación implicado en un proceso de dimensión social y dotado de incidencias pragmáticas en este caso especialmente relevantes; pero esta perspectivización, centrada en un plano de vinculación sintagmática, no elimina referencias de naturaleza paradigmática. Por el contrario: nos ha de servir básicamente como punto de apoyo que permitirá el planteamiento de la representación de la ideología al nivel de las instancias de enunciación del discurso que la plasma.

Lo que ahora, sin embargo, nos interesa, es esbozar un espacio de proyec-

---

(9) P. Macherey, *Para uma teoria da produção literária*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, p. 84.

ción de la ideología; y ese espacio, si tenemos en cuenta la conjugación de esta búsqueda con el análisis de prácticas ideológicas de carácter estético-literario, corresponde al enunciado en que materialmente se traduce la articulación del discurso. Pero esto, por otro lado, no significa que el sujeto (antes incluso de reencontrarlo empeñado en la activación del código ideológico) se eclipse en beneficio de una valoración excesiva de la materialidad discursiva: constituye una entidad mediadora potencialmente representada en la superficie del discurso y, más aún, susceptible de remitir a condicionamientos que lo trascienden. Antes de afirmar que *"poiché il soggetto dell'enunciazione, con tutte le sue proprietà e attitudini, è presupposto dall'enunciato, esso deve essere 'letto' o interpretato come uno degli elementi del contenuto veicolato"*, Umberto Eco fijaba la necesidad de *"prendere in considerazione il ruolo del soggetto comunicante non solo come finzione metodologica ma anche e soprattutto come soggetto concreto, radicato in un sistema di condizionamenti storici, biologici, psichici, così come lo studiano per esempio la psicoanalisi e le altre discipline dell'uomo"*<sup>10</sup>.

Así, en la práctica discursiva, el sujeto que la activa no sólo manifiesta su presencia de forma inequívoca, sino que además no sustrae esa presencia a ciertos contornos (sobre todo los de naturaleza histórica y social) susceptibles de transformarlo en agente ideológico. Por eso nos parece legítimo hablar de *discurso ideológico* (expresión en singular que no implica una pretendida homogeneidad de configuraciones discursivas), aquí entendido como resultado de la formulación de un enunciado capaz de hacer circular, en el cuerpo social en que se inscribe, sentidos que representan, de forma normalmente velada, las directrices fundamentales de una ideología; aceptada esta concepción habrá que encarar como inexacta una concepción según la cual *"le discours idéologique constitue, d'une certaine manière, un code"*<sup>11</sup>. Que se derive de un código nos parece acertado, como por otra parte tendremos oportunidad de observar; pero confundirlo con ese código equivale no sólo a ignorar la inserción del discurso ideológico en un plano sintagmático no susceptible de abarcar la dinámica de productividad subyacente a todo sistema de signos, sino que, so-

---

(10) U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, 6ª ed., Milano, Bompiani, 1978, pp. 375 y 376. Otro semiólogo italiano de formación marxista acentúa también, de forma todavía más incisiva, las concesiones entre el sujeto del discurso y su entorno histórico-social: *"Dal punto di vista qui sviluppato, immaginare come potrebbe essere un discorso tenuto al di fuori de una data situazione storico-sociale riesce impossibile; non si riesce cioè a capire cosa vorrebbe dire tenerlo, né ad attribuire in quel contesto un senso preciso alla dizione 'al di fuori di'. L'operazione tipicamente sociale di tenere un discorso è svolta da un individuo o da un gruppo, i quali sono quell'individuo e quel gruppo. Un discorso si serve del linguaggio nella forma concreta di questa o di questa lingua, cioè di una struttura sempre storicamente assai determinata, sociale per definizione e dunque sempre ideologizzata come prodotto e ideologizzante come strumento (...)"* (F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, apud A. Ponzio (ed.), *La semiotica in Italia*, Bari, Dedalo libri, 1976, pp. 493-494).

(11) Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 41. Curiosamente, en otro pasaje de su libro, el autor acaba por contradecir la identificación discurso/código, al afirmar: *"la force du discours idéologique, la violence qu'il exerce sur les hommes tient moins à son message qu'à son code"* (*op. cit.*, p. 181).

bre todo, nos lleva a despreciar un aspecto crucial de su existencia: los procedimientos de representación que traducen los sentidos ideológicos expresos, los cuales, a su vez, no pueden ser de ningún modo ajenos a la íntima conexión dialéctica entre ideología y lenguaje. Como afirma Ferruccio Rossi-Landi, "cuando se habla de ideología también se está hablando, necesariamente, de lenguaje y viceversa (...). La máquina del lenguaje es, pues, interna respecto a la ideología, tal como la máquina de la respiración es interna al organismo, o como las maquinarias industriales son internas al capital constante y este es interno a la producción, la cual es a su vez interna respecto a la reproducción social"<sup>12</sup>.

De este modo somos llevados, ante todo, a la cuestión de la ocultación y del disfraz a que se sujetan los sentidos ideológicos. Por encerrar normalmente un proyecto de poder, la ideología tiende a ocultar sus verdaderas motivaciones, prefiriendo expresarlas por medio de un discurso que, si no es enteramente críptico, exige, por lo menos, una labor de descodificación que sólo alcanza esas motivaciones por una vía mediata. Por eso, el discurso ideológico sólo será cabalmente analizado si se atiende de manera general a las estrategias de manifestación semántica que presiden su elaboración, completándose esa reflexión con una descripción de los signos que lo estructuran.

De estos problemas no puede dissociarse la cuestión de la variedad y diversidad de los discursos ideológicos. En efecto, en el contexto de un vasto y polifacético abanico de instrumentos de producción ideológica (en ciertos casos ligados a las instituciones que Althusser designó como "aparatos ideológicos de Estado"), se asiste a la multiplicación de las más variadas prácticas discursivas: desde los rituales y ceremonias religiosas hasta las prácticas políticas propiamente dichas, de la creación estética a fenómenos paraculturales como la prensa, la publicidad, el folletín televisivo o las tiras cómicas, se suceden las soluciones de elaboración discursiva, ajustadas a cada circunstancia específica de comunicación y empeñadas al mismo tiempo en desvelar y ocultar raíces ideológicas sólo accesibles cuando se domina el repertorio de signos ideológicos que sirven a la mencionada labor discursiva<sup>13</sup>.

---

(12) F. Rossi-Landi, *Ideología*, Barcelona, Editorial Labor, 1980, p. 236. Esta concepción no choca con el reconocimiento de la diversidad de los sistemas signícos que sirven las prácticas ideológicas (cf. *op. cit.*, pp. 85 ss.) ni con la afirmación del carácter eminentemente social de todo el discurso (cf. *op. cit.*, pp. 295-297).

(13) En el cuadro de diferentes corrientes metodológicas, varios estudiosos han analizado las incidencias ideológicas de las más variadas prácticas discursivas. Cítense, a título de ejemplo, Eliseo Veron, *Ideología, estrutura e comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1977, y también su participación en un número de la revista *Communications* (28, Paris, 1978) subordinado al título genérico de *Idéologie, discours, pouvoirs* e incluyendo estudios sobre el discurso periodístico y la información televisiva; Jacques Chevalier (ed.), *Discours et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980 (dedicado sobre todo al discurso político); Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para ler o Pato Donald*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1975 (sobre la carga ideológica transportada por los personajes de Walt Disney); U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, s/f. (sobre la cultura de masas, los medios de comunicación audiovisual, etc.); Jean Caze-neuve, *Les pouvoirs de la télévision*, Paris, Gallimard, 1970.

Entre tanto, no es difícil reconocer que el lenguaje verbal constituye un dominio particularmente habilitado para servir las exigencias expresivas del discurso ideológico. Tanto cuando se pone al servicio de prácticas de tipo estético-literario como cuando es utilizado en discursos como el político o el periodístico, o incluso cuando acompaña cualquier otra sintagmática de naturaleza icónica (en el cine, en la televisión o en la tira cómica), el lenguaje verbal, por las virtualidades de representación semántica que naturalmente lo caracterizan, posee una particular capacidad de adecuación a la constitución del discurso ideológico; por eso Bajtin, tras afirmar que *"le mot est le phénomène idéologique par excellence"*, añade *"Le mot (...) est neutre face à toute fonction idéologique spécifique. Il peut remplir des fonctions idéologiques de toutes sortes: esthétique, scientifique, morale, religieuse"*<sup>14</sup>.

2.2 Como lo que aquí nos interesa son las prácticas discursivas de tipo estético-literario, no extrañará que privilegiemos un encuadramiento de la representación ideológica en el ámbito de aquellas prácticas, sin procurar ahora saber si es viable perfilar con nitidez los límites que las separan de las no literarias. Para ello, habrá que recordar previamente y sólo de manera introductoria que la cuestión de la *representación* constituye no sólo un problema ancestral, en el contexto de cualquier reflexión sobre las relaciones entre la literatura y el universo en que está inscrita, sino también un concepto cuyo abordaje abre camino al análisis de materias de incidencia técnico-literaria.

Así, conviene recordar que cuando Platón y Aristóteles reflexionan sobre los procesos de imitación, lo que se plantea es ya la representación; y cuando el primero separa una opción imitativa (*mimesis*) de otra (*diégesis*) mediatizada por el poeta, se establece en cierto modo una distinción cualitativa (apenas amenizada por una modalidad híbrida prevista en el texto platónico) entre los procesos de representación planteados, exigiéndose en principio al segundo que someta los elementos a representar a específicas soluciones técnico-discursivas susceptibles de condicionar la imagen que de esos elementos es facilitada: *"Creio que já se tornou bem evidente*

---

(14) M. Bakhtine. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, pp. 31 y 32. Desde que, hace unos pocos años, comenzó a ser divulgada en Occidente, la obra de Bajtin (a veces confundido con su discípulo V. N. Voloshinov) no ha cesado todavía de concitar la atención de teóricos del lenguaje y de la literatura; así lo demuestran estudios de J. Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", in *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, ed. cit., pp. 143-173; J.-L. Houdebine, *Langage et marxisme*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 161 ss.; A. Shukman, "Between Marxism and Formalism: the stylistics of Mikhail Bakhtin", in E. Shaffer (ed.), *Comparative criticism*, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 221-234; P. V. Zima, "Text and context: the socio-linguistic nexus" y W. G. Walton, "V. N. Voloshinov: A marriage of formalism and marxism", in Peter V. Zima (ed.), *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*, Amsterdam, John Benjamin B. V., 1981, pp. 39-102; V. Strada, "Diálogo con Bachtin", in *Intersezioni*, ano 1, 1, Bologna, 1981, pp. 115-124; T. Todorov, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Ed. du Seuil, 1981 (cf. sobre este último E. P. Coelho, "Todorov e a problemática de Bakhtine", in *Colóquio/Letras*, 63, Lisboa, 1981, pp. 63-65).

para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta — é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros, se estás a compreender-me”<sup>15</sup>.

Es bien sabido que esta articulación no siempre escapó a los riesgos de un mecanicismo dicotómico que separa radicalmente los contenidos arrastrados de las formas que los plasman; pero eso no impide que la representación haya concitado la atención de teóricos como Lukács, Auerbach o Roman Ingarden, el primero interesado en analizar los condicionamientos y vinculaciones ideológicos de los que depende la práctica del realismo artístico, y el segundo aproximándose de un modo general a las modulaciones a que se somete la representación de lo real en obras tan distanciadas entre sí como *La Odisea*, el *Decamerón*, *Don Quijote* o *Le Rouge et le Noir*, relacionando el último la ficcionalidad con los grados y modos de presencia de la realidad en la obra literaria. Géneros literarios, estilo artístico, procedimientos imitativos, relaciones de homología, representatividad histórico-social de la literatura, constituyen, pues, aspectos esenciales del complejo problema de la representación, al cual no son ajenas también, como de lo dicho se deduce, cuestiones ligadas a la esencia ontológica del fenómeno literario y a sus posibilidades gnoseológicas. En cierta manera, Roman Ingarden sintetizó el rumbo hacia el cual nos interesa encaminar el problema al afirmar que representar “*é um dar ‘a conhecer’ algo, mas é radicalmente distinto de ‘apresentar’ o objecto por meio das respectivas relações objectivas. É um ‘dar a conhecer’ algo diferente do elemento representante, em que o representante ‘imita’ o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente representado a assim trazar, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura*”<sup>16</sup>.

Si intentamos penetrar en el significado profundo de estas palabras, debemos realzar, ante todo, la índole dialéctica que domina la relación representante/representado; en efecto, fijar la autonomía de que ambos elementos disfrutan y, por otro lado, acentuar la simulación que el primero lleva a cabo, supone privilegiar un antagonismo dinámico que se resuelve al nivel de una discursividad (“*trazer (...) da distância o outro (...) e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura*”) no afectada por el mecanismo dicotómico (forma/contenido) a que ya nos hemos referido “*Chaque moment est à la fois condition, cause, antécédent, élément, aspect des moments ultérieurs et supérieurs du développement. Il y rest présent et enveloppé —dépás-*

---

(15) Platão, *A República*, 394 b e c; introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 2ª ed., Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, 1976, p. 118.

(16) R. Ingarden, *A obra de arte literária*, ed. cit., p. 267.

sé mais contenu" <sup>17</sup>. En función de lo expuesto, se comprende que la representación literaria, una vez perspectivada por la especificidad de su labor discursiva (cf. Ingarden: "o representante 'imita' o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar..."; el subrayado es nuestro), remite a un proceso de transformación estética en que los elementos representados, sujetándose a la especificidad mencionada, no abdican, sin embargo, de su esencia.

Es en estos términos como debe ser planteada, en nuestra opinión, la representación literaria de la ideología. Se trata, pues, de encarar el discurso literario como resultado de una dialéctica de incorporación de componentes ideológicos capaces de influir, por la fuerza del vigor semántico que los caracteriza, en la configuración expresiva propia del mencionado discurso, sin subvertir necesariamente su naturaleza estética; y se trata también de entender esa configuración específica como un aspecto particular de aquello a lo que Lotman llamó *modelización secundaria*, en el cuadro de la más amplia modelización del mundo concretada a través de los sistemas semióticos y naturalmente incidiendo también sobre la ideología "Une communication artistique crée le modèle artistique d'un phénomène concret – le langage artistique modélise l'universel dans ses catégories les plus générales qui, représentant le contenu le plus général du monde, sont une forme d'existence pour les choses et les phénomènes concrets" <sup>18</sup>.

---

(17) N. Gutermann y H. Lefebvre, *La conscience mystifiée*, Paris, Gallimard, 1936, p. 21. Esta formulación desarrolla y ajusta a un cuadro materialista lo que Hegel enunciara en los términos siguientes: "En vérité, l'esprit ne se trouve jamais dans un état de repos, mais il est toujours emporté dans un mouvement indéfiniment progressif: seulement il en est ici comme dans le cas de l'enfant; après une longue et silencieuse nutrition, la première respiration, dans un saut qualitatif, interrompt brusquement la continuité de la croissance seulement quantitative, et c'est alors que l'enfant est né; ainsi l'esprit qui se forme mûrit lentement et silencieusement jusqu'à sa nouvelle figure, désintègre fragment par fragment l'édifice de son monde précédent; l'ébranlement de ce monde est seulement indiqué par des symptômes sporadiques" (*La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, Montaigne, 1939, tomo 1, p. 12).

(18) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, ed. cit., p. 48. El concepto de modelización aparece en los comienzos de la constitución de la semiótica soviética y es presentado como sigue en un texto de configuración programática: "Nella società umana la modellazione del mondo si effettua grazie ad un certo numero di sistemi segnici coesistenti e tra loro complementari. (...) I diversi sistemi semiotici di modellazione formano una complessa gerarchia di livelli, nella quale il sistema di livello inferiore (ad esempio il linguaggio naturale) serve per la codificazione dei segni che entrano a far parte del sistema di livello superiore (ad esempio i sistemi segnici dell'arte e della scienza); a sua volta ognuno dei sistemi segnici compresi in questa gerarchia può formare una successione di livelli sistematizzata (o in parte sistematizzata)" ("Introduzione allo studio strutturale dei sistemi segnici", in R. Faccani y U. Eco (eds.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. cit., p. 38). Sobre los conceptos referidos, su pertinencia teórica y las dudas que todavía suscitan cf. A. Shukman *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam/New York/Oxford, North-Holland Pub., 1977, pp. 13 ss., 23-24 y 120 ss., y W. D. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto artístico*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978, pp. 54 ss.

A partir de aquí, somos llevados hacia una cuestión a la que en otra fase de este trabajo dedicaremos una atención más sistemática: la que corresponde básicamente a la necesidad de establecer un lazo de unión entre las motivaciones ideológicas subyacentes a la obra literaria y los procedimientos narrativos que esta perfila. No es casual que la novela constituya una forma narrativa preferentemente ajustada al pensamiento positivista (como ocurre en el período naturalista) o que el idealismo romántico privilegie, por el contrario, soluciones híbridas e incluso, en casos extremos, la pura negación de cualquier constricción de orden técnico-literario. Todos estos fenómenos tienen que ver, a nuestro entender, con el hecho de que la ideología, al aflorar en el discurso literario, aparece transformada y estéticamente mediatizada sobre todo por opciones de género remotamente radicadas en el problema de la oposición entre *mímesis* y *diégesis*. Son estos condicionamientos los que, en última instancia, se ligan a la transparencia y al grado de eficacia de que eventualmente se reviste el discurso literario o, en otras palabras, a la capacidad de información ideológica de que éste está dotado; ahora bien, teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, no podemos disociar la referida eficacia y poder informativo de la sistematización y del proceso de codificación que presiden la producción del discurso ideológico.

2.3 La referencia al *discurso ideológico* como fenómeno derivado de una actividad sistemática nos interesa, en este contexto, no sólo porque así seremos llevados a la configuración del espacio ideológico que encuadra esa discursividad, sino también porque, en función de ese espacio, crearemos condiciones para superar los riesgos de una concepción tendencialmente formalista del discurso ideológico.

No cabe dentro de los horizontes de este trabajo buscar una definición de *ideología* que pueda conciliar o eliminar las divergencias que se derivan de la circunstancia de ser el referido concepto normalmente definido a partir de perspectivas particulares. O porque parten de premisas filosóficas, o porque se limitan a una óptica sociológica, o porque se restringen al dominio político, los autores que se han enfrentado con el problema de la ideología han acabado por ofrecer formulaciones con frecuencia altamente dispares, cuando no antagónicas<sup>19</sup>; se compren-

---

(19) En la tal vez más documentada y sistemática obra que sobre esta materia se puede consultar, Ferruccio Rossi-Landi inventaría once bloques de conceptos sobre la noción de ideología, desde las acepciones despreciativas a las positivas (cf. *Ideología*, ed. cit., sobre todo pp. 34-54). También Adam Schaff se hizo eco de las dificultades de conceptualización de la ideología, denunciando en Althusser oscilaciones de contradicciones de definición (cf. *Structuralisme et marxisme*, Paris, Ed. Anthropos, 1974, pp. 69 ss. y 81 ss.) y observando además que "le mot 'idéologie', de même que les autres expressions du langage humain, possède son histoire, 'vit' et se développe en même temps que toute la société (...). La chose est ordinaire, et ce serait un 'miracle' si le mot 'idéologie', si étroitement lié avec la vie sociale et ses péripéties, n'observait pas cette règle générale" (op. cit., p. 86); cf. también K. Mannheim, *Ideology and utopia. An introduction to the sociology of knowledge*, London/Hnley, Routledge and K. Paul, 1976, pp. 53 ss.; Pierre V. Zima, "Les mécanismes discursifs de l'idéologie", in *Revue de l'Institut de Sociologie*, 4, Bruxelles, 1981, pp. 719-720.

de mejor. en función de lo expuesto, que Raymond Aron haya reducido una tentativa de definición a los vagos términos que identifican la ideología con la idea del adversario, como igualmente se comprende que la concepción marxista de la ideología como "corpus" de pensamientos de la clase dominante, por ser el resultado de un análisis particular de las relaciones sociales y económicas, no puede ser asumida como patrón intranspasable <sup>20</sup>.

Sea como fuere, es posible encontrar al menos un elemento común al confrontar definiciones del concepto de ideología procedentes de autores y cuadrantes muy variados, lo que hace todavía más significativa esa coincidencia: nos referimos al hecho de afirmarse a menudo el carácter de *sistema* que domina una ideología. Así, para Mikel Dufrenne, la ideología "*tend à s'organiser en se rationalisant, à former un système: la cohérence d'un système qui reflète, consacre et perpetue le système social*"; por su parte, Eliseo Veron habla explícitamente de "*ideological system*", subrayando que no es "*the 'output' of the computer but its PROGRAM. From this point of view, then, and at this level of analysis, an 'ideology' may be defined as A SYSTEM OF SEMANTIC RULES TO GENERATE MESSAGES*"; Guy Rocher, situándose en una perspectiva sociológica, define también ideología como "*un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité*"; Massimo Bonfantini, partiendo de una noción difusa y poco controvertida, afirma que "*inquesta accezione è ideologia una qualsiasi elaborazione concettuale sistematica che possieda determinati caratteri specifici che la contraddistinguono rispetto ad altre elaborazioni concettuali sistematiche come le teorie scientifiche o i procedimenti tecnici*"; incluso las formulaciones de filiación claramente marxista no dejan de insistir en el mismo punto: es el caso de Günter Heyden, para quien "*une idéologie est un système de conceptions sociales (politiques, économiques, juridiques, pédagogiques, artistiques, morales, philosophiques, etc.) qui expriment des intérêts de classe déterminés et qui impliquent des normes de conduite, des points de vue et des évaluations correspondants*", y es el caso también de Althusser, reinterpretao el legado marxista y afirmando que "*une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de*

---

(20) Cf. respectivamente R. Aron, "L'idéologie", in *Recherches philosophiques*, nº 6, Paris, 1936-37, especialmente p. 82; K. Marx y F. Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Les Editions Sociales, 1968, p. 75. Analizando el tono despectivo de la concepción marxista de la ideología, Adam Schaff observa que Marx y Engels "*nao se propunham definir o conceito de 'ideologia' num sentido mais lato, comparável àquele em que este termo funciona hoje; o seu único propósito era caracterizar o valor cognitivo da 'ideologia' no sentido mais restrito do termo, tal como era compreendido na época em que significava, por definição, o conhecimento deformado, alterado*" (*História e verdade*, Lisboa, Ed. Estampa, 1974, pp. 160-161).

représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée" <sup>21</sup>.

Las citas podrían multiplicarse aún más e incluso englobar definiciones en las que, aunque no explícitamente formulado, el carácter sistemático de la ideología continúa presente de manera implícita.

Llamaremos la atención, ante todo, hacia el cuño impositivo que afecta a la concepción de la ideología como sistema; en ese orden de ideas, tendremos que reconocer en el sistema ideológico un aspecto constringente, en la medida en que la afirmación organizada de valores, juicios o conceptos tenderá a revestirse de una inclinación normativa que en cierto modo viene a inspirar el curso de prácticas sociales, culturales o políticas <sup>22</sup>. Por otro lado, el ejercicio de esa normatividad no exige, en una primera instancia, la referencia a elementos de contenido, sino sólo la dinámica de una gramaticalidad traducida en la elaboración de formulaciones

---

(21) Respectivamente: M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, U.C.E., 1974, p. 46; E. Veron, "Ideology and social sciences: a communicational approach", in *Semiotica*, III, 1, The Hague/Paris, 1971, p. 68; G. Rocher, *Introduction à la sociologie générale. 1-L'action sociale*, Paris, Editons HMH, 1968, p. 127; M. Bonfantini, "Principi per una semiotica della società", in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 23, Milano, 1979, p. 33; G. Heyden, in M. Buhr y G. Klaus, *Philosophisches Wörterbuch*, apud Michel Vadée (ed.), *L'idéologie*, Paris, P.U.F., 1973, p. 19; L. Althusser, *Pour Marx*, Paris, F. Maspero, 1975, p. 238; cf. también K. Mannheim, *Ideology and utopia*, ed. cit., pp. 49-50. En un artículo reciente sobre las relaciones entre texto literario e ideología, Philippe Hamon observa que "réunir les définitions les plus générales et les plus couramment admises de l'idéologie ne donne pas, d'emblée, pour une recherche qui se consacrerait plus particulièrement à l'étude des rapports existant entre le textuel et l'idéologique, d'outils efficaces ni de pistes très sûrs pour développer cette même recherche" ("Texte et idéologie", in *Poétique*, 49, Paris, 1982, p. 106); las propuestas de definición transcritas y lo que después se expondrá muestran que Hamon (que no alude a ninguno de los autores que hemos citado) no tiene razón.

(22) Lo cual no quiere decir en modo alguno que ese aspecto constringente sea aprehendido como tal por el sujeto de una práctica ideológica: "It (ideology) appears as a certain 'natural' ideas, a certain horizon, an ordinary way of thinkings, 'common sense'. It is not perceived as a limitation, a closure. Ideologies then are not perceived as systems of ideas (though they can be elaborated as systems, 'natural' systems, in, for example, law books); they govern the way people normally act, their feelings of themselves as individuals" (R. Coward y J. Ellis, *Language and Materialism*, Boston, London and Henley, Routledge and K. Paul, 1980, p. 37; subrayados nuestros); por su parte, Pierre V. Zima, refiriéndose a la dimensión colectiva del sujeto del discurso ideológico, apunta en el mismo sentido cuando afirma: "Bien qu'on puisse dire que 'le Sujet agit à travers l'idéologie', il ne lui préexiste pas: c'est au contraire l'idéologie qui préexiste au Sujet. Celui-ci se constitue en Sujet en choisissant certaines valeurs sociales, en s'identifiant à celles-ci" ("Les mécanismes discursifs de l'idéologie". loc. cit., p. 723).

discursivas cuyo tejido significante es capaz de encuadrar y plasmar sentidos ideológicos particulares: por eso Eliseo Veron afirma que una ideología "*est une grammaire d'engendrement de sens, d'investissement de sens dans des matières signifiantes (...). Une idéologie peut (toujours de manière fragmentaire) se manifester aussi sous forme de contenus (c'est peut-être ce qu'on appelle couramment le "discours politique"). Mais le concept d'idéologie (une idéologie) ne peut pas être défini à ce niveau*"<sup>23</sup>. A partir de aquí, es posible llegar a una última conclusión: la de que el carácter sistemático y normativo de la ideología constituye implícitamente una sugestión en el sentido de que la encaramos como dominio susceptible de codificación, englobando, por tanto, signos ideológicos ajustados a la consecución de un cierto grado de eficacia comunicativa. Para hacerlo (y aún antes de haber ceñido este problema al dominio escrito del lenguaje literario) hemos de tomar en consideración la amplitud que caracteriza todo sistema ideológico.

El ámbito del alcance de un sistema ideológico tiene directamente que ver con su integración en un *espacio ideológico*, en cuyo seno se concreta el discurso ideológico en cuanto práctica que sólo se comprende en función de un grado considerable de inserción social. Es justamente por esa inserción por lo que la producción del discurso ideológico escapa, muchas veces, al control directo del sujeto que lo enuncia; en otras palabras, puede decirse que la sujeción del discurso ideológico a principios de organización sistemática, así como su formulación en un espacio de contornos sociales, tienden a diluir la intención consciente en principio inherente a una concepción expresiva de la producción discursiva. Inmerso y participante en un amplio dominio de recepción, absorción y transformación de informaciones de recorte ideológico, el sujeto del discurso acaba por constituir, en cierto modo, un elemento conformado por el espacio que lo envuelve, entendido éste como zona atravesada y configurada por las más variadas manifestaciones de extracción ideológica.

Un importante texto de Bajtin viene a apoyar esta concepción, sobre todo por postular la dimensión eminentemente comunicativa y social del discurso ideológico, así como su vigencia en términos de vinculación individual: "*Les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain interindividuel (...). Il est essentiel que ces deux individus soient socialement organisés, qu'ils forment un groupe (une unité sociale): c'est uniquement à cette condition que peut se constituer un système de signes. Non seulement la conscience individuelle ne peut rien expliquer, mais au*

---

(23) E. Veron, "Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir", in *Communications*, 28, Paris, 1978, p. 15. En cierto modo, Althusser corrobora estas afirmaciones cuando añade a su definición la afirmación de que "*l'idéologie est bien un système de représentations: mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la "conscience": elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur "conscience"*" (op. cit., pp. 239-240).

*contraire elle doit être expliquée elle-même à partir du milieu idéologique et social*"<sup>24</sup>.

Estas afirmaciones, sugiriendo la necesidad de una inmediata reflexión acerca de la pragmática de las prácticas ideológicas, conducen inmediatamente a la postulación de la condición *dialógica e intertextual* del discurso ideológico, en cuanto dimensión por un lado radicada en su inserción social y, por otro lado, susceptible de llevar a la superación de un abordaje predominantemente formalista del proceso de constitución del discurso en causa.

- 2.4 La condición *dialógica e intertextual* del discurso ideológico no puede ser planteada al margen de un concepto dotado de gran relieve en el presente contexto: nos referimos al *ideologema*, antes de nada susceptible de inspirar prácticas operatorias anti-inmanentistas y de llevar a una correlación dinámica del sistema literario con otros sistemas, como es el caso del ideológico.

Es sabido que Julia Kristeva, inspirándose básicamente en las propuestas de P.N. Medvedev, uno de los discípulos de Bajtin, liga el concepto de ideologema a la dimensión social del signo, atribuyendo a aquél "*la fonction qui relie les pratiques translinguistiques d'une société en condensant le mode dominant de pensée*"<sup>25</sup>. Ahora bien, lo que en estas palabras nos interesa no es apenas la valorización de la sociedad (y, en su ámbito, de la historia, de la ideología, de la cultura, etc.) como espacio de encuadramiento de prácticas discursivas; más que eso, importa fijar el sentido de la *condensación* a la que se refiere Kristeva. Pudiendo sugerir la capacidad de reducción y concentración sintética del mencionado "*mode dominant de pensée*", el término "*condensant*" insinúa un sentido más: el de que la ideología sometida a la función del ideologema es transformada (el *Dictionnaire du Français Contemporain* dice que *condenser* es "*faire passer de l'état gazeux à l'état liquide*") y en cierto modo ocultada bajo estrategias de manifestación cuya dilucidación exigirá la referencia a signos específicos.

Pero el concepto de ideologema implica también un dinamismo estrechamen-

---

(24) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit., pp. 29-30. Gramsci confirma estas palabras, insistiendo sin embargo en el cuño activo de lo que Althusser llamaría "*aparatos ideológicos de estado*": "*La prensa es la parte más dinámica de esta estructura ideológica, pero no la única: forma parte de ella todo lo que influye o puede influir directa o indirectamente en la opinión pública: las bibliotecas, las escuelas, los círculos y clubs de diversa categoría, hasta la arquitectura, la disposición de las calles y los nombres de éstas*" (A. Gramsci, *Cultura y literatura*, 4ª ed., Barcelona, Ediciones Península, 1977, p. 341). Cf. también D. Grisoni y R. Maggiori, *Ler Gramsci*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1974, pp. 290-292.

(25) J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, ed. cit., p. 60. El relieve teórico de que hoy disfruta la obra de Julia Kristeva suscitó ya diversos estudios que ayudan a clarificar conceptos como el de *ideologema*: es el caso de M. Quaghebeur, "*Julia Kristeva, une philosophie de l'avant-garde*", in *Les lettres modernes*, t. 24 n° . 4, 1972, pp. 360-388, y el de M. Adriaens, "*Ideology and Literary Production: Kristeva's Poetics*", Peter V. Zima (ed.), *Semiotics and dialectics. Ideology and the text*, ed. cit., especialmente pp. 196-200.

te relacionado con los componentes histórico-sociales ya aflorados y traducido en la "fonction intertextuelle que l'on peut lire 'matérialisée' aux différents niveaux de la structure de chaque texte" <sup>26</sup>. Lo que esto significa es que, sin abdicar de las incidencias ideológicas que su funcionalidad comprende, el ideograma nos conduce al problema de la *intertextualidad* en cuanto factor de activación de una productividad discursiva a la que la ideología no puede ser ajena.

Se trata de una cuestión que no nos compete disecar, en el plano teórico, sino tan sólo referir en función de las consecuencias operatorias que su concepción puede arrastrar. Esas consecuencias se vislumbran, por lo demás, en el propio testimonio de los escritores que, de una u otra forma, han reflexionado sobre el carácter intertextual de la producción literaria: es el caso, por ejemplo, de Baudelaire, al aludir al "*palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire*", o de Ricardo Reis, afirmando que "*deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero*" <sup>27</sup>. Para ambos, lo que importa destacar es la imposibilidad de leer el discurso literario como mensaje cerrado sobre sí mismo; no pudiendo liberarse de una ancestral herencia de referencias culturales, el escritor no produce, por lo tanto, un texto rigurosamente original, sino un eco en el que se proyectan y prolongan discursos ajenos. Pero para percibir hasta qué punto la intertextualidad abarca la producción ideológica, tendremos que recurrir a las preciosas reflexiones de Bajtin sobre la materia.

Al estudiar la obra de Dostoievski, Bajtin definió el carácter polifónico de la novela, entendida como articulación e interacción de "voces" irreductibles a un mensaje monológico y semánticamente homogéneo. De ahí la importancia asumida, en el contexto de la poética bajtiniana, por el concepto de *dialogismo*, precursor en cierto modo del de *intertextualidad* y más incisivo que éste en cuanto a resonancias

---

(26) J. Kristeva, *op. cit.*, p. 114.

(27) Respectivamente: Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 145; F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*; textos establecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Edições Atica, s/f., p. 390. No siempre, con todo, este fenómeno es encarado de forma pacífica: Harold Bloom se refirió a varios poetas fuertemente perturbados por la conciencia de la herencia poética a la que no consiguieron escapar: "*Wordsworth's Great Ode fights nature on nature's own ground, and suffers a great defeat, even as it retains greater dream. That dream, in Wordsworth's ode, is shadowed by the anxiety of influence, due to the greatness of the precursor-poem, Milton's Lycidas, where the human refusal wholly to sublimate is even more rugged, despite the ostensible yielding to Christian teachings of sublimation*" (*The Anxiety of influence*, New York, Oxford Univ. Press, 1973, p. 10). Recientemente Gérard Genette, en el curso de trabajo exploratorio (*Introduction à l'architexte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, pp. 85-90), intentó sistematizar las varias modalidades de aquello a lo que llama *transtextualidad*, a saber: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Sólo en función de esa sistematización se comprende la acepción restrictiva (cita, plagio, alusión) con que Genette utiliza el término *intertextualidad* (Cf. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 7-14).

de orden ideológico; de hecho, para Bajtin, "se ci immaginiamo l'intenzione, cioè la tendenza verso l'oggetto, di questa parola sotto forma di un raggio, allora il vivo e irrepetibile juego dei colori e della luce nelle sfaccettature dell'immagine da essa construita si spiega con la rifrazione del raggio-parola non nell'oggetto stesso (...), ma con la sua rifrazione nel mezzo delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, attraverso il quale passa il raggio, tendendo verso l'oggetto: l'atmosfera sociale della parola, atmosfera che circonda l'oggetto, fa brillare la sfaccettature della sua imagine". Y añade a reglón seguido: "La parola, avanzando verso il suo senso e la sua espressione attraverso un mezzo di parole altrui e di molteplici accenti, consonando e dissonando coi vari momenti di questo mezzo, può organizzare in questo processo dialogico la propria fisionomia e il proprio tono stilistici"<sup>28</sup>.

Pero el dialogismo bajtiniano sólo nos interesa en la medida en que se relaciona estrechamente con la pluridiscursividad y con la contextualización que su práctica implica, una y otra en cierta medida insinuadas ya en las citas transcritas. En el primer caso, se trata de acentuar que la práctica discursiva no reviste un aspecto monológico, procediendo más bien de la conjugación de venas discursivas autónomas; en el segundo caso, lo que está en causa es la vigencia y la utilización de esa pluridiscursividad en función de contextos precisos y dotados de contornos sociales, políticos e ideológicos que no pueden dejar de contaminar el/los discurso(s) producido(s)<sup>29</sup>. Sólo que, si es cierto que estas nociones permiten articular estrechamente

---

(28) *Estetica e romanzo*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1979, p. 85. En el prefacio titulado "Une poétique ruinée" que acompaña *La poétique de Dostoievski* (Paris, Seuil, 1970), Julia Kristeva señala la dificultad de traducción del vocablo *slovo* utilizado por Bajtin en el original de sus reflexiones. "Son premier sens direct et courant est "mot" (parola en la versión italiana citada de Clara Strada Janovia), et c'est ainsi qu'il a été traduit; mais il veut dire aussi, plus rarement et avec une légère connotation archaïque ou métaphorique, "discours" (...). Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un "je" multiplié peut occuper simultanément. Dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre —du destinataire— il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre" (op. cit., pp. 12-13). Recientemente han sido publicados apuntes de Bajtin que especifican lo siguiente: "Per parola (enunciazione, opera di discorso) altrui intendo ogni parola di ogni uomo detta o scritta nella sua (cioè nella mia) o in una qualsiasi altra lingua, ossia ogni parola non mia. In questo senso tutte le parole (enunciazione, opere di discorso e di letteratura), tranne le mie proprie parole, sono parola altrui" ("Dagli appunti del 1970-71"), in *Intersezioni*, I, n.º 1, Bologna, 1981, p. 135).

(29) Cf. *Estetica e romanzo*, pp. 99-103. Cuando recientemente se acercó a la producción teórica del "Círculo Bajtin" (abordando también el complejo problema de la autoría de los textos salidos de la pluma de Bajtin y de sus colaboradores V. N. Voloshinov y P. N. Medvedev), Todorov señaló las connotaciones ideológicas que rodean la valoración del contexto en la producción discursiva: "On sent que la socialité de l'énoncé convient bien aux intentions explicitement marxistes de Voloshinov/Bakhtine au cours de cette période; il serait selon lui (comme auparavant pour Medvedev/Bakhtine) aussi néfaste d'oublier les méditations qui rapportent le social au linguistique, que d'ignorer l'existence même de cette relation" (*Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, ed. cit., pp. 71-72).

la producción literaria y el discurso ideológico, no es menos cierto que esa articulación se produce, por ahora, sólo en el plano de las formulaciones sintagmáticas, ignorando el carácter sistemático que puede subyacer a la discursividad concretada. Importa así que operemos un salto cualitativo que nos conduzca del mensaje al código, centrando en el ámbito del segundo el análisis de la pluridiscursividad ideológico-literaria; en cierto modo, las referencias kristevianas a la *intertextualidad*, sobre todo si tenemos en cuenta su evolución conceptual, atestiguan la pertinencia de esta propuesta. Así, en un texto de 1968, Julia Kristeva afirmaba que "*le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles*" añadiendo más adelante: "*Le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte*"<sup>30</sup>; pero en otra obra (de 1972-73), en que sintomáticamente intenta distinguir la intertextualidad de la "crítica de fuentes" (ésta sí, construida normalmente a partir de la simple confrontación de mensajes literarios, en el cuadro metodológico de la historia literaria), Kristeva acentúa que "*le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre*"<sup>31</sup>.

No es casual que, en esta última cita, Kristeva hable de sistema(s) de signo(s), ni es inconsecuente que, inmediatamente después, proponga la adopción del término *transposición* para substituir al de *intertextualidad*; lo que así implícitamente se insinúa es la necesidad de pasar al plano de la interacción y del cruce de códigos, visibles en la superficie de la textualidad, pero trascendiendo (y antecedendo) a la peculiaridad de su formulación material. Cuando Jorge de Sena, en un largo poema de *Metemorfoses*, alude a un cuadro de Goya ("*Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror, /foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/há mais de um século e que por violenta e injusta/ofendeu o coração de um pintor chamado Goya, /que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/e de amor*"<sup>32</sup>) es posible, obviamente, establecer una relación entre el texto poético y la tela pintada; sólo que esa conexión, pasando más allá de la materialidad de formulaciones artísticas distintas en cuanto a los procesos de representación, debe ceñirse al nivel del sistema ideológico y del sistema temático en cierto modo común a ambos.

En función de lo expuesto, parece posible afirmar que la pluridiscursividad ideológico-literaria sólo será debidamente analizable a partir del plano de los sistemas de signos y de la aceptación de su autonomía relativa. Esto significa que el discurso ideológico, combinado con (e insinuado en) el discurso literario, procede de un código propio que no abdica de su especificidad por tener que ajustarse a las estrategias discursivas propias del lenguaje literario. Ese ajuste pasa, no obstante, por una estrecha conjugación de sus signos con los que son propios de los códigos técnico-literarios, constituyéndose así no ya una relación de intertextualidad, en el sentido primordial de la expresión, sino una articulación inter-sistemática en la cual está presupuesta la importancia conferida a la confluencia de códigos (ideológicos, por un la-

(30) J. Kristeva, *Σημειωτική*. *Recherches pour une sémanalyse*, ed. cit., pp. 255 y 257.

(31) J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris Seuil, 1974, p. 54.

(32) Jorge de Sena, *Metamorfoses*, in *Poesia-II*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 127-128.

do; técnico-literarios, por otro); de esa confluencia es de donde resulta un tejido discursivo que procura alcanzar un cierto grado de eficacia ideológica, sin postergar su condición de entidad estético-literaria.

2.5 Si aludimos a la ideología y al discurso ideológico en los términos en que hasta ahora hemos venido haciéndolo es porque nos parece que nos hallamos ante un dominio susceptible de un tratamiento metodológico de tipo semiótico. Pensamos, pues, que se justifica, en este contexto, el hablar de *semiótica de la ideología*, esto es, de un campo de reflexión teórica que, subordinándose a las premisas genéricas de la semiótica, valore en el problema de la ideología diversos aspectos ya analizados aquí: su carácter sistemático, la tendencia impositiva y normativa que de ello se deriva, la integración y vigencia social propia de toda ideología, etc. Por lo demás, una de las definiciones que invocábamos (la de Eliseo Veron), al hablar explícitamente de reglas semánticas destinadas a generar mensajes, apuntaba hacia la posibilidad de establecer un sistema de signos específicos al que aquí llamaremos *código ideológico*.

Aclaremos ya que la circunstancia de hablar de *código ideológico* en singular no autoriza a ponerlo en situación de igualdad con relación a otros códigos particulares; si es posible aludir a *un* código retórico es porque, en este caso, se trata de un dominio semiótico en cierto modo trans-histórico, caracterizado sin duda por oscilaciones de popularidad y por grados variables de especialización y pormenorización signica, pero en cualquier caso dotado de una especificidad técnico-discursiva inmutable a lo largo de los tiempos. Ya el código ideológico se inscribe en el cuerpo de una historicidad cuyas coordenadas no le son ajenas, lo que obliga a considerar la constitución y articulación semántica de sistemas de signos adecuados a la configuración de cada época cultural. Por eso, una obra literaria romántica podrá estar dominada por un código ideológico relacionado con la filosofía idealista y con principios socio-económicos de extracción liberal; a su vez, el Naturalismo incluirá un código ideológico influenciado por corrientes de pensamiento (Positivismo, Determinismo, etc.), por metodologías experimentales y por disciplinas científicas (por ejemplo, la Sociología comtiana) inherentes a su visión del mundo.

Esta cuestión tiene que ver, en primera instancia, con la dimensión *paraliteraria* del código ideológico. De hecho, este no se define como conjunto de normas exclusivas del lenguaje literario, que comparte su vigencia con otros ámbitos genéricamente culturales y afectados también por su productividad; nos referimos, por ejemplo, al hecho de ser posible aprehender en una obra cinematográfica, en una tira cómica, en un tratado jurídico o en un relato de prensa un substrato ideológico común a una novela o a un poema, pero no exclusivos de ellos. Por otra parte, cuando llamamos la atención hacia las afinidades entre un texto de Jorge de Sena y una tela de Goya, nos referimos precisamente al dominio ideológico (y también a la temática, en este aspecto dotada de idéntico perfil), en cuanto información común a fenómenos artísticos muy diversos por lo que se refiere a la especificidad técnica de los respectivos procedimientos de representación.

A partir de aquí, es posible ya intentar una definición informada por las premisas descritas; así, entenderemos por *código ideológico* todo sistema de signos capaz de expresar discursivamente los principios fundamentales de una determinada ideología, subordinando su productividad a estrategias de articulación sintáctica y

de manifestación sintonizadas con la condición estético-verbal del discurso literario en que dicha productividad se encuadra. Para que esta concepción adquiera consistencia son necesarias, no obstante, algunas aclaraciones adicionales.

Comenzaremos por observar que la información propiciada por el código ideológico posee un nivel propio de inserción en la estructura polifónica y orgánica de la obra literaria. Recuérdesse, a este propósito, que teóricos como Roman Ingarden y Umberto Eco, empeñados en describir el fenómeno literario en términos no sintagmaticistas, se dieron cuenta justamente de la existencia de diversos niveles de manifestación de los diferentes componentes del discurso literario, contemplando implícita o explícitamente zonas de vigencia ideológica: el estrato de las objetividades presentadas, en el caso de Ingarden; el nivel de las expectativas ideológicas, en Umberto Eco<sup>33</sup>. No proceder así equivaldría a ignorar, por un lado, la peculiaridad literaria y la funcionalidad propia de recursos versificatorios, signos técnico-narrativos, figuras de retórica, etc., y, por otro lado, despreciar la ya referida dimensión paraliteraria del código ideológico.

Pero esto no significa que los componentes propiamente literarios sean ajenos al proceso de información ideológica. Sólo que su incidencia en este campo se subordina normalmente al estatuto jerárquico de que disfruta el código ideológico, lo que le atribuye una posición como que englobante y comprensiva en relación a los códigos estrictamente literarios. En otras palabras, esto quiere decir que el eventual significado ideológico de esos sistemas literarios es apenas mediato, en la medida en que remiten a las actitudes ideológicas que remotamente sugieren su utilización: más allá de su funcionalidad propia, una ordenación temporal de tipo retrospectivo puede ser inspirada por un sistema ideológico causalista y determinista. Pero este hecho, sin afectar a la comunicación ideológica en cuanto dinámica directa o indirectamente implicada en un proyecto de poder, nos obliga a reflexionar sobre la particular configuración de los signos ideológicos.

2.6 En un texto consagrado a las relaciones entre la ideología y la filosofía del lenguaje, M. Bajtin afirma que toda representación ideológica carece de signos, acentuando las virtualidades de las que, en este aspecto, puede disfrutar "*toute image artistico-symbolique à laquelle un objet physique donne naissance*". Y concluye: "*L'objet physique est alors converti en signe et, sans cesser pour autant d'être une partie de la réalité matérielle, il reflète et réfracte dans une certaine mesure une autre réalité*"<sup>34</sup>. Ahora bien, si recordamos que, como ya observamos anteriormente,

---

(33) Cf. respectivamente: Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, ed. cit. pp. 317 ss., y Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1975, pp. 165-166.

(34) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit. pp. 25-26. En los comienzos de la constitución de la semiótica, Charles Morris se pronunciaba en términos en general concordantes con las afirmaciones de Bajtin: "*Assim, a obra de arte, verbal ou não-verbal, pode, não só significar designativamente, apreciativamente e perscrutivamente, mas também representar ou corporizar os valores operatórios, conceptuais e objectuais; e tal como outros produtos humanos, pode ser usada para muitos fins*" (*Signos e valores*, Lisboa, Via Editora, 1978, p. 105).

Bajtín confiere a la palabra potencialidades considerables de significación ideológica, tendremos razones suficientes para llevar a cabo una reflexión acerca del signo ideológico, teniendo en cuenta prioritariamente su funcionalidad literaria.

De acuerdo con lo que en otro lugar escribimos, podemos entender por *signo ideológico* "tout élément qui, se soumettant à une formulation textuelle d'incidence esthétique-littéraire et à une certaine pratique combinatoire (dimension syntactico-signifiante), renvoie à des signifiés d'ordre axiologique (dimension sémantique) qui visent de façon plus ou moins explicite la situation historique et les coordonnées politiques et sociales de ses interprètes (dimension pragmatique)"<sup>35</sup>. Además de estrechamente dependiente de los términos en que nos hemos referido al código ideológico, esta concepción marca deliberadamente la triple dimensión del signo ideológico con el fin de distinguir en él aspectos particulares susceptibles de valoración propia. Así, si por un lado el componente semántico fue ya analizado cuando nos acercamos al problema de los sentidos ideológicos, y si, por otro lado, la pragmática ideológica merecerá más adelante un tratamiento destacado, cabe ahora dilucidar sobre todo la dimensión manifestativa inherente a todo signo y que se revela, en este contexto, particularmente importante.

Ya sabemos que la representación ideológica se consume normalmente por la vía sinuosa que su inserción estético-literaria aconseja. De aquí se deriva que el signo ideológico asume un aspecto particular que en cierto modo podemos considerar híbrido: de este modo, si es cierto que los sentidos ideológicos participan de la condición paraliteraria inherente al código en que se inscriben, no es menos cierto que su elaboración discursiva (significante) se reviste de procedimientos técnico-literarios que pueden dificultar considerablemente su descodificación. Sucede que, siendo difícil reivindicar para el signo ideológico la condición de iconicidad que William Wimsatt Jr. atribuye al discurso poético<sup>36</sup>, es obvio que su eficacia

---

(35) "Le discours de l'idéologie", in *Le journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VIII, 1-2, 1980-81, p. 149.

(36) No se olvide que la iconicidad de que habla Wimsatt proviene, ya de las características fónico-estilísticas del discurso poético (ritmo, metro, etc.), ya de su dimensión eminentemente metafórica y simbólica: "It seems worth reiterating that both the logical and the counterlogical qualities of style are iconic. In an abstract and relational way they present the things which language is otherwise occupied in designating. Poetic symbols—largely through their iconicity at various levels—call attention to themselves as symbols and in themselves invite evaluation (...). The iconic structure of logical and counterlogical style, especially the later, are texture and polish of the verbal structure" (*The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington, Univ. of Kentucky Press, 1967, p. 127). Este carácter "hiperverbal" e icónico atribuido al discurso poético no nos parece evidente en el caso de los signos ideológicos, en virtud fundamentalmente de las exigencias de la ocultación propias de la integración de la ideología en el lenguaje literario; por lo demás, las tesis defendidas por Wimsatt están lejos de ser pacíficas e incontestables, como lo prueban las críticas que les dedicó Eliseo Vivas (cf. *The artistic transaction and essays on the theory of literature*, s/l., Ohio Univ. Press, 1963, pp. 232 ss. y 239-240).

representativa acaba por ser limitada, no pudiendo alcanzar la inmediatez propia de ciertos signos literarios; de hecho, si una aliteración es capaz de sugerir, a partir de su configuración fónica, un determinado sentido, ya un personaje o un tema pueden exigir un laborioso esfuerzo de contextualización, en función del cual se desvela el sentido ideológico que eventualmente implican.

Por otro lado, conviene no olvidar que la inserción estético-literaria del código ideológico tiende a afectar su vigencia con condicionamientos propios de los códigos técnico-artísticos, los cuales inciden en especial en el plano de la manifestación: nos referimos, en primer lugar, a la complejidad y al cuño sofisticado de que se reviste la semiosis literaria, ya insinuada cuando aludimos a la elaboración discursiva del signo ideológico. En segundo lugar, la comunicación literaria, no consiguiendo evitar la contingencia que se deriva de la fluidez y de la débil impositividad de sus sistemas de signos, difícilmente asegurará una manifestación de los signos ideológicos regida por estrategias de expresión significante absolutamente irrevocables; en cierto modo, las limitaciones que acabamos de describir tienen que ver con las diferencias entre los sistemas de señales (por ejemplo, el código de la circulación) y los códigos culturales, en cuyo contexto encontramos los ideológicos. Refiriéndose a esas diferencias, Cesare Segre afirma "*(I codici culturali) Non sono costituiti di elementi discreti, perché lo spirito d'osservazione o l'esperienza dei vari interpreti si rifanno, nella decifrazione dei fenomeni, a dati più o meno ampi, particolarizzati e strutturati. Non sono insieme chiusi, perché il repertorio delle esperienze è strettamente personale, e l'assieme delle esperienze eterogeneo. Non si raggruppano in un solo sistema, ma in vari sistemi con limiti mal definiti e variabili secondo gli individui. L'esperienza è insomma un magma indifferenziato, entro il quale ogni persona coglie, seleziona e ordina le sue percezioni istituendole a conoscenze*"<sup>37</sup>.

A partir de aquí, parece posible plantear otro problema ligado a la funcionalidad literaria de los signos ideológicos: el de la posibilidad de su inventariación en repertorios definidos e inmutables. Problemática desde un principio, si hacemos caso de las palabras de Cesare Segre ("*Non sono insieme chiusi...*"), esa hipótesis acaba por desvanecerse si evocamos una característica ya aludida que alcanza de forma perceptible los códigos ideológicos: su historicidad, que hace que se alteren, en función de una evolución cultural más o menos brusca, los principios y los valores fundamentales que los orientan y, con ellos, los vectores semánticos que les corresponden. El Renacimiento no afirma los mismos sentidos ideológicos (madurez y ple-

---

(37) C. Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47. Otro semiólogo italiano, Giorgio Prodi, repueba los paralelismos "*tra sistemi culturali e sistemi biologici. Questi si formano sulla base di questi, e la macchina della genesi è fondamentalmente la stessa: ciò non toglie che siano profondamente diversi proprio nel risultato finale, essendo gli uni, nel vero senso della parola, codici, cioè strutture fisse transmissibili, variabili solo con la selezione di errori causali, essendo le altre invece modulabili, non selezionate dalla idoneità della funzione, ma anticipate dalla attività ipotetica*" (*Le basi materiali della significazione*, 2ª ed., Milano, Bompiani, 1977, p. 151).

nitud humana, tendencia universalista, experimentalismo, dinámica expansionista, etc.) que se establecen en el Modernismo (modernidad, crisis de la personalidad, vivencia del tedio, dinámica de ruptura, etc.); y dentro de una misma época histórico-cultural (sobre todo cuando —como en el caso, por ejemplo, del Romanticismo— se arrastra por un espacio de tiempo prolongado y lleno de contradicciones) es posible encontrar dominantes semánticas diversificadas, cuando no antagónicas.

Otro factor concurre aún para inviabilizar el establecimiento de un repertorio rígido de signos ideológicos: el vigor de ciertas dominantes discursivas, normalmente ligadas al perfil de los períodos literarios y de un modo general identificadas con los géneros literarios. De este modo, si confrontamos dos modalidades de discurso tan diversas como el soneto y la novela, fácilmente aceptaremos que no sólo esa diversidad depende estrechamente de condicionamientos periodológicos específicos sino también que las mencionadas dominantes discursivas (desde la opción verso/prosa a la economía interna del texto) aconsejan estrategias de elaboración signica a ellas ajustadas.

- 2.7 Esto no impide que, a pesar de todo, sean aquí referidos elementos de extracción estético-literaria susceptibles de ser encarados como signos ideológicos. Ténganse en cuenta, por ejemplo, las virtualidades de significación ideológica de componentes diegéticos como el *personaje* o el *espacio*. En el primer caso, sabemos que el personaje de ficción constituye, ante todo, una figura dotada de ideología propia, la cual entra en conexión no sólo con la de otros personajes del mismo universo diegético, sino también con la del narrador que la describe y comenta sus actitudes; de esta tela de relaciones, a veces muy espesa y eventualmente comprendiendo una esquematización actancial más o menos compleja, se deriva una discursividad capaz de contribuir a la manifestación del código ideológico. A su vez, el *espacio* puede también estar dotado de una cierta densidad ideológica, sobre todo cuando en él concurren atributos de orden social (educación, costumbres, conflictos socio-económicos, escenarios históricos, etc.) a los cuales son inherentes motivaciones ideológicas de este modo insinuadas de forma variablemente discreta; además de eso, el espacio puede aún (como sucede con todo signo ideológico) articularse con otros signos y con ellos completar su funcionalidad: el *tipo social* se afirma como simbiosis de componentes humanos y sociometales y, por otro lado, el espacio físico puede revestirse de valor simbólico cuando un elemento del escenario material (desde el aspecto de una mansión hasta un simple pormenor decorativo) se manifiesta apto para evocar valores de contornos ideológicos.

Justamente el *símbolo*, en función del contexto de referencia en el que es elaborado, no es raro que se revele dotado de incidencias ideológicas muy claras, en este caso favorecidas por dos características básicas que marcan el proceso de simbolización: su naturaleza en principio motivada y el hecho de que en ese proceso se instaure la relación de un objeto o situación concreta con un valor abstracto. De este modo, cuando Baudelaire describe el vuelo majestuoso del albatros, lo que se plantea es la constitución de un símbolo que remite a sentidos (superioridad, distanciamiento, elegancia, etc.) claramente dependientes de un código ideológico de tipo idealista y anti-burgués; pero esos sentidos, por la configuración temática que denotan, sugieren otro procedimiento de significación ideológica: nos referimos a la even-

tual utilización de los *temas* en cuanto unidades destinadas también a desvelar las líneas de fuerza de un sistema ideológico articulado con los restantes códigos que estructuran el discurso literario. Se trata, en este caso, de unidades sónicas bivalentes, dado que no sólo cumplen la función que les cabe en su propio código (el temático), sino que, incluso consideradas en la globalidad de un elenco internamente coherente, pueden insinuar principios axiológicos cargados de inequívoca incidencia ideológica.

Pero el dominio en el que más visiblemente se transparentan las líneas de fuerza del código ideológico es el de la *expresión de la subjetividad*. Fomentado especialmente por los trabajos de Benveniste, el estudio de la subjetividad en el discurso literario se revela particularmente fecundo en el ámbito de la narrativa, sobre todo porque de ahí surge a veces como manifestación en cierto modo excepcional: por ser la lírica la forma discursiva en principio derivada de la hipertrofia de la subjetividad y porque ciertos períodos literarios (el Realismo, el Neorrealismo) aspiran esporádicamente a prácticas narrativas de tipo objetivo, el afloramiento de la subjetividad del narrador, afirmándose como diferencia o ruptura, traiciona un sistema ideológico que en primera instancia se desearía oculto, pero que acaba al final por hacerse notar de manera tanto más significativa cuanto más "abusiva" es su revelación.

De este modo, consideraremos signos ideológicos aquellas formulaciones genéricamente encaradas como *registros de la subjetividad*: discurso valorativo, discurso figurado, discurso connotativo y discurso abstracto constituyen otras tantas modalidades de insinuación de aspectos particulares de un sistema ideológico. En la medida en que su incidencia textual es normalmente puntual (un adjetivo, una comparación, una expresión connotada, etc.), esa insinuación puede entenderse como parcelar y fragmentaria; en otras palabras, esto quiere decir que sólo a partir de un conjunto significativo y semánticamente redundante de formulaciones subjetivas es posible inferir una significación ideológica dotada de cierta consistencia. Así es como el juicio de un narrador a propósito de un personaje o de una situación particular puede sugerir una posición de solidaridad o distanciamiento en relación con tales elementos; y estando esos elementos dotados de eventual resonancia ideológica, naturalmente que también lo está la actitud subjetiva asumida con ellos. En un caso especial (el del discurso abstracto), el signo ideológico llega a reclamar para sí una cierta autonomía por ser el discurso abstracto "*les réflexions 'générales' qui énoncent une 'vérité' hors de toute référence spatiale ou temporelle*"<sup>38</sup>, su enunciación confiere al enunciado un tono sentencioso y generalizante visiblemente inspirado por el alcance (también) extra-literario del código ideológico. Cuando el narrador de *Le Rouge et le Noir* se refiere a "*cette beauté modeste et touchante, et cependant pleine de pensées que l'on ne trouve point dans les classes inférieures*"<sup>39</sup> o cuando, en *O Primo Bazilio*, se habla de uno "*daqueles momentos em que os temperamentos sensíveis têm impulsos indomáveis*"<sup>40</sup>, parece claro que la formulación

---

(38) T. Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

(39) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 95.

(40) Eça de Queirós. *O primo Bazilio*, 4ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s/f., p. 240.

abstracta de estas afirmaciones les confiere una dimensión ideológica inequívoca, la cual carece, sin embargo, de una conjugación con los restantes signos ideológicos patentes en el discurso, operación fundamental para aprehender en su sistematicidad y estructuración interna el código ideológico vigente <sup>41</sup>.

Hasta ahora, no obstante, nos hemos referido sobre todo a signos ideológicos cuya representación semántica se procesa de modo relativamente explícito. No siempre, sin embargo, acontece así; en efecto, parece legítimo suponer también que la significación ideológica puede consumarse, en el contexto del discurso literario, de forma mediata, difusa y débilmente convencionada; en este orden de ideas, una cierta opción estilística, una estrategia discursiva particular, una determinada técnica literaria, pueden remitir a sentidos ideológicos precisos, los cuales son evocados ante todo en función de las opciones mencionadas. Así, si un poeta como Ricardo Reis opta por soluciones artísticas de filiación clásica o si en el *Ulysses* de James Joyce el monólogo interior revela una proyección innegable, es el simple recurso a esos procedimientos técnico-literarios el que es capaz de desvelar actitudes ideológicas sintonizadas con el código ideológico instaurado; en otros casos, es la circunstancia de recurrirse con insistencia, en una determinada práctica discursiva, a la representación simbólica, lo que puede remitir a significados ideológicos precisos, incluso antes de inquirirse cuáles sean los sentidos inherentes a esos símbolos. De acuerdo con estos principios, ha sido posible demostrar que la dinámica de la acción en novelas de George Eliot y Thomas Hardy corresponde a motivaciones ideológicas precisas, enraizadas en el contexto social y cultural de la segunda mitad del siglo XIX <sup>42</sup> y así sutilmente reveladas, por medio de procedimientos (ritmo temporal, estructuración de la intriga, etc.) cuya eficacia ideológica exige, por otra parte, la labor de contextualización y la correlación signica a que hicimos referencia.

Estas indicaciones (que aquí valen sobre todo como propuestas operatorias) exigen dos observaciones: en primer lugar, debe aclararse que las virtualidades interpretativas expuestas no consienten generalizaciones abusivas; el hecho de que el soneto constituya una forma poética dotada de cierta consistencia técnico-literaria (sistemas métrico, estrófico, rimático, etc.) no obliga a encararlo como signo ideológico unívoco, no sólo porque su utilización se consumó en períodos distanciados cronológica y culturalmente (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Parnasianismo,

---

(41) Es prácticamente a este dominio de lo subjetivo en la narrativa (y ciñéndose en especial a la esfera de lo valorativo) a lo que se limitan los esfuerzos de Ph. Hamon (cf. "Texte et idéologie", in *Poétique*, 49, Paris, 1982, pp. 112 ss.), en el sentido de detectar aquello a lo que denomina el "efecto-ideología" en el texto literario. Mucho más sistemática y desarrollada, sobre todo en lo tocante a la descripción de los "lugares de inscripción" de la subjetividad en el lenguaje, es la obra de C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980 (cf. especialmente el cap. 2), que viene a confirmar elocuentemente las incidencias ideológicas que pueden caracterizar la elaboración subjetiva del lenguaje verbal.

(42) Cf. Gillian Beer, "Plot and the analogy with science in later nineteenth-century novelists", in E. Shaffer (ed.), *Comparative criticism*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1980, pp. 131-149.

etc.), sino también porque tal utilización puede tener motivaciones tan variadas como la pura imitación formal de finalidad lúdica, la creación del *pastiche* o la simple fidelidad acrítica a modelos de escuela en momentos de declinio artístico, motivaciones esas que una lectura ideológica no debe ignorar. En segundo lugar, esta significación connotada no elimina la necesidad de una confirmación de los vectores ideológicos insinuados, verificándose si los restantes signos ideológicos utilizados sintonizan con los vectores mencionados, contribuyendo así a conferir al texto la cohesión y el carácter no aleatorio que son la garantía de un cierto índice de calidad estético-literaria.

Estamos, de este modo, en condiciones de concluir, con Ferruccio Rossi-Landi, que *"una vez reconocido el carácter íntimamente lingüístico de la ideología, todo lo que sabemos acerca del lenguaje y de los demás sistemas signicos puede ser aplicado conscientemente al estudio de las ideologías y a su desmistificación. La ideología ya no se nos presenta como una nebulosa de sentimientos o ideas no expresadas sino como una estructura relativamente objetiva, en la que podemos excavar con instrumentos analíticos modernos"*<sup>43</sup>.

### 3. PRAGMATICA IDEOLOGICA

3.1 Una reflexión sobre la *pragmática ideológica*, en el contexto presente, se deriva directamente de los términos en que hemos planteado la vigencia del código ideológico y el estatuto de sus signos, y no puede ser disociada de la más amplia cuestión de la comunicación ideológica y de los factores que la propician.

Afirma Emilio Garroni que *"todo acto cultural (por ejemplo, un acto cognoscitivo, incluso un acto práctico o, en ciertas condiciones, una respuesta emotiva) conlleva también inevitablemente una instancia valorativa social y por lo tanto comunicativa: es impensable que la actividad cognoscitiva pueda desarrollarse de manera autónoma y específica sin ser a la vez una actividad semiótica, como es impensable también que no haya una relación inversa entre actividad semiótica y actividad cognoscitiva. No se puede conocer si no se puede comunicar lo que se conoce, ni se puede comunicar si no se conoce lo que se comunica"*<sup>44</sup>. Pues bien, si atendemos al componente cognoscitivo que el discurso literario, en parte por su dimensión ideológica, lleva consigo, fácilmente aceptaremos la necesidad de intentar precisar los contornos del proceso comunicativo inherente a la circulación literaria de la ideología; por otro lado, tampoco la propia práctica literaria (en cuyo cuadro se inscribe, en este trabajo, el discurso ideológico) puede ser pensada al margen de una problemá-

---

(43) F. Rossi-Landi, *Ideología*, ed. cit., pp. 249-250. Nótese que Rossi-Landi utiliza el adjetivo "lingüístico" para referirse de un modo general a los sistemas signicos de expresión verbal (cf. *op. cit.*, p. 233).

(44) E. Garroni, *Projecto de semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 249.

tica eminentemente comunicativa: ya la perspectivemos en los términos prioritariamente sociológicos perfilados por Robert Escarpit (con la inherente preponderancia de elementos técnico-comerciales, socioculturales y también estéticos e ideológicos), ya la adscribamos estrictamente al ámbito metodológico de la semiótica, siempre nos enfrentaremos con problemas ligados al vasto dominio de la comunicación. Cuando I. Lotman, sintetizando en cierta manera la segunda de las ópticas apuntadas, se refiere a la esencia de la comunicación artística, lo hace en los siguientes términos: "*Pour qu'un acte de communication artistique ait en général lieu, il est nécessaire que le code de l'auteur et le code du lecteur forment des ensembles d'éléments structurels qui se croisent, —par exemple, que le lecteur comprenne la langue naturelle dans laquelle le texte est écrit. Les parties du code qui ne se croisent pas constituent précisément le domaine qui se déforme, se métisse, ou se reconstruit par tout autre moyen lors du passage de l'auteur au lecteur*"<sup>45</sup>.

De lo citado se deduce que es inevitable una confrontación de códigos entre los dos protagonistas de la relación comunicativa; esa confrontación adquiere, pues, un doble sentido: ante todo, se entiende en la acepción de cotejo de los sistemas de signos implicados en el acto comunicativo, pero puede entenderse también como situación discretamente conflictiva, en la medida en que puede ser traducida por un intento de imposición de códigos que el receptor se ve obligado a aceptar. Naturalmente estamos pensando sobre todo en el código ideológico y en la propensión impositiva que eventualmente venga a caracterizar su utilización.

No hay que olvidar que las prácticas ideológicas se revisten de una considerable amplitud y que, sobre todo, recurren a instrumentos tentaculares y omnipresentes: desde el poder de los *mass media* hasta el discurso político propiamente dicho, pasando por las manifestaciones culturales y artísticas más diversas, todo nos habla el lenguaje de la ideología. Y a todos estos instrumentos (cuya dinamización presenta muchas veces procedimientos y objetivos similares a los de la pura actividad propagandística) es común un conjunto de problemas apoyados, en nuestra opinión, sobre dos ejes: el de la eficacia ideológica, considerada como objetivo último de todo discurso ideológico, y el de las estrategias que deberán ser privilegiadas para alcanzar tal desideratum. Por consiguiente, una reflexión sobre el discurso literario en cuanto espacio de manifestación de la ideología no podrá despreciar su dimensión pragmática, ya que la eficacia a la que aludimos sólo se entiende en función de una labor comunicativa que busca llegar al destinatario, sin olvidar que el impacto derivado de esa labor se liga esencialmente a la dimensión semántica propia de todo mensaje de cuño ideológico. Por eso la comunicación ideológica debe ser relacionada con un problema que normalmente se plantea cuando están en causa cuestiones de tipo interpretativo.

Como sabemos, todo mensaje estético constituye una propuesta *abierto* a soluciones interpretativas que le son atribuidas por su receptor. Antes, sin embargo,

---

(45) I. Lotman, *La structure du texte artistique*, ed. cit. p. 58.

de reflexionar sobre las consecuencias acarreadas por esta noción, hay que precisar un aspecto en cierto modo primordial de esa abertura; el mensaje estético funciona, en efecto, como virtualmente abierto desde el punto de vista semántico, por constituir el componente de un proceso concretado sólo por la implicación del receptor que, al descodificarlo, cierra el circuito de comunicación y abre el camino al ejercicio de una eficacia semántica que, en el momento de la enunciación, se encontraba apenas en un estadio de proyecto por viabilizar.

Si insistimos tanto en esta faceta del problema es porque nos parece necesario subrayar, en función de lo que más adelante se expondrá, la figura de la entidad a la que se destinan los sentidos que han quedado en suspenso: "*L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire no sa esattamente in qual modo l'opera potrà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretada una forma che è sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo*"<sup>46</sup>. Estas palabras sintetizan perfectamente lo que el autor llama la "poética de abertura", al mismo tiempo que revelan una especie de situación dilemática generada a partir del concepto mismo de abertura definido en el fascinante ensayo al que nos estamos refiriendo.

El sentido en el que Umberto Eco habla de la obra de arte como obra abierta se ve enriquecido, en el caso del lenguaje literario, por otros dos aspectos de su esencia estética, indisociables de la abertura descrita: la *ambigüedad*, afirmada y defendida por William Empson, según la cual los sentidos literarios no pueden ser rígidamente definidos de manera unívoca, y la *plurisignificación*, o sea, la polisemia inherente al discurso literario, en este aspecto radicalmente distinto del cariz monosémico perseguido (aunque no siempre logrado) por otros lenguajes verbales<sup>47</sup>. Sea cual fuere la designación preferida o los matices conceptuales perfilados, lo que es indiscutible es que en ambos casos (y también en lo concerniente a la abertura postulada por el teórico italiano) lo que básicamente se cuestiona es la contextura semántica del discurso literario, lo que no debe entenderse, sin embargo, como sugereancia de desvalorización de los componentes específicamente técnico-literarios. De ahí que sea pertinente establecer una conexión entre la abertura, inspirada y favorecida por el carácter multívoco del lenguaje literario, y el discurso ideológico en cuanto práctica centrada no sólo sobre premisas semánticas, sino también preocupada por su grado de penetración y eficacia en el destinatario.

---

(46) U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 58-59. El texto citado respeta la segunda edición de la obra, publicada en 1967.

(47) En la introducción a la segunda edición de *Opera aperta*, Umberto Eco confirma explícitamente esta proximidad, procurando ampliar la ambigüedad y la plurisignificación hasta los fenómenos artísticos en general: "*Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molde estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fundamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significanti*" (*op.*, cit., p. 16).

En nuestra opinión, la cuestión que hay que resolver es la de hasta qué punto la condición *abierta* de una obra literaria es capaz de afectar a su eficacia ideológica o, desde otra perspectiva, en qué medida esta última restringe la libertad interpretativa asegurada en principio al destinatario. Porque hay que tener en cuenta que un discurso dotado de vigor ideológico no es un discurso inocente; pretende, en primera instancia, garantizar la vigencia de valores y principios que, si no son ya considerados como incontestables, a ello aspiran recurriendo, precisamente, a la capacidad de insinuación del discurso literario. De este modo parece posible definir las relaciones entre abertura y eficacia ideológica en los términos de una razón inversa formulada del siguiente modo: cuanto mayor sea la abertura inherente al discurso literario, más débil será su eficacia ideológica, justamente por ser muy amplio el margen de libertad interpretativa y, en consecuencia, la posibilidad también de escapar al alcance de un adoctrinamiento así puesto en causa; por otro lado, si el discurso literario enunciase con mucha transparencia las directrices ideológicas que lo orientan, su abertura disminuiría considerablemente al venir en cierto modo definidos e impuestos de partida los sentidos que hay que respetar en el acto de descodificación.

Dos reservas importantes se imponen, sin embargo, a las anteriores afirmaciones. En primer lugar, hay que señalar que de lo expuesto no se puede deducir la noción de que la abertura elimina la dimensión ideológica del discurso literario; de hecho, no es ella la encausada, sino sólo su vigencia, es decir, el impacto de que disfruta en el destinatario en función del cual se produce el mensaje. En segundo lugar, por abertura no se puede entender una anarquía interpretativa que avale cualquier propuesta de desciframiento semántico, por absurda que ésta sea; no debe olvidarse que, como observa Umberto Eco, la obra abierta no es una entidad caótica o aleatoria, sino justamente una obra: "*Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto "aperto" a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera*"<sup>48</sup>. Esto significa que, como Eco sugiere a propósito del teatro de Brecht, el perfil estructural de la obra constituye una directriz, incluso cuando está insinuada de forma muy sutil, capaz de delimitar los márgenes de abertura posible; desarrollando esta sugerencia, seremos llevados naturalmente a las conexiones que la abertura interpretativa mantiene con la dimensión discursiva de la obra literaria, como conjunto de dominantes técnico-literarias susceptibles de determinar la eficacia ideológica a que nos venimos refiriendo.

En cierto modo, esta cuestión abre la posibilidad de otro planteamiento del problema, teniendo en cuenta sobre todo el condicionamiento ejercido por el perfil discursivo de la obra literaria sobre la abertura y, de forma mediata, sobre su eficacia ideológica, en los términos de la relación de inversión descrita. Es sintomático

---

(48) U. Eco, *op. cit.*, p. 59.

que, al rastrear las primeras manifestaciones de la poética de la abertura, Umberto Eco cite a dos escritores, Verlaine y Mallarmé, cuyas afirmaciones programáticas sitúan la creación literaria en el camino de una "poética de la sugestión"; y al hacerlo, implícitamente aconsejan la desvalorización de la dimensión denotativa del discurso literario, en beneficio de sus virtualidades evocativas y de acuerdo con las coordenadas fundamentales de la estética simbolista. Pero más significativo aún es que, en el caso de Mallarmé, se cite como ejemplo extremo de abertura la "obra en movimiento" constituida por *Le Livre*, proyecto culminante y global cuyo principio constructivo básico consistía precisamente en la ausencia de una configuración estructural rígida que impusiera al lector una vía única de lectura<sup>49</sup>. Ahora bien, lo que en este contexto nos interesa destacar es que, después de poner en causa la mencionada dimensión denotativa, la "poética de la sugestión" llega ahora a otro terreno: el de la sintaxis, irrefutablemente afectada como ámbito dependiente de las opciones del escritor y susceptible de imponer al discurso una distribución particular de sus elementos constitutivos. Es esta doble desvalorización la que permite articular otra relación de dependencia más completa: de este modo, cuanto más rígidas desde el punto de vista sintáctico (y transparentes desde el punto de vista semántico) sean las modalidades discursivas perfiladas, menor será su margen de abertura interpretativa y mayor, por consiguiente, su eficacia ideológica. Por otro lado, en la medida en que se presente como discurso altamente fluido, en el plano sintáctico y semántico, el mensaje literario posibilitará opciones de lectura diversificadas, pero verá afectada la posibilidad de imponer al destinatario rumbos ideológicos precisos e irrevocables. De aquí puede deducirse además (y antes) de la conveniencia de una reflexión acerca de la capacidad de afirmación ideológica de los géneros literarios, la necesidad de tener en cuenta el cuño argumentativo y obligatorio de que se reviste el discurso ideológico, en función del ámbito en que ahora nos encontramos.

- 3.3 Estudiando el discurso ideológico como actividad primordialmente incitadora, Oliver Reboul lo relacionó con los actos verbales tal como fueron descritos por J. L. Austin, para concluir que "*il n'est jamais simplement illocutoire, et que l'essentiel est son effet perlocutoire*"<sup>50</sup>. Si el análisis llevado a cabo por Reboul adolece del esquematismo derivado de la aceptación rígida de las funciones del len-

---

(49) Cf. U. Eco, *op. cit.*, pp. 47 ss. Jean Pierre Richard se refirió a este proyecto en los siguientes términos: *L'idée centrale en résidait, on le sait, dans le projet d'une série de lectures publiques, adressées à un public restreint. Le lecteur, ou plutôt l'opérateur y devait utiliser un nombre fixe de feuillets, et, de lecture en lecture, reprendre chaque fois les mêmes pages, mais dans un ordre différent. Chaque disposition nouvelle y aurait provoqué l'apparition d'un nouveau sens, et, lorsque tous les arrangements possibles auraient été tentés, le public se serait trouvé en possession d'une signification totale, ou absolue*" (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 565).

(50) O. Reboul, *Langage et idéologie*, ed. cit., p. 109.

guaje jakobsonianas como matriz de reflexión, lo cierto es que este análisis no deja, por otro lado, de dar valor al papel del destinatario en el proceso de comunicación ideológica. De aquí resulta que el discurso ideológico no puede ser pensado al margen de una óptica pragmática, sin olvidar, por otra parte, que semejante óptica debe tener en cuenta el cuadro estético-literario en que se consuma la expresión de la ideología.

La orientación esbozada nos es sugerida por nociones ya anteriormente adquiridas: en primer lugar, por el conocimiento del carácter colectivo y social de toda práctica ideológica, susceptible por ello de convocar no sólo al sujeto que la desencadena, sino también a aquél/aquellos que motiva(n) su concretización, definiéndose así como objeto a alcanzar por la ya mencionada propensión incitadora del discurso ideológico; además, constituyéndose éste a partir de la productividad de un código específico, es natural que sus signos susciten reflexiones inspiradas por su dimensión pragmática, o sea, por aquella que más directamente se refiere al carácter obligatorio y socialmente integrado del discurso ideológico.

Desde que Charles Morris analizó la triple dimensión (semántica, sintáctica y pragmática) de la semiótica, la descripción de sistemas de signos, de procesos de significación o de formulaciones discursivas no puede ignorar la estrecha articulación de los tres dominios referidos: lo mismo acontece con el discurso ideológico, enriquecido en este contexto por el destacado papel que puede verse obligado a desempeñar el destinatario que lo aprehende. Por ello, parecen aplicarse sobre todo a su enunciación y activación social afirmaciones como las que Morris lanzó en el Congreso Internacional de Filosofía de las Ciencias (Paris, 1936): "*Du berceau au tombeau, du lever au coucher, l'individu contemporain est soumis à un feu ininterrompu de signes par lesquels les autres personnes poursuivent leurs visées. On lui dit ce qu'il doit croire, ce qu'il doit approuver ou désapprouver, ce qu'il doit faire et ne pas faire. S'il n'y prend garde, il deviendra un robot dirigé par des signes, passif dans ses opinions, ses jugements, son activité*"<sup>51</sup>.

La descodificación de los signos ideológicos se traduce, pues, en una dinámica de acción y reacción (desde la vigencia del código hasta su impacto sobre el destinatario), reflejándose en la segunda la situación psicológica y social que caracteriza el punto de llegada del discurso. Cuando éste obedece a las determinaciones estéticas y socioculturales propias del lenguaje literario, es obvio e inevitable que esa vinculación artística se proyecte sobre la relación comunicativa, condicionando no sólo las estrategias discursivas que genéricamente rigen la expresión de la ideolo-

---

(51) Citado por Herbert Brekle, *Sémantique*, Paris, A. Colin, 1974, p. 82. A estas palabras no es ajeno el contenido de un texto básico de Morris, prácticamente contemporáneo del citado, en el cual se declara que "*qualquer coisa é signo única e exclusivamente quando interpretada por um intérprete como signo de algo, e uma tomada de conhecimento de qualquer coisa só é interpretante na medida em que é evocada por algo que funciona como signo*" ("*Fundamentos da teoria dos signos*", in J. J. Nattiez (ed), *Problemas e métodos de semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 35.

gía, sino también sus repercusiones a nivel pragmático; esto significa, por tanto, que la pragmática ideológica, tal como la analizamos, no puede ser planteada al margen de la funcionalidad estético-literaria que le es inherente. Por eso, cabe aquí invocar las limitaciones (y también las sugerencias) de una descripción de la pragmática textual operada en términos predominantemente lingüísticos.

Como afirma Teun A. Van Dijk, "*le contexte pragmatique se compose de tous les facteurs psychiques et sociaux qui déterminent systématiquement l'adéquation des actes de langage. Ce sont entre autres le savoir, les désirs ou la volonté, les préférences et les jugements des usagers de la langue et d'autre part leurs relations sociales (par exemple, relation d'autorité et d'amitié)*"<sup>52</sup>. Sólo que, por un lado, el texto literario no constituye un acto de lenguaje cualquiera, y, por otro lado, esta definición del contexto pragmático no aclara suficientemente, a nuestro juicio, el peso relativo de los componentes de orden ideológico. Dígase en honor a la verdad que el mismo autor había intentado ya, de forma por lo demás poco convincente, profundizar sobre estos dos aspectos cuando, en otro momento, había afirmado que "*in communication a speech act is intended to interfere in the (inter-) actions -present or future- of the hearer, or the speaker with respect to the hearer (as in promises). This interference, it was argued, is indirect and possible only 'via' the internal states of the hearer, so that the primary intended effect of a speech act is the interference in the S-world of the hearer, i. e. in his system of systems of knowledge, belief, intention, wants and evaluation*"<sup>53</sup>.

Tal vez se pueda poner de manifiesto en este último "sistema de sistemas" la vigencia de lo ideológico, vigencia que, sin embargo, no aparece suficientemente explícita, en el sentido de señalar que la interferencia en el universo del receptor es debida, en gran parte, al vigor de los signos ideológicos, sin el cual cualquier acción de tipo obligatorio resulta irremediablemente debilitada y desprovista de un componente de irnegable dimensión social. Por otra parte, el texto de Van Dijk carece de una pormenorización teórica que analice la peculiaridad estratégica de la pragmática ideológico-literaria: cuando describíamos algunos signos ideológicos, acentuábamos que su eficacia no se consuma prescindiendo de una elaboración discursiva que, desde la configuración del personaje hasta los procedimientos connotativos, pasando por la expresión de la subjetividad o por la simbolización, acaba por privilegiar modos de manifestación normalmente mediatos, por medio de soluciones y elementos técnico-literarios que de algún modo ocultan los sentidos vigentes, retirándoles el vigor pragmático propio, por ejemplo, del discurso jurídico o del político.

Esto significa, por tanto, que la postulación de una pragmática ideológica

---

(52) Teun A. Van Dijk, "Le texte: structure et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte", in A. Kibédi Vaga (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p. 81. Cf. también *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, London/New York, Longman, 1980, pp. 189 ss. y 205 ss.

(53) Teun A. Van Dijk, "Pragmatics and poetics", in Teun A. Van Dijk (ed.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976, p. 41.

en el cuadro de una discursividad estético-literaria conduce a la aceptación de una noción impuesta por los condicionamientos que la rodean: la de que la implicación del destinatario se lleva a cabo normalmente de manera sinuosa, lo que puede llevar a una cierta debilitación del peso pragmático del discurso; pero esto no autoriza a subestimar la importancia de ese destinatario, ya sea encarado de forma abstracta y puramente funcional, ya sea perspectivado como modelo de cooperación comunicativa previsible por el sujeto de la enunciación<sup>54</sup>, ya sea (y esta es la óptica que aquí más nos interesa) explícitamente relacionado con un contexto social al que no podemos sustraernos, so pena de dejar en la ignorancia un importante factor constitutivo del proceso de comunicación ideológica: *"En effet, l'énonciation est le produit de l'interaction de deux individus socialement organisés et, même s'il n'y a pas un interlocuteur réel, on peut substituer à celui-ci le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur (...). La situation sociale la plus immédiate et le milieu social plus large déterminent entièrement, et cela de l'intérieur, pour ainsi dire, la structure de l'énonciation"*<sup>55</sup>.

Si hubiera alguna duda sobre el papel destacado del destinatario, o sobre el peso de la dimensión pragmática de la semiosis estético-ideológica (teniendo siempre en cuenta su especificidad), bastaría que recordásemos situaciones concretas de comunicación literaria en las que esa relevancia puede ser claramente atestiguada: cuando el escritor puede prever cuál será su receptor inmediato —situación que no anula, desde luego, la posible perennidad de la obra artística—, la vigencia del código ideológico acaba por verse afectada en grado y de modo adecuado a las circunstancias

- 
- (54) Está en el primer caso la concepción según la cual *"le percepteur auquel l'oeuvre s'adresse n'est pas une personne concrète, il est donné et réclamé par l'oeuvre elle-même, c'est une norme, un idéal, inhérent à l'oeuvre"* (Miroslav Cervenka, "L'oeuvre littéraire en tant que signe", in *Change*, 10, Paris, 1972, p. 208). Por su parte, Umberto Eco afirma que el autor *"prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente (...). Dunque prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo "sperare" che esista, significa anche muoversi il testo in modo da costruirlo"* (*Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 55 y 56).
- (55) M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, ed. cit., pp. 123 y 124. Las afirmaciones citadas reflejan la importancia que las teorías bajtinianas confieren a la dinámica inter-individual y social del discurso, dinámica esa reafirmada en otro texto citado por Todorov: *"On ne peut attribuer le discours au seul locuteur. L'auteur (le locuteur) a ses droits, et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l'auteur (puisque'il n'existe pas de mots qui ne soient à personne)"* (Apud T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, ed. cit., p. 83). Por su parte, Herman Parret caracteriza las "estrategias pragmáticas" teniendo en cuenta en parte su dimensión translingüística y social: *"L'idée sous-jacente de ma caractérisation du réseau de stratégies pragmatiques est liée à une certaine vue intégrée et dialectisante incorporant l'homme, son monde et son discours.(...) Que les stratégies soient translinguistiques et non pas "para-linguistiques" signifie que non pas le contexte mais la relation du contexte au fragment discursif est objet primaire de la reconstruction pragmatique"* ("Les stratégies pragmatiques", in *Communication*, 32, Paris, 1980, pp. 252-253).

(selección de signos, claridad u oscuridad de manifestación, opciones discursivas, subestimación o hipertrofia de los sentidos ideológicos, etc.). Pensamos, por ejemplo, en Gil Vicente escribiendo para la corte quinientista portuguesa, con las limitaciones (y complicidades) de carácter crítico e ideológico que se derivan con frecuencia de dicha situación; pero podríamos evocar también prácticas literarias como la poesía cortesana de circunstancias, motivada y condicionada por una situación de comunicación muy definida y poco dotada de poder transhistórico, o como el realismo socialista (también en cierto modo una literatura de circunstancias), orientado hacia soluciones discursivas inequívocamente interesadas en actuar sobre el destinatario, dejando, a tal fin, transparentar con toda nitidez los soportes ideológicos que lo inspiran.

Por otra parte, los escritores no dejan de reflexionar con frecuencia sobre las responsabilidades a las que se enfrentan en su relación con el lector, así como sobre los límites propios de dicha relación. Es justamente por su conciencia de las mencionadas responsabilidades por lo que Augusto Abelaira declara que *"um bom romance, um romance rico, é aquele que, dirigindo-se aos problemas concretos do leitor, efectivamente lhe rouba a tranquilidade, revela (embora de forma indirecta) o desencontro existente entre o que cada um crê que deveria fazer e o que cada um faz (ou não faz)";* y Robbe-Grillet, en una declaración ya citada aquí, observa: *"Je suis habitué à ce qu'on me lise mal et, de plus, l'oeuvre n'étant pas un objet de vérité, je ne peux pas moi-même songer à imposer une bonne lecture, excluant toutes les autres"* <sup>56</sup>. Se trata de afirmaciones en principio divergentes (por creer Abelaira en las virtualidades pragmáticas de la obra, al paso que Robbe-Grillet nota los desvíos que pueden afectar a la comunicación literaria), pero al final convergentes, al menos en dos cuestiones para nosotros cruciales: en el reconocimiento no sólo de la necesidad del lector como término insustituible del proceso comunicativo, sino sobre todo en la aceptación de la noción de que la suerte y el destino de la obra literaria (incluyendo obviamente el vigor ideológico que eventualmente reivindique) dependen fundamentalmente del eco que sus propuestas encuentren en la esfera del destinatario. Por eso mismo la pragmática ideológica del discurso literario no dispensa una reflexión acerca de la propensión argumentativa que caracteriza al discurso ideológico.

- 3.4 La necesidad de la mencionada reflexión se deriva, en primera instancia, de los términos en que, en este contexto, nos hemos referido al discurso ideológico: encuadrado en una discursividad de tipo estético-literario y sujeto a su peculiaridad, implica una pragmática adecuada a esa funcionalidad; por tal circunstancia, hay que considerar que los objetivos de eficacia ideológica muchas veces inherentes al

---

(56) Respectivamente: A. Abelaira, "Prefácio para todas as improváveis edições futuras escrito a propósito da segunda edição", *Os Desertores*, 3ª ed., Amadora, Bertrand, 1971, p. 14; A. Robbe-Grillet, entrevista a *Le Monde* de 22-9-78.

discurso literario son dirigidos por una *estrategia argumentativa*, en un sentido próximo al sugerido por Wolfgang Iser cuando observa que "*the strategies organize both the material of the text and the conditions under which that material is to be communicated. They cannot therefore be equated exclusively with 'representation' or with 'effect', but, in fact, come into operation at a point before these terms are or can be relevant. They encompass the immanent structure of the text and the acts of comprehension thereby triggered off in the reader*"<sup>57</sup>.

Digamos ya que esta cuestión cabe en el ámbito genérico (mas no por eso menos polémico) de la producción artística entendida como actividad imperativa. Se dice que el arte es una forma de intervención político-social, cuando se acepta la posibilidad de que una manifestación artística no sólo perfile una orientación ideológica (ya sabemos que todo arte es ideológico, incluso cuando pretende situarse en las antípodas de este principio), sino sobre todo cuando intente actuar sobre el destinatario y el mundo que lo rodea; como puede comprenderse, esa función imperativa va estrechamente ligada a la ideología, encarada así como motor y factor primordial de una práctica persuasiva. Son las estrategias de la persuasión las que pueden variar y optar por disfraces más o menos sutiles, capaces de asegurar el compromiso entre la eficacia y la preservación de la especificidad artística: a este propósito, nos parece oportuno citar una declaración de Arnold Hauser que, no conformándose con afirmar que "*la ideología tácita y velada, el opiáceo oculto y el veneno secreto desarman y tienen un efecto insospechable*", invoca también el testimonio de Engels, según el cual "*lo tendencioso debe nacer naturalmente del contexto y de la acción y no ser demasiado explícitamente declarado*"<sup>58</sup>.

A partir de estas nociones generales (aquí recordadas como premisas ya adquiridas) nos compete analizar el carácter argumentativo del discurso ideológico-literario, como inclinación capaz de suscitar dos líneas de investigación teórica definidas: la que se refiere a las ideologías particulares que fomentan el mencionado carácter argumentativo, utilizándolo de acuerdo con sus principios axiológicos propios, y, por otro lado, la que aborda el problema de los géneros literarios, en cuanto soluciones discursivas variablemente ajustadas a las exigencias persuasivas de cada ideología y período literario.

Las relaciones entre la *argumentación* y el discurso literario son tan viejas como las que ligan la retórica a la literatura. Como se sabe, el carácter figurativo de la segunda (componente no decisivo, pero en cualquier caso relevante para la definición de una especificidad estético-literaria) constituye un dominio de ornamentación (*elocutio: ornare verbis*), precedido, en el vasto y complejo ámbito de la téc-

---

(57) W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Univ. Press, 1980, p. 86.

(58) A. Hauser, "Propaganda, ideología y arte", in G. Lukács et alii, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 86 y 88.

nica retórica, por otras dos fases: la *inventio* y la *dispositio*. Son estas las que de manera especial nos interesan, ya que podemos reencontrar en el discurso literario ecos distanciados de su vigencia.

Así, correspondiendo a la primera el descubrimiento de argumentos a exponer, le competía primordialmente abrir "*dois grandes caminhos: um lógico, outro psicológico convencer e comover. Convencer (fidem facere) requer uma aparelhagem lógica ou pseudológica, chamada comumente Probatio (domínio das "Provas"): pelo raciocínio se faz uma violência justa ao espírito do ouvinte, cujo caráter, disposições psicológicas, não são considerados: as provas possuem força própria. Comover (animos impellere) consiste, ao contrário, em pensar na mensagem probatória, não em si, mas segundo o destinatário, segundo o humor de quem a deve receber, consiste em mobilizar provas subjetivas, morais*"<sup>59</sup>. Por su parte, la *dispositio* se traduce en la ordenación de los varios componentes del discurso, con vistas a un proceso de desarrollo esencialmente argumentativo, proceso que comprendía una sección demostrativa (*narratio* y *confirmatio*) introducida por el exordio y cerrada por el epílogo<sup>60</sup>.

Como se ve, se remonta a la técnica retórica (y en especial a su utilización en el sentido de la construcción de un discurso de finalidad oratoria) la importancia de dos elementos a los que ya hicimos referencia anteriormente. Uno de esos elementos es el destinatario del discurso ideológico, incluido por lo menos implícitamente en su enunciación, en cuanto entidad vulnerable a la dimensión pragmática del signo; por otro lado, con la *dispositio* se sugiere la valoración de una estrategia discursiva de incidencia sintáctica y de elaboración deductiva. Pero si recordamos lo dicho a propósito de la relación sintaxis/abertura (sobre todo en cuanto a las inagotables virtualidades interpretativas de mensajes dotados de reducidas constricciones sintácticas), observaremos que de la relativa rigidez sintáctica suscitada por la *dispositio* resulta no sólo un encadenamiento que propicia una aprehensión deductiva, sino también la consecuente eficacia imperativa provocada por las restrictivas opciones interpretativas que tal discurso permite; en sintonía con lo expuesto y con la propuesta de una "pragmática integrada", Oswald Ducrot desarrolla una teoría del discurso argumentativo basada en la noción de que "*la valeur argumentative d'un énoncé n'est pas seulement une conséquence des informations apportées par lui, mais la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui,*

---

(59) R. Barthes, "A retórica antiga", in J. Cohen *et alii*, *Pesquisas de retórica*, Petrópolis, Vozes, 1975, p. 184. La pertinencia de esta bifurcación es confirmada por los términos en que Lausberg define la *inventio*: "*Acto de encontrar pensamentos (res) adequados (aptum) à matéria, conforme o interesse do partido representado (utilitas causae), pensamentos que servem como instrumentos intelectuais e efectivos para obter, pela persuasão do juiz, a vitória do partido representado*" (H. Lausberg, *Elementos de retórica literária*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1966, p. 91).

(60) Cf. R. Barthes, *loc. cit.*, pp. 205 ss., H. Lausberg, *op. cit.*, pp. 95 ss., y Kurt Spang, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Ed. Univ. de Navarra, 1979, pp. 67-68.

en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'énoncé, à entrainer le destinataire dans telle ou telle direction"<sup>61</sup>.

El enraizamiento de la argumentación en la retórica se desarrolla modernamente en el seno de la teoría de la comunicación y se prolonga en el ámbito de la producción literaria, entendida como acto esencialmente comunicativo e incluyendo además componentes ideológicos en sí mismos dotados de intención imperativa. Así sucede cuando Jakobson describe seis funciones del lenguaje y entre ellas incluye una función conativa centrada sobre el destinatario; y se esté o no de acuerdo (por esquematismo excesivo, por aislamiento artificial de factores comunicativos, por aleatoria creación de funciones o por cualquier otra razón) con esa descripción, el hecho es que dicha función conativa retoma y valora la posibilidad de, a través del discurso, interferir en la esfera de acción de quien lo asimila. Del mismo modo, una definición reciente que afirma que "*argumenter, c'est agir sur ces vérités partielles en vue de les renforcer ou de les diminuer, en essayant de valoriser ou de dévaloriser les significations qui leur sont associées*"<sup>62</sup> coloca entre paréntesis el problema de la verdad o de la falsedad difundida por el discurso, para realizar prioritariamente su capacidad de acción sobre un destinatario al que es lícito integrar en un comple-

- 
- (61) O. Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 15. La "pragmática integrada" sugerida por Ducrot se basa en el rechazo de la oposición entre la dimensión semántica y la pragmática propiamente dicha: "*Il est donc impossible de dire (...) que la pragmatique travaille sur les résultats de la sémantique. En fait, elle doit travailler directement sur la structure syntaxique de l'énoncé*" (Jean-Claude Anscombre y O. Ducrot, "L'argumentation dans la langue", in *Langages*, 42, Paris, 1976, p. 8); cf. también F. Récanati, "Le développement de la pragmatique" y O. Ducrot, "Les lois de discours" in *Langue française*, 42, Paris, 1979, respectivamente pp. 8 ss. y 27 ss.; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, ed. cit., pp. 196 ss.; H. Parret, "Les stratégies pragmatiques", in *loc. cit.*, pp. 256-258.
- (62) G. Vignaux, "Énoncer, argumenter: opérations du discours, logiques du discours", in *Langue Française*, 51, Paris, Mai de 1981, p. 96. Elaborada pensando en el impacto del discurso argumentativo sobre el destinatario, la definición citada recuerda la diferencia entre *demonstración* y *argumentación* establecida por Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca: "*Quand il s'agit de démontrer une proposition, il suffit d'indiquer à l'aide de quels procédés elle peut être obtenue comme dernière expression d'une suite déductive dont les premiers éléments sont fournis par celui qui a construit le système axiomatique à l'intérieur duquel on effectue la démonstration (...) Mais quand il s'agit d'argumenter, d'influer au moyen du discours sur l'intensité d'adhésion d'un auditoire à certaines thèses, il n'est plus possible de négliger complètement, en les considérant comme irrelevantes, les conditions psychiques et sociales à défaut desquelles l'argumentation serait sans objet ou sans effet. Car toute argumentation vise à l'adhésion des esprits et, par le fait même, suppose d'un contact intellectuel*"; y más adelante: "*Une argumentation efficace est celle qui réussit à accroître cette intensité d'adhésion de façon à déclencher chez les auditeurs l'action envisagée (action positive ou abstention), ou du moins à créer, chez eux, une disposition à l'action, qui se manifesterait au moment opportun*" (*Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 3ª ed., Bruxelles, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1976, pp. 18 y 59).

jo juego de dimensión social: "On peut (...) envisager l'argumentation, non comme une structure formelle close ou comme une interaction de nature psychologique entre deux locuteurs individuels, mais comme un cas particulier d'interaction sociale, une forme spécifique d'énonciation, où, dans des discours, se construisent des représentations mais aussi des rapports de forces à travers des processus de contrôle, de transformations, bref tout ce qui constitue une pratique sociale"<sup>63</sup>.

Pero la literatura es, como se sabe, una práctica de contornos sociales muy definidos; además de eso (y también en esa medida) le cabe una función de afirmación ideológica más o menos patente según los casos, pero nunca por completo desvanecida. Es natural, pues, que la encaremos como actividad capaz de privilegiar estrategias discursivas de tipo argumentativo, a cuya vigencia contribuyen diversos factores que deberemos analizar, entre otras cosas por afirmarse como responsables directos del éxito o fracaso de las mencionadas estrategias discursivas.

Antes de hacerlo, conviene acentuar que las prácticas literarias en las que los mencionados factores actúan de forma más notoria son aquellas a las que habitualmente se reconocen intenciones de interés sociocultural. Pero no nos parece necesario ceñir tales prácticas al reducido ámbito de la literatura comprometida, como Jean-Paul Sartre la definió, llamando la atención sobre la apelación al lector que toda obra literaria constituye; en un sentido amplio, comprometida es también una moralidad vicentina o una novela naturalista de tesis, porque en ambas se concreta ese proyecto de hacer que un cierto mensaje normalmente de contornos ideológicos, trascienda los márgenes del texto y alcance a su destinatario. Y es por pretender, en última instancia, demostrar la pertinencia del referido mensaje ideológico por lo que tales prácticas recurren, velada o transparentemente, a procedimientos de tipo argumentativo. Por otro lado, en ciertos períodos literarios, la finalidad persuasiva se hace más evidente que en otros; no es casual que tales períodos (por ejemplo, el Naturalismo o el Neorrealismo) sean normalmente aquellos a los que se reconocen innegables y visibles vinculaciones ideológicas: sucede que, por ese sólo hecho, es inevitable que en ellos las prácticas literarias asuman el carácter argumentativo exigido por la demostración de principios ideológicos precisos. Contrariamente (y lógicamente), la literatura que se pretende anti-ideológica, como la parnasiana, desprecia procedimientos que den relieve a la argumentación, dispensable incluso por motivos socioliterarios: nos referimos al alejamiento deliberado del artista en relación con el destinatario, entidad de capital importancia en cualquier discurso de intencionalidad persuasiva.

3.5 En función de estas premisas, fácilmente se aceptará la necesidad de definir factores justificativos del carácter argumentativo de las prácticas ideológicas.

En primer lugar, lo que en este sentido se apunta es el carácter verbal y estético-discursivo del discurso literario; de hecho, si recordamos lo dicho a propósito de la retórica, disciplina que en el discurso y por el discurso ejerce sus preceptos

---

(63) Marianne Ebel y Pierre Fiala, "La situation d'énonciation dans les pratiques argumentatives", in *Langue Française*, 51, p. 54.

técnicos, no es desatinado admitir que también el discurso literario sea permeable a los procesos argumentativos que allí encontrábamos, hipótesis reforzada por las concebidas relaciones histórico-culturales que caracterizan los dos dominios. Pero la discursividad estético-literaria nos interesa también en otro aspecto y es que se traduce en un eje sintagmático de sucesividad de elementos, en cierta medida homólogo de otro discurso: el resultante del acto de *discurrir*, en cuanto proceso de raciocinio que implica el paso, por encadenamiento lógico, de un elemento a otro, privilegiando una adquisición de conocimientos anti-intuitiva. Y siendo así, la discursividad literaria reúne también condiciones para fomentar la dinámica deductiva inherente a la práctica argumentativa.

Otro factor a tener en cuenta es el que se refiere al estatuto del destinatario del discurso literario, que se revela como una entidad en principio situada en una posición de expectativa con relación a lo que por el discurso le es comunicado; pero esa expectativa sólo es saciada si se respeta la dinámica de sucesividad a que antes nos hemos referido, esto es, siguiendo el destinatario el desarrollo sintagmático del discurso literario y, naturalmente, el despliegue argumentativo eventualmente plasmado por ese desarrollo. Se puede empezar a leer una novela policíaca por el último capítulo, pero eso no corresponde a una revocación absoluta de la sucesividad del discurso, ante todo porque, incluso en ese último capítulo, la lectura no deja de hacerse de izquierda a derecha y de arriba a abajo (a menos de que se trate de escritura árabe o china...); pero más allá de eso, la recuperación de la lógica interna de la intriga y de su posible propensión argumentativa exige que el lector respete la sintagmática restante, o lo que es lo mismo, restaure el movimiento consecutivo del discurso: con artificios más o menos sofisticados, éste constituye siempre el vehículo de acceso a la mencionada lógica interna.

El estatuto del destinatario puede, sin embargo, ser perspectivado también desde una óptica sociocultural que igualmente atestigua su disponibilidad para ser sometido a una argumentación de contornos ideológicos encuadrada en un discurso literario. No se olvide que la relación autor-lector viene muchas veces marcada por la vigencia de situaciones culturales muy diversas, con las consecuencias psicológicas que de ello se derivan; de hecho, normalmente (pero no, claro está, obligatoriamente) el lector constituye una entidad tácita o declaradamente convicta de la superioridad del escritor: de éste proviene no sólo el placer del texto, sino también los elementos informativos que concurren para una promoción sociocultural habitualmente reconocida como adquisición facilitada por el fenómeno literario. Ahora bien, siendo así, es natural que el ascendente de que dispone el escritor le confiera no sólo la autoridad, sino también los instrumentos técnico-discursivos para llevar a buen término una práctica argumentativa de finalidad imperativa; el escritor quiere convencer y con frecuencia acaba incluso por transformar (o deformar...) el perfil ideológico, ético y afectivo de su destinatario.

Pero más allá de los dos referidos, otros dos factores asumen para nosotros una especial importancia, por el peso que pueden llegar a adquirir; por eso merecen un tratamiento especial, que ahora tan sólo introduciremos. Uno de esos factores interfiere directamente en la configuración discursiva del mensaje literario: nos re-

ferimos a las opciones de género literario, susceptibles de infundir en el discurso estatutos de representación muy variados, que van desde la dinámica temporal de la pura narración hasta el estatismo contemplativo de un poema lírico. Pero ese estatuto de representación (en cierto modo relacionado con la extensión material de la sintagmática enunciada) se adecua de forma desigual a las exigencias de la argumentación, condicionando así su eficacia: para dar una pálida idea de las consecuencias que del hecho pueden extraerse, bastará recordar la polisemia que afecta al propio término *argumento* que remite, por un lado, a la esencia de la argumentación y que, por otro lado, constituye un elemento fundamental de la narrativa, así denominado sobre todo en la cinematográfica, pero sinónimo, en la literatura, de términos como *enredo* o *intriga*. Y esta sugerencia nos alerta ya sobre la posibilidad de encontrar en la opción narrativa un factor decisivo para la concreción de un discurso susceptible de traducir una formulación de tipo argumentativo. Lo que viene, por otro lado, a concordar con la dimensión pragmática que caracteriza también a la ficción narrativa, en cuanto práctica contractual necesariamente inmersa en una concreta situación histórica y social: Rainer Warning, en el cuadro teórico-metodológico de la estética de la recepción, acentuó con particular agudeza esa dimensión pragmática al observar que *"s'il est exacte que tout jeu comporte son propre sérieux, cela doit être vrai aussi pour le discours joué, pour la fiction littéraire. Le discours fictionnel n'est pas un discours de consommation, mais cela ne veut pas dire qu'il est inutile. L'opposition ici n'est pas consommation vs non-utilisation, mais plutôt consommation vs réutilisation"*<sup>64</sup>.

Además, un último factor de peso considerable lo constituye, en este contexto, el substrato ideológico particular que informa el discurso literario. En otras palabras, puede decirse que cada ideología en sí, por los principios axiológicos que postula y por las orientaciones metodológicas que insinúa, interfiere en el proceso argumentativo, determinando su grado de eficacia; sólo que (y es éste, para nosotros, un aspecto crucial de la cuestión) esa interferencia no se consume de forma arbitraria o aleatoria, sino estrechamente relacionada con la dinámica discursiva perfilada y acabando por conducir a una precisa opción de género, ya que sistemas ideológicos de extracción idealista, determinista o marxista contienen en sí mismos directrices y sugerencias de elaboración sintagmática diversamente orientadas para poderse ajustar a las exigencias de un discurso de carácter argumentativo. Por eso, ideología y géneros literarios no pueden ser disociados cuando se trate de analizar un discurso ideológico particular, y por eso también se nos impone discernir, en un sistema ideológico concreto y que es el que preside la literatura neorrealista, las motivaciones que conducen a soluciones discursivas ajustadas a la obtención de un índice elevado de eficacia imperativa.

---

(64) R. Warning, "Pour une pragmatique du discours fictionnel", in *Poétique*, 39, Paris, 1979, p. 335. Nótese que estas palabras de R. Warning son tributarias, por un lado, de las tesis defendidas por Lotman, según las cuales el texto de ficción constituye una modelación de la realidad y, por otro lado, de la contestación de la ficcionalidad como estricta auto-referencialidad.

**EL CONCEPTO DE LA FORTUNA  
EN "LA VIDA Y MUERTE DE HERODES"  
DE TIRSO DE MOLINA**

**Dawn L. Smith**  
(Trent University)





*La vida y muerte de Herodes*, comedia semi-bíblica de Tirso, ha sido tradicionalmente rechazada por los críticos, que hacen referencia a la endeblez de su construcción y a su aparente falta de unidad, al tiempo que la condenan por la yuxtaposición de los diferentes elementos sagrados y profanos que contiene <sup>1</sup>. Adoptando una postura algo diferente, sin embargo, el tirsista francés Serge Maurel sugiere que la obra tiene "une cohérence interne faite d'échos, de correspondances secrètes" <sup>2</sup>. En este estudio se propone que la obra está elaborada en torno a un tema central que le presta unidad y significación moral.

Las circunstancias del amor tempestuoso y trágico de Herodes por su esposa Maria se encuentra documentadas en las obras del historiador Flavio Josefo (*Las antigüedades judías*, XV y *La guerra de los judíos*, I). Calderón, por su parte, se sirvió de la misma fuente para escribir *El mayor monstruo los celos* (publicada en 1637), aunque el punto de partida para esta comedia, así como el desarrollo de la trama, son muy diferentes de los que descubrimos en la obra tirsiana.

Esta comienza con Antípato, rey de Judá, planeando matrimonios provechosos para su hijo mayor, Faselo, y su hija, Salomé. Antípato piensa casarlos con Mariadnes y Aristóbulo, hijos de Hircano, rey de Jerusalén. Mientras tanto, Herodes, hijo menor de Antípato, vuelve victorioso de la guerra y también enamorado de una mujer desconocida cuyo retrato descubrió mientras saqueaba el castillo de un enemigo. Al enterarse de que la mujer es Mariadnes, futura esposa de su hermano Faselo, Herodes se deja arrastrar por la pasión y sale a buscarla. Mariadnes, quien ha salido a cazar en el monte, se cae de su caballo desbocado y queda desmayada en los brazos de Herodes. Al volver Mariadnes en sí, Herodes la engaña de doble

---

(1) Véanse por ejemplo, los siguientes críticos: Doña Blanca de los Ríos en *Tirso de Molina: Obras dramáticas completas*, I (Madrid, 1946) pág. 1570; Ruth Lee Kennedy, "Tirso's *La vida y muerte de Herodes*: its Importance and its Debt to Mira's Theatre" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXVI (1973), pág. 121; Fr. Alonso López, "La Sagrada Biblia en las obras de Tirso", en *Estudios*, V (1949), págs. 381-414; y A.A. Parker. "Prediction and its Dramatic Function in *El mayor monstruo los celos*" en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R.O. Jones (Londres, 1973) págs. 173-92.

(2) *L'Univers Dramatique de Tirso de Molina* (Poitiers, 1971), págs. 325-6.

manera: primero, haciéndole pensar que Faseló la violó mientras estaba desmayada y, luego, diciéndole que él, Herodes, es pastor. Ella se enamora de él y después, al enterarse de la verdadera identidad de su pretendiente, se junta con él para convencer a sus padres de que se casen, sosteniendo que "sobre gustos no hay disputa".

Faseló procura vengarse de ellos aliándose con Marco Antonio contra Augusto César, a quien apoya Herodes. Aprisionado por su hermano, Herodes hace prometer a su amigo Josefo que en cuanto muera él no ha de tardar éste en dar la muerte también a Mariadnes.

En el tercer acto todo esto se invierte ya que, con la derrota de Marco Antonio, Faseló es sustituido por Herodes como rey de Jerusalén. En el momento mismo de su triunfo, sin embargo, Herodes lee una carta, enviada a Faseló por Salomé, la cual le hace sospechar que Mariadnes le está engañando con Josefo. Parte inmediatamente a Jerusalén y descubre allí a su esposa con Josefo en lo que, a él, le parece *flagrante delicto* aunque, en realidad, no es más que un juego inocente. No importa. Herodes condena a Josefo a la muerte y aprisiona a Mariadnes, jurando que "el tálamo de sus bodas/será un mortal cadahalso".

La última parte del tercer acto se basa en lo que cuenta el evangelista San Mateo del nacimiento de Jesús, la adoración de los Reyes Magos y la Degollación de los Inocentes. La comedia termina con la muerte de Herodes en un paroxismo colérico. Los críticos son unánimes en opinar que este desenlace es pésimo. A contrario de lo que opinan estos, me parece que el desenlace constituye un elemento importante en el desarrollo del tema central.

El título mismo de la comedia, *La vida y muerte de Herodes*, nos lleva directamente al tema de los trastornos de la Fortuna. En realidad, la comedia podría titularse *Próspera y adversa Fortuna de Herodes*, a la manera de otras obras de la época que tratan de la subida y caída de hombres insignes<sup>3</sup>. Este doble concepto de la Fortuna próspera y adversa, expresado muchas veces en la imagen de la Rueda de la Fortuna, tiene sus raíces en la antigüedad. Trasladado a la era cristiana, se divide en un doble sentido: por una parte toma la forma pagana de una diosa caprichosa (imagen que sobrevive por lo general como concepto literario) y, por otra parte, se convierte en fuerza cristiana puesta al servicio de la voluntad divina. El conflicto entre estos dos conceptos sirve de base al tema central de *La vida y muerte de Herodes*, donde al mismo tiempo se nos presentan las consecuencias morales que resultan de tal yuxtaposición.

Cuatro de los personajes principales ejemplifican el concepto pagano de la Fortuna: Antípatro, Faseló, Herodes y Mariadnes. Cuando, al principio del primer acto, Josefo trata a Antípatro de invencible, sugiere que éste haya vencido a la Fortuna ya que, como claramente lo dice, "contra su rueda voltaria/has triunfado",

---

(3) Véanse, por ejemplo, las dos comedias tituladas *Próspera y adversa fortuna de Don Alvaro de Luna*, antes atribuidas a Tirso, pero ahora más generalmente consideradas como obras de Mira de Amescua.

(alusión al hecho de que, aunque él es viejo, sus hijos le van a prolongar los triunfos). Antípato es ambicioso, quiere emparentar su familia con la casa ilustre de los Macabeos y se permite imaginar un porvenir glorioso para sus descendientes. Cuando Herodes entra deja ver que está hecho en el mismo molde que su padre. Además, al oírle hablar de sus hazañas cruentas, Antípato le llama "hijo invencible", y le recomienda que haga parar la rueda de la Fortuna mientras está todavía en lo alto de ella:

*antes que acabe el círculo su rueda  
un clavo al eje pon, y estará queda*<sup>4</sup>. (1583a)

El papel de Faselos es el de oponerse a Herodes de dos maneras: como pretendiente de Mariadnes y como rival por el poder político. La imagen de la rueda de la Fortuna es evocada nítidamente en este segundo conflicto. Aunque Faselos se encuentra en lo alto de la rueda durante un breve período, la derrota de Marco Antonio le tira también abajo. Es una caída desafortunada que Herodes expresa claramente al burlarse de Faselos:

*En un día juez y reo,  
libre y preso, esclavo y rey,  
de la fortuna sin ley  
oprobio y juego te veo.* (1613b)

Lo irónico es que, al decir esto, Herodes no se da cuenta de que él, también, es esclavo de "la fortuna sin ley". Faselos se muestra más prudente que su hermano: se queda escarmentado y se resuelve a aceptar su destino sin quejarse. Aunque Faselos no aparece más, no es necesario. Se sabe que cuando opta por actuar con prudencia su inclinación hacia el bien le ha de salvar el alma. El contraste entre los dos hermanos queda bien señalado en las palabras de Josefo dirigidas a Mariadnes:

*Faselos no es riguroso,  
ni de manera terrible  
que el natural apacible  
de su valor generoso  
trueque en hazaña tan fiera:  
ya ves cuán opuestos son  
los dos en la condición  
y que quien los considera  
tiene por menos tratable  
a tu Herodes que a Faselos.* (1616b)

"Riguroso", "terrible", "fiera", "intractable": éstas son precisamente las características de Herodes que se ponen en evidencia en la descripción de sus hazañas

---

(4) La edición citada en este estudio es la de Blanca de los Ríos Lámperez, *Tirso de Molina: obras dramáticas completas*, I (Madrid, 1946), 1579-1626.

bélicas que él mismo da al principio de la comedia. Son las mismas que provocan la muerte violenta de los inocentes al final. A diferencia de Faselo, Herodes no hace nada para controlar ni cambiar su naturaleza tempestuosa en el tiempo que transcurre entre estos dos episodios que forman el marco temporal de la acción. Mientras que Faselo hace un esfuerzo por reprimir sus impulsos fieros, Herodes prefiere justificar sus acciones invocando una fuerza que estima superior a él: es decir, la Fortuna.

En vista de esto, la declaración de Herodes de que "no hay hazaña mayor/como es el vencerse a sí" (1591b) resulta sumamente irónica. Herodes lo dice, además, al contemplar la figura desmayada de Mariadnes. Si renuncia a la tentación de violarla no lo hace para proteger el honor de Mariadnes, sino porque le parece que esta estrategia servirá mejor su propio interés.

Puesto que Herodes, a imitación de su padre, cree en el poder absoluto de la Fortuna, transforma a Mariadnes en personificación de esa fuerza. En consecuencia, Mariadnes llega a ser el árbitro inconsciente de su hado. Así es que, al principio del acto 2º, al elogiar a Mariadnes, Herodes evoca una imagen muy sugestiva de la Fortuna, poniéndose de rodillas delante de ella y llamándole "imagen de amor bella", "propicia y venturosa estrella". Luego, cuando ella le invita a sentarse a su lado, él exclama:

*¡Que ha podido  
mi dicha verme junto al sol sentado!  
Amorosa deidad, perdón os pido. (1595 b)*

Se ha notado que Herodes no hace ningún esfuerzo por controlar su naturaleza tempestuosa; de aquí que se deja arrastrar por la pasión y, aunque sabe que su decisión le convertirá en "un nuevo Caín", está dispuesto a sacrificar todo por conseguir el amor de Mariadnes. Sus palabras son explícitas: "volad en ceniza/mi padre hermanos y casa" (1583b). Antípatro, por su parte, culpa al dios ciego del amor por haber enloquecido a su hijo:

*Culpa tus plumas avaras  
y no a mí, ciego tirano. (1584b)*

Tradicionalmente, por supuesto, la representación simbólica de la Fortuna coincide con la del dios del amor: con frecuencia ambos son representados como ciegos y, además, como hiriendo a sus víctimas con flechazos<sup>5</sup>.

Otra imagen que nos interesa en el contexto del presente estudio es la descripción de la morada de la Fortuna. En la iconografía tradicional ésta se sitúa en lo alto de una montaña inaccesible, lo que significa que los dones de la Fortuna son insubstanciales y difíciles de conseguir. Se puede comparar esta imagen con la lar-

---

(5) Véase Howard Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, (Nueva York, 1967), pág. 96.

ga descripción que hace Herodes de su conquista del castillo del rey de Armenia y que empieza así

*Encastillóse su Rey  
en un castillo, una roca  
tan alta, que su cabeza  
coronó del sol la zona.  
Era de peña tajada  
y con una entrada sola  
tan inexpugnable y fuerte,  
que haciendo dificultosa  
su conquista, aseguraba  
al Rey la vida y las joyas  
que atesoró en su homenaje  
la codicia temerosa.* (1581b-82a)

Este pasaje, que también nos hace pensar en la tradición caballeresca, se parece mucho a las imágenes de la morada de la Fortuna evocadas en los textos franceses e italianos de la Edad Media <sup>6</sup>.

Hay otras imágenes asociadas con la morada de la Fortuna que también se encuentran en esta comedia. Una es la galería llena de retratos de mujeres bellas; otra es una variante de ésta: un jardín adornado con retratos que, según Herodes, son “pinceles triunfadores/de la Naturaleza” (1597a).

Otro elemento importante en la iconografía tradicional que acompaña el culto de la Fortuna es la imagen del juego, ampliamente diseminada a lo largo de la comedia. Herodes, por ejemplo, califica a la Fortuna de “juego de amor de importancia”, en el cual el menos afortunado a veces sale ganándolo todo. Al momento de proclamar su matrimonio con Mariadnes, Herodes opina que “el amor, el juego y caza/sólo consiste en ventura” (1604b).

La imagen de la caza, efectivamente, tiene mucha importancia en el desarrollo temático. Nótese, por ejemplo, los preparativos que hacen Mariadnes y su hermano para salir a la caza (Acto 10). Por su parte, el cortesano Efraím habla de sus “gabanes de verdemar”, color de mal agüero:

*dando a amor que recelar,  
que en mar que esperanza ofrece  
no es cordura confiar.* (1586a)

Fenisa, la pastora, piensa que la costumbre que tienen las damas de la corte de salir de caza, “corriendo rocines”, es obra del demonio (1588b), y deja ver que esta opinión parece ser justificada cuando Mariadnes se cae de su caballo desbocado.

Sin embargo, la caída de Mariadnes es más que un accidente físico y se debe

---

(6) Patch, *Op. cit.* págs. 140-3.

considerar tan simbólica como la de Rosaura en *La vida es sueño*, por ejemplo, o la del Comendador en *Peribáñez*. En la obra de Tirso sirve para indicar la índole de Mariadnes, la cual, como posteriormente se nota, casi iguala la de Herodes en obstinación y egoísmo. Ella es, en efecto, quien se empeña en convencer a su padre que la deje casarse con Herodes. Cuando el padre se da por vencido, nota que ella ha abandonado su antigua discreción "con tan indigna afición" (1603b).

Otro defecto en el carácter de Mariadnes que contribuye a su trágico fin es la arrogancia que demuestra en relación a su noble origen. Es esto, precisamente, lo que provoca a Salomé a que mande a Faseló la carta ya mencionada, interceptada por Herodes, y causa de la consecuente venganza de éste. Lo irónico es que, en realidad, Mariadnes es inocente y que nunca ha dejado de amar a su marido. Pero Herodes queda intransigente, creyendo que la mujer, al igual que la Fortuna, es falsa y mudable. Así, no sólo destruye a Mariadnes, sino a su propia felicidad.

Mientras la Fortuna le favorece Herodes se muestra arrogante y confiado, pero en cuanto le parece que ésta le ha abandonado, pierde confianza y se entrega a la paranoia. Al enterarse de que los Reyes Magos buscan a un rey recién nacido para adorarle, Herodes reacciona con temor, pensando que la estrella que los guía es una manifestación más de la caprichosa Fortuna. Víctima de este temor, jura matar al nuevo rey.

Ahora se ve que todas las imágenes antes asociadas con la Fortuna se invierten para demostrar el engaño que habían representado. Por ejemplo, cuando el pastor llamado Tirso se entera del nacimiento del niño-Cristo, exclama, "Debe de ser/el dios de amor"; a lo cual le replica otro pastor:

*Ese es ciego.*

*Mas esotro sus dos ojos  
como dos candelas tien. (1621a)*

Al hablar de los Reyes Magos los pastores los identifican simbólicamente con cada uno de los reyes que aparecen en el juego de naipes: es decir, el de bastos, el de copas, y el de oros. El rey de espadas está representado por el mismo niño-Rey. Esta serie de símbolos se sigue elaborando para demostrar que Cristo es a la vez rey de oros, de copas y de bastos, puesto que cada uno de los símbolos usados en el juego de naipes se convierte aquí en símbolo del Cristo que ha de salvar al hombre. De este modo se pone fin a la imagen de la Fortuna como fullera, sustituida por la de la vida como juego cuyas reglas, al fundarse en Dios, no dejan al hombre caer en el engaño.

Esta inversión de las imágenes también justifica el haberse incluido el episodio de la Degollación de los Inocentes, desenlace juzgado tan endeble por los críticos. De acuerdo con el desarrollo temático, el episodio llega a representar el último giro de la rueda, el cual hace caer a Herodes de la cumbre de la Fortuna al abismo de la infamia. Además de esto, hay una doble inversión de valores: los que imperaban al principio de la obra han venido todos abajo, mientras que los valores perdurables representados por el nacimiento del niño-Cristo se hacen vislumbrar. Por ser una obra de inspiración bíblica, se sabe que, aunque el desenlace no es del todo fe-

liz, no deja de afirmar que, a la larga, se ha de cumplir la palabra de Dios, encarnada aquí en la figura del niño recién nacido.

Es así que, en *La vida y muerte de Herodes*, Tirso se sirve de la bien conocida historia de Herodes y Mariadnes para atacar el concepto de la Fortuna arbitraria —representada como diosa ciega y caprichosa— para mejor ensalzar el concepto opuesto: el de la estrella fija que guía a los cristianos que siguen las huellas de los Reyes Magos. Este concepto de la Fortuna, arraigado en el pensamiento europeo desde la Edad Media, habría adquirido nuevo significado frente a las ideas profundamente subversivas de Maquiavelo sobre la Fortuna <sup>7</sup>.

En la España del siglo XVII este concepto ha de encontrar una forma de expresión muy lograda en el auto sacramental de Calderón titulado *No hay más fortuna que Dios*.

Escrita en tiempos de plena oposición a las ideas de Maquiavelo <sup>8</sup>, *La vida y muerte de Herodes* nos proporciona un ejemplo de la técnica didáctica de Tirso, quien enfoca una cuestión que preocupaba a sus contemporáneos para desbaratarla rotundamente a través del teatro.

En cuanto a la supuesta falta de unidad alegada por los críticos modernos, se puede afirmar que —aún cuando sí carece de unidad estructural— hay, en cambio, unidad temática, hábilmente creada y sostenida a lo largo de la comedia. El hecho de que no estemos acostumbrados hoy en día a buscar unidad en la temática no debería ser razón para no percatarse de las buenas cualidades de esta obra injustamente despreciada <sup>9</sup>.

---

(7) Un buen resumen de los antecedentes y desarrollo de la tradición de la Fortuna en España se encuentra en Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition* (University of Wisconsin Press, 1968), II, cap. vii. En cuanto a la reacción en España contra Maquiavelo, véase J.A. Maravall, "Maquiavelo y Maquiavelismo en España" en *Estudios de la historia del pensamiento español, Siglo XVII* (Madrid, 1975), págs. 41-76.

(8) Ruth Lee Kennedy opina que *La vida y muerte de Herodes* fue escrita en 1621 con motivo de ser representada en las fiestas de los Santos Inocentes. Véase su trabajo "Tirso's *La vida y muerte de Herodes*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVI (1973), págs. 121-48.

(9) Una versión de este trabajo fue presentada como ponencia en la reunión anual de la Asociación de Hispanitas Canadienses, celebrada en Montreal, Canadá, en mayo de 1980.

**ALGUNAS REFLEXIONES  
SOBRE EL VERSO 20 DEL "POEMA DEL CID".  
¡DIOS, QUE BUEN VASALLO!  
¡SI OVIESSE BUEN SEÑORE!**

Rosa Garrido  
(Trent University)





Como señaló mi admirado maestro Francisco López Estrada "*Los críticos han realizado malabarismos con la interpretación morfosintáctica de este verso*"<sup>1</sup> y siguiendo su implícito consejo sería lo más sensato dar el asunto por acabado. Sin embargo la lectura de las últimas interpretaciones dadas a este verso por los críticos más jóvenes me han llevado a pensar en posibles lecturas que he creído valía la pena formular en un artículo.

Menéndez Pidal inicia la lista de investigadores preocupados por este verso pero, como dice Julio Rodríguez Puértolas, no puede considerarse un crítico imparcial en lo referente al Cid, ya que montó alrededor de esta figura literaria un verdadero "*andamiaje mitificador*"<sup>2</sup> llegando a decir que "*la vida del Cid tiene. . . una especial oportunidad española ahora, época de desaliento entre nosotros*"<sup>3</sup> y viendo en la figura de este héroe literario un ejemplo valioso para la solución de los problemas de la España del siglo XX. Pues bien, para Don Ramón, el "si" de este verso había que interpretarlo como condicional<sup>4</sup>: qué buen vasallo sería el Cid si tuviese un señor bueno (el Rey), lo que implica una condena de la conducta del rey Alfonso. Leído el verso aisladamente, sin considerar la caracterización de Alfonso a lo largo de todo el poema y sin tener en cuenta las circunstancias históricas, sociológicas y políticas medievales, esta lectura parece totalmente aceptable.

Amado Alonso se apartó de esta interpretación y leyó el *si* como desiderativo-optativo, proveniente del *sic* latino y que tendría hoy el significado de "ojalá".<sup>5</sup> Leo Spitzer contestando a Amado Alonso lo interpreta como compuesto de dos

- 
- (1) López Estrada, Francisco, *Poema del Cid*, versión métrica y prólogo de, Editorial Castilla, octava edición, 1974, pág. LXVIII.
  - (2) Rodríguez Puértolas, Julio, "El Poema del Mio Cid: nueva épica y nueva propaganda" *Mio Cid Studies*, edited by A.D. Deyermann, Thamesis, London 1977, pág. 142.
  - (3) Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, Madrid 1956, I, págs VIII y IX.
  - (4) Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, ob. cit. pág. 605.
  - (5) Alonso, Amado, "¡Dios que buen vasallo! ¡Si oviese buen señore!", *Revista de Filología Hispánica* VI, 1944, págs. 187-191.

hemistiquios paralelos y puntualiza la interpretación tradicional proponiendo que "tanto el señor como el vasallo son buenos pero las circunstancias de la vida hacen imposible que cooperen para la grandeza de Castilla." <sup>6</sup> Menéndez Pidal, en la reimpresión de su versión del Poema en 1946, se hace eco de la interpretación de Alonso y la acepta en parte pero señala que, al marchar al destierro, el Cid ha dejado de ser vasallo de Alfonso y la lectura tiene que ser "qué buen vasallo pierde Alfonso por no ser buen señor" <sup>7</sup>.

Martín de Riquer nos trae ejemplos de la épica francesa para insistir en la interpretación tradicional *condicional* y no *optativa*. <sup>8</sup> !Deus quel baron, s'ouïs crestientet! Dios, qué baron, si tuviese cristiandad! exclama el monje Turolde refiriéndose al Emir Baligant en *Roland*.

Nuestro colega Felix Carrasco se remonta más atrás y encuentra un precedente latino en Tácito que nos dice "neque meliorem unquam seruum deteriore[m] dominum fuisse" nunca hubo ni mejor esclavo, ni peor señor. <sup>9</sup> Y se inclina por la lectura de que el verso en todo caso impluca un crítica al Rey.

Badía Margarit nos ofrece una interpretación ecléctica pensando que el *si optativo* sería el más antiguo y el *si condicional* pertenece a una época más reciente, probablemente a la de la versión de Pet Abbat. <sup>10</sup>

De Chasca y Bandera también proponen interpretaciones eclécticas. Para el primero el verso 20 subraya la conducta negativa del rey al desterrar al Cid pero luego lo rehabilita desde el momento en que el rey reconoce la bondad del vasallo. Chasca llega a decir "el rey es quién asciende al nivel del vasallo, más bien que lo contrario" <sup>11</sup>. Bandera ve el "Si" como *condicional* para juzgar el acierto de la decisión real, pero sin implicar una condena de la acción real desde el punto de vista ético y también es *optativo* porque expone el rigor del rey, no su mala intención. <sup>12</sup>

Garci-Gómez da una interpretación muy original. <sup>13</sup> Para este autor la palabra

- 
- (6) Spitzer, Leo, "¡Dios, que buen vasallo si oviesse buen señor!", *Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1946, págs. 123-125.
- (7) Menéndez Pidal, Ramón, *Cantar del Mio Cid*, Espasa Calpe, Madrid, 1944-1946, Vol. III, pág. 1221.
- (8) Riquer, Martín de, "¡Dios, que buen vasallo, si oviesse buen señor!", *Revista Bibliográfica y Documental*, III, 1949, pág. 258.
- (9) Carrasco, Felix, "¿Un antecedente latino de !Dios, que buen vasall! !Si oviesse buen señore!?", *Thesaurus*, XXIV, 1969, págs. 284 a 286.
- (10) Badía Margarit, Antonio, "Sobre las interpretaciones del verso 20 del Cantar del Mio Cid", en *Miscelanea filológica en memoria de Amado Alonso*, Archivum, Oviedo 1954, págs 149-156.
- (11) De Chasca, Edmund, *El arte juglaresco del Cantar del Mio Cid*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, págs. 65 a 74.
- (12) Bandera Gómez, Cesareo, *El Poema del Mio Cid: poesía, historia y mito*, Ed. Gredos, Madrid, 1969 págs. 37 a 48.
- (13) Garcí-Gómez, Miguel, *Mio Cid. Estudios de Endocrítica*, Ed. Planeta, Barcelona 1975, págs. 188 y sigs.

señor no se refiere al Rey sino que debe entenderse como el *bonus dominum* latino, el hombre bueno de la legislación española, el mediador. El Cid es un buen vasallo que necesita de un hombre bueno, un intercesor que medie entre él y el rey y consiga el restablecimiento de la relación amistosa entre los dos.

Garci-Gómez identifica al Alvar Fáñez como el señor que llevará a cabo esta función de mediación. La explicación es sugestiva por su originalidad, pero a mi entender no es aceptable precisamente si seguimos el método crítico propuesto por el mismo Garci-Gómez, la endocrítica. A lo largo del texto vasallo y señor son palabras usadas con gran consistencia. El Cid ha sido vasallo de Alfonso y se considera siempre su vasallo "*Con Alfons mio señor non querria lidiar*" (verso 538). Por otra parte, el poeta repetidamente se refiere al Cid y a sus vasallos, entre los que se incluye Alvar Fáñez. Alvar Fáñez que se había voluntariamente desterrado y que luchaba con el Cid difícilmente podía ser considerado otra cosa que emisario del Cid y mucho menos imparcial. Sin embargo, si aceptamos que la palabra señor no se tiene precisamente que referir a Alfonso, se nos abren otras posibilidades interpretativas. El Cid es desterrado por la intervención de "*enemigos malos*", "*malos mestureros*"; se podría pensar que los burgueses y burguesas se lamentan de que este buen vasallo haya sido desterrado por la intervención del mal señor, Garci-Ordoñez. En el poema queda bien claro que Garci-Ordóñez y los Infantes de Carrión pertenecen a una clase social superior a la del Cid (versos 1859 a 1865; 1905; 1938; 2085; 2189; 2198; 2554; 2555; 2606; 2758-2760; 2988-2989; 3275-3279; 3295-3300; 3377-3381); está perfectamente determinado quiénes son los malos y quiénes los buenos, al Cid y los suyos se oponen Garci Ordóñez y sus seguidores, entre los que se encuentran los infantes de Carrión. El Rey actúa como arbitro dos veces en esta contienda: la primera vez fallando en contra del Cid y condenándole al destierro; la segunda vez aceptando los argumentos del Cid y autorizando el duelo entre los seguidores de los diversos partidos. Esta lectura, que no es la que me parece más aceptable, es no obstante, más consecuente con el contenido del poema y la caracterización de los personajes a lo largo de la obra. La opinión de Garci-Gómez me parece, por el contrario, la más difícil de justificar con la sola lectura del texto como pretende su autor.

Dorothy Clarke nos propone una lectura del "*si*" como adverbio comparativo. Según esta autora esto implicaría una censura suavizada de la conducta del monarca, los subditos están expresando un deseo de que el rey iguale al Cid.<sup>14</sup>

Por último María Eugenia Lacarra, en su reciente libro sobre el Cid, afirma que la palabra señor no se refiere ni al rey ni a un posible arbitro sino que expresa "*el deseo colectivo de los burgaleses de que el Cid encuentre un buen señor en el destierro*"<sup>15</sup>

---

(14) Clarke, Dorothy D., "Crucial line 20 of de Poema de Mio Cid: its meaning and its structural use", *El Cerrito*, California 1976, págs. 1 a 10.

(15) Lacarra, María Eugenia, *El Poema del Mio Cid: Realidad histórica e ideología*, Ed. Porrúa, Madrid 1980, págs. 122 y sigs.

María Eugenia Lacarra basa esta conclusión en tres puntos:

- a) lectura del verbo haber como y tener, atestiguada ampliamente en el poema;
- b) significado desiderativo del imperfecto de subjuntivo.
- c) el hecho histórico de que el desterrado al salir del reino se tenía que buscar otro señor. (Partida, I-4-1) El Cid histórico trató inútilmente de encontrarlo en Barcelona y Zaragoza.

La interpretación de María Eugenia Lacarra coincide con la que yo he sostenido frente a mis estudiantes durante muchos años aunque sin usar los mismos argumentos para defenderla. La lengua, como las costumbres de una sociedad, cambian muy poco a través de los siglos y el verso 20 lo entiendo perfectamente considerándolo dentro de la lengua española actual y dentro de las relaciones que, aún hoy, existen entre criado y señor. Es frecuente, por ejemplo, despedir a un excelente criado porque este ha reñido con otro miembro de la familia, lo cual hace su presencia insostenible. Tal es la situación del Cid histórico y también, con las naturales exageraciones poéticas y dramáticas, del Cid literario. Las disensiones entre el Cid y García Ordóñez ponían en verdadero peligro la política exterior de Castilla; el rey está plenamente justificado al decretar el destierro. El rey actúa como juez de una contienda aceptando la versión de los hechos dada por el personaje de más categoría social. El Cid es sólo un infanzón, García Ordóñez, es conde, rico-hombre y además de servicio cortesano. El rey, ateniéndose a las leyes y a las conveniencias superiores del reino, toma las decisiones necesarias para restablecer el orden. Por eso el Cid acepta la decisión real y sólo se queja de los enemigos malos, y de los cortesanos que por estar cerca han podido, con sus maquinaciones, enemistarlo con el rey. El poema deja además bien claro que los burgaleses están convencidos de la culpabilidad del Cid en cuanto a la retención de las parias. El Cid lo primero que le dice a Martín Antolínez "el burgales de pro" es:

*Espeso e el oro e toda la plata  
bien lo veedes que yo no trayo nada ( v. 81-82 )*

Es precisamente este convencimiento general de su falta de honestidad el que utiliza el héroe en su provecho propio para conseguir dinero de Raquel y Vidas. El rey ha creído a los enemigos del Cid pero ha tenido poderosas y suficientes razones para hacerlo.

El Cid, al conquistar Valencia y mandar presentes valiosísimos a su señor, consigue elevarse a la categoría de ricos-hombres al ser señor de una gran ciudad y de muchos vasallos y, a la vez, demostrar su desinterés por las riquezas materiales. Sin ser vasallo del rey se porta como el mejor, el más fiel, que tiene Alfonso. Cuando, por segunda vez, se enfrenta el Cid con sus enemigos a causa de la afrenta de Corpes, el rey de Castilla vuelve a actuar de juez y, esta vez, permite a un Cid ennoblecido enfrentarse con sus enemigos, aunque estos tratan de oponerse precisamente aduciendo que las hijas del Cid no son dignas de ser ni barraganas de los infantes:

Los de Carrión son de natura tan alta  
non gelas devién querer sus fijas por varraganas.  
(v. 3274-3275)

Non creciés varaja entre nos e vos.  
De natura somos de comdes de Carrión  
deviémos casar con fijas de reyes o de emperadores.  
(v. 3295-3297)

De natura somos de los comdes mas linpios;  
! estos casamientos non fuesse aparecidos,  
(v. 3353-3354)

! Ya varones, quien vido nunca tan mal?  
¿Quien nos daríe nuevas de mío Cid el de Bivar  
Fosse a río d'Ovirna los molinos picar  
e prender maquilas commo lo suele far!  
¿Quil daríe con los de Carrión casar? (v. 3377-3381)

La dificultad en la lectura del verso 20 está motivada, a mi entender, por la pérdida de las primeras páginas del manuscrito. En ellas el juglar tenía que explicar perfectamente el crimen imputado al Cid y cuales fueron exactamente las manipulaciones de sus enemigos. Estas últimas justificarían plenamente la ira del Rey. En el manuscrito que tenemos hoy, aparte de la interpretación que se le pueda dar a este verso, el Cid es bueno y el Rey es bueno y justo. Por otro lado el Cid ha sido acusado de retener indebidamente dinero de las parias y todos así lo han creído. Además, en el poema, se menciona el incidente en el que el Cid mesó la barba al conde García Ordóñez, personaje de más alta categoría social y que desempeñaba alguna misión que el Rey le había encomendado. La reconstrucción de los versos perdidos, siguiendo la Crónica de veinte reyes puede ayudarnos a su posible lectura: <sup>16</sup>

Don Rodrigo de Vivar no le sirve con las armas,  
el Rey prefiere tenerlo ocupado en embajadas,  
a Cordoba y a Sevilla lo envía a cobrar parias (v. 3 a 5)

Grande fue la mortandad que hubo en aquella batalla  
de moros y de cristianos murieron en abundancia (v. 31 y 32)

Grandes y muchas riquezas quedaron desparramadas (v. 39)  
y a Motamid da su parte y aún encima le regala. (v. 43)

---

(16) López Estrada. Ob. cit. págs 6 a 8.

El Rey moro de Sevilla le dio al Cid muy rico don  
págole también las parias, y las paces confirmó. (v. 47-48)

Corre el reino de Toledo, y un gran daño allí causó (v. 79)  
volvióse para Castilla, rico honrado y triunfador. (v. 81)

Queremos, señor, deciros, que el Cid la paz quebrantó (v. 87)

Quedan en estos versos reconstruidos aclaradas las razones por las que Alfonso destierra al Cid: la lucha entre cristianos que no podía considerarse en interés del engrandecimiento de Castilla y la sospecha de que, o había guardado algo de las parias, o había dado demasiada parte del botín al rey sevillano, o bien había aceptado presentes de este. Aún más reveladores son los versos 3 y 4. El Cid es hombre de acción pero el Rey prefiere tenerlo ocupado en embajadas. Las memorias de Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides en 1090 confirman esta caracterización de Alfonso, como rey más interesado en conseguir provecho por extorsión y chantaje, que por las armas. El conquistador de Toledo, según las memorias, nos dice García Gómez en el prólogo.

*“Con notable tesón, desarrolló un complicado juego de intrigas, enzarzando unos contra otros a los reyes de taifas y enriqueciéndose con hacer pagar carísima su asistencia efectiva o moral, año tras año, al soberano que le pagase mayor tributo. La táctica era la extorsión debilitadora, más que la guerra, que no estaba dispuesto a hacer sin seguridades de éxito.”*<sup>17</sup>

Esta política del rey, altamente beneficiosa para Castilla y los castellanos, en general, no podía convenir al carácter impulsivo y al genio vivo del Cid, al que gustaba pelear y ganar.

En este mismo curioso libro de memorias, al que García Gómez titula con toda justeza *El siglo XI en primera persona*, se narra un curioso incidente del rey moro con Alvar Fáñez, el deuteragonista del poema<sup>18</sup>: *“Alvar Háñez era el jefe cristiano que tenía a su cargo las regiones de Granada y Almería, Alfonso le había encargado uno y otros estados, para que obrara como quisiera, procediendo contra los musulmanes... Tomé, pues, la resolución de contentar a Alvar Háñez dándole lo menos posible... Aceptó, y, una vez cobradas las sumas, me dijo: De mí nada tienes que temer ahora. Pero la más grave amenaza que pesa sobre tí es la de Alfonso, que se apresta a venir contra tí y contra los demás príncipes. El que le pague lo que le deba, escapará con bien; pero, si alguien se resiste me ordenará atacarlo, y yo no soy más que un siervo suyo que no tiene otro remedio que complacerlo y ejecutar sus man-*

---

(17) García Gómez, E. y Leví-Provençal, *El Siglo XI en 1ª persona*, Las memorias de Abd Allah, último Rey Zirí de Granada destronado por los Almorávides (1090), Traducidas, con introducción y notas por, Alianza Editorial, Madrid 1980, pág.17.

(18) López Estrada, ob. cit. pág LIX.

datos... Expuse el asunto ante Alvar Hãñez, diciéndole que no tenía modo de dar nada a Alfonso; ... pero el puerco no me contestó. Lo que hizo, fiel al servicio de su señor, fue despachar a éste un mensajero para pedirle que me enviase un embajador a reclamar el tributo, y que; si este embajador retornaba con las manos vacías, el fuese el encargado de tomar venganza invadiendo mis estados" <sup>19</sup> La conducta del Cid en un caso como éste hubiera sido muy diferente.

En el poema, el Cid es bueno, el rey es bueno, pero ni el rey conviene al vasallo, ni el vasallo al rey. El pueblo desea que el Cid encuentre un señor con otras bondades más de acuerdo con el servicio que puede prestar el Cid. A lo largo del poema, la figura del Cid va ganando en fidelidad y acatamiento. Al principio, el Cid entra en el reino de Toledo, tributario del rey Alfonso y toma Castejón con gran botín. En este punto todo lo que dice es que no quiere pelear con el Rey. Sólo a partir del verso 810, y la toma de Alcocer vemos al Cid activamente buscar la amistad real y, con presentes, tratar de recuperar el favor del rey castellano. A medida que aumentan los servicios del Cid, y confirma su fidelidad, aumenta la apreciación del señor por el vasallo. El poema termina con el Cid y el Rey en pugna, precisamente, por darse mejores muestras de amor y aprecio. Los presentes que el Cid hace al Rey tienen como objeto destruir la credibilidad de sus enemigos, cosa que consigue plenamente. La figura del Cid se enaltece hasta alcanzar, en poderío, casi a la del rey. La figura del Rey se humaniza hasta alcanzar en bondad, a la del héroe. El verso 20 lo veo, así, como un verso importantísimo que adelanta el equilibrio perfecto en el que terminará el poema: un mejor vasallo, para un mejor señor. La ambigüedad de este verso hace posible que sean muchas las interpretaciones y que la mayoría sean, si no posibles, plausibles; creo debe verse como un acierto más del compositor del poema. Si no existieran ambigüedades y diferentes interpretaciones de las obras literarias, usando las palabras del cantar no sabríamos "*comme se gana el pan*" (v.1641).

---

(19) *El siglo XI en 1ª persona*, ob. cit., págs 225 a 227.

**EL EPISTOLARIO DE SANTA TERESA DE ÁVILA:  
ESTUDIO SINTÁCTICO-ESTILÍSTICO**

**Francisca Caimari Frau**  
(Universidad de Palma de Mallorca)











José María Salaverría <sup>11</sup>: “La sintaxis y el vocabulario son al mismo tiempo femeninos y robustos. Tiene su habla sabor a tierra castellana, ruda y finamente sabrosa como un pan de la tierra. Son las suyas palabras que saben, como el buen vino y la harina sincera. Y en vano perseguirnos con ellas la melosidad, porque aquellos vocablos de mujer se densifican entre sus labios y pierden lo frívolo o sensual de lo femenino. Es una hablar denso y nutrido de mujer fuerte, pero ¡tan insinuante y tierno a la vez! Toda la excepcionalidad y todas las cualidades características del sexo están palpitantes en esas páginas ardorosas de la Santa, cuyo estilo jamás incurre en el aire hombruno, tan frecuente en las mujeres literarias, ni menos cae nunca en la ñoñez... Recoge, pues, las palabras que circulan a su lado y compone con ellas sus libros, sus cartas y sus versos. Son las palabras de la clase media, y no precisamente del pueblo”.

Ramón Menéndez Pidal <sup>12</sup>: “Santa Teresa significa para la lengua abandonar el patrón cortesano, con ella se fragua la lengua de todos. La sintaxis teresiana es la que camina desembarazada entre anacolutos, atracciones y elipsis. Su hablar por escrito no es, ni de lejos, el habla de las cortes. Según el testimonio de ella misma, “tornar a leer lo escrito” para mejorarlo, no es de su temperamento: “Yo jamás lo hago”, de este modo, el escribir como se habla llega a la más completa realización. Se sabe que Santa Teresa fue voraz lectora de doctos libros religiosos, pero no sigue el estilo de ninguno de ellos, no aspira a igualarse con los autores que “tienen letras”. No tomó de los Libros de caballerías —que eran entonces el manual del habla discreta— el menor rasgo estilístico. Es la más original escritora de todos los tiempos. Se vió obligada por obediencia, a escribir, y adopta como garantía de humildad, el estilo descuidado, considera que la curiosidad en el lenguaje es un peligro de vanidad. Su austera espontaneidad es hondamente artística; aunque quiere evitar toda gala en el escribir, es una brillante escritora de imágenes que reflejan su profunda experiencia psicológica. Con Santa Teresa la lengua española recorre aún en su órbita la constelación de la llaneza, pero ésta no se halla ya regida según punticos y primorcos cortesanos”... “Su espíritu se había formado al calor de las devotas lecturas franciscanas, y esto contribuye, desde luego, a explicar el estilo de espontaneidad que ella practica. Se expresa en una lengua vulgar y logra una más amplia y fecunda exposición llena de lucidez; (algunos dicen que era una pobre monja sin letras). Redactaba siempre arrastrada por la rápida afluencia del idear, la prisa, la falta de tiempo para releer... Es evidente que en Santa Teresa apartarse del lenguaje común escrito es intencional en formas como “ilesia”, “relisión”, que ella leía cada día en sus libros, y oía de continuo a clérigos y gentes devotas; escribía con este estilo por humildad ermitaña y por otra causa, la indomable espontaneidad, es la improvisación llevada a grado extremo. Las elipsis son incesantes, las concordancias trocadas, paréntesis enormes que hacen perder el hilo del discurso, razonamientos inacabados por desviación del pensamiento, oraciones sin verbo. Puede hablarse del hervor de la

(11) *Retrato de Santa Teresa*, Madrid, 1939, p. 122-124.

(12) *El lenguaje del siglo XVI*, Col. Austral, 1942, p. 89-91.



Martín Alonso <sup>16</sup>: “La sintaxis de Santa Teresa es impetuosa y popular, falta de parsimonia. Tiene las irregularidades de la sintaxis conversacional, ajena a la preocupación literaria; no se atiene al gusto cortesano ni busca galas cultas. Santa Teresa no redacta, sencillamente habla; gusta de mostrarse poco letrada a pesar de haber leído. Su estilo más que filosófico es afectivo; más que estudiado es llano y casero, sin perder por eso elegancia y distinción. Es el estilo de la cordialidad y la sintaxis de la feminidad afectiva aunque vaya descuidada su construcción. No hay en su sintaxis estudio ni artificio. Su lenguaje tiene la sinceridad de la confesión y la dulzura del consejo. Todo en ella respira simpatía y elegancia, hasta el gracioso desaliño de la sintaxis. El estilo de Santa Teresa era la misma elegancia. Sin pretenderlo, su lenguaje es eminentemente artístico. Su expresión sobrecoge en muchas ocasiones por su fuerza plástica”.

Rafael Lapesa <sup>17</sup>: “En la sintaxis de Santa Teresa, la firme consecuencia de las ideas no obliga al desarrollo lógico de la frase, que, como en el habla descuidada, se pierde en cambios repentinos de construcción, alusiones a términos no enunciados, concordancias mentales y abandono de lo que se ha comenzado a decir. El estilo no fluye canalizado en las normas usuales del discurso literario, sino como manantial que surte en la intimidad del alma... En el estilo de Santa Teresa se pueden apreciar algunos rasgos que se desarrollarán en el Barroco: A) Vivacidad mental, rápida asociación de ideas, que requieren también despierta comprensión en el lector u oyente. B) Alusión, por medio del pronombre, a una noción no puntualizada antes, sino encerrada en otra palabra y que origina así un tipo de Zeugma —habitual en el estilo teresiano—... C) Combina las diversas acepciones de un vocablo, dando lugar a equívocos...”.

H. Hatzfeld <sup>18</sup>: “Hay expresiones de Santa Teresa que constituyen más un obstáculo que una ayuda para entender la estructura de sus obras. Uno de esos obstáculos es la improvisación; otro un ramillete de metáforas. Ambas cosas están dichas con recta intención y quieren expresar, en primer lugar, que Santa Teresa, aunque pierde constantemente el hilo de la exposición, por rodeos vuelve siempre al tema, y, en segundo lugar, que todas estas digresiones y anacolutos no molestan al lector, porque encuentra siempre nuevas comparaciones y metáforas que, si bien no tienen nada que ver con la imagen central que deben ilustrar, por su extraordinario colorido resultan oportunas y agradables... El estilo habitual, sin embargo, no aparece nunca de forma aislada. Es la correspondencia microestructural de una forma de pensamiento que siempre puede encontrar un paralelismo en el macro-estilo de la exposición, puesto que el hábito, como sabemos, no representa una actitud consciente, sino inconsciente. Pero el macro-estilo o la estructura se revela sobre todo en los motivos, es decir, en las configuraciones lingüístico-formales del tema y en los enlaces de las variaciones del mismo”.

(16) *Evolución sintáctica del español*, 1ª ed. 1961, 3ª, 1972, pp. 266-273.

(17) *Historia de la lengua española*, 6ª ed. Escelicer, Madrid, 1965, pp. 210-222.

(18) *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1976, p. 279.



Américo Castro... En su vasto Epistolario alcanza el máximo de flexibilidad, la más feliz riqueza expresiva y revela el secreto vital de su capacidad de escritora... Se calcula que debió escribir más de quince mil cartas, las cartas nos presentan una escritora en plena posesión de todos los resortes literarios y también una sensibilidad social de primer orden... El lenguaje es muy distinto según escriba al rey Felipe II o a la priora de sus conventos... Unos hablan del desaliño estético, voluntariamente popular o familiar. Otros, dicen que Santa Teresa sabe escribir cuando conviene, con aquilatada elegancia cuando su corresponsal lo requiere... El epistolario es uno de los documentos literarios más importantes para conocer el ambiente de la segunda mitad del siglo XVI. Su actividad (67 años de su vida) fue incesante. Su correspondencia inagotable revela todo el viajar de la época y la vida cotidiana. Era de gustos muy sencillos... Sus cartas son un documento vivo de la vida religiosa de su época, de sus intrigas, de sus bizantinas discusiones ascéticas o teológicas, de las expresiones de profunda piedad, que van mezcladas siempre de consejos prácticos con observaciones y, a veces, con exclamaciones llenas de gracia: dinamismo vital, de una acción continua, de trabajos positivos y concretos... El Epistolario, verdadero monumento de la literatura enérgica, impulsiva, en la mejor y más fresca lengua castellana. Un documento lleno de claridad y transparencia, de limpidez sabrosa; prosa desembarazada y libre, luminosa... Un ejemplo de literatura viva, de deliberada belleza espontánea, de vitalidad avasalladora, de dominio absoluto de la difícil y estoica disciplina de la pluma”.

Alberto Blecua <sup>23</sup>: “Sintaxis caótica que revela las asociaciones de recuerdos, (50 años más tarde) sus lecturas permanecen grabadas en su memoria. Las vidas de santos y los libros de caballerías tienen en común lo épico y lo heroico... Es una narradora extraordinaria. Tiene gran variedad de dotes literarias en ella, autobiografía y memorias —relación de unos acontecimientos vividos— se entrecruzan. Santa Teresa, hizo sin quererlo, de la vida literatura. Una anómala literatura”.

Efrén de la Madre de Dios <sup>24</sup>: “De sus escritos sociales destacan sus Cartas, monumento eximio de una mujer contemplativa que amaba con toda su alma a la humanidad desde las alturas de Dios: en ellas se irisan sus virtudes humanas con luces fascinantes de ironía bondadosa, prudencia aguda, feminismo entrañable, entereza suavísima” <sup>25</sup>.

## NOTAS SINTACTICO-ESTILISTICAS

La sintaxis epistolar es un arte de escribir con licencias gramaticales y estilísticas; Santa Teresa dinamiza la gramática, parece como si no se la tomara en serio,

(23) “Una gran literatura anómala”, LA VANGUARDIA, Barcelona, 12, Octubre, 1982, p. 37.

(24) Introducción y notas a la edición de la B.A.C., Madrid, Febrero, 1982.

(25) He aquí, como si de una antología se tratase, en el apartado que titulamos “Estado de la cuestión”, algunos de los juicios emitidos por prestigiosos escritores, antiguos y modernos, todos han enjuiciado el arte literario, la sintaxis y el estilo de Santa Teresa de Avila.

lleva la flexibilidad hasta el máximo, en cambio, tolera un mínimo de rigor lógico. Cualquier palabra puede habilitarse para asumir funciones que no son las que le corresponden; el infinitivo se sustantiva, el adverbio y el adjetivo intercambian sus funciones, el participio se sustantiva, el adverbio también puede sustantivarse; no hay rigidez en el empleo de las preposiciones y conjunciones, no están bien delimitados los usos de los verbos auxiliares. La misma libertad para estructurar la frase es aplicable al lugar que han de ocupar los elementos: el sujeto puede ocupar desde el primero hasta el último lugar, anticipa lo que le conviene destacar (prolepsis), y suprime aquello que no le parece indispensable para la comprensión del mensaje (elipsis).

En la sintaxis dos puntos son fundamentales: por una parte, los elementos constituyentes de la frase, y por otra, la relación que se establece entre ellos, podría hablarse de la "propiedad" y de la "concordancia". Dedicaremos especial atención a las alteraciones de usos y funciones, a la falta de orden lógico y a los casos de concordancia especial: concordancias trocadas, concordancia mental, no gramatical. En tales circunstancias se hace difícil el deslinde entre sintaxis propiamente y estilo porque están íntimamente ligados <sup>26</sup>.

Concordancia <sup>27</sup>. Los elementos que entran a formar parte de una oración necesariamente han de regirse por unas normas de concordancia. Santa Teresa, a veces, no se atiene estrictamente a las normas; en algún período oracional no hay correlación entre las formas verbales. En una cláusula, el verbo principal rige tres completivas con subjuntivo; el sujeto lógico de las tres proposiciones dependientes es el mismo; en dos de ellas conjuga el verbo en 3ª persona singular, y en una, en tercera persona plural: "Suplico a vuestra paternidad se dé prisa; no aguarden al verano, crea que conviene" (118) p. 212.

Otras veces, para referirse a la primera persona, en un mismo párrafo pasa de la primera persona singular a la primera plural y vuelve a la tercera singular: "Mas como no tengo a Francisco de Salcedo no sabemos a qué sabe ni lleva arte de saberlo" (13) p. 27. La concordancia es mental más que lógica, su carta la dirige a una persona pero piensa que en realidad es un colectivo: "Suplicamos a vuestra señoría lo vean" (4) p. 9. Empieza un párrafo con una construcción personal y cambia a la impersonal: "En lo de las licencias, la del rey tengo por fácil con el favor del cielo, aunque se pase algún trabajo" (19) p. 34.

En las formas verbales de oraciones compuestas, no siempre se da rigurosamente adecuación en los usos de los tiempos y modos (*consecutio temporum*): "A la abadesa escribiré si pudiese" (46) p. 11. "... que como es tan poco el número y hay tantas que lo pretendan —y como digo, tienen necesidad— haríales agravio en que no tomasen

(26) Para las citas de los ejemplos la edición manejada es la B.A.C.; el Número entre paréntesis corresponde al número de orden de la carta y a continuación la página en la que puede encontrarse en la edición citada.

(27) Cfr.: F. Hanssen. *Gramática Histórica castellana*, Halle, 1903, trad. esp. 1945, p. 235-236.

las que pueden ayudar..." (17) p. 31. "... y si ese prior de la Piñuela le conoce tanto, él iría bien con el padre Mariano y cuando no se pudiese acabar nada, hágase con el Papa; mas harto mejor sería estotro y es ahora bonísima coyuntura" (118) p. 210.

Seguendo las reglas de la concordancia según Hanssen <sup>28</sup>: "En la frase dependiente debe expresar el verbo el tiempo pasado, cada vez que esto sucede en la proposición dominante": "... como vió la señora el contento... va determinada..." (118) p. 209. Incurre en solecismo debido al mal uso de una forma gramatical, falta a la concordancia del pronombre átono: "Sea Dios bendito, que los que havían de ser medio para quitar que fuese ofendido les (lo) sean para tantos pecados" (206) p. 381.

En antiguo castellano, los pronombres inacentuados no pueden ocupar el primer lugar de la frase. En la sintaxis clásica <sup>29</sup>, seguía en vigor la regla de que en principio de frase o después de pausa habían de ir tras el verbo: "... haríales agravio" (17) p. 31. "Hágame vuestra merced merced de no me olvidar" (17) p. 31. Esta regla subsiste hasta el siglo XVI y solamente desde los siglos XVII y XVIII el pronombre se presenta con frecuencia al principio de la proposición.

En el uso de los pronombres átonos coincide Santa Teresa con lo que era habitual en el siglo de Oro: confundir el dativo y el acusativo de las formas complementarias de tercera persona originando así: leísmo, laísmo y loísmo: "... y le escriba vuestra señoría encargándole mucho, que él ha gana de verle y le leerá"; "Suplico a vuestra señoría escriba a la señora rectora; ya ve lo que la deve"; "Dejamos concertado se traiga una mujer teatina y que la casa la dé de comer... que las muestre la doctrina" (8) p. 15 "... dije que lo escribiría a vuestra paternidad..." (118) p. 210. "... yo los escribo hoy" (83) p. 136.

Cuando el dativo expresa el interés que una persona tiene en la ejecución de una acción se le suele llamar dativo ético y es más frecuente en primera persona: "... y téngame vuestra señoría ánimo" (8) p. 17. "... torno a pedir a vuestra merced me hable a este padre" (13) p. 27. "... A la señora doña Ana me diga vuestra señoría mucho" (14) p. 28.

Si se encuentra un pronombre inacentuado y un verbo auxiliar, precede el pronombre; Santa Teresa no se atiene a esta regla "... hallarme ha en el hurto" (9) p. 18; "... hame de hacer vuestra señoría" (12) p. 25. "... téngola comprada" (2) p. 4; "... hame hecho el Señor merced" (11) p. 21; "... que alegrádome ha" (14) p. 28.

El pronombre átono se apoyaba en el participio de los tiempos compuestos cuando el verbo auxiliar estaba distante o suplido: "... no han querido, antes atádomo mucho". Cuando en la época clásica se encuentran formas verbales compuestas, se agregan las formas complementarias de pronombres, a veces, al participio: "... aun no había hechosele cargo". Actualmente los casos complementarios se agregan al auxiliar, no al participio como hacía Santa Teresa.

(28) F. Hanssen, op. cit. p. 194-6.

(29) R. Lapesa, op. cit. p. 261-2.

La construcción del futuro perifrástico y el condicional respecto al pronombre átono, presenta algunas excepciones, permite intercalar el pronombre entre el infinitivo y el auxiliar: "... hallarme ha en el hurto" (9) p. 18.

Es más corriente colocarlo después del infinitivo o gerundio: "viéndolo, tenerle"; Santa Teresa algunas veces prefiere la construcción inversa "me viendo... para me hacer".

El pronombre que lógicamente pertenece al infinitivo o gerundio se puede agregar al verbo dominante: "no lo quiero decir",... "se lo iremos a devolver",... "no las consienta tratar unas con otras" (6) p. 11.

Hay un número bastante elevado de verbos que sirven de auxiliares <sup>30</sup>: *haber, ser, estar, ir, venir, andar, traer, salir, llevar, seguir, pasar, volver, llegar, tener, dejar, quedar, acabar, dar, romper, poner, echar*, etc. Las posibles combinaciones de estos verbos con infinitivos, gerundios o participios sirven para expresar los más diversos matices aspectuales de la acción verbal. Las perífrasis se clasifican en modales y aspectuales; las modales expresan: obligación, duda, probabilidad o inseguridad. Las aspectuales indican: aspecto ingresivo, incoativo, durativo resultativo, acumulativo, iterativo o frecuentativo.

Para la clasificación de las perífrasis verbales de las Cartas de Santa Teresa resulta casi inútil formular reglas porque su sintaxis no se detiene ante ellas, construye las perífrasis según le parece en cada situación precisa y una construcción, una vez usada puede que no la vuelva a repetir, construye otra. En el Siglo de Oro la repartición de usos entre los auxiliares SER y ESTAR se hallaba ya configurada, pero era menos fija que la actual, y mucho menos fija aún en Santa Teresa: "... es bien que vuestra paternidad..." (118) p. 211; "... es bien que vaya con advertencia" (118) p. 211; "... no esté vuestra merced tan incrédulo" (13) p. 27; "... mas en este caso no es bien fiar en ella" (2) p. 6; "... tan conocidas estábamos como si toda la vida nos huviésemos tratado" (118) p. 208. Emplea el verbo ESTAR en construcción reflexiva: "Yo me estoy ruin" (17) p. 30; "... perdóneme el haverme alargado y tenga paciencia, pues se está allá y yo acá" (118) p. 212. También el verbo SER en construcción reflexiva: "... tiene un huerto y se es él el mozo" (13) p. 27.

Del mismo modo el intransitivo VENIR le sirve para una frase reflexiva: "... de que vuestra señoría se venga le enviaré... En cambio el verbo IR, en frases regularmente de construcción refleja, en el Epistolario puede funcionar como intransitivo: "el día que fue" por "el día que se fue" (118) p. 208.

Es muy frecuente la supresión del verbo SER en frases elípticas: "Aunque pobre y chica" (2) p. 5; "cada día más sierva suya" (12) p. 25. También el verbo TENER puede suplirse en: "... mas lindas vistas y campo" (2) p. 5. Emplea el auxiliar SER con verbos de movimiento en frases que hoy se construirían con HABER: "cuando supe que era venido" (7) p. 14; "... algunas lenguas; y como son andadas a pie" (11) p. 24. El auxiliar IR le sirve para expresar el estado de salud: "voy buena".

(30) Cfr.: R. Fente y otros. *Perífrasis verbales*, PBE, SGEL, Madrid, 2ª ed. 1972.











dez": "... por medio suyo" (83) p. 134; "... no se rodea nada" (8) p. 17; "... lo que he pasado en verme escrita" (3) p. 8; "No ha de haver parar en procurar servir al Señor" (2) p. 5.

*Anacoluto.* La lengua literaria no permite las mismas licencias de construcción que el coloquio familiar. Santa Teresa traslada los rasgos propios del habla a sus cartas y son frecuentes casos de aparente descuido.

Su discurso avanza a impulsos, por oleadas emotivas, en mitad del período oracional abandona la construcción sintáctica exigida y adopta otra más acorde con lo que está pensando en aquel momento y se olvida de la coherencia gramatical: "Con esas monjas no se mate vuestra paternidad, pues ha de ser por poco tiempo, según dice Matusalén, y aun las aves nocturnas así lo tienen, que dicen que dijo a Peralta que se diese prisa, que de aquí a dos meses viniese; y aun dicen que será cierto él ser el todo".

"Parece estava algo movida, según me dijo Ana de Zurita, que la dijo que había estado aquella noche así y que no estava muy fuera de ello, que ella se vería más. Dios lo haga. Vuestra paternidad se lo encomiende; que como se le parece en harto, mucho la querría conmigo" (118) p. 209.

"Estaré medio día no más, si puedo, y esto porque me lo ha enviado a mandar mucho fray García que dice se lo prometió y no se rodea nada" (8) p. 17.

*Elipsis.* Santa Teresa es maestra en la técnica de economizar palabras con la intención de dar rapidez al discurso. Su criterio lingüístico es el que puso en práctica toda su vida: sencillez, simplicidad, llaneza y eludir lo innecesario, "si faltaren letras póngalas..." he aquí la justificación de la elipsis; los casos más frecuentes se dan con verbos que rigen completiva, actualmente introducidas por la conjunción "que": "... espero en su misericordia nos veremos" (3) p. 8; "Puede ser vayan algunas cosas... yo deseo harto se dé orden en cómo lo vea" (3) p. 8.

En las Cartas de Santa Teresa se puede encontrar elidida cualquier parte de la oración; hay frases sin sujeto expreso, sin verbo, sin nexos de unión, complementos que deberían llevar preposición y no la llevan, sintagmas sin artículo: "Aunque no quiera le pondrá en corazón" (2) p. 8; "... personas santas y letradas les parece estoy obligada" (2) p. 4; "... donde ha de haver solas quince..." (2) p. 4; "... podrá ser que carta de vuestra señoría sirva" (12) p. 25; "... ha más de cuatro (años) que tenemos más estrecha amistad" (2) p. 4; "... que pueda tener con hermana"; "... una de las grandes que el Señor ha hecho" (2) p. 5.

La subordinada completiva dependiente de un verbo de percepción intelectual formada por un infinitivo sin nexos, es la más frecuente de las elipsis teresianas: "No me acuerdo ahora estar ninguna de las que he tomado".

*Pleonasmo.* Las figuras de dicción<sup>36</sup> se basan en la especial colocación de las palabras en la frase, pueden lograrse por varios medios, uno de ellos es el uso pleonástico del posesivo: "su ida de vuestra señoría... su hija de la marquesa... su monesterio de vuestra señoría... a su maesa de Isabel" etc.

(36) Pelayo H. Hernández. *Estilística*, ed. José Porrúa Turanzas Madrid, 4ª ed. 1979, p. 31.

*Sinonimia.* La prosa de Santa Teresa con ser llana y lisa no está exenta de literariedad ni de algunos de sus atributos, entre ellos el empleo del lenguaje figurado y de sinónimos “buena y provechosa”...“llaneza y claridad”...“pena y tristeza”...etc.

*Asíndeton.* Con la intención de dar mayor vigor a la frase y conseguir casi la ilusión de movimiento rápido, omite las conjunciones en asíndeton: “Si Dios nos diese recaudo, cierta tenemos la licencia; la priora anda mala, acá ha venido, está muy firme, ha estado muy al cabo” (282) p. 538.

*Zeugma.* En el empleo de esta figura estilística, seguía la escritora una tendencia de la prosa de los Siglos de Oro. Con el mismo nombre de zeugma se incluyen algunas variedades del mismo; la primera de ellas consiste en hacer intervenir en dos o más enunciados un término que sólo está expresado en uno de ellos. Ejemplos: “Yo quisiera tener más *Espacio* para alargarme aquí, y pensando tenerle hoy de escribir helo dejado hasta el postrer día” (7) p. 13; “Voy *buena* y cada día mijor con esta villa y así *lo* están todas” (7) p. 13.

Se entiende por zeugma simple si la palabra no expresada es la misma que figura en el enunciado: “Si vuestra majestad no manda poner *remedio*, no sé en qué se ha de parar, porque ningún *otro* tenemos en la tierra” (206) p. 381.

“Vuestra merced no tenga ninguna *pena*, a mí me *la* ha dado falta de aquí mi padre” (19) p. 35.

Supone un mayor grado de complicación el zeugma compuesto en el que la palabra necesitaría alguna variación morfológica si fuera expresada. Ejemplos: “También me *consuela* mucho lo esté (consolando) vuestra señoría del su monesterio” (14) p. 28; “Alonso de Cabria no acaba y todos (no acaban)” (8) p. 14; “Gloria sea a nuestro Señor que está vuestra señoría buena y el señor don Juan y esos mis señores” (7) p. 14.

El zeugma puede dar lugar a regímenes irregulares o impropios. Ejemplos: “... que a más tardar estaré en este lugar a dos semanas andadas de cuaresma” (18) p. 34.

*Anáfora.* Entre las figuras estilísticas por repetición de palabras, hay una que ofrece múltiples variantes tales como la reiteración de una o varias palabras, la reduplicación: “hárelo, hárelo presto”, “en fin, en fin” etc.

*Polisíndeton:* “Al señor don Juan y a esas mis señoras y sean muy bien venidos y vuestra señoría también” (14) p. 28. “Al señor don Hernando y a la señora doña Ana... y a Alonso de Cabria y a Alvaro del Lugo” (14) p. 28.

*Aliteración.* Puede consistir en combinar repetidamente ciertos sonidos iguales o afines a lo largo de una frase; puede tratarse de letras o de palabras: “ya yo... más, mejor, muy mucho de enhorabuena... y mientras más, más...”.

*Polípote.* Por analogía de accidentes gramaticales, al emplear en la misma cláusula palabras derivadas del mismo radical, se incurre en él; Santa Teresa, en repetidas ocasiones emplea el mismo verbo en diferentes formas: “escribe le escriba... hacer que hagamos...”, “Vengamos a lo del capítulo, que vienen” (118) p. 209; “... me parece de ver que no hace caso de mi parecer” (118) p. 212; “... que dicen que dijo a Peralta que...” (118) p. 212; “... y visto lo que se ve en Matusalén” (118) p. 210; “le diga me lo dejó muy dicho” (14) p. 29; “Vuestra señora, mi señora” (14) p. 28.

*Hipérbaton.* Invierte el orden gramatical de las palabras y la ilación lógica de las ideas <sup>37</sup>. Es una figura cultivada con esmero por nuestra escritora, y también lo fue en los siglos XVI y XVII. Ejemplos: "Las casas de Goterrendura aún no están vendidas sino recibidos trescientos mil maravedís Martín de Guzmán de ellas" (2) p. 6; "Mijor me va en esta tierra de salud y de todo que por acá" (14) p. 28; "Olvidá-doseme había que me ha dicho de una monja nuestro padre muy lectora y de partes que a él le contente" (9) p. 17; "Nuestro Señor las muy ilustres personas de vuestras señorías guarde" (4) p. 9. El complemento circunstancial ocupa el primer lugar en la frase: "... movidos por la gracia del Señor y ayudados por la sagrada Virgen Patrona nuestra, quieren hacer una limosna" (15) p. 30; "... el sillón que tenía vuestra señoría en la fortaleza llevo" (8) p. 16.

Las mayores diferencias entre el orden de palabras usual en la época clásica y el de la sintaxis moderna consisten en la colocación del verbo y los pronombres atónos, fenómeno ya mencionado antes.

*Equívoco.* Es un juego de palabras y se consigue con el empleo de vocablos de doble sentido: "Hágame vuestra merced, merced... (17) p. 31.

Las figuras de pensamiento emanan del asunto y las ideas, así que no dependen tanto de la forma lingüística como las figuras de dicción. A veces no es fácil precisar porque los giros que adquiere la expresión presentan matices tan sutiles que crean dificultad para trazar límites. Las figuras lógicas comunican mayor vigor a las ideas, buscan expresar los matices que las hacen más claras y precisas, entre ellas la antítesis o contraste: "... no hay quien ya tenga ningún descontento y cada día me contentan" (7) p. 13; "... que aunque es chico entiendo es grande" (13) p. 26.

*Paradoja.* "... con ser todo nada" (118) p. 208.

*Alusión.* Santa Teresa escribía en lenguaje "pueblo", y cuanto más se cuenta con el pueblo, tanto más vasto es el papel de la alusión en el texto literario <sup>38</sup>. La alusión es uno de los medios estilísticos más útiles para determinar la atmósfera social en torno a una obra. Es indudable que El Epistolario consigue este efecto haciéndonos vivir en alusión continua, la circunstancia histórica y social de la escritora.

*Gradación o clímax.* Está entre las figuras lógicas y "consiste en una serie de pensamientos o palabras presentados en escala ascendente o descendente, según el orden de su importancia" <sup>39</sup>.

"La gradación ascendente —aclara C. Bousoño <sup>40</sup>— posee dinamismo negativo... Ello se debe a que el clímax ascensional implica entusiasmo, y ya sabemos que el entusiasmo engendra velocidad expresiva".

Una carta de Santa Teresa, como un poema, como todo el "Epistolario", consiguen este efecto de "velocidad expresiva" con un clímax ascensional mantenido.

(37) Cfr.: Pelayo H. Fernández, op. cit. p. 53.

(38) Cfr.: Pelayo H. Hernández, op. cit. p. 90.

(39) Cfr.: Pelayo. op. cit. pág. 87.

(40) Cfr.: Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1956, p. 215 nota 7.

*Ironía.* Las figuras oblicuas o intencionales se caracterizan por expresar los pensamientos de una forma indirecta y responden, por lo tanto, a la intención que mueve al autor. Todas ellas se prestan para el humor, y es esta una nota muy personal del carácter de Santa Teresa. Otra de ellas es la ironía y muchas veces recurre a ella queriendo decir lo contrario de lo que textualmente escribe, pero con la seguridad de que será comprendido su mensaje, así cuando dice: "los del paño", "las aves nocturnas" o en esta otra frase: "no me parece poco el encarecimiento de los seis ducados..." (13) p. 26.

## APENDICE

Ante la riqueza y amplitud de recursos lingüísticos y estilísticos que contiene "El Epistolario", al azar hemos espigado <sup>1</sup> de aquí y de allá los fragmentos que nos han parecido significativos, con la intención de dar evidencia de algunos rasgos de la sintaxis epistolar, ya porque difieren de construcciones actuales —y en tal caso sirven al mismo tiempo como reflejo de la sintaxis de la época clásica—, ya porque encierran los atributos más genuinos del estilo teresiano hipérbaton, anacoluto, zeugma, prolepsis, atracciones, elipsis, polivalencias, anfibologías, etc., la suma de cuyos atributos ha sido la causa y explicación del calificativo de "sintaxis viciosa" <sup>2</sup>.

Hágame merced de pagar el trigo, porque yo no lo tengo, que el señor Martín de Guzmán holgará de ello y lo pagará, que así se suele hacer... les parece estoy obligada (1) p. 3. Como nos informamos no hacía ningún daño al edificio del agua en las ermitas que aquí se han hecho, y la necesidad era muy grande, nunca pensamos (visto vuestra señoría la obra que está hecha, que sólo sirve de alabanza del Señor y tener nosotras algún lugar apartado para oración) diera a vuestra señoría pena pues allí particularmente pedimos a N. Señor la conservación de esta ciudad en su servicio... Visto vuestra señoría lo toma como desgusto, (de lo que todas estamos penadas), suplicamos a vuestra señoría lo vean, y estamos aparejadas a todas las escrituras y fianzas y censo que los letrados de vuestra señoría ordenaren para seguridad de que en ningún tiempo verná daño... Si con todo esto vuestras señorías no se satisficieren, que mucho de enhorabuena se quite, como vuestras señorías vean primero el provecho y no el daño que hace; que más queremos no esté vuestra señoría descontento, que todo el consuelo que allí se tiene, aunque por ser espiritual nos dará pena carecer de él... (4) p. 9-10.

Sea bendito por todo, que por cierto, Señor, que es tan fácil a Su Majestad hacer santos, que no sé cómo están allá tan espantados de que quien están tan apartados de todo haga algunas mercedes (6) p. 12.

Yo quisiera tener más espacio para alargarme aquí, y pensando tenerle hoy de escribir helo dejado hasta el postrer día, —que me voy mañana— que son 19 de mayo... dírele lo que vuestra señoría manda... Voy buena y cada día mijor con esta villa y así lo están todas... No hay quien ya tenga ningún descontento y cada día me contentan más... Yo digo a vuestra señoría que de las cuatro que vinieron las tres tienen gran oración... Yo no puedo entender por qué dejé vuestra señoría de

(1) Los fragmentos comprendidos en este apéndice están extraídos de las veinte primeras cartas, según el orden de la ed. B. A. C. y las cuatro cartas dirigidas al rey Felipe II.

(2) El número entre paréntesis corresponde a la carta, y el que va a continuación indica la página, según la edición citada.

enviar luego mi recaudo a el maestro Avila. No lo haga, por amor del Señor, sino que a la hora con un mensajero se le envíe (que me dicen hay jornada de un día no más), que ese esperar a Salazar es dislate, que no podrá salir —si es rector— a ver a vuestra señoría, cuantimás ir a ver al padre Avila... Suplico a vuestra señoría, si no le ha enviado, luego le lleven, que en forma me ha dado pena, que parece el demonio lo hace... Y con el señor licenciado me tenté mucho, que le havía yo avisado que le llevase cuando fuese y creo el demonio le pesa de que le vea ese santo; la causa no la alcanzo (7) p. 13-14.

Hoy día de la Ascensión me dió su carta de vuestra señoría el licenciado, que no me dió poca pena hasta leerla cuando supe que era venido... Gloria sea a Nuestro Señor que está vuestra señoría buena y el señor don Juan y esòs mis señores... En lo demás no se le dé a vuestra señoría nada. Y aunque esto digo, a mí se me ha dado, y ansí le he dicho lo ha hecho mal y está hartó confuso —a mi parecer— sino que cierto no se entiende... Por estas y otras peores cosas hemos de pasar los mortales, y aun no acabamos de entender el mundo ni se quiere dejar... Acá no ha de parecer mal a nadie su ida de vuestra señoría... Yo en forma he gustado de cómo estando vuestra merced allá, me regalava acá... Alonso de Cabria no acaba y todos... También él ha enviado por un muchacho y Huerna —como ellos le llaman— que les sirve; y el cura para enseñar la doctrina... En forma vengo contentísima... El administrador dice le acomodará... Ahora es muy noche y estoy flaca hartó... El sillón que tenía vuestra señoría en la fortaleza llevo (suplico a vuestra señoría lo tenga por bien) y otro que compré aquí bueno... Ya sé yo vuestra señoría se holgará me aproveche a mí para estos caminos como se estava allí... Yo espero en el Señor tornarme en él, y si no, (de que vuestra señoría se venga) le enviaré, que él ha gana de verle y le leerá en pudiendo... No querría que se muriese primero, que sería hartó desmán... Suplico a vuestra señoría, pues está tan cerca, se le envíe con mensajero propio... que se le lleve... Dame pena que no sé qué hacer, que me hará hartó daño —como a vuestra señoría dije— que ellos lo sepan... Y téngame vuestra señoría ánimo para andar por tierras estrañas... Yo le dije que vuestra señoría me hacía tanta merced que yo havía menester que ella me lo hiciese... Estaré medio día más, si puedo, y esto porque me lo ha enviado a mandar mucho fray García —que dice se lo prometió— y no se rodea nada... El señor don Hernando y la señora doña Ana me han hecho merced de verme, y don Pedro Niño, la señora doña Margarita, los demás amigos y gentes, que me han cansado hartó algunas personas... Olvidádoseme havía que me ha dicho de una monja nuestro padre muy lectora y de partes que a él le contenta... Con esto pasa el estar sin tanto bien... A mis señores todos beso las manos; Antonia las de vuestra señoría... El a usadas escribirá a vuestra señoría cuando haya con quien... Pésame por una parte, por otra veo que quiere el Señor que sea y a vuestra señoría pasar trabajos a solas (8) págs. 14-17.

Hemos venido de espacio y el cura con nosotras, que me ha sido hartó alivio, que para todo tiene gracia... Beso a su merced la mano y las de todos esos mis señores mucho... Hallo metida monja a doña Teresa —su hija de la marquesa de Velada— y muy contenta... en lo de aquel mi negocio torno a suplicar a vuestra merced no se descuide... Para que sepa vuestra señoría vine bien (9) págs. 18-19.

¡Oh señora mía, qué ordinario me acuerdo de vuestra señoría... Me parece estará contenta... Plega a su Majestad se sirva de dar tan presto salud... que me dicen ha de venir... Tamañita estoy... En viéndola aquel santo... De que le vea Salazar —si no es mucha oportunidad— no se le dé nada, que va más en estotro... En su monesterio de vuestra señoría... Me escriven les va muy bien... Han tenido todos acá por tan gran ventura quedarles tal confesor —que le conocen— que se espantan y yo también, que no sé cómo lo guió el Señor... Creo para bien de las almas de aquel lugar según el provecho dicen hace y así... Todos besan las manos de vuestra señoría y yo las del señor don Juan y de esas mis señoras, que no me dan más lugar... Encomendarémosle mucho a nuestra patrona y fundadora y patrón... Aquí vengan encaminadas las cartas de vuestra señoría y el recaudo si no quisiere pase adelante a la superiora (10) págs. 19-20.

Y no me acuerdo ahora estar ninguna de las que he tomado... Hame hecho el Señor merced... Y hay personas y frailes harto movidos y casas demasiadas... Aunque si yo entiendo hay disposición en ese lugar, por ventura procuraré se haga ahí una... Saber han tratado con esos padres... A vuestra merced pido, por amor de nuestro Señor, no me olvide en sus oraciones, y a esas señoras... Si les pareciere mucho rigor no comer carne, puédese fundar como está uno que ahora el día de Ramos se fundó en Malagón... En tener renta y comer carne nos aprovechamos de ellas, y por no haver otra disposición en aquel lugar... A saber yo este negocio me tenían vuestras mercedes más cerca... Nuestro Señor que lo ordenó así devía ver ser mejor... Puestas todas las cosas en sus manos, sus deseos de vuestras mercedes y los míos, pues todos van guiados para gloria suya, ordenará se pongan por obra como convenga mejor... Que vaya a vuestra merced y entender bien todo su intento y dar aviso de nuestro modo... Creo no dejará de hacer esta caridad... Como quien tiene entendidos mis intentos en todo... También queda vuestra merced más obligado a encomendar a nuestro Señor al padre guardián, que vino no a otra cosa, algunas leguas; y como son andadas a pie y descalzo, se ha de tener en más... Y han puesto tanto conmigo como si el negocio fuera propio suyo (11) págs. 21-24.

Ahora un año estuvimos esperando vernía vuestra señoría aquí... y estábamos harto alegres... Plega a su Majestad adonde no ha de tornar a haver ausencia vea yo a vuestra señoría... Siempre nos hace merced y cada día más siervo suyo... Tomó un oficio que le mandó el provincial de maestro de novicios —que para su autoridad era cosa bien baja—... Tiene harto trabajo... Son hoy seis días de julio... Hame de hacer vuestra señoría merced de despachar... Podrá ser que carta de vuestra señoría sirva (12) p. 25.

Me queda un poco para descansar de ellas en escribir estos renglones... Y no piense es tiempo perdido escribirme a condición que no me diga tanto de que es viejo, que me da en todo mi seso pena... Que después de siete u ocho cartas que no he podido escusar de negocios,... para que vuestra merced entienda que con los suyos recibo mucho consuelo... Y no piense es tiempo perdido escribirme, que lo he menester a ratos... ¡Como si en la vida de los mozos hubiera alguna seguridad!... Désela Dios hasta que yo me muera, que después, por no estar allá sin él, he de procurar le lleve nuestro Señor presto... Que aunque es chico entiendo es grande en los ojos de Dios...

Aunque ha poco tiempo, mas parece le tiene el Señor de su mano... Mas como es solo ha menester lo que nuestro Señor le da... para que lo tome tan a pechos... No me pareció poco el encarecimiento de los seis ducados... Harto más pudiera yo alargarme en dar por ver a vuestra merced... Vuestra merced me puede dar aloja y obleas... que tiene un huerto y se es él el mozo para traer manzanas... La dicha aloja diz que la hay aquí muy buena, mas como no tengo a Francisco de Salcedo no sabemos a qué sabe ni lleva arte de saberlo... A Antonia digo escriba a vuestra merced —pues ya no puedo— más largo... A mi señora doña Mencía beso las manos de su merced y a la señora Ospedal... No esté vuestra merced tan incrédulo que todo lo puede la oración... Acá ayudaremos con nuestro cornadillo. Hágalo el Señor como puede... A Maridías, a la Flamenca, a doña María de Avila (que la quisiera harto escribir, que a buen siguro que no la olvido). Suplico a vuestra merced diga, de que las vea, me encomienden a Dios y eso del monesterio... Su majestad me guarde a vuestra merced muchos años, amén; que a usadas —sea dicho— si pasa éste sin que yo torne a ver a vuestra merced, sigún da la priesa la Princesa de Ebuli... Torno a pedir en limosna a vuestra merced me hable a este padre y aconseje lo que le pareciere... (13) págs. 26-27.

Jesús sea con vuestra señoría, mi señora y amiga, que aunque más ande esta doña Luisa mi señora, lo es... A Antonia he dicho escriba a vuestra señoría todo lo que pasa, así de mi poca salud como lo demás, por tener yo tal la cabeza que aun esto sabe Dios cómo lo escribo, sino que me he consolado tanto de saber viene vuestra señoría y esos mis señores buenos, que no es mucho me esfuerce... Sea el Señor bendito por todo, que harto se los he ofrecido... También me consuela mucho lo esté vuestra señoría del su monesterio, y veo tiene gran razón, porque entiendo se sirve allí nuestro Señor muy de veras... Plega a Él sean ellas para servir a vuestra señoría lo que la deven, y me la guarde nuestro Señor y deje tornar a ver, ya que ahora no me morí... Bien parece quien aconsejó se enviase... Y mire vuestra señoría que importa darle este recaudo mucho... Al señor don Juan y a esas mis señoras beso las manos de sus mercedes muchas veces, y sean muy bien venidos y vuestra señoría también, que alegradome ha, torno a decir... Al señor don Hernando y a la señora doña Ana me diga vuestra señoría mucho y a Alonso de Cabria y a Alvaro del Lugo... Plego a el Señor me deje ver a vuestra señoría, que ya yo lo deseo... Mijor me va en esa tierra de salud y de todo que por acá... Y mire vuestra señoría que importa darle este recaudo mucho... En eso de mudar el sitio es menester mirar mucho sea sano, porque ya ve vuestra señoría cuáles andamos ahora por no lo ser estotro con estar casa bien deleitosa... Holgado me he que haga vuestra señoría esa limosna con esa doncella... Para lo que vuestra señoría mandare no hay acabar lugares, pues es suyo todo... Me manda le diga me lo dejó muy dicho... A nuestro padre licenciado Velasco me diga vuestra señoría lo que ve conviene, y quédese con Dios (14) págs. 28-29.

Me dejó muy bastantes patentes... Siendo yo informada cómo en esa ciudad de Toledo, movidos por la gracia del Señor y ayudados por la sagrada Virgen Patrona nuestra, quieren hacer una limosna... Y entendiendo yo me ha de ser (15) p. 30.

Yo me estoy ruín... Vuestra señoría, ande intentando haver la licencia... Y verá vuestra señoría qué presto tiene allá esta su sierva, que parece quiere el Señor



que esto —por ser yo tan miserable— sea pequeño servicio, en despertar para que lo hagan estas hermanas de monesterios de descalzas de nuestra Orden, es alguno... Y en esta casa que ahora estoy se hace lo mesmo junto con pedir para la reina... Y el día que su alteza fue jurado, se hizo particular oración... Y así mientras más adelante fuere... Ver su buen celo, me ha convidado a fiar de él este negocio, porque el saberse sería dañar... Harto gran alivio es que, para los trabajos y persecuciones que hay en ella, que tenga Dios un tan gran defensor y ayuda para su iglesia como vuestra majestad es. (50) p. 80.

Estando con harta pena encomendando... se me ofreció que... con ir en aumento... y miradas todas las cosas... y tengo por imposible que puedan ir adelante... Vuestra Majestad mande se haga porque al demonio le va tanto en estorbarlo que no porná pocos inconvenientes, sin haver nenguno sino bien de todas maneras... Y aunque mozo, me ha hecho harto alabar a nuestro Señor lo que ha dado a aquel alma y las grandes obras que ha hecho por medio suyo, remediando a muchas... Suplico me perdone que ya veo soy muy atrevida... No pienso ha de cansarse. (83) págs. 134-135.

Sino que procuran ahora dislustrar estos monesterios adonde tanto se sirve nuestro Señor... Y para esto se han valido de dos descalzos, que el uno... Y de este descalzo y otros... Y pues de los que han escrito los memoriales se puede hacer información de lo que les mueve, por amor de nuestro Señor... porque si los “del paño” ven que se hace caso de sus testimonios, por quitar la visita le levantarán a quien la hace que es hereje, y adonde no hay mucho temor de Dios será fácil provarlo... y en no entrar en los monesterios ha tenido tan gran extremo. (201) págs. 370-72.

Yo tengo muy creído... Suplico perdone... que ha querido nuestra Señora valerse de vuestra majestad y tomarle por amparo para el remedio de su Orden, y así no puedo dejar de acudir a vuestra majestad con las cosas de ella... Creo tiene pensado habría... y él lo tenía bien entendido... Para algún remedio —mientras esto Dios hacía— puse allí en una casa un fraile descalzo, tan gran siervo de nuestro Señor que las tiene bien edificadas —con otro compañero— y espantada esta ciudad del grandísimo provecho que allí ha hecho, y así le tienen por un santo... Informado de esto el nuncio pasado... Y ahora un fraile que vino a absolver a las monjas, las ha hecho tantas molestias... haes quitado éste los confesores, tiénelos presos... y tomáronles... que ni parece temen que hay justicia ni a Dios... Está tan flaco de lo mucho que ha padecido, que temo su vida... Suplico mande... Y que se dé orden como no padezcan... estos pobres descalzos todos... mas dase escándalo al pueblo... Y así andan diciendo los han de perder,... porque lo tiene mandado... Sea Dios bendito, que los que havían de ser medio para quitar que fuese ofendido les sean para tantos pecados,... Si vuestra majestad no manda poner remedio, no sé en qué se ha de parar, porque ningún otro tenemos en la tierra... Yo espero en Él nos hará esta merced. Plega a nuestro Seños nos dure muchos años... pues se ve tan solo de quien mire por su honra. (206) p. 378.

<sup>4</sup> Yo le digo a vuestra paternidad que es de las mejores partes las que Dios la

---

(4) Estos fragmentos son parte de una carta dirigida al P. Jerónimo Gracián; en la ed. cit. puede identificarse con estas siglas: 76-9L (118) p. 208-212.

dió y talento y condición, que he visto pocas semejantes en mi vida, y aun creo ninguna; UNA LLANEZA Y CLARIDAD, por lo que yo soy perdida... Tan conocidas estábamos como si toda la vida nos hubiéramos tratado... Mucho —dice— se holgó acá... Quiso Dios que se hallase una posada cerca de una señora viuda que estava con solas sus mujeres... Para no estar atada a cosa de convento... Con no ser todo nada, se hizo más a mi gusto... En gracia me cai decir vuestra paternidad que le abriese el velo... Estuvo hasta el postrer día la señora doña Juana su hija con ella, que me pareció harto bonita y me hace gran lástima verla entre aquellas doncellas, porque en hecho de verdad —según decía— tiene más trabajo que acá... Está que no hay más que ver de bonita y gorda... Parece estava... Según me dijo Ana de Zurita, que la dijo que ... Parece estava algo movida, según me dijo Ana de Zurita, que la dijo que havía estado aquella noche así y que no estava muy fuera de ello, que ella se vería más. Dios lo haga. Vuestra paternidad se lo encomiende; que como se le parece en harto, mucho la querría conmigo... Como vió la señora doña Juana el contento y trato de todas, va determinada de procurar con brevedad enviar a la señora doña María a Valladolid; y aun creo estava arrepentida de haverlo quitado a la señora doña Adriana. Muy contenta fue, a lo que me parece, y creo no es nada fingidora... Ayer me escribió su merced una carta con mil requiebros, que dice que no sentía acá su pena y tristeza. Hármela rompido con otras que han sido estos días sin cuento las que me han venido, que me tienen tonta, que harto me pesó, que se la quería enviar a vuestra paternidad... El día que se fue de acá dice que le havía faltado la terciana al señor Lucas Gracián y que está ya bueno... Mucho me contenta; también vino acá. Hoy he escrito a su merced cómo iba vuestra paternidad. Bueno estava... Yo, pensando cual querría más vuestra paternidad de las dos, hallo que la señora doña Juana tiene marido y otros hijos que querer, y la pobre Lorencia no tiene cosa en la tierra sino este padre. Plega a Dios se le guarde, amén, que yo harto la consuelo... Vengamos a lo del capítulo, que vienen contentísimos, y yo lo estoy mucho de cuán bien se ha hecho... ¡A usadas que no queda vuestra paternidad sin alabanzas grandes de esta vez! . Todo viene de su mano; aun quizá hacen mucho las oraciones, como vuestra paternidad dice... Hame contentado en extremo el celar las casas, que es muy buena traza y provechosa mucho; he puesto con él que ponga mucho en los ejercicios de manos, que importa infinitísimo... Dije que lo escribiría a vuestra paternidad, porque él dice que no se trató en capítulo. Yo dije que estava en las constituciones y regla, que a qué iba sino a hacerlo guardar. También me contentó —tanto que no lo creía— al haver espelido de la Orden los que echaron, y poderse hacer es una gran cosa... También me contentó mucho de la traza que se dava de procurar la provincia por vía de nuestro padre general con cuantas maneras pudiéremos; porque es una guerra intolerable andar con desgustos del perlado... Y dense a los compañeros, y por amor de Dios vuestra paternidad ponga diligencia en que no se detengan en ir... Y si ese prior de la Piñuela le conoce tanto, él iría bien con el padre Mariano y cuando no se pudiese acabar nada, hágase con el Papa; mas harto mejor sería estotro y es ahora bonísima coyuntura... Y visto lo que se ve en Matusalén, no sé qué aguardamos, que es no tener acá nada y quedarnos al mejor tiempo perdidos... Ello es cosa posible, aunque no hay que hacer caso de esto; mas como no es imposible, es bien que

vuestra paternidad traiga delante que puede ser, para negocios que nos cumplen... Siempre me acuerdo lo que ese provincial hizo con vuestra reverencia. Que no querría, si fuese posible se lo desagradeciese... Quéjense que se rige vuestra paternidad por el padre Evangelista... también es bien que vaya con advertencia, que no somos tan perfectos que no podría ser tener con algunos pasión y con otros afición, y es menester mirarlo todo... Mucho me espanté que quisiese vuestra paternidad dejar en mí — ¡ni hablar! — en la ida yo a Malagón por muchas causas lo uno, que no hay para qué, que yo no tengo tanta salud para curar enfermas ni tanta caridad; para la casa — digo la obra — mucho más hago aquí, que las monjas estando allí Antonio Ruiz no tienen qué hacer; y aunque hubiera gran ocasión es a mal tiempo... Dice que ni me lo manda ni le parece que es bien que vaya... ¡Harto buena perfición fuera pensar yo que había de ser mejor ni parecer que el de vuestra paternidad!... Como me dijeron que ni estava con sentido ni para hablar — que harto encarecieron —... Porque se me hace tanto de mal traer las monjas de tan lejos hasta más no poder, que me voy deteniendo; y escribí a la priora para que, si estuviese para leer la carta, que aquello era lo que me parecía; mas que si le parecía otra cosa, que ella podría poner la que quisiese, porque esto es de Orden... Y dijo era muy mejor; quizá lo será, mas a mí no me lo parece... Tampoco quiso fuese Isabel de Jesús maestra de novicias, que están tantas que me tienen con harta pena... Tampoco le pareció ni al licenciado, sino Beatriz lo tiene todo y ella está harto fatigada... Bien vi yo que vuestra paternidad lo había hecho por darla contento... En fin, se parece bien que guíe Dios a vuestra paternidad, que harto ha de aprovechar mi quedada aquí y aun para mi contento, que harto me lo da no me ver con parientes y siendo priora en Avila. Ayer estuvo acá doña Luisa y pienso acabaré con ella... Estraña es mi condición, que como veo que no le hizo a vuestra paternidad al caso ver que había gana de no estar aquí para dejarme, me ha dado un contento grandísimo y libertad para mostrar mis deseos y decir cuanto me parece, de ver que no hace caso de mi parecer... A su maesa de Isabel... Porque si no se le acuerda su nombre suya es esa carta... ¡Oh, qué hermosita se va haciendo. ¡Cómo engorda y qué bonita es! . Dios la haga santa y a vuestra paternidad me guarde mucho más que a mí... Perdoneme el haverme alargado y tenga paciencia, pues se está allá y yo acá... Esto de Roma suplico a vuestra paternidad se dé priesa; no aguarden al verano, pues es buen tiempo ahora, crea que conviene... Con esas monjas no se mate vuestra paternidad, pues ha de ser por poco tiempo, según dice Matusalén, y aun las aves nocturnas así lo tienen, que dicen que dijo a Peralta que se diese priesa, que de aquí a dos meses viniese; y aun dicen que será cierto él ser el todo. ¡ Oh, si viese yo nuestro negocio hecho! . (118) págs. 208-212.



